

OTÁZKY BEZ ODPOVĚDÍ

Jan Lukeš

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

I.

Situace československého filmu osmdesátých let připomíná ve všem všudy ono příslovečné čekání na Godota. Po hodnotové depresi let sedmdesátých, dnes konečně i veřejně konstatované¹ — depresi ostatně sdílené s jinými oblastmi uměleckého tvoření, zejména s divadlem a literaturou — přinesl jisté naděje už přelom obou dekad. Tehdejší příliv mladších tvůrců, kladoucích důraz na autenticitu zobrazovaných jevů a osobnostní punc výpovědi, jakož i na zužitkování výbojů kinematografie let šedesátých, naplnil je ovšem jen zčásti. Ukázalo se, že téměř výhradní orientace na téma dospívání a vstupu mladého člověka do života, pokud šlo o současnost, je znovu jen hrou ve velmi rigorózně vymezených mantinelech. Zvláště pod rukama méně talentovaných tvůrců vytratila se z ní osvěživá novost zření a důsažnost vnitřní pravdy byla zaměněna za fetiš vnějšího detailu. Ale ani ti schopnější nedokázali o mnoho více, když vlastně od začátku bylo jasné, že zmíněné téma není než východiskem z nouze, náhradním řešením v situaci, v níž řada traumatických společenských problémů, přímo se nabízejících k uměleckému uchopení, zůstávala prostě nedotknutelných. Povědomí o jedné z funkcí umění jako seismografu morálního klimatu společnosti, jako iniciátora a korektivu celospolečenské demokratické diskuse, se léty jakoby zcela vytratilo, proto i dílo svou podstatou tak nevýbojné a spíše jen posmutněle konstatující, jako je Feničův **Džusový román** (1984) narážilo na nepochopení a muselo si svou existenci doslova vyvzdorovat.

Jestliže k zatímním vrcholům filmové tvorby osmdesátých let patří tak spíše díla solitérů starší generace, Věry Chytilové, Jiřího Menzela, Jiřího

¹ Milan Hanuš, Mnohost zájmů, chaos kritérií, Dramatické umění '88, svazek 1, s. 4–7; Pavel Melounek, Bitva o nové osobnosti aneb Zaostáváme za světem?, Scéna 13, 25. 7. 1988, č. 15, s. 7.

Krejčíka, Štefana Uhra, Dušana Hanáka či Juraje Jakubiska, neznamená to nicméně, že vlohy a úsilí mladších tvůrců byly zcela promarněny. Naopak, mnozí z nich prokázali i na látkách velmi prostředních takovou míru schopností, že o to větší je ono očekávání opravdového tvůrčího činu právě od nich. Zračí se v něm kus tradičního přesvědčení, že to nové musí vyslovit právě ti noví, mladí — přesvědčení o to mylnějšího, že se už chvíli nejedná ani o mladíky, ani o nováčky. Jenže v situaci, kdy starší už většinou pracují s uzavřenou poetikou, v níž je agresivní hledačství typu Věry Chytilové přece jenom výjimkou, a kdy mladší se sotva dostávají ke své první příležitosti, jsou naděje a přání, vkládané na bedra dnešních přibližně čtyřicátníků, bezpochyby na místě. Jsou to tvůrci, kteří si vybojovali své místo na slunci, načerpali potřebné praktické zkušenosti a získali si i jisté umělecké renomé. Někteří z nich se později vydali snazší cestou nadbíhání ať už skutečným, nebo jen imaginárním přáním publika, jiní si však podrželi touhu vést s ním dialog, problémy spíše otvírat, než je maskovat. Jisté uvolnění společenského klimatu, vyvolané ovšem v nejednom směru vlastně jen spontánním vyhřeznutím nadále už neudržitelných problémů, staví však tyto tvůrce do situace pro ně dosud neznámé, stejným dílem příznivé jako nepříznivé. S pádem mnohých zákazů a tabu vzroste, zdá se, škála možností umělcova sebevyjádření, zároveň však padne i mýtus odvahy jako kritérium hodnoty stvořeného díla. A přiznejme si, že tento mýtus hraje v českém umění i kritice posledních zejména dvaceti let roli přinejmenším stejně destruktivní, jako konstruktivní.

Vezměme si jen případ **Pavučiny** (1986), filmového debutu Zdenka Zaoral, a položme si otázku, jaký podíl měla na oceněních, kterých se jí dostalo, její hlubinnější myšlenková a estetická hodnota, a jakou roli přitom sehrálo její dosud tabuizované téma toxikomanie v Československu i naprosto nezvyklý způsob vzniku celého projektu. Není příznačné, že například Bílou vránu '86, cenu udělovanou Mladým světem, dostal Zaoral doslova „za režii filmu Pavučina, ve kterém naléhavě upozornil na nebezpečnost toxikomanie, a za mimořádnou vůli, se kterou svůj tvůrčí záměr realizoval“, ² tedy vlastně za hodnoty zcela mimoumělecké? Je snad jasné, že nemíním nikterak význam i smysluplnost tohoto ocenění snižovat, chci jen naznačit, že z určitého nadhledu, vymaněného z často velmi utilitárních domácích podmínek, se mohou věci jevit ještě jinak. A také, že někdy stačí i jen malý časový odstup, ve kterém se dotud „nedovolené“ téma stane běžným, aby se pohled na dílo zcela proměnil a našel v něm po vyšumělé časové aktuálnosti jen pramálo nadčasového. Ostatně Zaoralovi **Poutníci** (1988), vznikající po Pavučině už ve zcela jiných podmínkách a bez onoho nimbu zakázaného ovoce, odhalují s až nemilosrdnou krutostí prázdné estétství, s nímž tvůrce náhle k takové nadčasovosti směřuje.

² Mladý svět 29, 24.—30. 3. 1987, č. 14, s. 16.

Ono očekávání nových tvůrčích činů klade tak za dané situace značné nároky nejen na schopnost co nejdůslednější autorské sebereflexe, ale také na schopnost kritiky této sebereflexi napomáhat a rozvíjet ji v rovnoprávném dialogu. A není divu, že zatím tento dialog, ať už vedený prostřednictvím konkrétních filmových děl, či hodnotících soudů o nich, probíhá více na úrovni pokládání otázek, než nacházení odpovědí na ně: ten, kdo ví, kolika dalšími okolnostmi a tlaky je u nás ovlivňována už beztak složitá a komplikovaná filmová výroba a jaké dědictví s sebou stále ještě někdy vleče, je vděčen i za toto tázání. Také dva filmy, jimiž se zabývám dále, představují především takové otázky — otázky položené někdy přímo výslovně divákovi, zároveň však i otázky položené kritice. I ona by měla být schopna formulovat si znova a znova svá kritéria hodnot ve vztahu k proměňující se realitě společenské i imanentně umělecké, aniž by přitom zapomněla na základní konstanty etické i estetické, konstituující každé skutečné umělecké dílo. Bude-li i ona — stejně jako my zde — více klást otázky, než na ně odpovídat, nemusí to ještě svědčit o její rezignaci na hodnotící soud, nýbrž spíše o snaze zůstat práv složitosti situace onoho godotovského očekávání, nevyloučit předem žádnou z možností tvůrčího hledání.

II.

Snímek scenáristy Radka Johna a režiséra Karla Smyczka si svou otázku vtiskl přímo do názvu: **Proč?** (1987).³ Týká se zcela konkrétní události, kterou se film inspiroval, zároveň však míří i k postižení širších souvislostí věci. Tou konkrétní událostí byla demolice několika železničních vagónů rozvášněnými fotbalovými fanoušky — vlajkonoši, jedoucími v červnu 1985 na utkání Sparty Praha do Banské Bystrice. Obecnější rámec jí dala skutečnost, že se tak stalo jen krátce poté, co byl prakticky celý svět prostřednictvím televizního přenosu svědkem drastické předehry utkání PMEZ Juventus Turín — FC Liverpool v Bruselu, při níž v bitvě britských fanoušků s italskými přišlo o život více než čtyřicet lidí.

Proti takové bilanci je ovšem čtvrtmilionová škoda na vybavení vagónů zdánlivě zanedbatelnou „maličkostí“. Přesto byla veřejnost šokována: ačkoli někteří z novinářů již delší dobu upozorňovali na řádění vlajkonošů při utkáních i po nich a ačkoli leccos se proslýchalo například o dalekosáhlých škodách spojených s vandalismem při rukování branců, asi málokdo čekal výron agresivity tak nezastřené, ohromující právě svou zdánlivou bezúčelností a nemotivovaností. Stejně jako v případě

³ **Proč**, FSB 1987, n. Radek John, s. Radek John, Karel Smyczek, r. Karel Smyczek, k. Jiří Brabec, hu. Michal Pavlíček, hr. Jiří Langmajer (Jirka), Martin Sobotka (Michal), Pavel Zvarič (Petr), Pavlína Mourková (Marie), Jan Potměšil (Milan), Daniel Větrovský (Vlasta), Daniel Landa (Pavel), Markéta Zmožková (Anča), Martin Dejdar (Šury), Emília Zimková (průvodčí), Karel Pospíšil (vyšetřovatel) aj.



Záběr z filmu **Proč?**

řady jiných negativních společenských jevů byla veřejnost po léta konejšena v přesvědčení, že nás se to netýká, a varovným hlasům nebylo dopřáno náležitého sluchu, s výjimkou okamžitých bezpečnostních opatření. Teď však bylo nutno se ptát nejen, proč tato opatření zcela selhala, když v jiných případech fungují bezchybně, ale především jaká je hlubinná souvislost s podobnými projevy jinde a také zda jejich zdrojem nejsou i nějaké specificky domácí příčiny.

Na první pohled téma na důkladnou sociálně psychologickou studii — chopí-li se ho umění, vzniká hned otázka, nesupluje-li tak ve sféře společenské sebereflexe roli příslušných vědních disciplin, bude-li schopno překročit obzor prvoplánové deskripce a konstituovat svůj vlastní svět myšlenkový i obrazný. Motivací pro takový zájem může být přitom víc: od obecné společenské naléhavosti problému a puzení tvůrce se k němu vyjádřit přes cit pro atraktivitu a senzačnost pronikání do dosud zapovězených sfér až po specifické autorské pracovní metody, zohledňující některé látky více a jiné méně. Zdá se, že právě zvláštní pracovní metody Radka Johna sehrály — mimo ostatních motivů — při vzniku **Proč?** tu nejpodstatnější roli — ve smyslu pozitivním i negativním.

John vlastně od počátku své spisovatelské i scenáristické dráhy pracu-

je důkladnou sběrnou metodou. Sběrem materiálu na gymnáziích si vytvořil platformu pro svou prvotinu, román *Džínový svět* (1980), a velmi podobně postupoval i při společném psaní scénářů s Ivo Pelantem pro snímky Karla Smyczka: *Jen si tak trochu písknout* (1980) na motivy z *Džínového světa*, *Jako zajáci* (1981) a *Sněženky a machři* (1982). Nejmarkantněji ovšem svou metodu uplatnil John v románě *Memento* (1986), v němž je příběh jednoho pražského narkomana vlastně jen chartrnou beletristickou berličkou k takřka až osvětově laděné prezentaci materiálu získaného v souvislosti s reportáží pro *Mladý svět* o narkománii v Československu. Realita jako by tu otřesností faktů „psala“ sama, příběh však není přes některé vnější znaky beletristického stylu schopen překročit jejich determinaci.

Nad scénářem *Proč?* byli si John se Smyczkem zřejmě už vědomi, že na samospasitelnost faktů, byť sebedrastičtějších, nelze bez dalšího spoléhat, proto hned v titulní otázce naznačili, že jim jde o víc, o proniknutí za jevovou stránku věcí. Přitom však, jak sami prozradili, šlo jim zároveň „spíš o sociologickou sondu do party, než o příběh nebo jednotlivé hrdiny“.⁴ Východiskem se proto opět stal konkrétní materiál obsažený tentokrát v soudních spisech banskobystriického případu. Prvotní abstraktní idea filmu o násilí a skupinové agresivitě byla zpředmětněna na případu fotbalových fanoušků, ten však tvůrčové chápou jenom jako jeden z možných průniků k danému problému.⁵

Teoreticky je to jasné, komplikace nastávají při realizaci. Zřeknutí se příběhu a sledování vývoje jednotlivého hrdiny, jehož osud by se mohl stát myšlenkovou metaforou, znamenalo přes prvotní premisu zvýšený tlak na dokumentárnost, již bylo nutno nahradit emocionální působivost obrazného uchopení. Stopování kolektivního antihrdiny, jakož i snaha zabránit diváckému ztotožnění se s ním vedly nutně k rozbití syžetu a k maximálnímu využití ejzenštejnovských principů montáže. Iracionální emotivita skladby měla nahradit racionálně vybudovanou emotivitu jednotného příběhu a dovést diváka až k pokusu o zodpovězení si onoho proč?

V konečném tvaru je snímek vystavěn na prolínání čtyř časových rovin: základní tvoří dokumentaristická rekonstrukce událostí v jedoucím vlaku, druhou je jejich vyšetřování, třetí soukromý a rodinný život obžalovaných a čtvrtou, která tvoří rámec celému dílu, je soudní přelíčení. Přitom se skladba snaží konfrontací chování vždy jedné z vybraných postav ve vlaku, při výslechu, v soukromí i u soudu rozkrýt utajené pohnutky jejích činů i možné zdroje a příčiny její protispolečenské aktivity. Dvojitý skladební princip, spojený zvláště v obrazech z vlaku s dynamickou akcí a až naturalistickou věcností vidění, je zárukou toho, že divák,

⁴ Libuše Hofmanová, *Proč?* Otázka položená publiku. Rozhovor s Karlem Smyczkem a Radkem Johnem, *Film a doba* 33, 1987, č. 12, s. 663–7, cit. místo s. 663–4.

⁵ Tamtéž, s. 663.



Záběr z filmu *Proč?*

ocitající se pod neustálým atakem vjemů, je strháván jejich dramatickým rytmem a přenáší se snadno i přes místa, v nichž je johnovské lpění na sebraném materiálu zjevně retardujícím činitelem.

Tak proti dokumentaristické věrnosti rekonstrukce událostí ve vlaku, využívající dokonce některých jejich přímých účastníků jako herců, působí značně krotce rovina výslechů u vyšetřovatele, ačkoli právě v ní mohl být naléhavě exponován střet dvojí etiky a položena otázka slabin jedné i druhé. Setrvávání na mluvě protokolů učinilo z postavy vyšetřovatele chápavého psychologa, jehož prostřednictvím divák nahlédne do nitra delikventů, neumožnilo však autorům přejít možná právě tady k sondě do společenského svědomí. A podobně je tomu i v rovině zobrazující rodinné zázemí aktérů: ačkoli „poslední výzkumy dokazují, že narušení jedinci pocházejí spíše než z rodin rozvedených z těch, které navenek fungují“⁶, setrvali autoři u motivu rozvráceného manželství jako příčiny asociálního chování dětí prostě proto, že v jejich vzorku „tyto děti z takových rodin většinou byly“.⁷ Tím se ovšem opět připravili

⁶ Psycholog Petr Kratochvíl v rozhovoru Borise Dočekala *Problém nejen fotbalový*, *Mladá fronta* 44, 9. 3. 1988, č. 57, s. 5.

⁷ Zl, *Film je způsob života*, Slovo má režisér Karel Smyczek, *Tvorba* 7. 10. 1987, č. 4, s. 8–9, cit. místo s. 9.

o možnost přejít k mnohostrannější společenské sondě v poloze vlastního děje, nikoli až v poloze dodatečného komentáře.

Právě takový dodatečný, vnějškově naroubovaný komentář představuje v **Proč?** nejen anketa z pražských ulic, ale i názor soudního znalce — psychologa, příslušníků železniční ostrahy, sportovních činovníků aj. Psychologova slova jsou jistě výstižná a zčásti na titulní otázku odpovídají: „Každý člověk cítí potřebu být podepsaný na tomto světě. I když se tváří, že ho to vůbec nezajímá. Dřív, když švec vyrobil botu, byl to jeho podpis na světě. Ale dneska? (...) A pak dojde ke zkratu. Rozbít telefonní budku. To je moje dílo. Dílo mých rukou. Můj podpis na tomhle světě. Dopracovat se vlastní boty bylo deset let úsilí. Destrukce je snazší než cokoli jiného. Poslední možnost, když na nic jiného nemám. Něco rozmlátit. Někoho zranit. Vzbudit pozornost. Toto jsem já!“⁸ Ale že by po takovém hodnocení věci musely následovat rozpaky tázajícího se novináře nad tím, co z něho může zveřejnit,⁹ to se zdá nepochopitelné: vždyť v něm není vlastně nic, co by nějak odkazovalo ke specificky domácím příčinám vandalismu a agresivity. Kromě toho se tak, stejně jako výroky dalších dotázaných, vlastně jen neústrojně verbalizuje to, co film měl a snad i mohl vyjádřit organizací své vizuální složky. U ankety pak vadí ještě jiná věc: její místy formanovsky fraškovité ladění se dostává do rozporu se syrovou drastičností vlastní matérie filmu.

Johnův a Smyczkův snímek bývá srovnáván s filmem lotyšského dokumentaristy Jurise Podniekse **Je lehké být mladým?** (1986), jehož východiskem je obdobná událost jako v **Proč?**: demolice dvou železničních vagónů rockery vracejícími se v červenci 1986 z koncertu v Ogre do Rigy. Ale hned ve způsobu použití ankety je vidět základní rozdíl: v **Proč?** představuje dodatečný komentář, v Podnieksově filmu je vlastním způsobem organizace tématu. Zatímco Smyczek natočil hraný film s místy velmi působivou stylizací do dokumentu, Podnieksovi byl naopak dokument samozřejmým východiskem, do něhož vnáší jediný prvek stylizace v postupu od problémů jednodušších, individuálních, ke složitějším, společenským. Jeho film tak zejména v závěru, ve výpovědích veteránů z Afghánistánu, dosahuje míry otevřenosti, zobecnění a sociální pronikavosti, s jakou se **Proč?** nemůže srovnávat.

Jaký je přesto význam **Proč?** v soudobém kontextu domácí tvorby, ukáže srovnání s jiným snímkem, tentokrát českým: **Discopříběhem** (1987) scenáristy Borise Janíčka a režiséra Jaroslava Soukupa. Oba filmy jsou vlastně o tomtéž: co se stává z člověka, když přestane myslet svou vlastní hlavou, když se promění v pouhou součástku davu. Nad **Proč?** si můžeme klást otázku, zda by důsažnější nebylo rozkrytí ještě jiných projevů stádnosti v našem životě, projevů třeba méně drastických, než vandalství fotbalových fanoušků, o to však vytrvalejších a škodlivějších,

⁸ Radek John — Karel Smyczek, *Proč?*, literární scénář, FSB 1986, s. 105.

⁹ Tamtéž, s. 107.



Záběr z filmu **Proč?**

protože lépe ukrytých. A tu na mysli vytane právě **Discopříběh**, film, v němž by se diskotéková uniformita oblékání, duchaprázdných gest, přízemních ideálů a otupělých citů mohla zdát jako stvořená pro podobně demaskující pohled. Nic z toho v něm však nenajdeme: tvůrcové se naopak snaží přesvědčit generaci dnešních teenagerů, že právě v těchto projevech je jejich generační sebevědomí, jen jen „stvořit něco senzačního“. Není-li však nakonec symbolickým výrazem oprávněnosti tohoto sebevědomí nic jiného než závěrečná masová diskotéka, pak nelze než konstatovat, že v **Discopříběhu** se stádnosti jako přímému popření osobního vztahu zodpovědnosti každého individua ke světu nejen nedostalo náležité kritiky, ale že díky nesporné profesionalitě režisérově byla tato stádnost dokonce povýšena na estetický ideál a vzor hodný následování.

Naproti tomu v **Proč?** ukázali autoři jasně, že právě ze ztráty pocitu osobní identity pramení její (ve výsledcích destruktivní) hledání v psychóze davu. To je jejich odpověď na titulní otázku — na otázky další, pátrající po příčinách takové osobnostní degradace, neodpovídají buď vůbec, nebo jen v poloze přibližných, nefilmově ztvárněných formulací.

III.

Otázkou položenou divákovi je i další film, na němž se jako autor námětu a scenárista podílel Radek John: **Bony a klid** (1987) režiséra Víta Olmera.¹⁰ „Co vlastně chcete?“ ptá se ironicky v jeho samém závěru z plátna objektivem znetvořená tvář jednoho z veksláků a uzavírá tak další sociologicky orientovanou sondu, která asi skutečně z Johna udělala „jediného veřejně známého scenáristu. Přes jeho dosti bohatou filmografii s tím nemají co dělat jeho scenáristické kvality, ale prvotřídní publicistická schopnost; John je novinář, který se uplatnil ve filmu — jenže daleko inteligentněji než většina jeho kolegů literátského ražení“.¹¹ Oprávněnost těchto slov zcela potvrzuje geneze námětu i scénáře **Bony a klid**.

V mnohém je podobná vzniku literárního podkladu pro **Proč?** Také záležitost veksláctví je po léta veřejným tajemstvím, tajemstvím mezi řadovými občany hojně kritizovaným; jako „instituce“ prostředkující i nevalutovému tuzemci nákup exkluzivnějšího zboží v Tuzexu však je veksláctví i oněmi kritizujícími chťe nechtě hojně využíváno. „Platíme morálkou za nedostatky ekonomiky,“ soudí o věci prokurátor¹² a zřetelně tak vymezuje hranice, v nichž se bude předem myšlenkový dopad případného uměleckého díla na toto téma pohybovat. Věc ovšem komplikovalo, že i ono bylo dlouhá léta tabu — zájem o jeho zpracování byl, ale teprve před polovinou osmdesátých let se o veksláctví začalo veřejně mluvit i v tisku a právě John byl jedním z těch, kteří o něm začali publikovat první. Materiál sebraný k několika soudničkám posloužil pak při literární přípravě filmu, doplněn osobními poznatky Víta Olmera i kameramana Oty Kopřivy.¹³

Důraz byl znovu od samého počátku kladen na autenticitu faktů, Johnovi šlo o to, „zmapovat jednotlivé oblasti života ‚veksláků‘ — způsob získávání prostředků, utrácení, trávení ‚volného času‘“.¹⁴ Je vidět, že fetiš faktu opět převážil — „nic z toho, co se ve filmu odehrává, není vymyšleno“¹⁵ — zvláště, když v pozadí zjevně nestála žádná hlubší idea, jako alespoň zčásti u **Proč?** Nebylo-li vůbec možno předpokládat, že by

¹⁰ **Bony a klid**, FSB 1987, n. Radek John, s. Radek John, Vít Olmer, r. Vít Olmer, k. Ota Kopřiva, hu. Ondřej Soukup a Frankie Goes to Hollywood, hr. Jan Potměšil (Martin), Veronika Jeníková (Eva), Josef Nedorost (Richard), Tomáš Hanák (Harry), Roman Skamene (Bíny), Miloslav Kopečný (Bankér), Vítězslav Jirsák (Martinův otec), Miloš Čálek (Benák, bytný Evy), František Švihlík (Karel, vekslák ve velkém) aj.

¹¹ Tereza Brdečková, **Bony a klid**, *Záběr* 21, 27. 7. 1988, č. 15, s. 6.

¹² JUDr. Jiří Teryngel v článku Luboše Beniaka *O Karlovi*, *Mladý svět* 30, 19.—25. 4. 1988, č. 18, s. 14.

¹³ Srov. o tom např. Radek John a Vít Olmer v článku Zdeňka Matějčka **Bony a klid**, *Květy* 37, 19. 11. 1987, s. 38—9.

¹⁴ Radek John v rozhovoru Luboše Dojčana, *Radek John: Bony a klid nie sú jedinou cestou*, *Smena* 41, 5. 8. 1988, č. 183, s. 5.

¹⁵ Radek John v rozhovoru v *Květech*, viz pozn. 13, s. 38.



Záběr z filmu **Bony a klid**

se film mohl nějak zásadněji vypořádat s příčinami veksláctví, vyvstal navíc přirozeně problém, jak sebraný materiál vlastně zorganizovat.

Z jednoho rozhovoru víme, že konečné verzi scénáře **Proč?** předcházela jiná, která „měla ještě podobu lineárně vystavěného příběhu“.¹⁶ Nakonec byla zvolena struktura mnohostranného vizuálního i myšlenkového ataku s prvky dokumentarismu. Také u **Bony a klid** se nabízela poloha dokumentu, výsledkem je však model příběhu s ústředním protagonistou, patrně proto, aby při celkové zabořenosti autorského vidění do světa veksláků vůbec do látky vstoupil motiv odstupu a varování jako vlastní ideové poslání díla. Film si za to záhy po uvedení vysloužil výtku, že „připomíná poněkud laciný western“¹⁷, což je charakteristika vzhledem ke stavbě příběhu poměrně výstižná, její kritický osten vůči umu autorů však zřejmě není zcela na místě. „Martin tedy, jak ve starých westernech, se rozhodne vzít spravedlnost do vlastních rukou,“ tak autoři sami¹⁸ popisují hrdinovu situaci poté, co se marně domáhá vrácení peněz, o něž byl jako naiva z venkova veksláky protřele připraven. Ostatně

¹⁶ Karel Smyczek v rozhovoru (spa) Děsím se násilí, Svobodné slovo 43, 13. 9. 1987, č. 214, s. 11.

¹⁷ Petr Nový, Bony a klid, Mladá fronta 44, 13. 4. 1988, č. 86, s. 4.

¹⁸ Radek John — Vít Olmer, Bony a klid, technický scénář, FSB 1987, s. 20.

i distribuční slogan „vekslácká balada o tom, co všechno lze prodat a koupit“ leccos napovídá o žánrovém zaměření snímku.

Skutečný zdroj některých výhrad spočívá tedy spíše, zdá se, v nevhodném žánrovém zpracování daného tématu: úsilí o autenticitu faktů a dokumentárnost dostává se do rozporu s příslušnými žánrovými klišé, která právě na dokumentaristickém pozadí vystupují o to falešněji. O hlavním hrdinovi bylo v této souvislosti například řečeno, že „do soukolí vekslácké mašinérie se dostal souhrou scenáristických nezbytností“¹⁹ — ty bychom byli patrně ochotni akceptovat v příslušném žánru, nikoli však v díle, které chce být zároveň sociologickou sondou.

To, že tyto neduhy ve výstavbě příběhu a tedy především ve scenáristické přípravě divákovi zřejmě většinou uniknou, je zásluhou nebyvale strhujícího vizuálního pojetí celého filmu. Olmerovi se za nezanedbatelné pomoci hudby Ondřeje Soukupa a tří převzatých skladeb liverpoolské skupiny Frankie Goes to Hollywood podařilo filmu vtisknout především spádný rytmus, v němž není čas na prodlevy a v němž je psychologická mělkost soustavně přebíjena novými a novými vizuálními senzace-mi. Na nich má ovšem hlavní podíl kamera Oty Kopřivy, která svou těkavostí a nestálou hektičností buduje přímo v obraze jeden z možných konstitutivních významů, obsažených v názvu filmu: rubem proklamované vekslácké pohody a „klídku“ je nervózní existence na okraji společnosti, kde ani možnost vydělat „více než devadesát devět procent lidí v tomhle státě“ nevyvažuje totální ztrátu hodnotných lidských vztahů. Samozřejmě přitom nepomíjejí ani významy ostatní, k nimž název odkazuje: pokleslost veksláckých zájmů, jejich ničím a nikým nerušená existence ve společnosti orientované alespoň slovně zcela opačně než oni, a konečně vztah ironické parafráze k titulu i obsahu americké gangsterky **Bonnie a Clyde** (r. Arthur Penn, 1968).²⁰ V tomto významu posledním je vlastně ono zmíněné žánrové zaměření vytyčeno jaksi hned před závorku, byť s podtónem, devalvujícím předem možnost rozvinutí příběhu ve skutečné drama.

Co na filmu vadí asi nejvíc, je jeho takřka úplné oddělení světa veksláků od okolní společnosti. Také v **Proč?** jsme svědky snahy o postižení specifických norem chování daného sociálního vzorku, o vystopování paretních mýtů a zvyklostí, tvořících falešné vědomí vlajkonošů. Přesto však nejsilnější místa filmu jsou ta, v nichž dochází ke konfrontaci obou světů: party i společnosti, uprostřed které žije. Zejména scény z vlaku, zachycující střet stupňované agresivity vlajkonošů s diferencovanými reakcemi cestujících, jsou výstižné: vypovídají nejen o ztrátě jakýchkoli etických norem na jedné straně, ale i o jejich značné rozkolísanosti a neochotě i bázni je bránit na straně druhé. Naproti tomu v **Bony a klid** vyjma úvodní sekvence, v níž se Martin pokouší domoci spravedlnosti,

¹⁹ Tereza Brdečková, cit. článek.

²⁰ Srov. též Jan Foll, *Bonnie a Clyde* po našem, *Scéna* 13, 2. 5. 1988, č. 8, s. 8.



Záběr z filmu **Bony a klid**

k takové konfrontaci vlastně vůbec nedojde. Dokonce čím víc film vta-
huje diváka do veksláckého myšlení a praktik, tím víc se jeví právě tento
úvod jako čirá scenáristická konstrukce, chatrný „oslí můstek“, jak divá-
ka spolu s Martinem přivést do party a pak ho spolu s ním dovést až
k náležitému mravnímu naučení. Ale je vůbec představitelné, že by parta
lidí tak bezskrupulózních, jak je sugestivně prezentuje celý film, rezigno-
vala před naprosto bezbranným venkovským „balíkem“, vzala jej pro
jistotu mezi sebe a ještě mu k tomu nádavkem opatřila byt? Kdyby vů-
bec jejich bázeň před udáním mohla být tak velká, nebylo by při jejich
výdělcích daleko logičtější, kdyby Martinovi jeho peníze prostě vrátili,
než aby se s ním trvale dělili při všech dalších obchodech? A není i celá
ta Martinova proměna v mafiána v černých brýlích stejně neuvěřitelná,
jako průhledná?

Není pochyb: právě toto jsou ony „scenáristické nezbytnosti“²¹, jimiž
se autoři snažili najít od světa veksláků odstup. To, že se jim to objektiv-
ně vzato nepodařilo, lze považovat paradoxně za největší přednost i nej-
větší nedostatek jejich filmu. Předností je tento malý odstup z hlediska
dokumentárního: už ve scénáři a ještě více v konečné realizaci jsou **Bony
a klid** doslova nabity věcnými postřehy z veksláckého života, od „práce“

²¹ Tereza Brdečková, cit. článek.

přes zábavu až po vzájemné vztahy a citové či spíše sexuální zájmy. Film jak v obraze, tak v dialozích věrně vykresluje jejich prostředí i duševní horizont, aniž by se ovšem pouštěl do hlubinnějších dušezpytných analýz — i jen pouhý náznak předhistorie Harryho, byť velmi příznačný, je tu naprostou výjimkou. Pokud jde o popis, nezůstává ovšem film jen u veksláků, ale snaží se je obrazem zachytit v širším kontextu pražského polosvěta denního i nočního vůbec, a právě tento pohled na „cvrkot“ bister a barů, heren, botelových diskoték, hotelů, nádraží i tuzexových prodejen tvoří nejatraktivnější složku jeho vnějšího designu.

V téže atraktivitě, spojené se zmíněnou neschopností odstupu je však současně skryto i největší nebezpečí filmu, nebezpečí plynoucí ze ztotožnění diváka — ať už vědomého, či podvědomého — s jeho hrdiny. Zatímco v **Proč?** je obnaženost agresivity protagonistů filmu natolik odpuzující, že alespoň pro dospělého diváka nepřichází takové ztotožnění v úvahu,²² v **Bony a klid** se velkosvětскost veksláckého života spojeného s ležérními hrami sudá — lichá o tisícikoruny, sexuálními „jízdami“ a obchody za statisíce snadno může stát příkladem hodným následování, zvláště když jediný hodnotový korektiv v postavě Martina se z příběhu de facto odpaří a když i v autorském pojetí nad osobnějším stanoviskem převládá směřování k zábavnosti. Ani v rozuzlení nechtěli tvůrcové překročit hranice reality, nechali proto na partu dopadnout trest především za střet se zájmy ještě výše postavených veksláckých sfér, a tím vlastně naznačili, že ve společnosti, která se s podobnými projevy nedokáže vypořádat a někdy je dokonce tiše podporuje, je veksláctví přece jenom velmi přitažlivým modelem vivendi — pokud se dodržuje jistá subordinační. Závěr opravdu sarkastický — kdyby ovšem autoři tento sarkasmus v celé struktuře filmu uplatnili i jinak než občasnými režimními vtípkami, které mu asi opravdu zaručují „dlouhodobou prosperitu“²³, a především kdyby byl výrazem spíš pohledu onoho „řadáka“, „co akorát maká, žere, vobčas šoustá. Celej život, furt dokola. Jako když razítkuješ na poště: makat, žrát...“²⁴ než pohledu samotných veksláků. V tom jsou **Bony a klid** vsutku zcela jiné než takové předchozí Olmerovy filmy jako **Co je vám, doktore?** (1984), **Jako jed** (1985) a zejména nedoceněná **Antonyho šance** (1986) a je třeba jen potvrdit názor, že vnější divácká atraktivnost byla tu vykoupěna ztrátou opravdové lidské vřelosti, „překročením na druhý břeh. K těm, které nenávidí Antony“.²⁵

Na jak úzké hraně film svým pojetím balancuje, může odhalit srovnání s jiným téměř současně vzniklým snímkem: **Kamarádem do deště** (1988) scenáristy Miroslava Vaice a režiséra Jaroslava Soukupa. Jeho dva hrdinové mají sice svá občanská zaměstnání číšníka a taxikáře, ve skutečnosti se však způsob jejich existence i pohledu na život nebezpeč-

²² Jinak je tomu s diváky nedospělými — viz o tom článek v MF, cit. v pozn. 6.

²³ Srov. Jan Foll v cit. článku.

²⁴ Radek John — Vít Olmer, techn. scénář, s. 97, viz pozn. 18.

²⁵ Tereza Brdečková, cit. článek.



Záběr z filmu **Bony a klid**

ně blíží Johnovým a Olmerovým vekslákům. Tady však už jakýkoli odstup chybí naprosto: stejně jako je **Discopříběh** faktickou oslavou nemyslivé stádnosti, tak zase **Kamarád do deště** vnucuje divákovi jako samozřejmé a ještě i docela zábavné jednání a bytí, které je v naprostém rozporu s jakýmkoli hlubším pojetím společenské etiky i smysluplného života člověka jako jedince.

Vedle tak úplné ztráty kritérií hodnot, neomluvitelné (stejně jako u **Discopříběhu**) ani žánrovým zasazením, jeví se ovšem **Bony a klid** stále ještě jako dílo vědomé si určitých základních estetických i ideových horizontů, i když se k nim, zdá se, přiblížilo teprve ve fázi samotné realizace. Tak ani v technickém scénáři nenalézáme onen klíčový záběr z konce filmu, v němž za odsouzenou Martinovou partou kráčí po chodbě v družném hovoru se soudcem vekslácký boss Karel a v němž je tak poprvé otevřeně naznačena souvislost přežívání podobných parazitních sociálních skupin s nepochybně zkorumpovanými sférami justice. A podobně je tomu například se záběrem, v němž oko kamery jako by vysílené cvaletm veksláckého života spočine na okamžik na symbolu rudé neonové hvězdy zářící nad nočním městem — právě a jen v těchto chvílích, ryze filmovou řečí, pozvedá se film k sarkastickému vidění obyčejného občana této země, truchlivě po léta sledujícího, čím se naplňuje obsah

slovního spojení reálný socialismus. V těchto souvislostech i ona závěrečná otázka „Co vlastně chcete?“ směřuje k alespoň symbolickému naznačení dlouhodobějších společenských příčin, vytvářejících půdu pro vznik jevu, kterým se film zabývá.

IV.

Režisér Jaroslav Soukup před nedávnem prohlásil: „Pokud se člověk chce prosadit, musí přistoupit na to, co je možné dělat a co ne, to znamená, jaká tematika se dá dělat a jakým způsobem.“²⁶ Můžeme to považovat za reálný odhad možností z hlediska filmaře praktika, ale také za značně defetistický postoj umělce, doslova rezignujícího před poměry. Víme: zatímco nevydaný román tím ještě nepřestane být sám sebou, nerealizovaný film prostě neexistuje a nikdo ho k životu nevzkřísí — kdo se potom může divit tomu, že třeba jen obyčejná touha pracovat převáží nad tím, „o čem“ se pracuje. Jenže i ve filmu jakožto díle kolektivním platí, že nejpronikavější výsledky přinášejí ta díla, která naopak před poměry nerezignují, která nesou pečeť osobnostní výpovědi svých tvůrců. Filmy **Proč?** a **Bony a klid** natočené podle scénářů Radka Johna nepochybně takovou pečeť mají a je jen svědectvím nenormálnosti situace, že se za ně právě scenáristovi dostalo okamžité podezřívavých výtek z konjunkturalismu: vždyť je přece objektivním faktem, že John s oběma náměty přišel přinejmenším jako jeden z prvních a začal na nich pracovat vskutku v době, kdy ještě vůbec nemohlo být jasno o jejich konečném osudu. Na druhé straně však zřejmě ani on sám si zcela neuvědomuje, že jak problém vlajkonošů, tak veksláků jsou vskutku jen oněmi „špičkami ledovce“²⁷, který teprve bude nutno probádat, a že i jeho vlastní filmy vždy znovu zvyšují laťku nároků, kterými bude úroveň tohoto bádání poměřována — jinak by nemohl o kritických reakcích na své filmy hovořit s tak hořkým podtónem.²⁸

Proč? a **Bony a klid** jsou názorným svědectvím momentálního stavu československé kinematografie, ale možná i umění vůbec, v němž jednotlivá díla získávají věhlas více svými stránkami mimouměleckými, supluje tak vlastně účinek příslušných nástrojů společensko administrativních. Protože se tak v naší kulturní historii neděje poprvé a protože se tím umění dostává role pouhého ventilu, propouštějícího přetlak z problémů, které se neřeší ani pak, padá z toho často na tvůrce i diváky podivný pocit marnosti, zvláště když si uvědomí, jak malichernými se mnohdy i ta nejodvážnější díla jeví zpoza hranic.²⁹ Neustálé dohánění

²⁶ Tomáš Tintěra, *Amatér a profesionál*, Rozhovor s režisérem Jaroslavem Soukupem, *Film a doba* 33, 1987, č. 1, s. 6—10, cit. místo s. 10.

²⁷ Srov. Jan Foll, cit. článek.

²⁸ Srov. v rozhovoru ve *Smeně*, viz pozn. 14.

²⁹ Poučná je v tomto smyslu zpráva Šárky Kalusové *Jinýma očima*, *Tvorba* 28. 9.

ztraceného času vyčerpává a zkresluje optiku kontextuálního pohledu, takže se pak snadno stane, že i film v domácích souvislostech jistě nadprůměrný a pracující s hlubinnějším myšlenkovým konceptem než právě **Proč?** a **Bony a klid** — **Dům pro dva** (1988) Rudolfa Ráže a Miloše Zábanského — nezíská zdaleka takové ocenění, na jaké jej odborná kritika tipuje.³⁰ Přesto si i já myslím, že právě on naznačuje cestu dál v posunu od vnějšího popisu do hloubky věci, zniterněním problematiky, kterou prezentuje. Jak tuto cestu do vědomí a svědomí člověka jako individua učinit i obecněji platnou cestou ven, do vědomí i svědomí společenského, to už je další z otázek pro budoucnost.

Summary

Questions Without Answers

by Jan Lukeš

In his paper, the author states that the values in Czechoslovak cinema stagnated in the seventies and new hopes were raised only after the arrival of younger film-makers towards the end of the decade. The fact that not even they have achieved aims of some importance for the time being and that their artistic proceedings often are stereotyped is caused, in the opinion of the author of the article, by too many external extra-artistic influences exerted on these film-makers' work. However, as a result of the social climate being eased towards the end of the eighties, many interdictions and taboos are getting lifted, and this categorically requires artists and critics to rediscover the genuine criteria for judging values. Two films which riveted the greatest attention of laymen and specialists are used by the author of the paper in his attempt to show the extent to which this effort has been successful up to now; he does it rather by putting questions, without trying to reach a definitive conclusion.

Inspired by soccer fans' vandalism, scriptwriter Radek John's and director Karel Smyczek's film **Why?** is strongly influenced by the latter's collecting working-method. In this picture, the emotivity resulting from a dual principle of com-

1988, č. 39, s. 14—15, zachycující reakce zahraničních hostů Letních kursů čs. filmového umění v Písku právě na **Proč?** a **Bony a klid**.

³⁰ Viz jeho ocenění uvedená tamtéž a jeho osud na XXVI. MFF v Karlových Varech.

position was meant to compensate for the authors' decision to abandon a coherent story and show the cinemagoers the way to answering the question put in the title of the movie. However, because the authors of the film clung too much to the documents linked with a concrete case of vandalism whose hearing in court inspired them, they did not succeed in upgrading the picture in a way which would allow it to probe society from several angles, above all through the action itself, not through additional comment. Especially when comparing Smyczek's film with another work which has a similar theme, Yuri Podnieks's Latvian picture **Is It Easy To Be Young?**, it becomes obvious how limited the openness, generalization and social penetration of the first of these two movies are. Nevertheless, in comparison with a film made by a younger author, **Discostory** by Jaroslav Soukup, the elementary search for man's identity in **Why?** greatly transcends Soukup's underselling philosophy and herd-instinct.

As a scriptwriter, Radek John also participated in the making of the film **Big Money**, directed by Vít Olmer. Another Czech phenomenon recorded by reporters and concealed until recently, speculation with, and traffic in, foreign currencies on the black market, was the starting point of this film. In this case too, a fetish in the shape of facts became predominant, yet in this film the effort to be authentic comes into conflict with the genre of the movie, in which, as in old westerns, an honest and deceived hero „decides to take justice into his own hands“. A dynamic concept of direction, the excellent camerawork of Ota Kořmář, and the music of Ondřej Soukup and the „Frankie Goes to Hollywood“ group cover up various weak points, especially as regards the film's attitude to reality, and with keen perception the picture also includes various observations of the way of life of traffickers in foreign currencies, but its appeal to the cinemagoers was paid by a loss of genuine human warmth. Jaroslav Soukup's film **A Good Pal** is a still more forceful example of this trend in the production of movies by younger Czech film-makers.

In conclusion, the author of the paper makes a general statement according to which **Why?** and **Big Money** are practical illustrations of the present state of Czechoslovak cinema and, perhaps, of art in general, when the works of art become known because of their extra-artistic aspects in the first place, thus making up for the effect which should be produced by the respective social and bureaucratic instruments. However, as this does not happen for the first time in Czechoslovakia's history of culture and makes art play the role of a mere safety valve letting off excess pressure caused by problems which remain unresolved even afterwards, this often produces the film-makers' and cinemagoers' strange feeling of futility, especially when they realize how petty even the most courageous films often seem to be if considered from abroad. Nevertheless, the film of scriptwriter Rudolf Ráž and director Miloš Zábanský **House for Two**, for instance, may be regarded as the first little step made to proceed from outward descriptions to a more intimate treatment of problems.