MARTIN ŠRAJER / 29. 1. 2016

Príliš viditeľné švíky – dobová recepce filmu Adelheid

„*Adelheid* je můj nejoblíbenější film a mrzí mě, že se u nás obešel bez větší divácké odezvy.“ [1]

Při pohledu na hodnocení pátého celovečerního filmu Františka Vláčila na Česko-Slovenské filmové databázi se zdá, že si diváci cestu k *Adelheid* s odstupem času našli. Společně s *Údolím včel* a *Ďáblovou pastí* tvoří trojici nejlépe hodnocených Vláčilových snímků, čemuž odpovídají také uživatelské komentáře, označující ji za nejlepší film Vláčila i české kinematografie jako takové.

Adelheid vstoupila do tuzemských kin v období posrpnových čistek a až příliš bolestivě rezonovala s pesimistickou náladou společnosti, zvykající si na opětovnou normalizaci destabilizovaných poměrů. Ačkoli film oproti *Uchu* nebo *Skřivánkům na niti* z téže doby neputoval do „trezoru“, Vláčil byl vypovězen z Barrandova a dokud mu Kamil Pixa nenabídnul místo v Krátkém filmu, nemohl natáčet. Jeho pozici nežádoucí osoby odpovídala jak malá síla propagace, tak nízká četnost uvádění *Adelheid*. Dobové recenze filmu ovšem Vláčilovu exkomunikaci ještě neodrážejí a svým vyzněním napovídají, že kritické přijetí tragédie o vztahu odsouzeném k selhání bylo poměrně vlídné. Tím spíše lze chápat režisérovu lítost, že chválený film nemohlo nebo nechtělo vidět více diváků.

„Dojmy z prvního setkání s *Adelheid* lze shrnout velmi stručně větou: je to úspěch Františka Vláčila a jeden z nejpozoruhodnějších filmů, které jsme v posledních měsících z naší produkce viděli.“ [2]

Slova Miloše Fialy prozrazují jeden z častých znaků dobových recenzí – vnímání filmu jako autorského projektu domácího filmaře s výrazným rukopisem a hledání stylistických a obsahových paralel s jeho dřívějšími filmy. Aplikace auteurské teorie,

podpořená v 60. let uměleckým vzedmutím československé kinematografie, která získala svou svébytnou tvář, se v případě dobových reflexí *Adelheid* projevuje jejím zasazováním do kontextu Vláčilovy filmografie i předvídáním, co film prozrazuje o režisérově budoucím směřování.

Vnímání tohoto „hraničního“ filmu (dobou vzniku) v kontextu 60. let v jiném textu rozvádí rovněž Miloš Fiala, podle něhož jde o „film, který si lze těžko představit v čase řekněme o deset, patnáct let dřívějším – film patřící rodově ke kontextu kinematografického myšlení šedesátých let.“ [3] Fiala ovšem kromě liberalizace poměrů na kulturní scéně odkazoval také k proměně historického diskursu. Nezbytnosti většího časového odstupu od konce druhé světové války pro zvolený příběh si byla vědoma také Eva Hepnerová:

„Film jako *Adelheid* nemohl vzniknout v prvních poválečných letech. Bylo třeba delšího časového odstupu umožňujícího ne soudit a přehodnocovat minulost, ale vidět ji i pod novým zorným úhlem.“ [4]

Přehodnocení postoje k poválečnému odsunu Němců z pohraničí dokládá také skutečnost, že původní scénář filmu, zobrazující podstatně širší výsek ze života pohraniční vesnice, byl ke schválení předložen již na začátku 60. let, kdy ovšem ještě nedostal zelenou. Prošla až jeho přepracovaná verze, vycházející z knihy, kterou mezitím Vladimír Körner napsal. [5]

Druhá po Marketě

Za etalon „vláčilovského filmu“, podle něhož by měly být poměřovány veškeré následující počiny režiséra, sloužila dobovým recenzentům předcházející *Marketa Lazarová*:

„Film o Adelheid byl tedy možná pro něho opět především nutný pro sbírání sil, jako jim byly filmy předcházející *Marketě*. Ostatně, po tak velkolepém tvůrčím činu, jako byl přepis Vančurova veledíla, by tomu nebylo divu.“ [6]

„František Vláčil odvedl v *Adelheid* další kultivovanou práci a možná po *Marketě Lazarové* svůj nejzralejší film. Promyšlená režie citlivě vede diváka, ale nenapovídá, má jako vždy přesnou míru vkusu a smysl pro vizuální plastičnost vyprávění.“ [7]

Vyzdvihování *Markety Lazarové* coby nepřekonatelného mistrovského díla můžeme vnímat také jako projev opatrnosti vůči předčasnému přiznání prvenství filmu, jehož kvality zatím neprošly zkouškou času, a navíc filmu natočenému v době, kdy se ještě nezabydlely nové mocenské struktury (a nemuselo tudíž být zřetelné, o čem a jak se smí vyprávět). Nový Vláčilův počin v neposlední řadě zpracovával stále ožehavou problematiku česko-německých vztahů. [8] S téměř dvacetiletým odstupem se oproti tomu Pavel Melounek již nezdráhal povýšit *Adelheid* nad *Marketu*:

„*Adelheid* je doposud co do dramatické výstavby charakterů i jejich konfliktů Vláčilovým nejkompaktnějším dílem a svou úvahou o nebezpečí postupného odcizování se člověka v moderním světě, plném násilí a nesnášenlivosti, patří i k myšlenkově nejaktuálnějším dílům posledních dvou desetiletí v naší kinematografii.“ [9]

Melounek ve svém textu zároveň upozornil na nezvyklost časoprostorového zasazení *Adelheid* oproti dřívějším Vláčilovým snímkům, když napsal, že „spousta i zasvěcených filmových diváků tento film buď vůbec nezná, nebo jej vůbec nespojuje s Vláčilovým jménem.“ [10] Důvodem měla být právě skutečnost, že publikum mělo Vláčila zařazeného jako režiséra poetických historických filmů, zasazených do vzdálenějšího období.

Článek řetězu

Tematickou kontinuitu s předchozími Vláčilovými filmy kritici spatřovali v rozvíjení motivu konfliktu jedince s dogmatem, výrazně přítomného již v *Údolí včel*. Paralelou k vnitřnímu napětí mezi touhou po svobodě a podřízením se pravidlům křižáckého řádu, měl být vztah Viktora k Adelheid, odchylující se od dobových společenských norem. Pro Čecha nebylo bezprostředně po válce, v ovzduší plném pomstychtivosti a nenávisti vůči německému živlu, přípustné, aby projevoval náklonnost k Němce.

V návaznosti na svou dřívější tvorbu je Vláčil v dobových recenzích, mj. pro svou průpravu malíře a grafika, označován za lyrika s jedinečným básnickým viděním a citem pro obrazovou poezii. Zvýšenému zájmu se tudíž přirozeně těšila výtvarná stránka filmu. Mezi výrazové prostředky, jimiž *Adelheid* z pohledu publicistů obohacovala Vláčilovu dosavadní tvorbu, náleželo zejména citlivé využití barvy (nikoli první, jak se někteří pisatelé domnívali). [11] Její přínos pro atmosféru a dramatické jádro snímku neopomíjí žádná z obsáhlejších kritických reflexí:

„Šerosvitu vyprávění nevadí barva, které Vláčil použil poprvé, a jež se stala díky citlivé kameře Uldrichově funkční složkou dramatu.“ [12]

„Vláčil pak dává s nemalým přispěním kameramana Františka Uldricha tomuto jednoduchému, ale v hledání pravdy o člověku tak složitému příběhu pečeť svého osobitého filmového vidění.“ [13]

Přechod k barevnému materiálu někteří z recenzentů, možná i s ohledem na fakt, že se podstatná část filmu odehrává v interiérech, interpretovala jako přípravu na chystanou pohádku s předběžným názvem Zjevení o ženě rodičce podle sv. Jana, kterou však Vláčil nakonec nerealizoval. [14]

Nejen diváky, jak psal Pavel Melounek, ale zřejmě i kritiky, byla *Adelheid* pro své zasazení do novodobých československých dějin vnímána jako jednorázové odbočení ze středověké cesty, na kterou se Vláčil vydal s *Ďáblou pastí* a po které by se jeho filmografie měla dle recenzentů v zájmu tematické kontinuity dále ubírat. Lze se domnívat, že ke vnímání režisérovy tvorby mimo tuto omezující škatulku přispěly až Vláčilovy následující filmy, odehrávající se vyjma posledního *Mága* rovněž v historii relativně nedávné.

Zásluhy Uldrichovy

Někteří z autorů považují kameru Františka Uldricha za výjimečnou zejména zásluhou dosažené harmonie mezi ní a uměleckým konceptem Vláčilovým, čímž je vytvářen dojem neoddělitelnosti obrazové a vypravěčské složky filmu:

„Střízlivé a promyšlené režii odpovídá barevná kamera Františka Uldricha, který přesně vystihl režisérův záměr neodvádět pozornost diváka od ústředního tématu fotografickým ‚čarováním‘, neilustrovat, ale dokreslovat atmosféru příběhu.“ [15]

„Výborného spolupracovníka našel Vláčil v kameramanovi Uldrichovi: dovedl se vcítit do záměru i polohy filmu, jeho kamera nikde nekouzlí, neupozorňuje na sebe, cílevědomě dotváří vnitřní klima příběhu. I práce s barvou (…) je dramaturgicky promyšlená: neilustruje, ale nenápadně citově a významově doplňuje ‚barvu‘ vyprávění.“ [16]

Poznámka, že využití barvy není povrchně efektní, nýbrž uměřené a bez předvádění, se opakuje často a zapadá do výše naznačeného mediálního obrazu Vláčila jako vnímavého lyrika:

„František Vláčil vypravuje Körnerův příběh čistě a vkusně, se smyslem pro poezii, jejíž krása není menší proto, že je tu prezentována spíše jako potenciální možnost.“ [17]

V jiných recenzích je Uldrichova práce s různou mírou explicitnosti dokonce stavěna nad Vláčilovu režii i ostatní složky filmu a vydávána za jeden z hlavních důvodů, proč *Adelheid* navzdory vypravěčským nedostatkům představuje výjimečný umělecký počin. „Znamenitá je tu především Uldrichova kamera“, píše Svatoslav Svoboda v Mladé frontě. [18] V tomtéž souvětí, kde zmiňuje přínos Uldrichovy kamery, bere pro změnu film jako takový na milost Galina Kopaněvová:

„Vláčil tentoraz pracoval s farbou a túto dôležitú zložku zvládli s kameramanom Uldrichom výborne, takže svojím koloritom podstatne ovplyňuje účinok aj vyznenie diela, ktoré napriek všetkým výhradám zostane dôležitým článkom vo Vláčilovej tvorivej biografii.“ [19]

Nevyrovnaná kompozice celku

Recenze Galiny Kopaněvové, jedné z nejrespektovanějších osobností české filmové publicistky, dlouholeté a s tvorbou československé nové vlny velmi dobře obeznámené redaktorky *Filmu a doby*, byla svým výrazněji kritickým tónem ojedinělá a jako taková si zaslouží obsáhlejší citaci. Autorčiny stěžejní výhrady z analytičtěji pojatého textu pro slovenský časopis *Film a divadlo* shrnuje následující odstavec:

„Vyžadovalo to veľa zručnosti, aby táto chladne vyšpekulovaná konštrukcia obrástla psychologickou hodnovernosťou a aby príbeh Adelheid a Chotovického neposobil ako umná schéma. Körner totiž rád podlieha tvorbe à thèse a spolieha sa na matematicky odmieravané dávky emócií. (…) Vláčil svojou vrodenou jemnou emotívnosťou sice vie ostré hrany zaobľovať a zaplňať priestor medzi príliš viditeľnými švíkmi dramatickej konštrukcie atmosférou, ktorá dáva zabudnúť na ich vyumelkovanosť. Tieto Körnerove slabiny, v *Údolí včiel* obratne zamaskované historickou štylizáciou, však v *Adelheid*, dráme časovo nám dosť vzdialenej, aj tak zreteľne cítiť.“ [20]

Vykonstruovanost dramaturgické stavby a s tím související rytmickou nevyrovnanost filmu vytýkali také jiní pisatelé, považující Vláčila za lepšího „malíře“ filmového plátna než vypravěče:

„Jako bychom se náhle octli v zajetí konstrukce, racionálních úvah.“ [21]

„Po předchozích filmech Františka Vláčila se zdá rytmus jeho nového díla pomalejší, leckdy trochu kolísavý (...).“ [22]

„Zdá se mi, že vnitřní intenzita filmu na některých místech poklesá, že při vší kultuře je film ve svém vnitřním rytmu zejména ve střední části nevyrovnaný, zbytečně kolísavý.“ [23]

„Vláčil dokáže přesně komponovat obrazy, záběry, scénu, ale ne vždy přesně odhadne kompozici celku z jednotlivých scén, aby rytmus neklesal.“ [24]

Václav Vondra se oproti tomu domnívá, že pomalé tempo a nenápadné vnitřní drama filmu, odvíjející se od napjatého vztahu mezi Viktorem a Adelheid, splňují svůj účel zásluhou závěrečného střetu. Zpočátku záměrně volnější rytmus podle něj pomalu získává prudší tempo, které vrcholí v citové roztržce a celý film je podle něj „komponován jako velmi náročná a durově laděná komorní skladba“. [25]

Rozhodnutí vypovědět o době a jejích problémech výhradně prostřednictvím vnitřních rozporů postav recenzenti na jednu stranu chápali jako další projev kontinuity individuálního autorského stylu (jak Vláčila, tak Körnera), ale zároveň filmu vytýkali chudou, málo podrobnou charakterizaci doby. Zamilovaný pár se podle nich pohybuje v historickém vakuu, chybí mu hlubší sociální determinovanost a film tak „jen potvrzuje to lidsky základní, obecné (...), než aby dokázal na zvláštním a jedinečném lidském osudu tlumočit tvůrcovo sdělení.“ [26] Neurčité vyjádření atmosféry poválečného Československa údajně přispívá k tomu, že by se příběh mohl odehrávat v kterémkoli století:

„Vlastně jen jako z veliké dálky zaléhá do tohoto téměř komorního příběhu ozvěna všech rozporů, konfliktů a potíží doby, jak je známe třeba z románů Řezáče či Ptáčníka.“ [27]

Jiní autoři, jako Miloš Fiala nebo Pavel Melounek, ale vytušili, že Vláčil neusiloval podat svědectví o době, nýbrž o lidech neschopných se dorozumět a zároveň lidech ponořených do vlastního nitra a odcizených okolnímu světu, který tudíž logicky spíše jenom tušíme.

Zkušené režijní vedení

Posledním aspektem filmu podrobeným detailnějšímu rozboru bylo herectví dvou hlavních představitelů. Většina recenzentů se domnívá, že Čepek podává jeden ze svých slabších výkonů, opakuje se a měl by zkusit jiné typy postav. Svatoslav Svoboda si myslí, že herce k bezobsažným gestům svedla pasivita postavy. Rovněž Galina Kopaněvová omlouvá Čepkovo výrazově omezené herectví tím, jak monotónně, mdle a bez jiskry byla postava Chotovického napsána.

Veskrze pozitivně je naopak hodnocen výkon Emmy Černé, pro kterou šlo o první větší filmovou roli. [28] Ve vedlejších rolích autory recenzí příjemně překvapil Jan Vostrčil, původním povoláním dirigent Kmochova orchestru, který zde měl potvrdit, že se z „Formanova“ neherce vypracoval ve zralého profesionála. Údajně díky zkušenému režijnímu vedení Františka Vláčila, čímž se kruhově vracíme zpátky na začátek. Je-li *Adelheid* podle dobových filmových publicistů přes některé své nedostatky dobrým filmem, pak zejména díky svému autorovi, Františku Vláčilovi.

Poznámky:

[1] František Vláčil v rozhovoru s Evou Struskovou. Strusková, Eva, O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vláčil. *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 173.

[2] Fiala, Miloš, Adelheid. *Kino* 24, č. 22, 1969 (30. 10.), s. 7.

[3] Fiala, Miloš, Vláčil, Körner, Adelheid. *Film a doba* 15, 1969, č. 12, s. 643.

[4] Hepnerová, Eva, Drama lidského vztahu. *Svobodné slovo* 26, 1970, č. 13 (16. 1.), s. 4.

[5] Knihu Vladimíra Körnera *Adelheid* vydal Československý spisovatel v roce 1967 jako 25. svazek edice *Život kolem nás. Malá řada*. Jednalo se ve skutečnosti o novelizaci

filmové synopse, která v polovině 60. let nebyla schválena k realizaci. Konečný scénář filmu byl tudíž knižní adaptací.

[6] Svoboda, Svatoslav, Vláčilova Adelheid. *Mladá fronta* 26, 1970, č. 18 (22. 1.), s. 4.

[7] Fiala, Miloš, Vláčil, Körner, Adelheid, s. 645.

[8] S touto opatrností mohla souviset i absence jakékoli zmínky o výrobní historii filmu, který vinou srpnových událostí nebyl natáčen v létě, ale na podzim a v zimě.

[9] Melounek, Pavel, František Vláčil. *Film a doba* 27, 1987, č. 7, s. 404.

[10] Tamtéž.

[11] V barvě Vláčil natočil již *Skleněná oblaka* a segment *Pronásledování* z povídkového filmu *Vstup zakázán*.

[12] Francl, Gustav, Adelheid Františka Vláčila. *Lidová demokracie*26, 1970, č. 36 (12. 2.), s. 6.

[13] Vondra, Václav, Vláčilova „Adelheid“. *Práce* 26, 1970, č. 18 (22. 1.), s. 6.

[14] Zřejmě ne tak docela pohádkový příběh z dob tatarského vpádu do Čech nicméně vyšel knižně, viz Körner, Vladimír, *Údolí včel, Zjevení o ženě rodičce podle svatého Jana*. Spisy Vladimíra Körnera – svazek 4. Praha – Podlesí: Dauphin, 2008.

[15] Hepnerová, Eva, c. d.

[16] Fiala, Miloš, Vláčil, Körner, Adelheid, s. 645.

[17] Francl, Gustav, c. d.

[18] Svoboda, Svatoslav, c. d.

[19] Kopaněvová, Galina, *Vláčil s Körnerom po druhé – Adelheid*. Film a divadlo 13, 1969, č. 26 (18. 12.), s. 13.

[20] Tamtéž.

[21] Svoboda, Svatoslav, c. d.

[22] Hepnerová, Eva, c. d.

[23] Fiala, Miloš, Vláčil, Körner, Adelheid, s. 643.

[24] Tamtéž, s. 645.

[25] Vondra, Václav, c. d.

[26] Svoboda, Svatoslav, c. d.

[27] Vondra, Václav, c. d.

[28] Dříve hrála pouze filmovou sestru Jana Kačera v dramatu *Každý den odvahu* (1964).