

Články

TROJÍ KONTEXT SLADKÝCH HER
MINULÉHO LÉTA

Marie Mravcová

*Má velká, jediná a stravující
vášeň byla po deset let Seina.*

G. de Maupassant: Muška

Sladké hry minulého léta, hrané pětici mužů s nezvykle spontánní dívkou, hry hravé, ale i trpké, natočil režisér Juraj Herz pro bratislavskou televizi¹⁾ v roce 1969 již jako jedna z nejvýraznějších osobností české filmové kultury, kterou významně obohatil filmy *Sběrné surovosti*, *Znamení raka*, *Kulhavý ďábel* a *Spalovač mrtvol*.²⁾ Dílo oceněné na festivalu televizních filmů v Monte Carlu Grand Prix a Zlatou Nymfou za kameru (Jozef Šimončíč), se sice stalo uměleckou událostí, leč dosti nenápadnou – nepochybně i proto, že hravá evokace sedmdesátých let minulého století, nesená v duchu bohémského užívání života, vstoupila do depresivního času tanky zabezpečené obnovy totalitního režimu. Jak svrchovaně estetizovaný tvar, tak téma erotické hry s hořkým podtextem, téma pokusu o plné vychutnání přítomnosti cestou úniku před měšťáckou každodenností a dočasného ponoření do permanentního flámu, mohly nicméně působit – a na leckteré diváky působily – už tentokrát osvobodivě a současně jako cosi pocitově velmi blízkého. V tomto analytickém zhodnocení Herzova v mnohém směru unikátního a mistrovského dílka však nepůjde o jeho časové působení, nýbrž o kvality nadčasové, zejména pak o to, nakolik představuje jev

1) Slovenská televize Bratislava zaznamenala v druhé polovině 60. let celou řadu dramaturgických (Peter Balagha) a realizačních úspěchů. O rok dříve než *Sladké hry minulého léta* vznikly například jiné dva vynikající přepisy klasických literárních děl: *Něžná* podle prózy F. M. Dostojevského (Krotká, režie Stanislav Barabáš) a *Balada o sedmi oběšených* podle povídky Leonida Andrejeva (Balada o siedmich obesených, režie Martin Hollý). Srov.: Martin Š m a t l á k, *Alternatívna „nová vlna“ v televízii? (O slovenských televíznych filmoch obdobia šesťdesiatych rokov)*. Filmový sborník historický 4, Praha 1993, s. 105 – 110.

Herzův maupassantovský film byl uváděn v kinech mimo jiné i proto, že barevné televizory se tehdy vyskytovaly ještě ojediněle a nebarevné televizní uvedení by vlastně úplně znehodnotilo jeho výtvarné kvality.

2) Již v počáteční etapě své režijní dráhy se tedy Juraj Herz profiloval jako tvůrce orientovaný k literatuře: detektivka z nemocničního prostředí *Znamení Raka* (1967) vznikla podle prózy Hany Bělohradské *Poslední večere*; bizarně groteskní *Sběrné surovosti* se zařadily mezi filmové povídky, jimiž se Věra Chytilová, Jiří Menzel, Jan Němec, Jaromil Jireš a Evald Schorm přihlásili k poetice Bohumila Hrabala; *Spalovač mrtvol* (1969) představuje nevšední kongeniální přepis hrůzně groteskní modelové prózy Ladislava Fukse. Literární orientaci potvrdil i další režisérův vývoj. Připomeňme skvělou adaptaci románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy* (1971) nebo *Morgianu* (1972), hororovou psychologickou kreaci inspirovanou prózou Alexandra Grina *Jessie* a *Morgiana*.

vzácně širokého kulturního zázemí. Lze ho totiž nahlédnout v průsečíku několika kontextů, zejména pak kontextu historického, literárního a výtvarného. Není proto divu, že jsme podlehlí nutkání zabývat se nejen samotným filmem, ale také jeho kulturně historickým okolím. To znamená nutkání přijmout možná až příliš široký úhel pohledu, abychom ho mohli představit jako film maupassantovský, „francouzský“ a impresionistický.

Kdo zná *Sladké hry minulého léta*, většinou také ví, že scénář (autorkou jeho literární podoby je Alta Vášová) vznikl na motivy Maupassantovy kratičké prózy Muška.³⁾ Většinou však zůstává nerozpoznána autobiografičnost předlohy – její souvislost s vodáckou etapou spisovatelova života, ovládanou řekou, sluncem, vínem, ženami a nevázanou zábavou.⁴⁾ Historický kontext Herzova filmu tvoří tedy jednak konkrétní životopisná fakta, jednak projevy životního stylu dané epochy, které ovšem tvůrci nerekonstruovali, ale více či méně vzdáleně evokovali; připomněli je volně inspirovanou filmově-obrazovou a scénickou kreací. Než si těchto fakt všimneme blíže, pejme se krátce, zda se pro scénaristické ztvárnění Mušky nabízely jiné možnosti.

Máme zato, že danou literární látku – letmo, skicovitě nahozenou příhodu ze života pařížských flamendrů a vodáků – bylo možno například aktualizovat: přenést ji prostorem a časem do přítomnosti, změnit kostýmy, typy postav a lodí, způsob víkendové zábavy apod. a zamýšlet se nad tím, jak by se v ošemetné situaci kolektivního otcovství (tak lze stručně postihnout zápletku Maupassantovy črty) zachovali naši současníci. – Na druhé straně vybízí autobiografický základ předlohy k natočení historické rekonstrukce rušného života na Seině (o něm dále), kterého se spisovatel účastnil jako jeden z nejhlučnějších protagonistů. V takovém projektu by mohla být epizoda zachycená v Mušce volně rozvíjena o další doložené historiky, čerpané z Maupassantovy bohaté a sdílné korespondence. Životopisné filmy à la „Miláček vodákem“ by ovšem bylo dobré natáčet v autentických „dekoracích“ a plenérech, což by bylo jistě náročné i pro francouzskou produkci. Místa popsaná pečlivou literární topografií Flaubertova žáka vyhlížejí dnes zajisté jinak než v sedmdesátých letech minulého století.

3) Maupassantova neslábnoucí čtenářská obliba i vypravěčsky úsporná, zápletková a pointovaná stavba jeho próz způsobily, že se tento autor stal předmětem dosti intenzivního zájmu filmařů (uvádí se třicet čtyři titulů v rozpětí let 1908 – 1960). Bylo napsáno, že Maupassantovy povídky a romány jsou komponovány do přirozených filmových střihů, Ejzenštejn v nich nacházel „pravé vzory rafinované montáže“. Z maupassantovských filmů si připomeňme například film Vídeňáka Willy Forsta *Miláček* (Bel Ami, 1938), *Radovánky* Maxe Ophulse (Le Plaisir, 1951, podle Salónu paní Tellierové – U Tellierů), přepis románu Příběh jednoho života, realizovaný pod titulem *Láska bez předsudků* (Une vie, 1957) Alexandrem Astrukem, vyznavačem narativní poetiky „kamera-pero“. Konečně pak mimořádně zdařilou filmovou verzi příběhu dobrosrdečné prostitutky z doby francouzsko-pruské války *Kulička* (Boule de suif), natočenou v roce 1945 Christianem Jaquem. Nejvýznamnější filmové dílo natočené podle Maupassanta však představuje *Výlet do přírody* (Partie de Campagne). Rozpracoval ho roku 1935 Jean Renoir (pro premiéru byla tato fragmentární verze připravena až v roce 1945) a vyslovil v něm prostřednictvím živé herecké akce (scénář podstatně rozvinul konverzační složku) a atmosférických obrazů jak téma žalostně komické konfrontace měšťáčka s přírodou (jeho „hloupou láskou k přírodě“), tak téma mocného vlivu přírody na lidskou senzibilitu a psychiku.

4) Ani v jedné z nemnoha českých recenzí z doby premiéry filmu se neobjevuje zmínka o autobiografičnosti předlohy.



Claude Monet: Argenteuil (1873)

Režisér Herz a jeho slovenští spolupracovníci volili variantu dostupnou a v pozitivním smyslu kompromisní: jejich film se sice od biografické roviny povídky značně odpoutal (dá se říci, že ji zapřel), současně však zachoval věrnost času děje předlohy tím, že ji – obohacenou o řadu nových motivů a situací – tlumočí nejen s použitím historizujících kostýmů a předmětností, hlavně však výtvarné stylizace, kterou lze vnímat jako ohlas impresionistických pláten a pastelů a která tak sama o sobě zajišťuje přenos do minulosti. K faktu, že filmová Muška „nepoletuje“ na Seině, ale na Dunaji pak dodejme tolik: ač je z literárně historického a kunsthistorického hlediska nepochybně důležité, že řeka objevující se v Maupassantových prózách a na obrazech impresionistických malířů je právě ta a ne jiná, jde tu současně – ve významu obecnějším – o umělecké zhodnocení motivu řeky jako takové. A spolu s ní jejích travnatých a zalesněných břehů, rozmanitých plavidel, mostních pilířů, výletních hospůdek, prosluněné letní atmosféry, bezstarostné pohody a spočinutí apod.

V Herzově filmu sice nevystupuje ani jeden z mužských protagonistů v roli budoucího slavného spisovatele, ale někteří z nich vedou dosti podobnou existenci; nebo jinak: jejich chování a projevy připomínají autostylizaci oněch mládenců, s nimiž se v okolí Seiny setkával v době, kdy získával mezi veslaři, lehkými holkami a pokleslou bohémou popularitu svými sportovními, pijáckými i svůdcovskými výkony a kdy byl znám pod přezdívkami Guy-Guy, Josef Slíva, Zlý chodec. Tehdy mu úniky do přírody kompenzovaly úmorně nudnou práci ministerského úředníka (nejprve působil na ministerstvu námořnictví, posléze na ministerstvu školství) do té míry, že se jeho život

doslova rozpoltil ve dví: u řeky se z oficiála proměnil v náruživého vodáka. Netrávil tam jen soboty a neděle, ale často přespával u Seiny i v týdnu (například v Bezons, kde se odehrává *Výlet do přírody*)⁵⁾ a pak prý od pěti do sedmi hodin vesloval na jole a ještě stihl ranní vlak do Paříže. Bylo to nejspíš tak, jak o tom píše jeden z Maupassantových životopisců Armand Lanoux: „Za mlžného svítání vyráží na vodu, naslouchá jejímu bratrskému šplíchání, útěku vystrašené krysy a otírání boků o rákosí. Vdechuje z plných plic, zabírá vesly, sám mezi pytláky, a když začíná slunce stoupat, skáče co nejrychleji do oddělení třetí třídy vlaku, který páchne po mokřích psech, aby si odtrpěl svých sedm nepřetržitých hodin v žaláři státní správy, kam každé ráno přichází pozdě, udýchaný, zčervenalý a nazlobený.“⁶⁾

Obrazy uložené v Maupassantově fenomenální vizuální paměti (mimo jiné i dominance tohoto smyslu v tvůrčím procesu ho spřízňovala s impresionistickými malíři) se později vybavovaly při komponování řady povídek. Řeka v nich má více tváří, děsivé nevyjímaje. V Mušce se objevuje právě ta ranní: „Jako ostatní mají vzpomínky na něžné noci, já mám vzpomínky na východy slunce v ranní mlze, v plynoucích bloudících parách, před svítáním bílých jako mrtvol, pak při prvních paprscích, dopadajících na louky, zružovělých, že se srdce zaradovalo; a mám vzpomínky na měsíc, postříbřující rozechvělou a tekoucí vodu jasem, v němž rozkvétaly všechny sny.“⁷⁾

V místech, kde Maupassant vesloval, napájel se vínem, běhal za holkama a podněcoval výstřední zábavy (tehdy muselo také dojít k neblahé události, která rozhodla o jeho předčasné smrti na následky progresivní paralýzy) bylo možno potkat rovněž některého z malířů, kteří v Seině a jejím okolí (jakož i v jiných vodách) objevili mocný zdroj výtvarné inspirace:⁸⁾ „V tomto kraji jsem často sledoval Moneta při hledání dojmů. To už nebyl malíř, ale opravdový lovec. Chodil se skupinou dětí, které mu nosily plátna, pět nebo šest pláten představujících týž námět v různých hodinách a s různými efekty (...) Viděl jsem ho, jak takhle zachytil jiskřivý pád světla na bílý sráz a zvěčnil ho gejírem žlutých tónů, které zvláště vystihovaly překvapující pomíjivý efekt toho nepostižitelného oslepujícího oslnění. Podruhé plnýma rukama vzal liják řinoucí se na moře a vrhl jej na plátno...“⁹⁾ Právě Claude Monet („Monet je jen oko, ale, Bože, jaké oko!“ – Cézanne) byl nejmocněji ze všech impresionistů přitahován vodními hladinami, životem na řekách, v přístavech či na mořích. Delší

5) Jean Renoir mohl při natáčení *Výletu do přírody* (objevuje se také název *Výlet na venkov*) použít ještě autentický prostor tzv. Paulinovy restaurace, jejíž reklamní nápis, čtený manžely Dufourovými, zněl:

„Poulinova restaurace,
polévka a smažené ryby,
společenské místnosti,
polétáte si v sadu na houpačkách.“

6) Armand Lanoux, *Miláček Maupassant*. Praha 1965, s. 84.

7) Guy de Maupassant, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 299.

8) Zrod nové malířské techniky se klade do lázní La Grenouillère, spisovatelem několikrát vylíčených. Tam Claude Monet a Auguste Renoir bok po boku malovali postavy v pestrých šatech, barevné lodičky, stíny stromů a břehů na vodní hladině, lesk vody a zrcadlící se oblohu, rozkmitanou pohybem vln. Zde se jejich obrazy proměňovaly v otisky prchající chvíle, ale i v dokumenty doby s jejím životním stylem.

9) Armand Lanoux, c. d., s. 87 – 88.

čas (od 1872) pobýval s celou rodinou přímo v Argenteuil, kde se nacházela jedna z vodáckých „kolonií“ zaznamenaná v Mušce; po tragickém skonu manželky (1879) se s dětmi usadil ve Vetheuil, rovněž na Seině. Zřídil si dokonce plovoucí ateliér úpravou loďky (*bateau atelier*), na němž často pracoval i několik dní a zajížděl až do Rouenu. Jedním z objektů, který přitahoval jeho výtvarný zájem i zájem přítele Augusta Renoira, byl velký restaurant v podobě lodi, kotvící v lázních La Grenouillère. Zmíněný podnik nám „dokumentují“ dvě verze jeho zpodobení z roku 1869, lišící se pouze rukopisnou nuancí, formátem, počtem zachycených figur, světelnou intenzitou (poměrem světla a stínu) a tím, že Renoir se přiblížil po hladině řeky k centrálnímu objektu obrazové kompozice blíže než Monet. Tím objektem je umělý ostrůvek, přístupný jednak po molu, jednak přímo z restauračních prostorů (ti, co přebrali, se sem mohli tedy snadno odklidit, popřípadě se osvěžit skokem do vody). Jedna z Maupassantových povídek nám líčí středisko nedělního Eldoráda zvané Žabárna následovně:

„Vzdálený stálý hluk lidských hlasů, tlumený křik ohlašoval podnik oblíbený u vodáků. Najednou ho uviděli. Obrovská loď krytá střechou, zakotvená u břehu, nesla celý národ samic a samců, sedících u stolku nebo pijících vstoje, křičících, zpívajících, hulákajících, tančících nebo skákajících při rámusu sténajícího klavíru, rozladěného a pronikavého jako stará rachotina.

Vysoká rusovlasá děvčata, vystavující vpředu i vzadu dvojité dráždidlo nader a zadku, procházela po lodi, vyzývavě se dívala po mužích, rty měla červené, byla téměř opilá a na jazyku měla oplzlá slova.

Jiné zase vášnivě tančily s polonahými chlapy – měli jen plátěné krátké kalhoty a bavlněné tričko, na hlavě barevné placky jako jockeyové.

A všechno to šířilo pach potu a pudru, výpary voňavkářství i podpaždí.

Pijáci u stolků hltali bílé, červené i žluté tekutiny a křičeli, bezdůvodně halasili, podvolující se prudké touze dělat rámus, zvířecí touze mít uši i mozek plné hluku.

Každou vteřinu některý plavec, stojící na střeše, skočil do řeky, až vystříkla voda na nejbližší hosty u stolků, kteří pak divošsky křičeli.

A na velké řece eskadry plavidel. Dlouhé úzké joly ujížděly, jako by se vznášely mocnými záběry veslařů s nahýma pažema, jejichž svaly se vlnily pod opálenou kůží.¹⁰⁾

Tvorba impresionistických malířů se nepochybně vyznačovala velkým formovým hledačstvím v oblasti barev, kompozice i tahu a úhozu štětce. Významnou roli pro tento výtvarný směr však sehrály i samotné náměty – předmětná náplň obrazu, čerpaná přímo z reality a nalézaná najednou v místech, kam dosud malíři nezabloudili. Obrazy impresionistů tak ve svém úhrnu konstituují jakési námětové paradigma, ustálené v obecném kulturním povědomí již natolik, že se některé reálné scénérie a objekty mohou vnímat jaksi výtvarně – například monetovsky, degasovsky, renoirovsky... Jak už bylo řečeno, stala se pro svou neobyčejnou světelnou reflexibilitu jedním z nejfrekventovanějších námětů hladina řek a moří. Vášně pro vodu mají tedy

10) Guy de M a u p a s s a n t, *Yvetta a jiné povídky*. Praha 1967, str. 36 – 37.



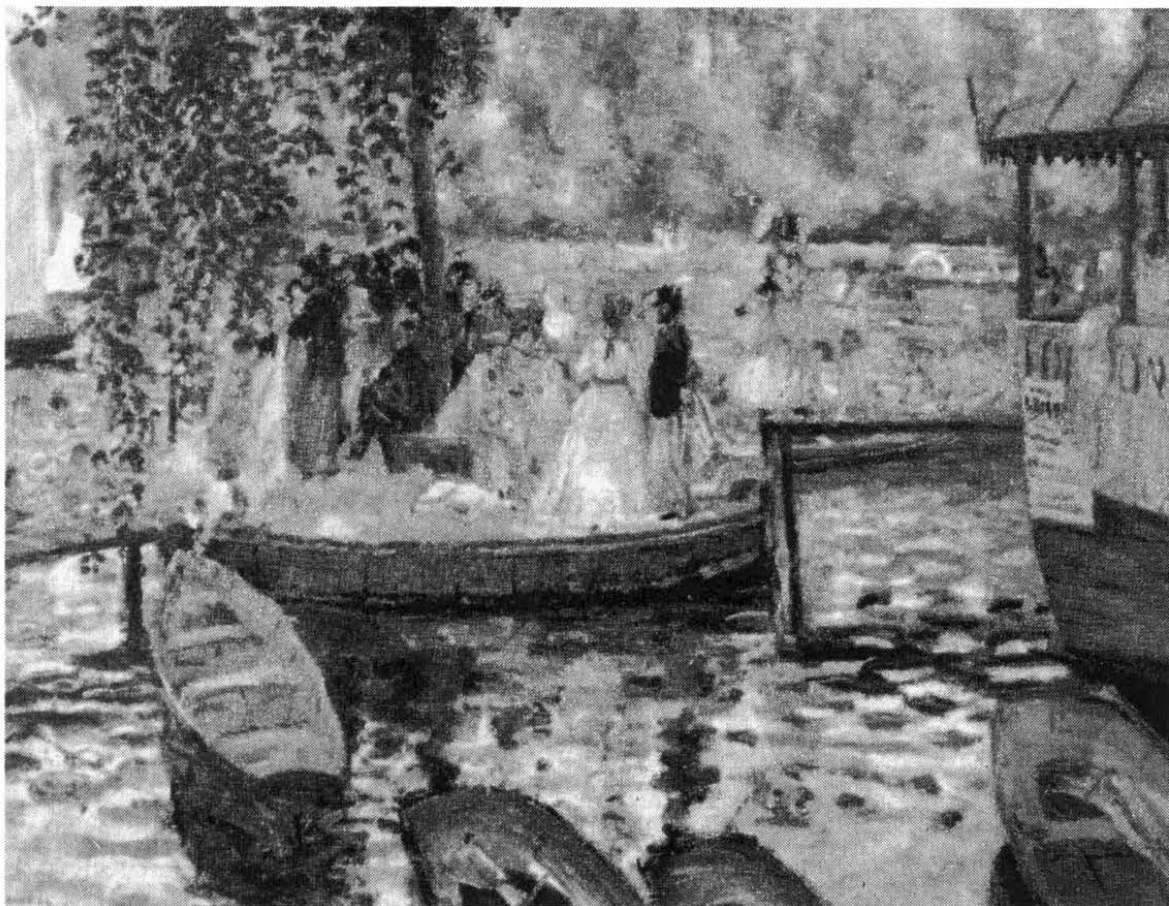
Claude Monet: *La Grenouillère* (1869)

oba inspirační zdroje *Sladkých her minulého léta* společnou.¹¹⁾ Jev má však rovněž širší význam, dejme tomu kulturně společenský.

V letech, kam nás přenáší děj Maupassantovy *Mušky*, se voda stala nejen významným podnětem pro novou malířskou techniku (svou optickou intenzitou a tvárlivostí přivedla malíře k dělené a hybné barevné skvrně), ale současně začala ovlivňovat životní styl: „Nikdy nepřičteme Seině dost důležité místo v mladých letech třetí republiky. Na břehu veletoku zároveň s barevnou skvrnou, disonancí a ‚plynouchými‘ verši vítězí také rozhalená košile nad škrobeným stojacím límcem buržoazní konvence. Mezi veslaři, plavci, ‚plenéristy‘ začíná revoluce životních způsobů. Kolem Bougivalu to asi roku 1871 bude jen bujná změť malebných pasáků a povolných dívek, polonahých veslařů, ohromujících živnostnické výletníky a uvádějící ve zmatek jejich ‚slečny‘ svými vynikajícími bicepsy. Cesta k revoluci slunce, kterého se tehdy všichni báli, je ještě dlouhá. Maupassant je svým dílem i životem první velký obhájce slunce. Brzy nad mléčnou pletí romantismu zvítězí opálená kůže 20. století. Mezi lekníny a rákosím klíčí apolónská budoucnost.“¹²⁾ Předběhněme sled našeho výkladu a dodejme: impresionismus znamenal oslavu slunečního světla jako živoucího pohybu.

11) Maupassantovy povídky jsou plné vod – sladkých i slaných, půvabných i zrádných, hlubokých i mělkých, tekoucích i stojících. Nechybí ani močál ukrývající vaginální tajemství vzniku života (viz povídka *Láska*).

12) Armand Lanoux, c. d., s. 88 – 89.



Auguste Renoir: *La Grenouillère* (1869)

Filmová Muška prohlašuje: „Víš, nejraději mám na světě slunce.“ Slunce se podílí na sladkosti „her minulého léta“, postavy se jím několikrát přímo opájejí a když se obloha zatáhne, je zřejmé, že léto a jeho hry se chýlí k závěru. Avšak nejen velké téma slunce, ale i celá řada dalších motivů, jež tvoří tematickou náplň Herzova filmu, jsou motivy, jež můžeme na základě kulturní paměti zvat impresionistickými. Divák se tu kupříkladu setká téměř se všemi čin- nostmi a radostmi, které zmiňuje Jaromír Neumann ve své renoirovské monografii, když vypočítává malířovy oblíbené námětové okruhy: „Ztvárnil nedostižně radosti tance a družného stolování, pohodu přátelské zábavy při sklence vína a něžnosti v trávě ve stínu stromů, zachytil šťastné chvíle výletů, odpoledních koncertů v zeleni, letních koupelí v náručí živlů a přírody.“¹³⁾

Než se zaměříme na impresionistické kvality Herzova letního filmu, na filmově obrazovou slavnost smyslů a na výtvarné aluze, věnujme se jeho rovině literární (to jest vztahu k předloze), jež ovšem, jak jsme doložili kontextem historickým, s rovinou výtvarně stylizační úzce souvisí – osobou autora předlohy i tématem řeky a osvobodivých úniků do přírody. V době, kdy Maupassant svou vodáckou črtu psal, náležely však tyto úniky nenávratně minulosti. Muška (Mouche) vznikla v roce 1890, tedy v době, kdy už autorův osud vyložil své karty a přiblížil se k tragickému vyvrcholení (1893). Přitom příhoda z let vodácké slávy se vzdálila o to víc, oč se od té doby změnilo Maupassantovo společenské postavení: z chudého úředníka a vodáckého fla-

13) Jaromír N e u m a n n , *Auguste Renoir*. Praha 1963, s. 8.

mendra se stal uznávaný a movitý literát. Jolu nahradila jachta Miláček, s níž se plavil po Středozemním moři.

Když scenáristka Alta Vášová a režisér Juraj Herz přistoupili k textu předlohy, odmyslili si – a jak už jsme uvedli, nic jiného jim ani nezbyvalo – biografickou rovinu „vodákových vzpomínek“ a naložili s nimi jako s fiktivním náčrtem erotické příhody, která se odehrála v kterémsi městě u kteréši řeky někde před rokem 1900.¹⁴⁾ Tento náčrtek obsahoval následující: Čtenář je uveden na místo děje, jímž je výhradně řeka a jedna společná místnost na bydlení, kde, jak praví vypravěč, zažil „nejbláznivější večery v celém životě“. S maximální charakterizační stručností („malý a velmi chytrý“, „vtipný a líný“, „drobný“, „elegantní“, „pečlivě upravený“) je dále představena pětice kamarádů, která mezi sebe přijme „vtipné děvče, plné veselých nápadů“, drobné a mimořádně hovorné („Neustále povídala, klapalo to lehce jako křídla stroje, která se točí větrem...“) a také vzrušující. Na Mušku vévodící jole Obrácený list si sice činí k nelibosti ostatních vlastnické právo Jednoočka, ale záhy začnou během týdne pytláčit v její přízni i další členové „kolonie“. Po čtvrtroku této „praxe“ dívka zneklidní a jednoho večera se pánové musí vyrovnat s jejím těhotenstvím, což učiní tak, že přijmou kolektivní otcovství. Budoucí maminka se oddává snění o tom, čím vším by její dítě mohlo být, ale po nehodě při vyskakování z loďky v bolestech potratí. Smysl pro humor, „kterým byla prosáklá až do morku kostí“, v ní po Jednoočkově slibu, že jí udělají nového synka, uchlácholí velký žal.

Takto prostinký děj se zjihle cynickou maupassantovskou zápletkou a pointou by sotva vystačil na celovečerní film, byť televizní. Črta musela být dotvořena a lze říci, že sama – svou skicovitostí – toto dotvoření vlastně usnadnila. Ptejme se tedy, jakými cestami byl dějový půdorys obohacován, jak bylo domyšleno a dosloveno to, co text předlohy pouze naznačil, které nové motivy a situace byly dopsány a proč.

Konstatuje-li vypravěč Mušky souhrnně „jen jsme se bavili a veslovali“, pak nestojí scenáristovi nic v cestě, aby si představil různé konkrétní dovádivé projevy: vymáčení slečinek ve vodě, závody lodí, honičky, koupání aj. Zatímco Maupassant vzpomíná jen na to, co se odehrávalo u řeky, filmová verze jeho povídky, naznačující vzpomínkovost jen slůvkem „minulého“ ve svém titulu a nostalgií závěru, konfrontuje

14) Popření autobiografického zázemí črty je patrné už z toho, že autoři filmového scénáře zrušili původní přezdívky mužských postav, z nichž každá měla reálného nositele. Namísto Patoka, Tomahawka, Šišáka, Jednoočky a Josefa Pruniera, vystupují ve filmu Baron, Flamengo, Rotschild, Goya a Tomáš. Změna pojmenování naznačuje dosti zřetelně i posun od trampů ke světákům.

K autobiografičnosti ještě tolik: Jako fiktivní příhodu bude vnímat Mušku také čtenář neznalý faktů autorova života. Podobné záměny faktů a fikce jsou ovšem právě u Maupassanta často možné, neboť 1. psal většinou na základě empirie – vlastní, nebo podle vyslechnutého vyprávění; 2. měl v oblibě vyprávění v první osobě, takové, které se tváří jako zpráva o události z vypravěčova života nebo jako reprodukce toho, co ze svého života vypověděl jiný. Tato narativní „maska“ dodává obecně ději zdání autentičnosti (užíval ji hojně také A. P. Čechov) a působí ve smyslu non-fiktivnosti výpovědi. V Mušce se pak autorskost (totožnost vypravěče a autora) signalizuje zvlášť nápadně (vzdor tomu, že začíná: „Řekl nám: Co já jen viděl směšných věcí...“) tím, že se vyprávějící subjekt svěčuje s literárním záměrem napsat knihu, kde by „vypravoval o tom životě plném chlapství a bezstarostnosti, radosti a chudoby, o té silácké a hlučné zábavě, kterou si dopřával od dvaceti do třicet let“. Guy de M a u p a s s a n t, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 299.

Edouard Manet: *V plachetnici* (1874)

prosluněnou přírodní scénérii s šedivostí a oprýskaností předměstských ulic, s chudobou Muščiny světničky, potemnělostí nočních tančíren, prádelnou plnou potivého dusna. Tato odvrácená tvář „sladkých her“ pak navozuje zcela nové téma: kontrast všedního a svátečního, který do vodácké příhody vnáší hlubší dramatický podtext. U literárního předobrazu filmové Mušky lze existenční zázemí pouze tušit (ochota, s jakou sexuálně uspokojuje posádku lodi, naznačuje, že jde nejspíš o grizetku), žití filmové hrdinky se rozpadá na osamocenou jednotvárnou existenci zanedbávané milenky a pradleny na jedné straně, na kralování pěti bohémských mládenců a oddání se smyslovým a smyslným vznětům na straně druhé. Při milování, na řece a na slunci se na Muščině tváři rozhostí úsměv, jenž si svou zářivostí v ničem nezadá se třpytem vodní hladiny a jásavostí barev. Takový výraz štěstí se objevuje na tváři dětí. A není pochyb o tom, že drobná temperamentní dívka ze *Sladkých her minulého léta* je v mnohém ztělesněním ženy-dítěte (přetrvává v ní cosi z nymfy); je bytostí zkaženou i čistou zároveň, a proto tak eroticky dráždivou.

Vodákovy vzpomínky pojednávají erotické téma s příznačnou maupassantovskou – až cynickou – věcností. (Cynická poloha byla spisovateli s mimořádnou sexuální



Muška (Jana Plichtová) a Goya (Peter Debnár)

zkušeností vlastní, ale znal i jiné.)¹⁵⁾ Film těmito vzpomínkami inspirovaný obsahuje celou škálu erotických projevů, jež jsou v průběhu děje zpřítomňovány téměř nepřetržitě. Vstupem Mušky mezi bohémské veslaře (jeden z nich miluje ovšem ještě romanticky) navozuje citelné erotické napětí: ne jeden pohled, letmý dotek či drobná něžnost je obsaženo v nenasytné zahradní večeři i v dusné atmosféře večera, kdy dívka na jednoznačný pokyn „tak už pojď“ mizí za plentou Rotschildovy postele. Přítomnost nevyslyšených mužů násobí dráždivost sexuálních aktů, které kameraman Šimončíč snímá sice decentně, převážně v polocelku a detailu, ale v celém jejich průběhu, jenž se zračí zejména na tváři smyslné dívky. Erotické vzrušení pak dosahuje vrcholu ve scéně, kde milování dvojice za plentou provázejí zvuky rozbíjených předmětů, svědčících o selhání trpělivosti zbývajícího osazenstva „kolonie“.

15) Nevšedně poetické vyjádření erotického tématu nalézáme například v již zmiňovaném *Výletu do přírody*. Signalizuje ho nejprve drobný postřeh (tvar joly se kupříkladu přirovnává k štíhlosti urostlých dívek), tělesné půvaby slečny Dufourové, násobené posléze pohybem na houpačce a rozpaky dam v přítomnosti vodáků s holými pažemi a pružností pohybů, získanou cvičením. Víno stoupá do hlavy, rozpálenost dne se projevuje třpytem a chvěním řeky, účinkem slunečních paprsků na pokožce – a to vše vyvolává v mladé ženě nejasnou touhu po rozkoši. Vrcholnou chvíli propuknutí vášně na zalesněném ostrůvku přitom autor zobrazuje s velkou cudností, a to prostřednictvím zástupného zvukového děje – slavičího zpěvu a pokřiku: „Ale zmlkl, když pod sebou dole uslyšel takové hluboké vzdechy, že se zdálo, jako by se někdo loučil s vlastní duší.“ (Guy de Maupassant, *Z Paříže a venkova*, Praha 1965, s. 250). Přestože Jean Renoir dosáhl ve svém pokusu o přepis *Výletu do přírody* vskutku silné sugescie smyslného účinku horkého letního dne (rozkošné je zejména rozkochání baculaté matinky), v zobrazení gradace erotické touhy zůstala i pro něho předloha nedostižnou. Nemaje slov, musil se uchýlit k zkratkovitosti náznaku.



Rotschild (František Velecký), Baron (Milan Lasica) a Flamengo (Július Satinský)

Zatímco herecká konkretizace pětice mužů se díky maximální stručnosti literární charakteristiky (jde o pouhé odstínění v základní kontuře) nemusela předlohou nijak vázat, v případě kněžky „sladkých her“ bylo třeba slovesné zobrazení pokládat za závazné, protože se pojí k samotné přezdívce i tušenému osudu postavy.¹⁶⁾ Jméno Muška navozuje totiž dosti určité představy – subtilnost, poletavost, provokativnost, křehkost, neklid, neřest, infantilitu aj., v neposlední řadě smyslné vyhřívání na slunci. Filmová Muška – méně upovídaná než ta Maupassantova, zato hravější – ztělesňuje také cosi z impresionistického vztahu k životu s jeho kultem pomíjivé chvíle. Nespokojeného, zachmuřeného malíře Goyu nabádá, aby žil tak, jako by život začínal stále znovu od začátku, aby se neptal ráno, co přinese večer. Jenomže muščí život by mohl s příchodem kteréhosi večera také navždy skončit.

Snad právě pro schopnost dětsky bezprostředních projevů radosti tvůrci filmu svou hrdinku ve srovnání s předlohou zušlechtili – nepřipustili její promiskuitu, to, aby, řečeno slovy předlohy, „podváděla Jednoočku se všemi ostatními členy posádky Obráceného listu“, aby ho podváděla nedělajíc potíže, neodporujíc, jakmile ji někdo požádal. Proměna Mušky v dívku věrně milující přinesla pak nové dramaturgické možnosti: dopsalo se například několik marných pokusů Muščina svádění, podstatně

16) „A potom nám jednou v sobotu večer Jednoočka přivedl malé slaboučké stvoření, živé, pohyblivé, vtipné děvče, plné veselých nápadů...“ „Ano, malá tančící a omamná španělská muška, ne jedovatá, jiskřivá a nastrojená, ale malá muška se zrzavými křídly, která začínala podivně vzrušovat celou posádku OBRÁCENÉHO LISTU.“ Guy de M a u p a s s a n t, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 300 a 302.

se rozvinula hra mužského a ženského principu i jejich střet. V novém světle se ukázalo i přijetí kolektivního otcovství. Zatímco v povídce figuruje jako reálný fakt (přesněji řečeno jako důsledek faktické nezjistitelnosti pravého otce), ve filmu se jeví jako projev přátelské solidarity, jako jeden z dalších hravých nápadů a také jako prodloužení vzájemné mystifikace – to jest nepřiznaného svůdcovského neúspěchu. Dále: protože filmová Muška při veškeré rozverné přelétavosti zůstává milenkou oddanou jedinému muži, musí být rovněž milenkou zraňovanou opuštěností a podezíráním. Tak jako se v Herzově filmu děj dramaticky rozčleňuje mezi dva kontrastní světy (příroda – město), tak se v něm dramatizuje sama lidská situace obdobně kontrastními polaritami: štěstí – zoufalství, naplnění – strádání, družnost – samota, svátečnost – všednost, iluze – realita apod. V náznaku pak i minulost – budoucnost, neboť částečně jsou „sladké hry“ připisány minulému létu a lze předpokládat, že nepřijdou-li nová léta, pak se osud chudé pradlenky může dále odvinout ve znamení prodejné lásky a alkoholu. Tak jako se ostatně odvinul i osud její matky.

V Renoirově *Výletu do přírody* dosloví děj (kratičký příběh prvního a navždy jediného prožitku erotického naplnění) náhlá proměna krajiny: poté co půvabná živnostnická dcera a vodák splynou za zpěvu slavíka v obětí na hustě porostlém otrávku, potemní obloha, vítr začne zmítat travami a stromovím, pohled kamery, jako by prchal, začne ubíhat po zlověstně lhostejné řece. Také v Herzově maupassantovském filmu signalizuje dramatický zlom pohasnutí atmosféry a dešť.¹⁷⁾ Muška sice ještě vyprovokuje opileckou vyjížďku, ale v jejím závěru padá do vody, odkud ji kamarádi vytáhnou zcela bezvládnou. Musí být přivolán lékař, ale dítě už nezachrání. Sám spád událostí – příjezd černého kočáru, nervózní čekání mužů před domem, útěk opilých slečinek apod. – vytváří jakýsi stručný komentář: chmurný a šklebný. „Sladké hry“ léta, jež minulo, skončily. Muščin smích, obnovený tak jako v předloze příslibem nového dítěte, naznačuje, že by mohlo přijít nějaké další léto – budoucí.

V závěrečných obrazech *Sladkých her minulého léta* se naladění filmu mění vskutku radikálním zlomem. Dlužno však dodat, že celkově se jeho obrazy vyznačují velmi rozvládnou emocionální hladinou, jejíž zdvihy, poklesy či dočasná ustálení mocně podporuje takřka neustávající hudební doprovod, řešený na základě principu proměn a návratů. Snad bychom mohli uvažovat přímo o jakési dramaturgii nálad. Jejich střídání nastává pochopitelně již samotným rozlomením Muščin existence na Mušku-opuštěnou milenkou a Mušku-kněžku „sladkých her“. Výrazně rytmován je kupříkladu i sám průběh sobotního flámu s jeho euforickými vrcholy a klesavou kadencí večerní únavy, ztišení, dohasínání a ukládání ke spánku. Kromě toho, že je tento Herzův film filmem erotickým a náladovým, je však také a zejména – více než kterýkoliv jiný – filmem výtvarným. Než se budeme věnovat této jeho kvalitě, dotkněme se krátce ještě latentní impresionističnosti filmově-obrazového záznamu a latentní filmovosti impresionistického výtvarného stylu.

Příbuznost fotografie a filmu s výtvarným uměním spočívá nejzákladněji v jejich vizualitě. Tato málo říkající samozřejmost představuje jakousi velmi obecnou bázi možných souběhů a inspirací. Nám však jde o zcela určité stylové znaky zcela

17) Z francouzského filmového arcidílka se rovněž cituje – a to nostalgický záběr opuštěné zakotvené lodky.

určitého výtvarného směru, který jako by obsahoval jisté momenty filmového zobrazení – jako by v náznaku předjímal vizuální možnosti, jichž si film začal být plně vědom, až když se zbavil závislosti na scénickém aranžování předkamerové reality a až mu technický vývoj umožnil zmocňovat se skutečnosti takřka bez omezení. V čem pro nás ona latentní filmovost impresionismu spočívá? Zejména ve vášnivém zaujetí skutečností, jak se jeví především zraku, které bylo provázáno radikální vizualizací malířského procesu. Tady už šlo o zachycení proměnlivých vjemů a dojmů ve chvíli, kdy nastávají, o uchování jejich bezprostřednosti, o magii slunečního světla, o výtvarné uchopení pohybu a barevné skladby světelné atmosféry – barevnosti světla a vzduchu. Ve stopách Gustava Courbete, anglických krajinářů (John Constable, Richard Parker Bonington, William Turner) a realistů tzv. barbizonské školy (Théodor Rousseau, Narcis Diaz, François Dubigni, Jean François Millet aj.) zkoumali impresionističtí malíři přírodu, její tvary i atmosférické proměny a dovršili tak úsilí malířského plenérismu právě ve chvíli, kdy se měl zrodit nový umělecký druh, jenž umožnil fotografické zachycení krajiny v čase: v čase rozednávání, soumraku, zatmívání, rozsvěcování apod. Umělecký druh vybavený pro zkoumání přírody takovými technickými nástroji, které mu umožnily přiblížit světy vzdálené, i světy lidskému oku nedostupné (makrosvět i mikrosvět).

Impresionistickému malířství byla vlastní latentní kinetičnost, neboť usilovalo o zachycení skutečnosti v její momentálnosti, přechodovosti, proměnlivosti a spolu s tím i o zaznamenání odlesku této skutečnosti ve vědomí subjektu. Nástrojem se malíři stala barevná skvrna a zrychlený styk štětce s plochou plátna: „Charakter barevné skvrny na vodě určil snad krátkost tahu štětce, ostře ohraničené lesky na zčeřeně hladině vynutily si skladbu čisté barvy, kladenou vedle sebe bez přechodů. Rychlost práce se štětcem musela odpovídat rychlosti pohybů a střídání postav. Nebyl čas na detail v obvyklém slova smyslu; i ten musel být vyjádřen barevnou skvrnou ve své úhrnnosti.“¹⁸⁾ A ještě v jedné věci se některé obrazové kompozice impresionistických malířů přiblížily filmově fotografickému zobrazení – totiž tím, že jsou často výsekem (výřezem) z nějaké celistvosti, daným vlastně reálnou vzdáleností malíře od objektu a úhlem jeho pohledu. Rám obrazu pak může přetínat nejen předmět, ale i postavu (Degas kupříkladu neváhal „rozříznout“ některou ze svých oblíbených baletek nebo koně s jockeyem), čímž se navozuje pro film příznačný (pokud se ovšem předsnímací skutečnost jevištně nearanžuje) přesah zobrazené reality za vymezený rámec, reality, jež se takto děje nezávisle na svém zobrazení. Malíř ji sice zachytil jako statickou a do jisté míry ji „umrtvil“, současně dal ale pocítit její dějící se podstatu a relativizoval tak nehybnost. Výsekovost či výřezovost pocítí divák, už když se malíř přiblíží k objektu na polocalek: skutečnost ho pak začne obklopovat, zahrnovat. Navozuje se existenciální spjatost malíře s touto skutečností a díky tomuto „bytí uvnitř“ se může ukázat jen to, co jeho zrak právě obsáhl z její nezměrnosti. Zpodobuje-li například Dámy v květinách (Monet 1875), pak z nich uhlídá a zpodobí pouze tolik, kolik mu dovolí husté květinové keře, z nichž se ony dámy právě noří. Když maluje Oběd v zahradě (Monet 1872), může se stát, že zaznamenaná opuštěný stůl a dítě, odloženou tašku, slunečník a další předměty, neboť osoby se už vzdalují a divák je registruje nejasně

18) Vlastimil F i l a , *Impresionismus*. Praha 1963, s. 25.



Auguste Renoir: *Snídaně veslařů* (1881)

v pozadí. U modistky (1882) se Degas postaví na takové místo, že dáme zkoušející si klobouk neviděl na nohy a modistku mu více než z poloviny překrylo zrcadlo – pro něho bylo ovšem nejdůležitější, že zůstala zachována příznačná půvabná ženská gesta.

Tak jako ve stylu impresionistického malířství shledáváme názvuky filmovosti, je zřejmá i schopnost filmového zobrazování zaznamenat impresivní kvality skutečnosti, zvláště pak přírody. Juraj Herz však kromě toho, že využil barvu, světlo a pohyb pro „odhalování“ emotivní působivosti přírodních exteriérů a atmosférických nálad, pojal svůj film také jako ohlas a připomenutí některých konkrétních obrazových kompozic, s nimiž se setkáváme v dílech impresionistických malířů.

Jak už bylo řečeno, objevuje se v *Sladkých hrách minulého léta* díky Maupassantovi jeden z dominantních motivických okruhů francouzského malířství druhé poloviny 19. století, a to okruh související s řekou, svátečními chvílemi oddechu, výpravami městského obyvatelstva do přírody, objevováním rozkoše, již poskytuje pohyb na vzduchu, voda a slunce. Režisér a kameraman umě rozehráli příznačné horizontální kompozice s řekou, travnatými břehy a letní oblohou. Ve velkých celcích je oživují různorodými plavidly, veslaři a pestře oděnými slečnami. Ve stínu stromů se podél řeky promenují rozmanité páry, pobíhají psi a děti. Film tak diváka upomíná na hromadná figurální plátna, vyplněná rušným děním a barvitostí dámského oblečení, zdůrazňujícího žen-

skost siluety.¹⁹⁾ Připomínáme si například Renoirovo Koupání na Seině (1868 – 1869) s celou jeho předmětnou náplní: hra světla a stínu na promenujících se, nebo porůznu posedávajících postavách, zasluněná řeka s koupači, plachetnicemi, jolami a molem, protější břeh se sotva rozeznatelnými vzdálenými postavičkami – vše ponořeno do světelných vibrací vzdušné atmosféry. Z nejslavnějších figurálních velkých celků si ještě připomeňme již zmiňované verze Žabárny – La Grenouillère (Monet, Renoir) z roku 1869, dále Renoirův obraz Moulin de la Galette (1876), Manetův Koncert v Tuilleriích (1862) a méně honosnou, lidovější Snídani veslařů (1881) opět od Augusta Renoira,²⁰⁾ kde se nenuceně baví oni Lanouxem zmiňovaní polonazí veslaři, ohromující živnostenské výletníky a uvádějící ve zmatek jejich slečny svými vynikajícími bicepsy, jak to ostatně skvěle popsal Maupassant v povídce Výlet do přírody a o několik desetiletí později skvěle předvedl Renoirův syn Jean ve filmovém přepisu této prózy. Mezi pány „oblétávajícími“ Mušku ve *Sladkých hrách minulého léta* na svou dobu provokativně obnažené atlety nenalézáme, objevují se však v epizodě závodu lodí, rapidně nastříhané z polocelků dynamické akce, z protipohledů a detailů, včetně úhozu vesla do vody.

O záměrné komponovanosti v duchu impresionistického malířství svědčí prokazatelně pohledy z loďky na míjející břehy, kam tvůrci neopomněli umístit barevnou skvrnku figurky a nechat zelení trav prosvítat kupříkladu žluté šaty a červený slunečník. Sám slunečník – nejen v roli barevné skvrny, ale i jako předmět stupňující barvitost a prosluněnost obrazu – představuje další dosti nápadnou výtvarnou upomínku (srov. například obrazy Claude Moneta: Pláž v Trouville, 1870; Na louce, 1874; Čtenářka, 1876; Dáma se slunečníkem, 1886). Upomínku na čas děje Mušky, čas impresionistů a čas Maupassantův, čas kultu slunce a barvy:

„Vodačky v modrých nebo červených flanelových šatech pod slunečníkem rovněž modrým nebo červeným, otevřeným nad hlavou a oslňujícím v ohnivém slunečním jasu, se opíraly v sedátku na zádi člunů a vypadaly, jako by ubíhaly na vodě v nehybné a ospalé póze. (...) Na lodi je žena naprosto nezbytná. Nezbytná protože udržuje vtip i srdce ve střehu, protože oživuje, baví, rozptyluje, koření a zdobí loď, když s červeným slunečníkem pluje podél zelených břehů.“²¹⁾

I Muška *Sladkých her* zdobí loď červeným slunečníkem – Baron ho našel pohozený na břehu, zvedl a podal veselé „kormidelnici“, aby si s ním mohla hrát na dámu a byla vybavena tím, čím má žena na lodi vybavena být. V neposlední řadě pak proto, aby se slunečník svou barevnou komplementárností k barvě zelené podílel na výtvarné stylizaci obrazu.

Když se děj *Sladkých her minulého léta* vzdálí od říčních břehů, setkáváme se v něm

19) Vlastimil Fiala o těchto plátnech napsal: „Radostný život obyvatel města, posunutý právě do chvíle bezstarostné zábavy a odpoledního odpočinku, oděvy, typy, tváře rytmované smykem světla problematizujícího mezi větve stromů, tanec i intimní rozhovory, to vše ukazuje charakteristiku pařížského odpoledne, pocit životního štěstí a šťastného života.“ Vlastimil F i a l a, c. d., s. 31.

20) „Dílo je plodem veselých výletů, kterých se Renoir rád účastnil se svými přáteli; vzniklo během léta v Chatou na Seině, v restauraci ‚U matky Fournaisové‘, která byla vyhledávána milovníky veslařského sportu.“ Jaromír N e u m a n n, c. d., s. 63.

21) Guy de M a u p a s s a n t, *Z Paříže a venkova*. Praha 1965, s. 300.

s náměty připomínajícími tvorbu Edgara Degase, který se zajímal o svět divadla, varieté, chudé intimity, pouličních kaváren, dostihů aj. a kterého fascinovala hra pohybů a gest, včetně těch zcela všedních. Degas doslova přistihoval (tak jako to umožnila mnohem a mnohem později ruční kamera) ženu při oblékání (například korzetu), při odpočinku, v průběhu baletní zkoušky, v posteli, u modistky, při ranní toaletě, u okna, při česání... a to nejednou zezadu, aniž byl spatřen. Zachycoval pohyby a výraz člověka, jenž netuší, že je sledován. V Herzově filmu jsou Degasovy malby a pastely připomenuty výjevem mytí vlasů spuštěných přes tvář,²²⁾ kdy jedna žena (Muška) pomáhá druhé (Muščina přítelkyně) a kdy se takto mezi nimi vytváří zvláštní důvěrné sblížení. Objeví se také degasovské poodhalené pradelny (vidíme je očima Tomáše hledajícího Mušku) a strnulá dvojice muže a ženy v pochybné tančírně. Prázdný pohled připomíná obraz Absint, který při vystavení v Londýně 1893 vzbudil pohoršení. S negativním ohlasem se setkal také pastel Koupel (na osmé výstavě impresionistů roku 1886 byl kvůli němu Degas obviňován z obscennosti), zpodobující ženský akt v naprosto nezvyklé a dosti nedůstojné pozici: nahé tělo přikrčené v koupací míse je „spatřeno“ poněkud z nadhledu, a tím opticky též poněkud deformováno. Ve stejné pozici se nalézají i filmová Muška, když jí její vlastník Rotschild smývá excentrickou Goyovou malbu z kůže.

Výtvarná stylizace (záměrná komponovanost prostoru, objektu a barev) se ovšem v *Sladkých hrách minulého léta* uplatňuje i tam, kde neidentifikujeme přímější narážku na nějaké impresionistické dílo. Lze říci, že barevná paleta filmu inklinuje k tlumené harmonii (časté jsou odstíny černé, šedé, modré, žluté – když odmyslíme zeleně přírodních snímků), na jejímž pozadí pak může vystoupit barevně intenzivnější jednotlivost. Tak kupříkladu neopomenou filmaři oživit oprýskanou nebarevnost ulice, kterou Muška pravidelně putuje k výčepu pro absint, alespoň kárkou s barevnou zeleninou a ovocem, do výletnické hospůdky instalují pastelovou květinovou výzdobu. Jaksi a priori výtvarně působí plenérové zátiší se zbytky jídla, vína a cigaret na pozadí řeky třpytící se v podvečerním slunci. Stejnou náladu – melancholickou opuštěnost věcí – navodí i výřez stolu s nedopitou sklenicí a zamáčknutým doutníkem, který před chvílí kouřil Baron.

Za pozornost stojí také kompoziční využití zrcadel ve scénách z Muščina pokojíku, kterému dominuje kovová postel a nad ní zavěšený černý kříž. Zrcadlové plochy automaticky zvyšují vizuální intenzitu záběrů a umožňují „zahlédnout“ postavu jakoby mimoděk: zezadu, ze strany, při pohledu do vlastní tváře. Mezi předměty snímané přímo vstupují prostřednictvím zrcadla předměty odražené a rámováním jaksi povýšené na výtvarný žánr zátiší. Postavy spolu mohou rozmlouvat, aniž si hledí do očí, když např. stojí za sebou (efekt zcizení), zatímco divák vidí do tváře oběma. Vůbec dochází k různým variantám zmnožení pohledu a k vzájemné konfrontaci aktérů bez střihu: nadřazenost milence se například zvyšuje a poníženost milenky prohlubuje, když on dokončuje se zaujetím svůj ústroj před zrcadlem (je na odchodu), v němž vidíme milenku opuštěnou na posteli, stále ještě obnaženou a dožadující se projevu lásky. Nacházejí-li se v místnosti zrcadla dvě – jedno podélné a druhé svislé

22) Tak je tomu na obraze Česající se (1887 – 1890); jindy služebná táhne při česání vlasy své paní vzad a nutí ji k záklonu.



V Goyově ateliéru

–, pak lze jimi pořídit různé výřezy a portréty. Přitom slovo portrét je tu vsutku na místě, neboť kameraman Šimončič poskytuje celý portrétní cyklus pozoruhodné a nadmíru živé a přitažlivé ženské tváře – zvláště ve chvílích opojení láskou a sluncem (Janu Plichtovou v roli Mušky lze považovat za fotogenický objev filmu). Vlastně již sama tato portrétovaná tvář vyjadřuje dramatický podtext zobrazeného děje: příkrý kontrast mezi prožitkem štěstí a hořkosti, družnosti a osamocení, osvobodivého vzletu a bezmoci.

Nepochybnou výtvarně stylistickou záměrnost rozpoznáváme také na sérii aktů ohlášených prolutím několika makrodetailů ženského těla, nasnímaných z nějakého pastelu (Renoirova?) a použitých jako obrazový dekor pod titulky. Akty a záběry lehce přioděné dívky jakoby pohozené na lůžku působí i přes zjevnou aranžovanost velmi přirozeně a vystihují celou řadu emocionálních i psychologických poloh: od erotické touhy přes nevinně dětskou spontaneitu až po bolestné čekání na milence (smutek těla). Renoirovsky²³⁾ pak působí zejména Muščino ranní koupání v dešti slunečních paprsků a v třpytivém říčním proudu. Právě tento výjev překypující světelnou atmosférou, výjev, jenž je plně chvílí, v níž je obsaženo nekonečné trvání (jde o nadčasový rituál), sám o sobě prokazuje, nakolik může být filmový obraz dědicem výtvarného směru, který objevil souvztažnost mezi hmotou, světlem a časem.

23) „Renoirovy obrazy nás poutají skvělým povrchem věcí, světlem, které se perli na růžové pleti, jiskřivým sluncem na pestrém koberci země, živým leskem velikých protáhlých očí, vůní a nádherou masa, které se chvěje pulzováním krve.“ Jaromír N e u m a n n, c. d., s. 8.

Závěrem: Touto statí, střídavě se od pojednáváného filmového díla vzdalující a opět k němu navracející, jsme nechtěli víc než poskytnout *Sladkým hrám minulého léta*, co jim právem náleží – zhodnotit jejich umělecký přínos a vytrhnout je ze zapomnutí; obrazně řečeno vysvobodit je ze závěje naváté prchajícím časem. Současně šlo o pokus nazřít jednotlivé dílo v co možná širokém – kontextovém – úhlu záběru, jenž se v tomto případě přímo vnucoval. Je však třeba přiznat, že náš epizodický výklad nedostál uspokojivě kvalitám Herzova filmu, v kterém se sbíhá trojice souřadnic: historie, literatura, výtvarné umění.

Sladké hry minulého léta

1969, Slovenská televízia Bratislava (66 minut)

Režie: Juraj Herz; **námět:** Guy de Maupassant – povídka Muška; **literární scénář:** Alta Vášová; **technický scénář:** Juraj Herz; **kamera:** Jozef Šimončíč; **hudba:** Štěpán Koníček; **střih:** Jaromír Janáček; **hrají:** Jana Plichtová, František Velecký, Milan Lasica, Július Satinský, Peter Debnár, Ľubo Záhon, Mikuláš Ladižinský, Jan Vlček, Miriam Kantorková ad.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK v Praze český jazyk a literaturu a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury Filosofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Vydala několik studií v kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu; tomuto tématu je věnována i její samostatná publikace nazvaná *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Bělohorská 122, 160 00 Praha 6)

SUMMARY

THREE CONTEXTUAL LEVELS OF THE FILM SWEET GAMES OF SUMMER PAST

Marie Mravcová

Sweet Games of Summer Past, directed by Juraj Herz in 1969 (Grand Prix and Golden Palm for camera at the festival in Monte Carlo), represents a work with an unusually wide cultural context: historical, literary and artistic. The historical inspiration came from a semiautobiographical short story by Guy de Maupassant „La Mouche“. The French author recalls a period of passionate youthful interest in rowing, of ecstasy inspired by the river, wine and women. The Seine of that time (the 1870s) also attracted some impressionist painters (namely Monet and Renoir); they searched for new open air themes and drew inspiration from the reflections of the water's surface and from the atmosphere of colourful light. The common passion of this writer and such painters (both the river and the sunshine) became then important elements in their life-style. The literary context of *Sweet Games of Summer Past* is created by the treatment of the text. Its unspecific character enabled quite a free hand in the portrayal motives, situations and scenes. The action is enriched by drowing the seamy side of the „sweet games“ of summer, that is with the deplorable existence of the principal female character. This unusually lively and spontaneous girl joins a group of male friends (who enjoy a good drink) for weekends on and by the river. Unlike the literary text, the film also develops an erotic theme on various levels and this practically permeates it. The motivic composition itself, a feeling for the open air atmosphere and its changing moods (the „mood-based“ drama plan) create a relationship between the Herz's film and impressionist style. The artistic context also comes across through allusions to some well-known topics from pictorial composition. We can see still-lives, portrait cartoons and nudes and in some scenes the optical and dramatic effect is amplified by a mirror.

This article also contains a short mention about the latent film nature of impressionism (a feeling for the optical qualities of reality, capturing of the passing moment, the „cinetic“ technique of the painter's expression, and the cut-out composition etc.), and a reminder of the out-door potential of film as a medium that completes the „unveiling“ of the optical qualities of reality and their instability.

Translated by Helena Tampierová