

Články

OBCHOD NA KORZE PO LETECH

Stanislava Přádná

Obchod na korze Jána Kadára a Elmara Klose z roku 1965 patří nepochybně mezi největší filmy, které vznikly v naší kinematografii. Zdá se, že jeho hodnocení je uzavřenou kapitolou, ale při každém novém zhlédnutí oslovuje příběh staré obchodnice Rozálie Lautmanové a truhláře Tona Brtka v nových souvislostech a s novou silou, jež je dána jen mimořádným uměleckým dílům. *Obchod na korze* byl vyznamenán četnými oceněními, která stvrzují jeho významné postavení,¹⁾ bez ohledu na to však zůstává především lidsky silnou výpovědí, k jejímuž poselství bude třeba znovu se vracet.

Téma dramatu

V původní povídce Ladislava Grosmana²⁾ s názvem *Past*³⁾ jsou obsaženy pouze tři scény zakomponované do podstatně rozšířeného scénaristického tvaru. Režiséři Ján Kadár (1918 – 1979) a Elmar Klos (1910 – 1993) na scénáři svého osmého společného filmu pracovali s autorem celé tři roky (mezitím natočili filmy *Smrt si říká Engelchen*, 1963 a *Obžalovaný*, 1964). Ke Grosmanově próze přivedl Kadára zcela osobní zájem, týkající se židovské tematiky; její scénaristické zpracování postoupil podle vlastní výpovědi spíše Klosevi, kterého daná látka tak subjektivně nevtahovala (ostatně Kloseva účast v jejich

-
- 1) Kromě Oscara – Ceny Americké akademie filmových věd a umění za nejlepší cizojazyčný film v roce 1966 byl *Obchod na korze* oceněn řadou dalších cen. Získal Výroční cenu newyorské filmové kritiky jako nejlepší zahraniční film uvedený v USA v roce 1966, dále Zlatou plaketu Donatellova Davida v Itálii za nejlepší zahraniční film. V anketě listu New York Times byl *Obchod na korze* zařazen mezi deset nejlepších filmů roku 1966. V roce 1968 na filmové přehlídce Finále v Plzni byl vyhlášen podle ankety českého časopisu Kino za nejlepší film posledních dvaceti let.
 - 2) Ladislav Grosman (1921 – 1981), původně pedagog, publicista a redaktor v řadě českých a slovenských časopisů, v letech 1965 – 1968 působil jako scenárista ve Filmovém studiu Barrandov. V roce 1968 emigroval do Izraele, kde přednášel na universitě v Tel Avivu slovanské literatury a scenáristiku. V exilu také zemřel.
 - 3) Ladislav Grosman, *Past*. „Plamen“ 4, 1962, č. 4, s. 66 – 75. Tuto prózu autor rozpracoval do podoby literárního scénáře nazvaného *Obchod na korze*, který vyšel v revui „Divadlo“ 10, 1964, č. 4, s. 81 – 114. Rok nato byla poprvé vydána knižní verze *Obchodu na korze* (Mladá fronta, Praha 1965). Ve své studii vycházím z dosud posledního (třetího) vydání Grosmanovy prózy (*Obchod na korze*. Volvox Globator, Praha 1994), z něhož také cituji. Povídka, scénář i kniha byly vydány v českém jazyce (povídku ze slovenštiny přeložil Gabriel Laub).

tvůrčím tandemu spočívala především ve scénářistické a dramaturgické práci). Kadárův režijní podíl na realizaci zahrnoval inscenační složku s důrazem na herectví a vizuální evokaci prostředí, tedy i kraje, v němž se *Obchod na korze* odehrával – hraničního území východního Slovenska a Podkarpatské Rusi, kde žila ve zvláštní symbióze směsice několika národností.⁴⁾

Kadárův a Klosův film oživil neblahý úsek slovenských dějin – odehrává se roku 1942, v údobí Slovenského štátu s klerofašistickou vládou, kdy, jak praví úvodní titulky filmu, „jedním z prvních politických činů Tisova režimu [...] bylo dobrovolné přijetí norimberských rasových zákonů“. Toto „opatření“ rovnající se rasové genocidě přihrálo „rasově čistým“ spoluobčanům, jejichž hlavním zájmem bylo urvat moc a *nagazdovat si* majetek zabavený Židům.⁵⁾

Dva nenápadné lidské osudy, jakoby nahodile vyňaté z takto vyhraněného sociálního a politického rámce na slovenském maloměstě, jsou ve filmu koncentrovaně nazřeny v komorně sevřeném tvaru, který postupně dostává tragický rozměr velkého lidského dramatu. Dějovou (a dramatickou) zápletku roznítl zvenčí tzv. arizace, jež k sobě přivede dva různé jedince, kteří nemají naprosto nic společného. Snad jediné, co by je mohlo pojit, je elementární lidská slušnost – oba patří mezi takzvaně hodné a bezúhonné občany.

Na Grosmanově námětu Kadára zvlášť přitahovalo tragikomické ladění příběhu a zápletky fatálních náhod: „...dvě věci tu byly, které mě fascinovaly. Za prvé ten komický, groteskní půdorys tragédie, jež celá vyrostle z nedorozumění. A za druhé možnost ukázat celý problém zevnitř, v jediné kapičce vody. Mluvit o milionech je totiž vždycky snadnější, než ukázat jeden lidský osud.“⁶⁾

První setkání tesaře Tona Brtka a staré obchodnice Rozálie Lautmanové, majitelky zchudlého galanterního krámu, vypadá jako komický výstup, zinscenovaný zlomyslnou náhodou. Směšnost této bizarní dvojice plyne i z toho, jak odlišně oba nahlízejí na svůj „případ“. Brtko je do něj sice zasvěcen, ale o to zmateněji s ním zápolí, a stařena, žijící mimo reálný prostor a čas, chápe ve své dobromyslnosti Brtkův příchod jako výpomoc. O tom, že se do její blízkosti familiárně vetřel vlastně nový, „zákonem“ jmenovaný majitel jejího krámu, nemá Lautmanka tušení.

Nerovnováhu podivného vztahu těchto dvou nedobrovolných společníků zesiluje i psychologický rozpor vnějšího (viděného) a vnitřního (vnímaného). Ačkoli je Brtko oproti

4) Ovšem i do tohoto specifického lokálního koloritu vnesli režiséři vlastní autobiografické zážitky a zkušenosti: „...samotné společenské jeviště, jak je představuje nedělní promenáda měšťácků na malém městě, bylo odrazem vzpomínek obou režisérů z mládí, jednoho na korzo v Uherském Hradišti, druhého na náměstí v Rožňavě.“ Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Čs. filmový ústav, Praha 1987, s. 227.

5) Ve slovenském filmu, stejně jako ve slovenském povědomí se toto údobí z politických a ideologických důvodů dlouho obcházelo, nebo bylo ukazováno zkresleně a nepravdivě. Ještě před *Obchodem na korze* se slovenského nacionalismu a kolaborace s fašisty v době Slovenského štátu otevřeně dotkl Štefan Uher ve filmu *Organ* (1964) podle Alfonze Bednára. „V lidech ještě Slovenský štát existuje jako jediný nacionalistický projev,“ řekl Štefan Uher v roce 1968. „Vznikal spontánne, proti vôli všetkých by nevznikol. Vždycky je dobré zkoumat vlastní národ, pochybovat o jeho velikosti, ukázat, v čem je jeho malost. Jedině tak si národ uvědomí sám sebe a své hodnoty.“ *Svět je třeba vždy znovu objevovat. Rozhovor Galiny Kopaněvové se Štefanem Uhrem.* „Film a doba“ 14, 1968, č. 2, s. 86.

6) *Hovoří Kadár Klos* (Rozmlouval A. J. Liehm). „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 377.

Lautmance ve výhodě a silnější – vzhledem k mladšímu věku, loajalitě vůči stávající moci a celkové informovanosti, při hlubším porovnání obou figur se ukáže vedle fyzicky křehké, ale vnitřně pevné a lidsky zralé stařeny jako slabý, neznalý hlubších souvislostí, sobecky omezený na trpasličí prostor svého privátního světa.

Nerovnost v komunikaci s majitelkou krámu se Brtko snaží v dobré vůli vyrovnávat soucitnou přetvářkou; střídavě přechází z jedné role (arizátor) do druhé (obchodní příručí), ačkoli mu žádná z nich není vlastní, a přitom svou pravou totožnost ztrácí. Navzdory počáteční komediálnosti této zamotané situace je už zde Brtkovo téma tragicky stigmatizováno – až zatím jen jakoby postranně a „nezávazně“.

Jako kardinální, dramaticky hybný prvek působí v *Obchodu na korze* motiv židovství, exponovaný zde na tehdejší dobu nebývale otevřeně.⁷⁾ Rasový zákon byl vlastně tím, co – paradoxně – spojilo Brtka se starou vdovou. Týž zrůdný zákon však mezi nimi vytyčil také nepřekonatelnou bariéru: ona jako Židovka dostala „svého“ árijce, který má za úkol ji arizovat. Důsledkem není jen odebrání majetku, ale především lidská degradace a vposledku likvidace.

Ležerně bezstarostný Brtko, těšící se zprvu v naivní představě ze snadného zbohatnutí, brzy pochopí, že byl oklamán, ale ze svého postavení už nemůže vystoupit. Sám ani není schopen zničit člověka, navíc se se starou ženou lidsky sblížil a pociťuje zodpovědnost za její bezpečnost. Téměř hluchá, od vnějšího světa odloučená a taktéž podvedená Lautmanka pojme k nesmělému arizátorovi upřímný, mateřsky vlídný vztah. Rasové zákony nebo předsudky jsou pak v takto vzniklém „svazku“ pochopitelně irelevantní. Tono se tak pomalu stává obětí svého vlastního – pošetilého – kompromisu. Je drcen svým svědomím i tlakem vnější, „arizační“ povinnosti. A tak jsou obě hlavní postavy ve stálém ohrožení. Žánrový půdorys *Obchodu na korze* je v dějinách českého filmu velmi neobvyklý. Nalézáme v něm prvky aristotelské výstavby tragédie, tedy dramatického útvaru, který se ve filmu v čisté podobě takřka nevyskytuje. Základ však tvoří bezesporu tragikomedie,

7) Židovská tematika byla v československém poválečném filmu programově zastírána, pomineme-li ojedinělost filmu Alfreda Radoka *Daleká cesta* (1949), který pojednával o tragice židovského osudu za druhé světové války konfesijně a vycházel z režisérova autentického osobního prožitku. Po tomto filmu, který byl z distribuce nadlouho vyřazen, se rozhostilo o tématu židovství v čs. filmové dramaturgii a produkci letité mlčení. Pokud se nějaký židovský motiv nebo prvek přece objevil, tak marginálně nebo nepojmenován. V 60. letech začalo docházet k nesmělému odtabuizování, byl pod ostražitou cenzurní kontrolou. Teprve dlouho po Radokovi prolomil hráz utajování Zbyněk Brynych filmy *Transport z ráje* (1962), adaptací povídek Arnošta Lustiga s tématem židovské internace v terezínském ghettu, a ...*A pátý jezdec je Strach* (1964) podle novely Hany Bělohradské s centrálním hrdinou židovského původu, jehož osobní drama je determinováno právě rasovou příslušností. Z té doby je třeba zmínit ještě dvě díla s ryze židovskou látkou v režii Antonína Moskalyka – televizní inscenaci *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965) a film *Dita Saxová* (1967), obě adaptace literárních předloh Arnošta Lustiga. V *Obchodu na korze* židovský motiv figuruje sice otevřeně, ale autorský pohled v Grosmanově próze i ve filmu je poměrně zdrženlivý – na paní Lautmanovou je pohlíženo očima árijce Brtka (on je hlavní postavou filmu, na níž leží hlavní dramatická váha) jako na zvláštní „exponát“. Židovka zde je spíš figurou reprezentující svou rasu jako charakteristický prototyp židovského naturelu a utrpení Židů při holocaustu. Individualizované drama židovství však Lautmanka jako filmová postava nenese. Oproti docentu Braunovi ve filmu ...*A pátý jezdec je Strach*, v němž je židovství existenciálně určující jako fatální stigma. Tohoto tragického židovského intelektuála (v jedinečném podání Miroslava Macháčka) nejenže dosud nepředčil jiný židovský hrdina v českém ani slovenském filmu, ale dodnes stojí osamoceně, bez umělecky rovnocenných následníků.



*„Gloria in excelsis Deo,“ zpěvavě paroduje truhlář Tono Brtko vznosný hlas faráře,
když při procházce městečkem mjí kostel.
Se stejnou intonací pozdraví vzápětí na korze trafikanta Gejzu.*

Foto archiv

ve filmu daleko víc zdomácnělá, přičemž s rozvíjením zápletky začne do komicky laděných scén prosakovat tíživá, stupňující se vážnost. Silný dramatický akcent pak zazní v peripetii (transport Židů a ohrožení paní Lautmanové) a pak už tragika převezme vládu. Po anagnorisi (Brtkovo doznání viny) drama vyvrcholí závěrečnou katastrofou jeho sebevraždy, jež přináší nezbytnou katarzní očistu.

Kamera

Vizuální koncepce filmu je natolik protkána s koncepcí dramaturgickou a režijní, že je obtížné rozlišit, kde začíná a kde končí přínos jednotlivých tvůrců. Nieméně charakteristika práce kameramana Vladimíra Novotného (1914 – 1996) musí patrně vycházet ze střídání několika základních pozic, z nichž nejstálější je role vypravěče, jenž sleduje vlastní drama v účastné distanci. Průběžně však přejímá i roli citlivého spoluúčastníka, který se ve vypjaté chvíli identifikuje s postavou Tona Brtky. Subjektivizovaným viděním pak kamera vyjadřuje vnitřní stav hrdiny, ale z tohoto těsně osobního sevření je schopna se kdykoli znovu vymanit a snímat figuru opět nezaujatě z povzdálí.

V expozici, ztotožněna s letem čápa (čáp je poetickým obrazovým leitmotivem filmu), se kamera vznáší nejen nad střechami, ale jakoby i nad příběhem; z ptačí perspektivy se rozhlíží nad těkavým hemžením lidí a poté klesá dolů do městečka – dějiště filmu. Sestupem z vysokého nadhledu do přízemí člověčí reality vniká do oné mikroskopické „kapičky“, v níž se – zatím opouzdřeno – rodí lidské drama.

Když kamera přijme funkci Brtkova průvodce (při jeho expozičním bloumání městečkem), seznamuje nás jeho „domorodým“ pohledem s prostředím, s maloměstskou poliční náladou i drobnými epizodickými příhodami, které se cestou namanou. Jakmile se rozevře hlavní dějová zápleтка (Markus nabídne Brtkovi arizační dekret), sblíží se kamera s Brtkem a dá se říci, že mu straní. Někdy se stane dokonce i jím samotným – např. když po ránu, obrácena hlavou dolů, žertovně demonstruje Brtkovo těžké procitání po noční pitce a pak se pomalu převrací, jako by se i ona ztěžka stavěla na nohy.

Subjektivní vjemy prožívá s Brtkem jak ve stavu pohody, tak v panickém děsu (rychlé skluzy nebo rakursy prostorem místnosti, kterou Brtko v neklidu bezcílně přechází, nebo zešílenosti osy v záběru signalizující hrdinovo psychické vychýlení). V závěru se kamera stane jakoby neviditelným svědkem hrdinovy trýznivé introspekce: Tono Brtko se dívá na sebe do zrcadla a divák má dojem, jako by hrdina ze své samoty pohlížel přímo divákovi do očí. Obrazová řeč nabývá na dynamice a expresivitě úměrně se stoupající Brtkovou úzkostí. Deformovaná optika záběrů tlumočí hrdinovy bezprostřední pocity: např. Tonův úlek, když zahlédne svou tvář v zrcadlovém odrazu stříbrné tabatěrky, jako varování před falešnou velkorysostí švagrova daru. Markusova pokrytecká žovialita v Tonovi vzbuzuje bezmocný vztek, který si při bujaré pijatyce odreagovává pozorováním stolovníků skrz lomené hrany sklenky. Opticky znetvořenou fyziognomii charakterově pokřiveného švagra Brtko vítá jako škodolibou, leč spravedlivou satisfakci.⁸⁾

Ve dvou ireálných scénách filmu se uplatňuje poetická stylizace kamery. V první je zobrazen v přesvětlené tonalitě Brtkův sen, jímž se jeho přetížené vědomí brání nesnesitelnému vnějšímu náporu. Tono s paní Lautmanovou krácejí, ale spíš se vznášejí ve zpomaleném tanečním kroku prosluněným náměstím, osvobození od všeho tíživého. Po smrti obou protagonistů se obdobně stylizovaný výjev stává metaforickým naplněním Brtkova snu a zároveň básnivým filmovým epilogem: kamera se tu stává médiem, jež dvojici znovu provází scénérií Brtkova snu, která – ač stejná – se stává předsíní do rajského neskutečna.

Hudba

Koncepce kamery Vladimíra Novotného a hudby skladatele Zdeňka Lišky (1922 – 1983) v tomto filmu koexistují ve vzácně komplementární souhře. Také Liškova hudební partitura se skládá z několika různě vyladěných poloh. Hned v úvodu filmu zazní promenádní

8) Podnět a inspirace k těmto záběrům, v nichž si opilý Brtko pohrává se sklenkou, vychází z Grosmanovy knihy: „A je docela zajímavé dívat se skrze sklo kalíšku. Svět se jeví jinačí, zúžený, zpitvořený, ale průzračný, takže se i přes sklo možno strefit do tak hlubokého terče za stolem, jako je Markusova hlava. Aby to byla přesná rána, je třeba přivřít jedno oko. A Tono jako by stiskl spoušť.“ Ladislav Grosman, *Obchod na korze*. Volvox Globator, Praha 1994, s. 28.



*Ve spořádaném maloměstském zástupu „na korze“ se Brtko ostře vyjímá,
i když se honosí buřinkou a zánovním oblekem
po nebožtíkovi Lautmanovi.*

Foto archiv

melodie ve valčíkovém rytmu, kterou hraje hasičská kapela při nedělním maloměstském korzování. Skladateli se podařilo složit náladovou, „šťavnatou“ muziku, adekvátní popisu v knižní předloze: „...když spustí Balkova kapela, tváří se řeholníci uličnický, svíčekovým bábám v černých kloboucích padají požitkem růžence z rukou a zupáci od dragounů vypadají nevinně jako vykoupaná batolátka.“⁹⁾

Hudba v lehkovážně rozverně náladě prostupuje celým filmem a vyvažuje jeho tragický podtón. Grosman ji v knize obdivně nazval „pochodovým chvalozpěvem“ a „svižnou modlitbou za utěšený letní den“ – a Liška na toto téma zkomponoval opus, jenž svým vy-
laděním vsutku rozjařuje a vyvolává pozitivní, osvobodivý účinek.

Do počáteční úsměvné tóniny zanedlouho prudce vtrhne zneklidňující motiv řezavě pronikavých disharmonických smyčců (motiv Brtkova rozvráceného nitra), ostře rytmizovaný ve shluku několika taktů, po nichž následuje do cimbálových strun rozhozené mollové arpeggio, obestřené trpkou pachutí tříštivosti nebo zvukovou asociací rozsypaných perel. Tyto hudební názvuky jasně signalizují předzvěst nebo přímo přechod do tragické polohy.

O kompozitorské a žánrové rozmanitosti hudby (dechová orchestrální hudba, lidové písně, židovská melodie, Liškův samostatný opus) platí totéž, co o obraze a kameře.

9) L. Grosman, c. d., s. 57.

Buď splývá se stavem a náladami postav a bezprostředně vyjadřuje jejich subjektivní pocity, anebo zní z odstupu – jako hudba zvenku či ozvuk vyšší sféry (hlas Osudu), jako je tomu v dramatické finální sekvenci, v níž Brtkova předsmrtná odevzdanost rezonuje v mnohohlasé ozvěně patetického mužského chorálu.

V kontrastní radostné náladě provází Brtka s Lautmankou na jejich imaginární posmrtné pouti opět promenádní dechovka, která útěšně rozhání tragickou pochmurnost a umocňuje katarzní účinek této vzletné scény.

* * *

Obchod na korze je výslovně „herecký film“; zdařilé vedení herců bylo ostatně doménou Kadárovy režie. Kromě obou představitelů hlavních rolí – Jozefa Kronera a Idy Kamiňské vynikly ve filmu další výrazné kreace slovenských herců, i když jejich figury ve vztahu k protagonistům mají víceméně epizodní rozměr: Brtkova žena Evelína (Hana Slivková), jeho švagr, velitel Hlinkovy gardy Markus Kolkocký (František Zvarík), Kuchár (Martin Hollý st.), holič Katz (Martin Gregor) ad.

V dramatické stavbě filmu jsou postavy rozmístěny a koncepčně podřízeny jeho žánrové podvojnosti: až téměř do poloviny se film odvíjí jako komedie, byť s podpovrchovým tragickým napětím, a s narůstající dějovou gradací se i v hereckém projevu začne stále víc na úkor komiky prosazovat tragika. Tragikomická podstata je ovšem nejhluběji obsažena v jádru postavy Tona Brtko.

Tono Brtko

Svou životní filmovou roli koncipoval Jozef Kroner jako figuru na okraji, jíž dal podobu veskrze obyčejného, bezvýznamného človíčka jakoby „odhozeného životem“¹⁰⁾. V očích své chtivé ženy Evelíny nebo ambiciózního švagra Markuse je pohrdavě přezírán jako *huncút*, jemuž chybí *fištrón*. Marginálnost jeho existence mu poskytuje určitou osobní svobodu a zároveň jej svádí k pohodlné pasivitě. Využívá jí jako jisté formy alibi. „Čo som ja?“ hájí se Brtko před Lautmankou, když se chce zbavit zodpovědnosti: „Nič. Nula. Odrobinka. Čo ja možem?“

Je-li Brtko v pohybu, nejraději takřkajíc bloumá; nejen když špacíruje v doprovodu psa Esence městečkem a pozoruje, co se kde vrtne. Bloumavé tempo a roztěkané vnímání určuje v existenciálním smyslu i Brtkovo z pohodlně potloukání se životem. K okraji ho odsunula též infantilně hravá nátura (skáče na chodníku panáka, žertuje s dětmi, pitvoří se po jiných, karikuje hlas kázajícího faráře, když mívá kostel atd.). Brtkovo posměšné glosování okolního dění má daleko k jakémukoli filosofování, ale ve své prostoduchosti není hloupé ani zlovolné; s ozdravující ironií okořeňuje nudu všednosti, uvolňuje napětí a zabraňuje konfliktům.

Povahou i zjevem se podobá Kronerův Brtko „klaunovi v civilu“ – „...i paňácu vám budu dělat až do samého rána,¹¹⁾“ slibuje hořce příbuzenstvu při přípitku. Na půdorysu

10) Citovaná charakteristika „člověk odhozený životem“ viz Jaroslav B o č e k, *Obchod na korze aneb Rehabilitace objektivnosti*. „Divadlo“ 11, 1965, č. 5, s. 67.

11) L. Grosman, c. d., s. 30.



„Hovorí vôdca,“ uvede Brtko svou hysterickou karikaturu Hitlera, když předtím fanfarónsky vypil deset sklenek kořalky na ex.

Foto archiv

klauniád jsou vystavěny i některé scény nebo gagy. Například když si Brtko zkouší před zrcadlem buřinku po nebožtíku Lautmanovi, zjišťuje s pobaveným údivem, že „vyzerá ako Chaplin“. Ostatně Chaplina z jeho filmu *Diktátor* (1940) nápadně připomíná Kronerova karikatura Hitlera ve scéně, v níž opilý Brtko stojí na stole jako na tribuně a pitvořivými grimasami napodobuje fűhrerův hysterický projev. S typem tuláka Charlieho Brtko spojuje i neuvědomělý, bezděčný smutek a stesk, který prosvítá z rubu jeho bláznivých ztřeštěností.

V duchu americké němé grotesky se odehraje komediální extempore, v němž Brtko, promenující po korze s Markusem, odmítá *hajlovat* pozdrav „Na stráž“ a při smekání neobratně zápasí s kloboukem, neschopen osvojit si tuto *panskou* manýru. Nerovný pár tělnatého, namyšleného Markuse vedle hubeného a nejistého Brtky vyvolává i způsobem jejich hašteřivé komunikace podobnost s komickou dvojicí Laurela a Hardyho. Brtko se chová k povýšenému švagrovi jako nezbedné děčko, které se vzpírá přísnému, leč omezenému otci tím, že ho „přechytračí“: Když se na něj Markus rozzlobí, odvede Tono pohotově pozornost k letícímu čápovi – a švagr, jako věrná replika keystonských strážníků, mu na to skočí. Pod povrchem tohoto skeče se však už rýsuje zatím ještě neškodná, nicméně zlověstná konfrontace násilnické Moci a její poťouchle panáčkující Oběti.

V komediálním smyslu je pro Kronera herecky vděčná i nedoslýchavost paní Lautmanové; Brtkovy bezmocné pokusy o komunikaci s ní herec vtipně rozehrává do situačních, či verbálních gagů, provázeje řečové úsilí úmyslně lapidární dorozumívací pantomimou.

Avšak nejvlastnější polohou této figury a východiskem jejího hereckého „uskutečnění“ je Brtkovo vnitřní drama, které se rodí spolu se zápletkou filmu. Ačkoli Brtko představuje z psychologického i sociálního hlediska jednoduchý, vlastně až provinčně omezený typ a jako dramatický hrdina může být označen za kvintesenci obyčejnosti či bezvýraznosti, je zároveň obdařen něčím, co ho pozvedá z průměru: má totiž – prostě řečeno – čisté srdce. Jeho tragédie spočívá v tom, že svůj vnitřní mravní řád zradí – a své selhání pak vykupuje životem.

Brtko, ač rozený extrovert a komediant, prožívá vzácně i intimní chvíle osamělého rozvažování, kdy odkládá šaškovské mimikry – jako ve ztichlé podvečerní siestě na dvorku před chalupou, kde v klidu přemítá o své zapeklité situaci. Tehdy, v domácím ústraní, vzdálen od všech Brtko ve chvílkovém zastavení zvážní a figura dramaticky *těžkne*. Daleko od tragického ohniska – Lautmančina krámu – rozplétá Brtko bezmyšlenkovitě, s nepřítomným výrazem v obličeji prádelní šňůru, aniž tuší, že toto gesto bude zanedlouho opakovat s docela jiným úmyslem. Rušivá věc upozorňující na sebe v celkovém klidu prostředí nepadla Brtkovi do oka náhodou. To zevnitř se ozvala jeho tíživá starost a nutí jej, aby stejně jako zauzlený provaz uvolnil i svůj problém a vrátil jej rozmotaný zpátky na staré místo. Tato bezeslovná scéna, kterou protíná tísnivé, disharmonické sólo houslí, předpovídá jako bezděčná předehra nanečisto Brtkův tragický *finis*.

Obě tyto situace jsou na sebe vnitřně napojeny a významově korespondují stejně jako podobnost hercovy tváře ve zvážnělém výrazu zde a při Brtkově vhledu do sebe v závěru filmu. V předsmrtné scéně se hrdina octne v krámu v naprostém osamocení, jen sám se sebou, a hledí do zrcadla na svůj obličej – zcizený a zároveň nově objevený. V bolestně dlouhém, ustrnulém pohledu se Brtko poznává v pravé, definitivní podobě a toto neradostné poznání přijímá. Díky tomu z něj odpadá všechen strach a úzkost. Dramatická figura do té doby rozpolcená nabývá vnitřním scelením velkou sílu; během krátkého kritického okamžiku prožije Brtko zásadní morální přerod, jímž přesáhne sebe sama.

Brtkovo drama v bodu tragického zvratu se odehrává hlavně uvnitř; vnějškově je tedy spíš než herecky, navozeno kamerou, hudbou, montáží. Pohledem na Kronerovu tvář se vcítíme do Tonova tíživého prožitku, v němž si uvědomuje sebe jako „vraha“, jímž se neúmyslně stal. Nesnesitelnost života zatíženého tímto břemenem viny se rozhoduje řešit v náhlém prozření, bez zaváhání. Osudový paradox „vraždy“, totiž fakt, že Tono zabil starou ženu v okamžiku, kdy jí chtěl zachránit život, ztrácí na významu. Její smrt je pro něj neodvolatelnou vinou, kterou dokáže ve svém mravním řádu odčinit pouze vlastní smrtí. Tento trest na sobě vzápětí sám vykoná. Věčnost, s níž koná poslední přípravy k činu, svědčí o jeho usmíření a vnitřním klidu.

Přesah figury v mučednickém dramatickém vyvrcholení svádí k její mytizaci: vede k ní i Brtkovo řemeslo tesaře (či přesněji truhláře), které asociuje Krista a jeho utrpení (podle evangelia sv. Marka [Mk 6,3] se usuzuje, že i Ježíš se v mládí věnoval tesařskému řemeslu)¹²⁾. V knize Brtko popichuje Lautmančin protektor Kuchár „...tesařem jsi, ale duši Kristovu nemáš“.¹³⁾ Jindy v hádce urazí Markus Brtko ironicky zneváženým

12) Adolf Novotný, *Biblický slovník*. Kalich, Praha 1956, s. 1084 – 1085.

13) L. Grosman, c. d., s. 41.

oslovením: „Ty Ježíš stolársky!“ Bylo by samozřejmě interpretační pošetilostí připodobňovat Brtka ke Kristovi; nicméně osobní drama této postavy nese evangelijní auru: obyčejný prosták Brtko se všemi lidskými nešvary a slabostmi byl vyvolen jako vpodstatě nevinná oběť, vykupující své bližní kdysi na Slovensku z nesrovnatelně horších hříchů, i když nikoli vědomě a programově jako novozákonní Spasitel.

Kroner až s manýristickou detailizací Brtka herecky precizoval v jeho všední, komické i tragické poloze. Nijak ho nešetřil, nestranil mu, ani ho neheroizoval, a přesto těžké drama, jež Brtko prožívá na konci, je díky hereckému prožitku hrdinským „výkonem duše“, který vzbuzuje hluboký, vpravdě katarzní soucit.

Rozálie Lautmanová

V postavě Rozálie dostala ve filmu pozdní, leč velkou hereckou příležitost pětadesátiletá polská herečka Ida Kamińska.¹⁴⁾ Její kreace v *Obchodu na korze* nemá v českém filmu obdoby.¹⁵⁾ Ačkoli původně divadelní herečka s filmovou zkušeností spíše z němé éry, před kamerou vystupovala v civilní uměřenosti a s vrozenou noblesou. Vyznání židovské víry ani semitský naturel nemusela hrát, protože je měla v krvi, a navíc k roli bytostně tíhla („Příliš mnoho jsem prožila jako Židovka, než abych mohla zůstat chladná k takové roli...“).¹⁶⁾

Křehký zjev Kamińskiej jako nahrbené, čile cupitající bělovlasé stařenky s výraznými černými očima se shodoval s autorskou představou. Pojetí figury příznačně vycházelo z osobitosti jejího židovství (Lautmanka dodržuje obřadné návyky a obyčeje své víry, včetně ritualizované modlitby); v poklidně plynoucí intonaci její řeči v dialektu s četnými germanismy i v úslušném jednání nezapře kulantní diplomacii staré zkušené obchodnice.

14) Ida Kamińska (1905 – 1980), polská herečka a režisérka pocházející ze starého hereckého židovského rodu, byla v 60. letech uměleckou ředitelkou Státního židovského divadla ve Varšavě. Roku 1969 emigrovala do USA, kde ji Kádár, též emigrant, obsadil ještě ve dvou svých filmech. Jednak v adaptaci povídky Bernarda Malamuda *Anděl Levine* (*The Angel Levine*, 1970) s výrazně tematizovaným židovstvím, kde Kamińska ztvárnila postavu umírající Fanny, v mnohém spřízněnou s Rozálií Lautmanovou. Ačkoli tato role byla nesena hereččiným charismatem, ani film, ani herecké výkony nesnesou z uměleckého hlediska s *Obchodem na korze* srovnání. Kamińska svěřil Kádár ještě roli v televizním monodramatu *Mandelštamovo svědectví* (*Mandelstam's Witness*, 1975), natočeném podle pamětí Nadeždy Mandelštamové.

15) Jiří Weiss ve svých memoárech vzpomíná na někdejší úzus v českém filmu při obsazování rolí Židů: „My všichni, kteří jsme se dotýkali této tematiky, jsme na židovské role vybírali herce nežidovského původu, protože jsme chtěli podtrhnout, že neuznáváme rozdíly národnostní nebo rasové. Kádár ale nebyl Čech, byl maďarského a židovského původu. Tyto zábrany necítil a pro hlavní roli vybral herečku Polského židovského divadla v Lodži – Idu Kamińskou. [Zde se Weiss mylí, Kamińska tehdy hrála ve Státním židovském divadle ve Varšavě. Pozn. aut.] Ta česky neuměla, slovensky taky ne a nám se obsazení zdálo jako pěst na oko.“ V odstupu let ovšem přiznal v souvislosti s obsazením role židovské dívky ve svém filmu *Romeo, Julie a tma* (1960): „Kdybych byl natáčel film o několik let později, byl bych se poučil od Jána Kádára. Ten se nebál obsadit do *Obchodu na korze* razantní polskou židovku „ajvaj“, Idu Kamińskou...“ Viz Jiří Weiss, *Bílý Mercedes*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 170, 159 – 160.

16) Czesław Michalski, *Setkání s Idu Kamińskou*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 380.

Filmoví tvůrci – shodně s Grosmanem – vykreslili figury nejednoznačně (s výjimkou Kolkockého jako jediné, výhradně záporné postavy). Proto ani Lautmanka nepůsobí jen jako dobrotivá stařenka, ale pod povrchem její starosvětské zdvořilosti se někdy ukazuje, že umí být i protivně panovačná a občas Brtka dokáže svou stařeckou umanutostí různě uzemnit.

V gestice herečka subtilně reagovala na předepsané „pokyny“ v knize, kde se dočteme o „třaslavých pohybech rukou“, nebo, že stará paní, sužovaná *gichtem*, si při řeči bezděčně mne bolestivé klouby prstů.¹⁷⁾ V mimice paní Lautmanové převládají laskavé mžouravé úsměvy příznačné pro nedoslýchavé osoby. („Léta byla odkázána na zmnohonásobený výkon svých očí, protože sluch jí už dávno přestal sloužit.“¹⁸⁾)

Téměř všechny hovory s Brtkem jsou poznamenány jejím špatným sluchem. Jejich „dialog“ tvoří vlastně dva zřídka kdy se protínající monology, kdy si každý vede svou, aniž dojde k domluvě. To se stává zprvu zdrojem verbální komiky, postupně však překrývané Brtkovou nervozitou z jejich věčného nedorozumění. Podrážděná, zesílená hlasitost v jeho projevu prozrazuje, že jej Lautmančin přelaskavý úsměv s grimasou bezelstné nechápavosti začíná silně iritovat. (Už etymologie jejího německého příjmení jako by volala po zřetelné mluvě: laut značí v němčině hlasitý, hlučný, nahlas; der Laut je zvuk, hlas.)

Nevzrušený ustálený výraz její tváře dozná náhlou proměnu až ke konci, v drtivém momentu, kdy Lautmance konečně dojde, co se děje. Vlídna úsměvnost se rázem rozplyne a namísto ní se objeví dramaticky rozbouřená a vzápětí zpřísněná ztuhlá grimasa, v níž se zračí osudová tragika a utrpení celého židovského rodu. Vyslovením jediného slova *pogrom* se drobná stařena proměňuje v tragickou heroinu, která vyrostle pro tu chvíli do monumentálního antického rozměru. Posléze, jako by se ulekla toho zkázonosného zveličení, přehazuje si rychlým gestem šátek přes hlavu a prchá do vedlejší místnosti, kde se uzavírá k modlitbě.

Ačkoli víc prostoru pro interpretaci měla herečka v dramaticky silných scénách, připomenu jinou, neméně působivou, i když pro tragikomické vyladění filmu atypickou: nedramatickou, víceméně atmosférickou scénu, která zaznamenává poklidné nedělní odpoledne ve skromném Lautmančině příbytku. Vdova Lautmanová hostí Brtka po práci a pro obveselení zahraje na gramofon rozpustilou jidiš písničku. Sama začne také prozpěvovat a pohupovat se do rytmu, a přitom se naprosto nesentimentálně, bez staromilecké nostalgie noří s úsměvem do zjevně příjemných vzpomínek.

Tato idyla, kterou bychom mohli nazvat „malé domácí štěstí“, je rozehraná před kamerou v líbezně projasněné scénérii a vykouzlí nakrátko v Lautmančině domácnosti obraz útulného domova: v popředí záběru si Rozálie u gramofonu pobrukuje, v pozadí, orámován dveřním výřezem si v kuchyni Brtko pochutnává na Rozáliině vyhlášené polévce, a v nejzazším vnitrozáběrovém rámu je otevřeným oknem vidět do dvora, kde si hrají děti ze sousedství.

Kadár s Klosem zde uplatnili v jejich filmech časté rozvržení mizanscény do tří plánů, dělených v prostorové hloubce do tří dějišť – dvou interiérových a jednoho venkovního,

17) L. Grosman, c. d., s. 36, 37.

18) L. Grosman, c. d., s. 37.



*Brtko s paní Lautmanovou v dramaticky vyhrocené scéně
pohlíží přes sklo na náměstí,
kde se shromažďují Židé k transportu.*

Foto archiv

do něhož nahlížíme oknem a prosklenými dveřmi. Jakkoli je toto řešení dnes konvenční (jeho někdejší prvenství náleží klasické, notoricky citované scéně ve Wellesově filmu *Občan Kane*, 1940), subtilní emocionalitu scény nijak nesnižuje.

Prostor v trojím rozčlenění propojuje a stmeluje několik faktorů: jednak prosvětlená atmosféra, jejíž zdroj – sluneční světlo – proudí dovnitř oknem (na něm sedí malý chlapec, s nímž Brtko při jídle v dobrém rozmaru špásuje). Kromě oken tvoří další prostorovou spojnici dveře, jimiž doléhá až k Brtkovi hudba z gramofonu a kudy co chvíli čiperně projde Lautmanka. Brtko jí vlastně nepřímou zpřítomňuje zemřelého manžela (i tím, že si pochutnává na jeho oblíbené polévce a slyší jeho zamilovanou písničku). K iluzi pomyslného návratu do šťastnějších let, kdy ještě žila Rozáliina rodina, přispívají i děti venku a jejich spontánní brebentění.

V pohroužení do výlučně světlých obrazů navozuje tato idyla Rozáliinu možnou představu „jaké by to mohlo být, kdyby...“. Avšak navzdory lahodné iluzivnosti a rozehrané harmonii zde panuje podpovrchové napětí a pověstný klid před bouří. Brtkova a Lautmančina situace už nazrála natolik, že toto poklidné odpoledne je jen vyňatým intermezzem, odvádějícím nakrátko pozornost od neodvratně se blížící katastrofy.

Kuchár

Tato postava, ač epizodní, je ve filmu důležitým Brtkovým antipodem. Kuchár (v knize Kucharský) se ve filmu objevuje v šesti scénách, vždy v Brtkově přítomnosti, jako figura na hlavním hrdinovi sice nezávislá, ale svou dramatickou existencí s ním těsně spjatá. Kuchár jako „stínová figura“ Brtkův charakter konfrontačně dourčuje. Jako harmonizující prostředník mezi Lautmankou a Brtkem (svým způsobem *deus ex machina*) vymyslí šťastný způsob řešení v „humánní arizaci“ (krátce: aby se vlk nažral a koza zůstala celá). Bohužel jen ke krátkodobé oboustranné spokojenosti. Jeho dobře míněný nápad s předstíraným vyvlastněním je však počátkem tragického vyústění Brtkova a Lautmančina života.

Pro rozvážného a ušlechtilého Kuchára (profesí „pána účtovného“) si autor vypůjčil z biblické symboliky posláním rybáře (pravidelně obstarává Lautmance šábesovou rybu).¹⁹⁾ Jeho projev i repliky rezonují s náboženskou mluvou, i když v některých situacích ji Kuchár perzifluje. Když poprvé vchází do Lautmančina krámu, bodře zdraví křesťanským pozdravem „Pochválen pán Ježíš Kristus“. Kdežto nabubřelého hlinkovce Kolkockého pozdraví s ironickou úklonou *laudetur* (budiž pochválen).

Martin Hollý st.²⁰⁾ vytvořil v této roli zralý, nezaměnitelný lidský originál (jedinou rušivou vadou jeho výkonu je nesynchronní dabing mluvený jiným hercem). Hercova vysoká, urostlá *fysis* a ctihodný zjev konvenovaly Grosmanově literární deskripci postavy: „Do krámu vkročil nezvykle čilý stařec, štíhlý a hranatý, měl vyholenou hlavu a vznešené držení těla, rázný krok vojáka a přívětivý, vlídný pohled. Na boku gumového pláště plandala rybářská tornistra.“²¹⁾ Film dokonce jeden kratší dialog s Brtkem umístil ke splavu, kde Kuchár loví ryby.

Porovnáme-li Kronerova „komika“ Brtka, v něčem podobného toulavému voříškovi (který je mu ostatně věrným průvodcem), s apoštolskou důstojností Kuchára, vyvstane mezi nimi důrazný rozdíl v charakteru i fyziognomii, i když nikoli schematicky černobílý. Kuchár *trula* Brtka dobře odhadl v jeho dobrotě, slabosti i neškodnosti, proto je k němu shovívavě velkorysý a jedná s ním z nadhledu, s šalamounskou prozíravostí. Avšak ani Kuchár, imponující svou rozvážnou osobností, uctivě oslovovaný lidmi v městečku pomadřastěným přídomkem *báči* (strýci), není asketicky přísným světcem. Umí život vychutnat i v jeho počitcích (Brtko ho občas zastihuje v krčmě nebo s doutníkem u kulečnickového stolu); vážné problémy řeší s přehledem a břitkým humorem, a ještě si přitom s nedovtipným Brtkem pobaveně pohrává.

Kuchárovu tragickému konci Brtka zděšeně přihlíží (dokonce jej před lidmi ze strachu zapře) a jeho zatčení chápe jako výstrahu, která se jej osobně týká. Instinkt mu jasně

19) V evangeliu sv. Matouše [4, 19] Ježíš oslovuje na pobřeží Galilejského moře dva bratry vrhající síť do vody a vyzývá je, aby se stali jeho učedníky: „*Pojďte za mnou a učiním z vás rybáře lidí.*“

20) Představitel Kuchára, divadelní režisér a herec Martin Hollý st. (1904 – 1965), pocházel z významné slovenské umělecké dynastie. Jeho otcem byl Jozef Hollý (1879 – 1912), slovenský realistický dramatik a spisovatel, sestra Elena Holéczyová (1906 – 1983), významná výtvarnice, působila v oboru krajky inspirované slovenským folklórem. Druhá sestra Božena Abrhánová (1907 – 1990) byla matkou herce Josefa Abrháma (1939). Synem Martina Hollého st. je slovenský filmový režisér Martin Hollý (1931).

21) L. Grosman, c. d., s. 41.

ILUMINACE

Stanislava Přádná: Obchod na korze po letech



*Po bouřlivém střetnutí „arizátora“ Brtka s „jeho Židovkou“
nastane zklidnění, aniž oba tuší, že mají před sebou
už jen velmi krátký čas života.*

Foto archiv

napovídá, že Kuchár trpí i za něj, ale bojácný Brtko nedokáže jednat neohroženě jako „bílý Žid“ Kuchár a zastat se ubližovaných. Jeho zkrvavená tvář a brutální ponížení se Brtkovi vryjí citelně do svědomí.

Tragické partnerství

Kroner s Kamińskou herecky excelují v klíčové scéně, v níž Brtko s nasazením všech sil Lautmance vysvětluje, jaké hrůzy se dějí za prosklenými dveřmi na náměstí, kde se shromáždili všichni Židé z města k deportaci. Tono už dlouho předtím propadal zoufalství, nevěda, jak obejít neřešitelné dilemma – zachránit Lautmanku a sám si nezadat. V opileckém otupení, strachy bez sebe přecházel bezmocně krámem od zrcadla k oknu a ztěžklým jazykem blábolil to, co neměl odvahu říct před lidmi nahlas.

Prožil několik fází svého utrpení – nejdřív se v úzkostném strachu opil tak, až ho ovládla násilnická agresivita: nechápající Lautmanku honil kolem pultu, aby ji sám přivedl k transportu. Jejich honička nahlížená kamerou kolmo shora vypadá jako úděsná fraška. Ve vystupňované hysterii se jejich střetnutí promítá do vytřeštěných očí, do hektické gestiky paží a lomících rukou, které se v prudkých výpadech podobají zbraním. Vzdor tomu však jejich potyčka vyzní naprosto opačně, než jak se jeví: jako by se mezi nimi skrze Brtkovu útočnost a Lautmančinu obranu ještě silněji – doslova fyzicky – utužilo jejich osudově nerozpojitelné pouto.

Po tělesné inzultaci se Brtko v slzách stařeně omlouvá, ochoten zachránit ji za každou cenu. A právě tehdy nastane zkratový moment, v němž vylekaný Tono – ve snaze rychle ji schovat – popadne vzpírající se Lautmanku do náruče, prudce ji strčí do kumbálu a nešťastnou náhodou ji tak zabije.

Dramatický prostor

Dramaticky nejvypjatější sekvence filmu se děje souběžně ve třech plánech (v krámu, v pokoji a na náměstí), propojených dvěma prosklenými dveřmi. Postavy přecházejí či přebíhají z jednoho prostoru do druhého, přičemž v tom třetím – v exteriéru náměstí za sklem, jemuž vévodí dřevěná Mohyla vítězství – pro Brtku zpředmětnělý monstrózní symbol hrůzy – se v panickém zmatku řadí Židé k odjezdu z města. Tento „trojprostor“ nepředstavuje jen scénické rozmístění dějiště pro dramatickou akci, ale je rovnocenným, aktivním součinitelem dramatu, jež se v něm odehrává.

Scénografie takto vybudovaného dramatického prostoru je významově dvojznačná – „nabízí“ postavám záchranu i zkázu, proto se v něm chovají rozpolceně: na jedné straně k němu tíhnou jako k bezpečnému úkrytu, ale zároveň se v něm cítí být uvězněny, ohroženy a v sebezáchovném instinktu se mu vzpírají. Střídavě se odtud pokoušejí uniknout a vzápětí tu opět hledají azyl před venkovním nebezpečím.

V uzavřeném prostoru Lautmančina domu se cítí Brtko jako v magickém obklíčení a současně je svírán zevnitř úpornými psychickými zábranami, které nemá odvahu prolomit. Před Lautmankou se vydává za jejího vzdáleného, příležitostně vypomáhajícího

příbuzného. Neschopen přivlastnit si její dům a stát se jeho pánem, denně sem dochází s trapným pocitem vetřelce. Nemá ani odvalu odstranit firemní štít a nahradit jej svým jménem.

Když drama začne kulminovat, stanou se dveře, ať otevřené, či zavřené, pro Brtka neprůchodné. Dveře mají vůbec v *Obchodu na korze* dramaticky mimořádně frekventovanou roli. Několikero dveří zde funguje jako nezbytný scénický průchod v členěném prostoru, přičemž mnohdy ani není třeba, aby se otvíraly, nebo zavíraly, protože jimi kamera či herec volně procházejí nebo nahlíží skrz dveřní prosklení. Dveře jako zpředmětněný „interpunkční“ prvek v inscenační scénografii obsahují ještě hlubší – metaforický smysl: domek s krámkem, uzavřený dveřmi zevně i zevnitř, představuje materializovaný obraz Brtkova „zablokovaného“ nitra.

V dramatickém prostoru domu mají dveře ambivalentní funkci: jejich rozevřením uvnitř se zvětšuje interiér domu i obranná síla obou ohrožených postav. Venkovní dveře chrání, ale jsou i obávaným vchodem do zkázy: jejich pootevřenou škvírou pozoruje Brtko bojácně jedním okem shromažďování Židů na náměstí; v pozdějším vypjatém okamžiku prudce rozrazí venkovní dveře a vyhání Lautmanku ven, aby se šla sama přihlásit k transportu, ale zavčas se vzpomene a rychle dveře zavře.

Gesto zavírání, otvírání, zamykání a odemykání je v rámci gradace příběhu stále častější. Vyděšená Lautmanka se před rozzuřeným opilým Brtkem zamkne a v koutě pokoje se modlí; dveře jsou pro ni bezpečnostní bariérou, ale chrání i její duchovní zónu, kterou si vymezila pro rozmluvu s Bohem, před Brtkovou profanací. Nakonec i smrt ji stihne v krutém paradoxu, uzavřenou v miniprostoru kumbálu, kam ji Brtko právě před ní ukryl.

Nitro domu je jakoby zakleto. Lautmančin příbytek se proměnil v nepřístupný objekt a od jisté kritické chvíle už do něj nikdo zvenku nevejde. Ani Markus, zástupce venkovního nebezpečí, který Tona tak vystraší, když se přiblíží k výloze a samolibě se v jejím skle zhlíží jako v zrcadle. V neprodyšně utěsněném prostoru domu sílí napětí. Nejenže nikomu není dovoleno vstoupit, ale dokonce vnější vlivy ze světa za zavřenými dveřmi sem přestávají zasahovat. Rozumově nevysvětlitelné je i to, že Lautmanka – k Brtkovu údivu – nedostane předvolání k transportu.

* * *

V centrální scéně bezprostředního ohrožení se kamera těsně přimyká k Brtkovi a jako by smýkána jeho zmateným pohledem, ulpívá s ním těkavě na detailech různých věcí (láhev, křeslo, hodiny, zarámovaná fotografie na zdi), u nichž zdeptaný a dezorientovaný Tono zoufale hledá opěrné body. Nakrátko ho pak kamera opouští a sleduje situaci v krámu od stropu, odkud se dramatický prostor proměňuje v uzavřenou klec s dvěma pobíhajícími nešťastníky.

Dynamiku prostorového rozčlenění ještě zintenzivňuje zvuková dramaturgie: z náměstí sem neustále pronikavě doráží hlas z tlampače, který vyvolává další a další jména určených k transportu; později Tono ze sebe podrážděně vyráží nadávky na Kolkockého proslov z tribuny. Před zvuky zvenčí nemá Tono kam uniknout, jen ve snu se mu dostává chvilkového úniku. Teprve vyšší síla seslaná do jeho snu dokáže rozevřít dveře naplno, až místo nich zůstane světelný otvor jako volný, neohraničený průchod.



*Zářivá pohoda a harmonie v Brtkově snu je jeho pium desiderium:
sní o tom, že nejhorší už je za ním a oni s paní Lautmanovou
si o tom mohou bezstarostně povídat.*

Foto archiv

Brtkův sen

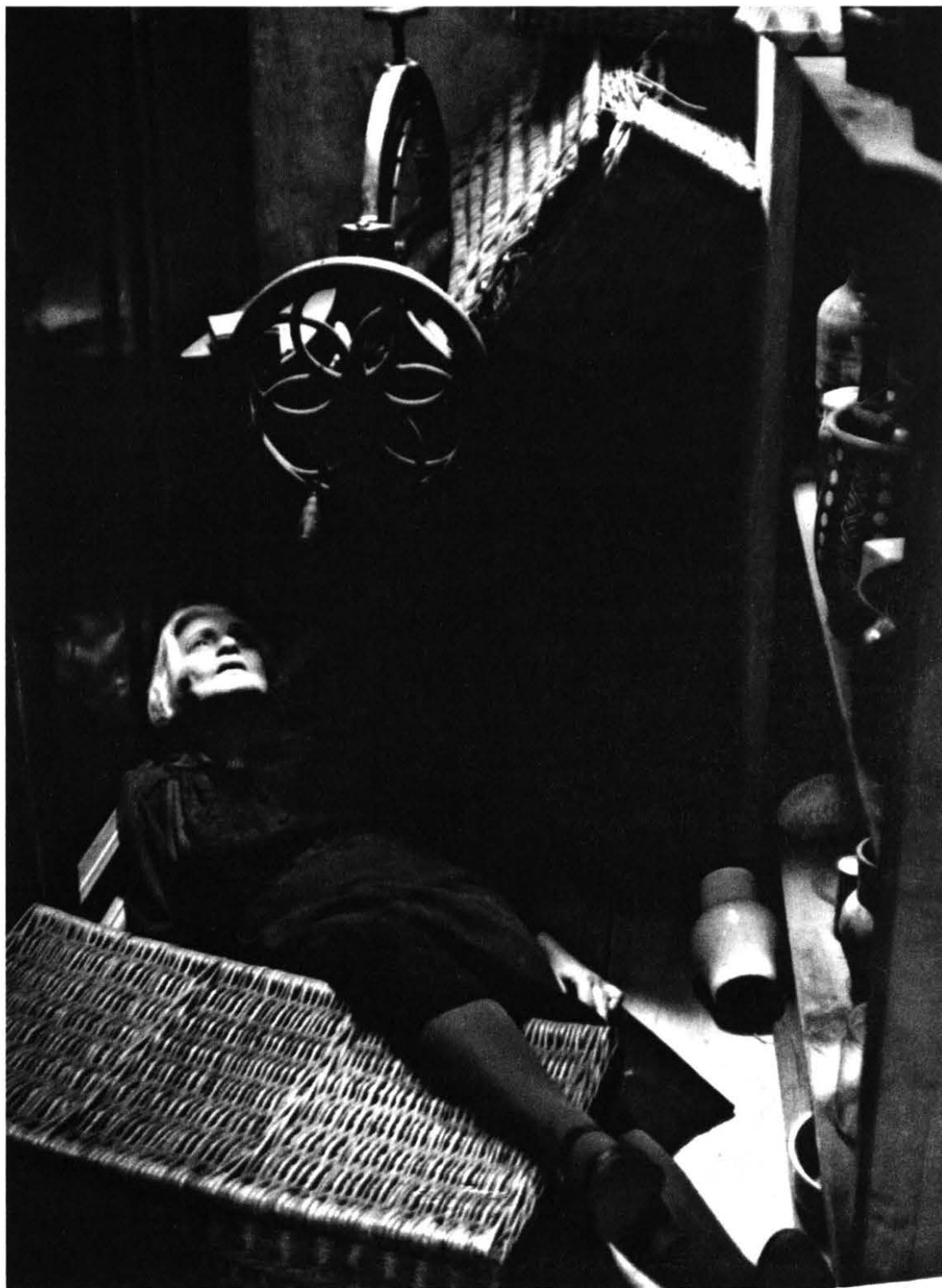
Iracionalita a snovost jsou v tomto výjevu evokovány nenápadně rafinovanými stylizačními prostředky jak v obraze, tak ve zvuku. Alkoholem otupenému, k smrti vylekanému Brtkovi, který provizorně nocuje v Lautmančině krámu, se k ránu zdá sen, v němž se mu zjeví Lautmanka a jako nadpřirozená bytost prostupuje k němu skrz skleněné dveře. Přesněji vyjádřeno: přibližuje se – sama v nehybné pozici – pomalým „vjezdem“ do místnosti.

Svátečně vyšňořená, s krajkovým slunečníkem (tak jak ji Brtko zná z oválného portrétu na zdi) mu podává ruku. Zároveň se objevuje zády k nám (tedy ke kameře) v „reálném“ prostoru, jako by vystoupila zhmotněna ze zrcadlového odrazu. Dvojice pak vykročí rozevřenými dveřmi do světelně přexponovaného venkovního prostoru, jehož oslepivá záře sugeruje iluzi ireálního světa. Ani venku se pár nepohybuje normální chůzí, nýbrž pлавným skluzem, snímán kamerou jen do pasu, za doprovodu snově vysokých smyčkových tónů.

Obě postavy – souběžně s jejich „pojízdnou chůzí“ – kamera zvolna frontálně panoramuje zprava doleva a zpět, čímž vzniká matoucí zdání, že se pohybuje pozadí, kdežto ony jako by ustrnuly na jednom místě. Prchavé kouzlo této přeludné scény umocňuje nezvyklý rozhovor Brtky s Lautmankou. Hlasy jsou odděleny od těla, dialog zní ze zvukové stopy

ILUMINACE

Stanislava Přádná: Obchod na korze po letech



*Úděsný výjev s mrtvou Lautmankou, který Brtko uvidí,
když otevře dveře kumbálu, rozhodne i o jeho smrti.
Ve filmu tragika této chvíle udeří náhle v tomto krátkém,
fotograficky strnulém záběru se zemřelou.*

Foto archiv

mimo obraz a herci, ačkoli nepohybují ústy, chovají se k sobě, jako by mluvili. Mimika a vzájemná interakce jsou časově i významově synchronní s jejich podivuhodnou snovou konverzací.

Dvojice spolu rozmlouvá ve zdvořilém, obřadném poklidu jako staří dobří známí, mezi nimiž vládne porozumění. Brtkova rozrušená duše se ve snu utěšuje představou dokonalého souznění se starou Židovkou, vůči níž se cítí provinile.

„Na počátku všeho zlého byl strach. Ako se raz jeden druhého prestaneme bát...“ – Lautmanka ani nemusí doříct větu, neboť vědmovsky mluví Brtkovi z duše. Svým klidem zahání jeho bázeň jako dávno odeznělou minulost. „Ako je odrazu ticho,“ podivuje se Brtko a jeho společnice mu laskavě vysvětluje: „To co bolo, bol zlý sen.“ Snový vjem je tedy umocněn ještě jedním metasnem: Brtko jako by sen milosrdně přesvědčoval o snovosti i jeho nesnesitelných reálných prožitků. Sen se v jeho podvědomí sugestivně popírá a jakoby vymazává.

Z poklidu snu vyvrhne Brtko zpět do drsné skutečnosti hluk a řev zvenku. Svou nemohoucnost si Brtko začne kompenzovat vzteklou samomluvou, již obrací proti Lautmance, zneužívaje její hluchoty. V rozpoutané hysterii se najednou jejich zdvořilostní, ale nefunkční komunikace prolomí a nebývale vyjasní. Nemusejí vůbec rozumět, co na sebe vykřikují, neboť vše je až příliš srozumitelné při pohledu z okna. Masový exodus vyhoštěnců na náměstí rozpoutává v nich obou nezvladatelný živočišný strach o život. Z Lautmančiny kolovrátkově opakované věty, že ničemu nerozumí, je jasné, že pochopila až příliš dobře, jen není schopna tomu v hrůze uvěřit.

Dokonáno jest

Z Brtko jako by náraz vyprchala všechna energie. Zmlká a jen rezignovaně pozoruje pobíhající zděšenou stařenu, neschopen odpovědět na její otázky. Jeho zbrklý pokus schovat ji do přístěnku je posledním činem, k němuž se v mlčenlivém ochromení vzepjal.

Když pak najde Rozálii mrtvou a rozhlíží se zdrceně kolem sebe, ruční kamera jeho pohledem dvakrát obkrouží celý interiér a vrátí se zpátky k němu. Do výrazu Brtkovy tváře pohlízející strnule přímo do objektivu se obtisklo v plné míře jeho bezedné zoufalství. V posledním pokusu srovnat se sám se sebou i se světem pochopí, že mu zbývá jediná možnost a nemá na vybranou.

Finální scéna je oproštěna od jakékoli okázalosti, ačkoli z každého záběru i hereckého gesta se ohlašuje tragická nevyhnutelnost Brtkova rozhodnutí. Před koncem života jedná Tono mlčky a střízlivě, vykoná jen několik nezbytných věcných úkonů: rozplete provaz, který našel v zásuvce (gesto reálné i symbolické: konečně uvolnil svou zauzlenou situaci), vypustí ven psa a zatemní krám dřevěnými okenicemi. Brtkova pomalá, jakoby odhmotněná gesta vypovídají o duševním stavu jeho předsmrtné samoty, jíž kamera přihlíží s diskrétní empatií.

Ortel, který nad sebou Brtko vynesl a vzápětí i vykoná, je tlumočen ve sledu několika krátkých záběrů: v detailu na stropní skobu, po níž následuje záběr židle, odtud kamera odjede ke dveřím a ozve se výmluvný zvuk překocené židle. Další záběr přímo

na převrácenou židli je elipsou stroze oznamující, že nastal exitus. Tato pochmurná montážní zkratka, provázená smutečním mužským sborem s chrámovou rezonancí, je neverbálním vyjádřením kruciální zprávy: dokonáno jest.

Akt Brtkovy sebevraždy je filmově zobrazen s krajní zdrženlivostí; v opisu krátkých záběrů je shrnuto několik jeho úkonů, každá věc je zabírána v samostatném odděleném detailu tak, jak jí sebevrah věnoval poslední pozornost ve svém spěšném, plachém rozloučení se životem.

A přesto vyzní hrdinova tragika daleko naléhavěji a otřesněji, než kdyby byl Brtko ukázán *in natura* jako oběšenec. Oproti předloze, v níž je svědkem Tonova sebevražedného činu jeho pes²²⁾ a kde jeho mrtvé tělo najdou děti, zůstane filmový Brtko před smrtí sám a jako mrtvý už není světem objeven. Jeho dobrovolným odchodem ze života se uzavře reálná rovina filmového děje.

Krutost literárního zakončení film ztlumil poetickým dovětkem v sekvenci epilogu, která pochází ze stejného rodu jako Brtkův sen, na nějž navazuje i v obrazové metaforice. Tato scéna je dokonáním posledního „odpojení“ figur od světských vazeb. Předznamenává ji záběr na zatemněné dveře, jež náhle prozářeny se po Brtkově úmrtí jako zázrakem samy rozevřou. Tono Brtko galantně vyvádí paní Lautmanovou z krámu na náměstí jako její důvěrný průvodce. Jsou parádně ustrojeni, provází je stará známá promenádní muzika (jako ve snové scéně). Mlčky se drží za ruce, pohybují se zpomaleně, jakoby v hypnotickém obluzení a vyrovnávají nadnášivě plavný krok s rytmem hudby. Poslední záběr, v němž se pod prosluněnou alejí oba protagonisté slavnostně vzdalují od kamery, je prodchnut tesknou chaplinovskou nostalgií.

Tuto vizi si můžeme vyložit v interpretační licenci jako nanebevstoupení či posvěcení duší zemřelých postav, anebo jako všelidsky smírný rituál *post mortem*. Film tímto vizuálně zrealňuje a dotváří literární pietní promluvu, kterou o zemřelých v knize pronáší poštár Piti báči: „Teď jsou si oba vyrovnáni... Není na světě věci, kterou by nebeský soudce nedal do pořádku. Snad jim oběma odpustil jejich hříchy, vždyť byli jako ti mučedníci. A právě proto je docela možné, že teď se už oba bezstarostně procházejí po tom nebeském korze, kde není babylonských jehlanů a jiných potřeštěností...“²³⁾

Kadár s Klosem citovanou, poněkud lapidární knižní doslovnost ve filmu významově rozevřeli do šíře metaforické obraznosti. Přitom stojí za pozornost, jak zobrazili nadreálnou sféru nebeského korza zcela realisticky. Pro Brtku s Lautmankou je posmrtným nebem nikoli fantazijní či snový prostor, nýbrž jejich rodné městečko – to představuje jejich *nebe na zemi*, v němž prožili své životy a zažili vedle trápení i krásné chvíle.

Jejich poslední cesta není funerálním výjevem, nýbrž roztančenou euforií v nádherném dni, kdy zvesela vyhrává kapela. Brtko ještě předtím, než s Lautmankou odtančí do rozostřeného nenávratna, vysekne uctivou poklonu vyhrávajícím muzikantům. Symbolicky se tím loučí s městečkem a vlastně i se životem. Vše v této posmrtné scéně se odehrává jakoby za života, ale „pročištěno“, zbaveno všech skvrn, ruchů, špatností.

22) „Voříšek [...] se stal svědkem činu, kterému nemohl zabránit. A jakoby ve výčitkách nebo přízračném snu začal zběsile pobíhat kolem černých zšeřelých zdí. Kolem a kolem. A kvílel. Kvílivě vyl, bolestivě, bázlivě, ale tak strašně pronikavě, jako by snad všemu rozuměl.“ L. Grosman, c. d., s. 108.

23) L. Grosman, c. d., s. 109.

Odchod ze světa nikoli jako temný, ponurý zánik, nýbrž jako radostná slavnost a duchovně povznášející událost. V dějinách kinematografie existuje jen nemnoho tak silných a nezapomenutelných metafor *dobré smrti* jako v závěru Kádárova a Klosova *Obchodu na korze*.

* * *

V čem spočívá nadčasovost tohoto filmu a síla mravního poselství Brtkova příběhu? Jako nerozhodný slaboch byl Tono Brtko vržen do neřešitelné situace vlastníka a zároveň zloděje cizího majetku. Tuto svou „dvojroli“ si nikdy neosvojil, padl však do její pasti. Zlo, s nímž se pokusil uzavřít kompromis, se začalo dál rozplozovat a donutilo jej, aby mu sloužil.

Ukážeš-li někomu, že se ho bojíš, už tě nepřestane strašit, praví lidové přísloví. Holubičí povaha, v níž spolehlivě funguje strach, byla Brtkovou fatální slabinou, která ho v určitém smyslu předurčovala k tomu, aby se stal obětí mocenské manipulace a zvůle. *Obchod na korze* je nejen dramatem jeho morálního selhání, ale i psychologickou analýzou šíravého strachu, který Brtka tyranizoval.

Smrt paní Lautmanové je pak pro Brtka zásadní výzvou k pravdě o sobě samém. Zkušenost smrti v něm rozevírá všechny „dveře“ jeho psychických bloků i niterné duchovní teritorium, v němž život i smrt jsou posvátnou cenností, s níž nelze hazardovat. Tehdy se v něm zmobilizují nastřádané skryté síly, které ho zbaví strachu a dají mu odvahu k zásadnímu rozhodnutí. Vnitřní akt hrdinova bolestného, leč osvobozujícího sebepoznání – onoho přiznání se k sobě – probíhá uzavřeně, bez jakékoli slovní reflexe. Brtko se nemůže, a ani nemá komu vypovídat ze svých potíží; jedinou subjektivní výpověď o jeho vnitřním stavu je jeho sen. Tvůrci filmu však jasně artikulují hrdinovy pocity – ať ve strohé obrazové znakovosti tváře, v expresi herecké interpretace, nebo v zástupné předmětné symbolice prostředí.

Brtko naplňuje nanejvýš důstojně svůj osud. Jeho sebevražda není negací života, nýbrž pozitivním, nadějeplným činem: teprve smrtí obnovil v sobě ryzí lidství a porazil tak zlo. Myslím, že právě tento filosofický přesah v tragickém osudu Tona Brtka je tou nejprůkaznější hodnotovou dominantou, která korunuje umělecký účín filmu *Obchod na korze* a potvrzuje jeho nadčasovost.

Doc. PhDr. Stanislava Přádná (1952)

Vystudovala na FF UK v Praze obor dějiny a teorie filmu – dějiny a teorie divadla. V letech 1981 – 1990 pracovala jako redaktorka v Československém filmovém ústavu; 1990 – 1995 působila jako odborná asistentka na katedře teorie a dějin dramatických umění na FF UP v Olomouci. Od roku 1994 přednáší na katedře filmové vědy FF UK v Praze (český a slovenský film 60. let). V publikační činnosti (Film a doba, Filmový sborník historický) se věnuje problematice filmového herectví.

(Adresa: Filozofická fakulta UK, katedra filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Obchod na korze

Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina K. Feix – M. Brož, 1965

Režie: Ján Kadár, Elmar Klos. **Námět:** podle novely Ladislava Grosmana. **Scénář:** Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos. **Asistent režie:** Juraj Herz. **Kamera:** Vladimír Novotný. **Hudba:** Zdeněk Liška. **Architekt:** Karel Škvor. **Střih:** Jaromír Janáček. **Zvuk:** Dobroslav Šrámek.

Hrají: Ida Kamiňská (Rozálie Lautmanová), Jozef Kroner (Tono Brtko), Hana Slivková (Evelína Brtková), František Zvarík (Markus Kolkocký), Elena Zvaríková-Pappová (Růžika Kolkocká), Martin Hollý st. (Kuchár), Martin Gregor (holič Katz), Adam Matejka (Piti báči), Mikuláš Ladižinský (Marian Peter).

Výběrová bibliografie:

- Ivan Marek, *Tragédie kompromisu*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 371 – 376.
 Hovoří Kadár Klos (Rozmlouval A. J. Liehm). „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 376 – 378.
 Czesław Michalski, *Setkání s Idou Kamiňskou*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 380.
 Jaroslav Boček, *Obchod na korze aneb Rehabilitace objevenosti*. „Divadlo“ 11, 1965, č. 5, s. 67 – 72.
 Miloš Fiala, *Glosy k portrétu Kadára a Klose*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 4, s. 194 – 197.
 Jozef Macko, *Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe*. In: *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1992, s. 119 – 132.
 Elmar Klos, *Hledání pevného bodu v prostoru. Vzpomínky na Jána Kadára*. „Film a doba“ 35, 1989, č. 10, s. 548 – 556.
 Jiří Vorráč, *Ján Kadár*. In: *Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu*. Olomouc 1993, s. 17 – 19.

SUMMARY

THE SHOP ON MAIN STREET MANY YEARS LATER

Stanislava Přádná

The first impulse to write this study dedicated to one of the most outstanding works of Czechoslovak cinematography originated from the contemplation of its timeless significance. Its aim was to consider, whether, if viewed from the time distance, it would hold out not only from the historical point of view as a „film classics“, but also whether it would meet a more challenging criterion of a work of art addressing vividly contemporary people. The task to explore thoroughly the „vitality“ of the film is reflected in all the following aspects, analysed here in great detail: its theme (the political context of the Slovak State, the jewish question), genre – initial tragicomedy changing into a tragic drama of fate, visual conception of the camera, music, setup and actors' part. Special attention is paid to the dramatic setting – the shop on main street, a hermetically sealed house, a semantically modelled space of an autonomous meaning. On a dynamically changing relationship between the space and the interaction of the two main characters, the gradation of the film drama and psychological evolution of the characters are followed. The scenography of such a dramatic space has an ambiguous meaning – it offers the characters both rescue and destruction, and so they behave as split personalities: they see it as a safe refuge and thus are attracted towards it and at the same time they feel imprisoned and threaded there and, guided by the self-preservation instinct, they struggle against it. The attempts to escape it are immediately followed by seeking there an asylum against the external danger. An over-all interpretation of the film gradually concentrates on a central dramatic focus – on the main character Tono Brtko and his personal theme, connected with the crucial ethic questions of making decisions, fear and cowardice, the theme of guilt and responsibility to accept punishment. Two irrational scenes bear the crucial importance for the internalizing formation of the character and the final catharsis of the drama – Brtko's dream and his imaginary posthumous „departure“ from the house in the company of Mrs. Lautman, which incite the interpretation of their film expression and consequent metaphoric meaning: everything in this posthumous scene is like during the life, but it is clarified, relieved of all stains, stir, baseness. The departure from this world depicted not as a dark, gloomy end, but as a joyful festivity and spiritually uplifting event. In the history of cinematography, there are not many so powerful and unforgettable metaphors of a good death like the close of Kadar's and Klos's *The Shop on Main Street* [*Obchod na korze*].

Translated by Alena Fidlerová