

Články

MOC STRACHU VERSUS
SÍLA ČLOVĚKA*Nad filmem Zbyňka Brynycha ...a pátý jezdec je Strach*

Stanislava Přádná

Film *...a pátý jezdec je Strach* (1964) spolu s předchozím *Transportem z ráje* (1962) patří k uměleckým vrcholům režiséra Zbyňka Brynycha (1927 – 1995). V kontextu české filmové tvorby šedesátých let je to ojedinělý stylistický počín, který bychom mohli označit jako neo-expresionistický.

Expresionistický vliv Brynych právě u tohoto díla sám potvrdil.¹⁾ Koncepčním záměrem bylo zobrazit skutečnost „realisticky“, vzhledem k závažnosti tématu se snahou o maximální pravdivost. Nicméně v nové a výrazově autentické podobě tu nacházíme i to, co je pro expresionismus historicky nejpříznačnější – stylizační deformaci, subjektivizované představy či vize ve vyšinutém vnímání reality. Expresionisticky koncipované, vypjatě stylizované, jsou ve filmu některé výrazové prvky zejména v herectví, scénografii a zvukové dramaturgii.

Stylotvorný princip deformace je v Brynychově díle iniciován fenoménem strachu, jenž už v titulu filmu je akcentován velkým písmenem. Název je odvozen z apokalyptického textu Zjevení sv. Jana [6,9], ze sugestivního vyličení zkázyplné prorocké vize, v níž se zjevují čtyři jezdci. V názvu filmu přibyl ke čtyřem biblickým jezdcům pomyslný pátý, jenž dostal abstraktní podobu – imaginární mocnosti strachu, která člověka mučivě terorizuje.

Ve zpětném ohlédnutí do historického údobí protektorátu (rok 1941) provedl Brynych v tomto filmu psychologicky pronikavou sondu do české povahy a zároveň přesáhl časové i nacionální vymezení látky. Aktualizovaný dosah vyplyne i z obrazově impresivního rámce filmu, odehrávajícího se v pražských ulicích na začátku šedesátých let.

1) „Já jsem opravdu expresionista. Jsem člověk, který je pro vyjadřovací způsob předurčený deformací. Vybírám si podle toho i látky.“ Viz Otakar V á ň a, *Tvůrci a kritik*, „Divadelní a filmové noviny“ 8, 1963, č. 17, s. 5.

V rozhovoru s Brynychem, v němž Galina Kopaněva nanesla téma režisérovy expresionistických sklonů, včetně nebývalé perfekce v psychologických portrétech Němců, Brynych odpověděl: „Přiznávám, že jsem se velmi těžko prokousával dobou, kdy mi byl expresionismus předhazován. Dnes se k němu hlásím, protože si nemyslím, že by to byl překonaný styl, zvláště používá-li se ho k zesílení účinu. [...] Odjakživa jsem miloval Pabsta s celou jeho formou a názorem a s celým jeho tematickým výběrem. Svým způsobem mě dost ovlivnil.“ Viz *Co jsem musel říci*. (Rozhovor Galiny Kopaněvové se Zbyňkem Brynychem.) „Film a doba“ 14, 1968, č. 7, s. 372.



*Braun: „Přece nemohu přestat myslet. On se někdo najde, kdo nemyslí vůbec.
A proto chce myslet za ostatní a klidně to za ně rozhodne.“*

Foto archiv

Tento kratičký obrazový „esej“, poskládaný v sestřihu ze záběrů-fotografií pražských zákoutí s osamělou postavou, je tichým zamyšlením přerušovaným vpádem hlučného pouličního provozu s proudícími davy lidí. Vyjadřuje neklid náladového rozpoložení současníka, ale je i výrazem vážného morálního znepokojení v autorském postoji.

* * *

Jako literární předlohu filmu si Brynych zvolil prvotinu Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (autorka s režisérem spolupracovala i na scénáři),²⁾ v níž ho přitahovala příkrá dvojlomnost v tématu – uměle udržovaný veřejný poklid civilního obyvatelstva v Němci

2) Hana Bělohradská, *Bez krásy, bez límce*. Praha 1962. Debut Hany Bělohradské (1929) prokázal nevšední literární zralost, ačkoli autorka do té doby (do svých 33 let) nic nepublikovala. O čtenářském ohlasu svědčí fakt, že za dva roky kniha vyšla podruhé. Invenci a cit pro film prokázala autorka i při tvorbě literárního scénáře. Kromě této prvotiny byla zfilmována ještě její kniha *Poslední večere* pod názvem *Znamení Raka* (1966) v režii Juraje Herze. Po roce 1970 měla Bělohradská zákaz publikovat z politických důvodů, překládala z angličtiny, někdy pod krycím jménem překladatelky Jarmily Emmerové.

okupované Praze v protikladu k soukromému, podpovrchovému napětí Pražanů, které nemělo daleko k hysterii. Na tuto nerovnováhu zvláště citlivě reagovali židovští občané, oficiálně zbaveni všech práv a vyloučení ze společnosti. Téma židovství ve filmu však zahrnuje nejen rasovou, ale mezilidskou nesnášenlivost vůbec jako závažný problém, který se nevyřešený táhne dějinami dodnes.

Vlastní filmové drama podmíněné strachem a jeho důsledky se odehrává pod povrchem vnějšího děje (rozdíl v jednom pražském činžáku, kde se octne zraněný ilegální odbojář antifašista). Ve scénáři byla literární předloha mírně pozměněna a upravena se záměrem zdůraznit dramatickosti. Postava víc jak sedmdesátiletého židovského lékaře Armína Brauna byla omlazena na střední věk a stala se centrální postavou filmu (v knize zaujímá rovnoměrnou pozici s několika dalšími postavami v mozaikovitě rozestřeném příběhu).

Vyostřena byla zápleтка se zraněným odbojářem, jehož utajená přítomnost v domě rozníť hlavní dramatické ohnisko v ději. Braun operuje postřeleného v drastických nouzových podmínkách, zatímco v knize dotyčného „jen“ tajně léčí v kritickém stadiu jeho choroby. Stejně jako v knize, zmobilizuje v sobě i filmový Braun, paralyzovaný strachem, odvahu k záchraně pacienta před gestapem. Po anonymním udání někým z domu si nakonec hrdina vezme život. V knižní verzi nezemře dobrovolně, ale až později: v ochromeném očekávání předvolání k transportu Brauna na ulici raní mrtvice. Filmová realizace dostala podobu vyhroceného dramatu, rozepjatého od každodenních všedních hrůz, nočních můr a úděsných vizí až k sebezníčovajícímu, leč osvobodivému patosu Braunova finálního gesta.

Ač na pohled nenápadná, odlišuje se postava Brauna od všech ostatních aktérů (loajálních a mravně nevyhraněných), kteří jsou vůči němu ve skryté opozici semknutí průměrností většiny. S jednotlivými obyvateli domu Brauna pojí jediné – strach, extrémně vystupňovaný na hranici snesitelnosti.

Převážnou většinu situací v domě propojuje ve scénáři připsaná postava malého Honzy, syna Veselých, který z nudy vyhledává povyražení a „šmíruje“ v prostředí dospělých. Jeho uličnický zvědavý pohled je přirozeným dramaturgickým tmelem i těch scén, které na sebe bezprostředně nenavazují, ale významově se k sobě vztahují. Honza je zprostředkovatelem pozorovatelsky nezaujatého náhledu. Jako jediný nemá strach, spíše se baví nebo diví věcem, které jsou nad jeho chápání.

Kvůli zdůraznění psychické vyšinutosti, jíž podléhají víceméně téměř všechny figury, byl herecký projev ve filmu záměrně veden k určité divadelní přepjatosti. K vyvolání konfliktní situace stačí jeden malicherný podnět, aby byl rozehrán konfrontační střet takřka na život a na smrt. Například u staré učitelky hudby zaujme v literární předloze hlouběji rozvedený osobní příběh a emocionálně silný motiv starobní osamělosti, kdežto ve filmu má tato postava (v podání Olgy Scheinpflugové) hrubý obrys ukřičené, teatrálně strojené stařeny bez zjemňujících polotónů. Stejně tak je tomu ve zkratkovitém vyostření tragického osudu šílené paní Wienerové (Slávka Budínová) nebo u nahluhlé hulákající domovnice (Eva Svobodová). Zejména u těchto figur pak lze hovořit o expresionistickém herectví ostrých tahů.

Majitel domu, dr. Veselý (Jiří Adamíra), strach a hysterii bravurně zakrývá elegantní vnější pózou a kultivovaným hlasovým projevem; v knize zevrubněji rozkreslená postava

představuje Braunova charakterového antipoda, za jehož snobstvím a povýšeneckou pýchou vzdělance se krčí duševní ubohost a malost bezcitného cynika.

Druhým „objektivním“ pozorovatelem velkého domácího divadla v domě je postava zvenčí, zástupce mocenské strany – komisař gestapa (Jiří Vršála), která hereckou interpretací přerůstá jak epizodní dimenzi role, tak typické schéma reprezentanta nacistické totality. S pobavenou ironií (nesenou v nenápadné mimice a jízlivých očích) si krutě pohrává s lidmi, jimiž nepokrytě pohrdá, a přesto je rozlišuje podle vlastní hodnotové hierarchie. Při domovní prohlídce psychologicky zkušeně odhadne snaživého oportunistu Fantu (Josef Vinklář v této roli do nuancí vycizeloval obludnou karikaturu zbabělosti) i dandyovsky nadutého dr. Veselého. V závěru filmu, kdy komisař Braunovou sebevraždou utrpí *de facto* profesionální porážku, promění se tato figura v přísného soudce, který jediným gestem usvědčuje osazenstvo domu z kolektivní viny za Braunovu smrt. Braun, jenž pro komisaře představoval jen „zajímavý odpad“ a ježž štítivě oslovoval Žide, mu zaimponuje až svou smrtí, kterou dosáhl zdůstojnění i před úhlavním protivníkem.

„Likvidační“ metafora

Režijní koncepce filmu byla ovlivněna Franzem Kafkou – „vyznavačem rozpadu velkých celků“, jak spisovatele označil Zbyněk Brynych.³⁾ Vliv je zřejmý nejen v širokoúhlých ponurých záběrech staré Prahy, v ostře černobílé tonalitě, jež vzbuzuje úzkost, depresi, asociaci nezadržitelného vnitřního rozkladu. Ke Kafkovi odkazuje i typ hlavního hrdiny – židovského intelektuála, strádajícího ve vnějším ghettu i ve svém nitru, do něhož se sám uvězní. Prostředí, v němž se Braun pohybuje, je materializovaným odrazem jeho psychického stavu. Už předtitulkovou sekvenci lze chápat jako vizuálně-zvukovou výpověď o totálním rozvratu.

Úřad, kde je Braun nouzově zaměstnán jako „likvidátor“ („likvidujeme sami sebe“ – trpce poznamená při vykonávání této práce), je vybudován jako monstrózní dekorace z nashromážděných nejrozmanitějších věcí – zkonfiskovaného židovského majetku (architekt Milan Nejedlý). V zahlcujícím množství systematicky roztříděných věcí podle druhů (místnost s porcelánem, jiná s věšáky, klavíry, židlemi nebo výmluvné stěny ověšené houslemi, klíči či nástěnnými hodinami, vše s očíslovanými evidenčními cedulkami) vznikly uspořádané soustavy – výtvarné instalace, vytržené ze souvislosti oněch „velkých celků“. Nakupené věci symbolicky „křičí“ v němém mnohohlase: množství zavěšených klíčů a jinde řada vysazených dveří s vyleptanými ornamenty ve skle jako by už navždy zabraňovaly odemknutí i ochrannému uzavření někdejších domovských prostor. Stěna celá pokrytá nejrůznějšími závěsnými hodinami zpředměňuje zmnoženými ciferníky a zesíleným tikáním rezignované bezčasí. Čas, jakoby též zabavený a vřazený mezi věci, trpně odměřuje trvání zmarněných životů a nekonečnost lidského utrpení.

Záběr, v němž se objeví název filmu a následovné údaje, je náhle zadržen v pohledu na Brauna procházejícího místností s klavírními křídly. Do znehybnělého stop-záběru však

3) -sw-, *Mezní situace Zbyňka Brynychy*. „Filmové a televizní noviny“ 2, 1968, č. 22, s. 3.



*Heslo protektorátní éry na pouličních plakátech:
„Rychlým a přesným udáním chráníte svou bezpečnost.“*

Foto archiv

dál pokračuje hudba, provázející celou sekvenci: z netrpělivě znovu a znovu vyfukávaných úhozů na rozladěné klávesy (jako při ladění pianu) se ve shluku skřípavých tónů začne neobratně prodírat fragment disonantní melodie. Motiv porouchaného nástroje navozuje ve zvukové představě pocit agonicky se zmítajícího a zanikajícího lidského organismu.

Braun, mechanicky procházející tímto bizarním velkovetešnictvím, eviduje jednotlivosti s pečlivou důsledností, aniž si připouští soucit s bývalými majiteli všech těch věcí. Vždyť i on sám je odumřelou a odloženou součástí, zbaven profese, bytu, zázemí i vlastní totožnosti, zarovnán k ostatním, zatím ještě nezlikvidovaným Židům. Figura v záběrových kompozicích s předmětnou výplní téměř srůstá: ve velkém celku zabírajícím do posledního místa zaplněné skladovací prostory se postava Brauna téměř ztrácí. Neživé věci převzaly vládu nad skutečnými hodnotami – náhradou za duchovní prázdnotu tím víc zaplňují každé volné místo a nezastaví se ani před znesvěcením židovské modlitebny zprovozněné jako skladiště.

Celá tato počáteční pasáž filmu rovnou uvádí do neobvyklého prostředí a zahajuje děj bez jakékoli vstupní informace. Stylizovaná scénografická koncepce, silná myšlenkově i esteticky, je v podstatě odvozena z reálného pedantického systému, podle něhož nacisté s příslovečnou důkladností v koncentračních táborech pořádali a uskladňovali kvanta

zabavených věcí. V obdobném významu promlouvá scénografie i v Brynychově předchozím filmu *Transport z ráje* – například ve skladišti kufrů podobném bludišti nebo ve scéně nočního ověřování počtu vězňů v seznamu sturmführera Herze (Ilja Prachař). Po celé ploše stěny v jeho kanceláři je se zjevnou sběratelskou zálibou rozvěšena jeho sbírka holí (taktéž přivlastněných od internovaných Židů v terezínském ghettu). Vzhledem k tomu, že Herz hole užívá jako prodloužené trestající ruky při drezúře vězňů, jde vlastně o okázalou výstavku „zbraní“, i když se z nich nestřílí.⁴⁾

Docent Braun

Docent Braun vystupuje navenek jako nenápadná civilní osoba, nijak výrazněji ozvláštněná: zdvořilý ctihodný zjev s plnovousem, těkavě mžourající za drátěnými brýlemi, v tmavém kabátě a klobouku, při nejisté chůzi se opírá o deštník.⁵⁾ Ve filmové podobě, oproti jeho literárnímu protějšku – sedmdesátiletému starci Armínu Braunovi – byl hrdina zbaven křestního jména a náhradou za ně dostal akademický titul, jež všichni důsledně používají při oslovení. Figura se tím ještě víc odcizuje, zdůrazňuje se její ztráta identity. Ve filmu se o Braunovi nedozvíme nic bližšího, je zbaven privátní jedinečnosti a konkrétnosti, kterou v knize utváří často připomínaná pocitovost stáří a náznakové reminiscence z jeho minulosti.

V zevnějšku jako by byl tento muž něčím stigmatizovaný. Není to však rasová determinace, která jej typizuje do modelové podoby vyhnance zatíženého židovským syndromem – údělem věčného vyvržení, vydědění, nezakotvenosti. Braun se odlišuje od ostatních jako svérázný lidský typ s nervní, takřka seismografickou citlivostí, s níž vnímá kolem sebe varovné signály apokalyptické zkázy (v úřadě, u Wienerových, v židovské tančírně, při návštěvě blázince i v domě). Úporně jim vzdoruje, naplněn lítostí z okolního lidského utrpení, od něhož se však odvrací a snaží se je ze sebe setřást.

Braun je osudově vydělená figura a sám tomu ještě napomáhá. Ať je kdekoli, vždy stojí jako osamocený jedinec proti nějakému celku – v zaměstnaneckém prostředí synagogy, i v domě, kam byl nuceně vystěhován do půdního provizoria, kde se ani nemůže cítit „doma“. Vyhýbá se nájemníkům, kteří ho považují za nezvaného cizince, cítí se nesvůj i mezi svými – v nočním židovském baru. Zde jako by vystoupil ze sebe a stal se zástupcem všech postižených a nešťastných. V próze Hany Bělohradské je doloženo, jak Brauna vnitřně rozleptala jeho židovská příslušnost, za níž musí pykat: „Jeho život byl smazán.

4) K tématu zabaveného židovského majetku ve smyslu ukradené (zcizené) totožnosti jeho majitelům se nabízí srovnání a Radokovou *Dalekou cestou*, konkrétně ve scéně odehrávající se ve vetešnictví zešílého žida Abrahamoviče. Oproti roztríděným věcem ve scénografických „figurách“ u Brynychy, komponoval Radok krám s barokní rozbujelostí jako nepřehledně zastavěný prostor. Také tady hovoří užité věci i vzácné antikvity za oněmělé utrpení lidí. Ve srovnání s Brynychovou strohostí je předmětný svět v této scéně až mysticky animován.

5) Masky a kostýmy Brauna i ostatních postav jsou dílem Ester Krumbachové (1923 – 1996). Výtvarnice vybavila Brauna/Macháčka neviditelnými drobnostmi, skrytými v kapse – provázek, nožem a kostkou cukru pro případ největší nouze neustále ohroženého Žida. (Podle svědectví Jana Kališe v rozhovoru s autorkou dne 24. 2. 1998.)

Jeho osoba už neexistovala. Ze všeho zbylo nesmyslné a rozhodující označení – žid. Saujude [...]. Jedno slovo rozmetalo celý jeho život. Když s postupem času poztrácel všechno [...], stal se sám sobě také už jen jednoslabičným slovem.“⁶⁾

Ve filmu Braun ve stroze sekaných větách zdůvodňuje sousedovi Šidlákovi, proč mu nemůže pomoci a ošetřit jeho známého: „Jsem mimo zákon. Nejsem teď disponovaný. Jsem teď něco jako skladník.“

Braunova chůze Prahou

Expresionistické výrazové tendence se uplatnily v krátké, ale pro atmosféru filmu a psychologii hlavní figury významné pasáži Braunovy chůze pražskými ulicemi. Praha se silnou židovskou tradicí jako geografické centrum a mystický střed Evropy má v Brynychově filmu autentickou a zároveň obrazově stylizovanou topografii. I když postava Brauna není exponována ryze duchovně, ale spíš intelektuálně, rozumově, židovská mystika, vyvěrající ze staropražského jádra, jej do sebe vtahuje. Kameraman Jan Kališ (1930) vsadil jeho postavu do tísnivé atmosféry okupační Prahy, s inspirovanými odkazy k Židovskému městu a jeho kulturní tradici, i k přízračnému ovzduší Kafkových románů.⁷⁾

Ač Braunova chvatná chůze Starým Městem trvá jen několik minut, představuje ve filmu klíčovou existenciální zprávu o prožitku paranoického strachu. Město se proměnilo v labyrint, ve kterém bloudí hrdinova duše. V tísnivém tichu jsou slyšet jen ozvěny jeho rychlých kroků. Cesta začíná Braunovým odchodem ze synagogy a pokračuje v odlehklých úzkých uličkách s otlučenými zdmi, lešením a zabeđenými okny, na nichž upoutávají křiklavé plakáty špeditérských firem. Právě ony svázejí z opuštěných bytů tuny nábytku a věcí do centrálního skladiště. V Braunově posedlé vizi stojí stěhovací vozy výhruzně v ulicích, kde se nic neděje, jen u každého hlídkuje nepříjemný muž v klobouku, a vrhá na osamělého chodce potměšilý pohled.

I když Braun pospíchá k domovu po známé trase, jeho pohyb temnými podloubími, zúženými prolukami mezi domy, střídavě zšeřelými a zas prosvětlenými, svádí k dojmu, že bezcílně křížuje ulicemi. Toto zdání je podpořeno i montáží: v jednom záběru Braun rychle kráčí přímo ke kameře, ve druhém se zas od ní prudce vzdaluje. Ve stihomamu, celý sevřený v obranném předklonu, prodírá se vedlejšími ulicemi, aby nebyl nikým viděn; v synkopicky zadržávajícím kroku, téměř v poloběhu prchá před neviditelným, leč všudypřítomným pronásledovatelem.

6) Viz H. Bělohorská, *Bez krásy, bez límce*. Praha 1964 (2. vyd.), s. 9.

Označením „Saujude“ před příjmením se Židé museli povinně ohlašovat (v Terezíně, v koncentračních táborech), což samo o sobě lidsky degradovalo: z donucení se „přiznat“ ke své méněcennosti. (Die Sau znamená v němčině svině, prase; sau ve složeninách má význam méněcenný, nedbalý, svinský; v českém překladu – „smradlavý Žid“.)

7) Genius loci staré Prahy a oživený zájem o Kafkovo dílo v šedesátých letech zasáhly v té době i jiné filmaře, jak v tematice, tak ve formálním zpracování: Jana Němce v *Démantech noci* (1964) a v *Mučednicích lásky* (1966), Pavla Juráčka v *Postavě k podpírání* (1963), nebo Jaroslava Kučeru v jeho kameramanské kreaci ve filmu *Dita Saxová* (1967) režiséra Antonína Moskalyka.

ILUMINACE

Stanislava Přádná: Moc strachu versus síla člověka



*Braun jako těžký astmatik s nadlidskou silou odtáhl na zádech raněného odbojáře.
Se strachem o svůj život zachraňuje cizího člověka.*

Foto archiv

Když se na okamžik zastaví a v děsu zavře oči, ozve se náhle jako na povel výsměšná ryč-
ná dechovka. V zoufalství se Braun brání alespoň tímto dětským trikem: „zatmívačkou“
zavřených očí vymaže na vteřinu nevlídný okolní svět a jeho ruchy. Když otevře oči, vše
podezřelé zmizí, včetně vize stěhovacích vozů a podivných mužů s jízlivými úsměšky.

V obrazové stylizaci přestává být Braunova chůze vylištěnými pražskými ulicemi každodenní reálnou cestou a proměňuje se v metaforu úzkostného bloudění. Braun v této sekvenci zosobňuje neklidnou, vzpírající se novodobou inkarnaci ahasverského mýtu – Věčného Žida. Prochází podél zvětralých zdí s mapovitými skvrnami v omítce, ze světla vchází do temných úzkých uliček, jeho prodloužený stín dopadá na dlažbu. Figura tu opět jakoby vrůstá do snímaného prostředí, stává se jeho „uvězněnou“ součástí.

Lokalita pražského Židovského města se ve filmu objeví ještě jednou později, v jediném záběru – v epizodě s pomatenou paní Wienerovou, která v rozrušení otevře okno s výhledem na Židovský hřbitov, kde si pokrřikující děti hrají mezi hřbitovními náhrobky. Děti jako ztělesněný život a naděje mezi mrtvými kameny, v nichž je navrstvena věkovitá židovská historie, nemocnou ženu rozběsňují. Hluk dětí vedle mrtvolného ticha – to je znakové vyjádření jednak rozpolcené mysli hrdinky (vyhrožuje manželovi pomstou, že bude mít dítě, a vzápětí na děti zlostně řve z okna jako na „parchanty“), ale i Braunovy úzkosti. Každý další případ židovské paranoie chápe zcela osobně jako ničivou ránu. Výhled zatím neúspěšné sebevražednice paní Wienerové z okna na hřbitov připomene, co o něm napsal Angelo Rippelino v *Magické Praze*: že „budí zhoubnou melancholii a vražedné chmury“.⁸⁾

Dialog v monologu

Braunova rozdvojenost (a s tím spjaté dilema při zásadním rozhodnutí) je reflektována v psychodramatické scéně samomluvy v jeho podstřešní mansardě. Jako štvanec přechází v nuzném prostoru těkavě sem tam, chtěje se obhájit před fiktivním oponentem, kým si z toho zlého světa, odkud byl vypuzen. Ve skutečnosti rozmlouvá se svým svědomím (zda a proč zrovna on má shánět těžko dostupné morfium pro zraněného a riskovat život) a chce se vyhat ze zodpovědnosti lékaře. Herec Miroslav Macháček (1922 – 1991) předvedl tuto monologickou kreaci jako schizoidní „dialog v monologu“, vygradovaný do teatrálně vzrušeného, skoro hádavého tónu. S trpkostí, bez sebelítosti přiznává: „Já nemůžu myslet jinak, dělat můžu cokoli. Přece nemůžu přestat myslet... Podívej, ty ses nějak nevyved. Nelíbíš se mi... Máš trochu smůlu, že jsi na té nesprávné straně, víš to? Ano – vím, vím, vím... Historicky jsem optimista, ale osobně už vlastně nejsem.“

Koncentrované herecké sólo se odehrává v dlouhém, nepřerušovaném záběru v nehostinné místnosti, kde se Braun pohybuje na pozadí zdrsnělé bílé zdi bez omítky, mezi několika kousky vyřazeného nábytku, v ostrém proudu světla, dopadajícího na jeho tvář z úzkého půdního okénka. V průběhu monologu si připravuje čaj, přemáhaje nervózní třas rukou. Macháčkovu hektickou řeč s ostře řezanou dikcí hudebně podbarvuje Vivaldiho houslový koncert, který v pomalé, teskné melancholii zjemňuje a jakoby chlácholí Braunův samotářský nářek a zlobu na sebe sama.⁹⁾ Později při policejní prohlídce bude donucen sám hrát tuto melodii na housle na rozkaz komisaře, sevřen smrtelnou hrůzou, neboť pod postelí leží hledaný pacient.

8) Angelo Maria Ripellino, *Magická Praha*. Praha 1992, s. 147.

9) Opus Antonia Vivaldiho byl reprodukován i při natáčení této scény, což tvořivě motivovalo nejen herce, ale celý natáčecí štáb (Podle svědectví Jana Kališe v rozhovoru s autorkou dne 24. 2. 1998.)

Není sporu, že Macháčkova herecká osobnost se do charakteristiky postavy tvořivě promítla. V Braunovi vytvořil jednu z nejvýraznějších postav intelektuálů v českém filmu. V monografické studii o Macháčkově divadelním herectví zdůraznila Alena Urbanová jeho mimořádnou schopnost „zachytit a sdělit iracionální složku lidské psychiky“ – a to paradoxně metodou „zakrývání“, kdy jde „jakoby proti tušenému charakteru postavy“ a „chrání její tajemství“.¹⁰⁾

Sugestivita „až hypnotizérská“ Macháčkovy osobnosti se odrazila i na jeho filmových figurách. Připomenu například fanatického jezuitu ve Vlácilově filmu *Ďáblova past* nebo epizodu ironického mnicha v *Údolí včel*; magickou nezbadatelnost mají Macháčkovy postavy v jiném Vlácilově filmu *Stín kapradiny* nebo ve *Vlčí boudě* Věry Chytilové. Jako by na nich ulpělo cosi těžko pojmenovatelného – snad temná skvrna ďábelsky uhrančivého znamení, které mocně vtahuje do zrádně propastných hloubek.

Toto stigma se otisklo i do židovského „cejchu“ docenta Brauna, byť všedního, nijak ozvláštněného zjevu. V Macháčkově interpretaci působí Braun navenek jako klidný, zdvořilý a vyrovnaný muž – pravý opak jeho rozvráceného nitra.¹¹⁾ Ani v plachosti a vystrašenosti se ovšem neubrání vzteklým výpadům, nevyznává lékařskou laskavost ani útěchu, je hysterickým doktorem, který nedokáže ovládnout svůj vnitřní neklid. Ponejvíc sice mlčí, ale když promluví, slova z něj vybuchují s prudkostí střely. Než vykoná operativní zákrok, čtyřikrát za sebou nervózně vykřikne „Třesou se mi ruce“, drže dlaně roztažené před sebou; později v útočném tónu opakovaně varuje, že pacient „bude křičet“, až přijde po operaci k sobě. Protivně štekavým hlasem se pak ptá doma sám sebe na ono nezodpověditelné „proč zrovna já?“. Misanthrop Braun není a ani nechce být příjemným společníkem. Nikomu, ani sám sobě.

V nepolevující vnitřní tenzi se jej zmocňují občas paranoické vize, o nichž napovídá výraz vytřeštěných očí. V Braunově nitru zápasí na jedné straně lékařská etika, morálka spořádaného, inteligentního člověka – a proti tomu živočišný, pudově nezvladatelný strach o život. Braunovy/Macháčkovy reakce při střetnutí s bezprostředním lidským utrpením se podobají bolestnému nářku zraněného zvířete: v nočním baru začne hlasitě řvát, ořesen výjevem, v němž zřízenci násilím odvádějí ženu do blázince. Na jeho řev příznačně nikdo nereaguje, jako by ani nebyl slyšet – navzdory fyzické hlasitosti jsou tyto výkřiky ve skutečnosti jen němými symboly trýznivého duševního přetlaku a bezmoci.

Braun jako ambivalentní hrdina rozežíraný strachem zápasí se svou přirozenou humanitou, kterou v celkovém oslabení musí v sobě neustále obnovovat. Poté, co jako těžký astmatik odtáhl na zádech po schodech raněného, ptá se sám sebe v údivu, kde se v něm vůbec vzala síla (v knižní verzi): „Samočinně se [netušené rezervy] připravily a v okamžiku potřeby se samočinně zapojily. Jsme složitá a důmyslná mašinerie, pomyslel si, a život nám v každé situaci poskytuje nekonečný počet možností.“¹²⁾

10) Alena Urbanová, *Miroslav Macháček*. In: *České divadlo. O současné české režii 2*. Praha 1983, s. 354.

11) Vznětlivost, choleričnost a přecitlivělost až psychotická je patrná i v Macháčkově deníkové sebereflexi z jeho hospitalizace v Bohnicích v roce 1975 (srov. Miroslav Macháček, *Zápisky z blázince*. Praha 1995). Nalezneme tu i jistou analogii hercovy soukromé osoby s filmovou postavou Brauna: jako bychom při četbě nahlíželi do skrytého Braunova nitra – stejně jako on byl Macháček zneuznaný a vystrnaděný, oslabený jedinec, který usiloval o záchranu své churavé duše v době „vymknuté z kloubů“.

12) H. Bělohorská, c. d., s. 73.

V nočním baru

Ať vstoupí Braun kamkoli, všude nachází úzkost a hysterii, která jeho vnitřní rozvrat ještě umocňuje. Všude je cizincem, snad s jedinou – paradoxní – výjimkou: při návštěvě blázince, kde je zpočátku mylně považován za potenciálního klienta zralého pro hospitalizaci.

V nočním židovském baru, kam se vydal shánět morfium pro svého pacienta, trne hrůzou z prokletí své rasy, která se tu schází ve zkoncentrované množině. Ani tady Braun nesplyne s prostředím a v trpném odstupu pozoruje panoptikální scénérii křečovitěho veselí, rozněcovaného alkoholem a bezuzdnou erotikou. Depresivní blouznění osamělců nad sklenkou i dvojice zaraženě tančící na parketu „tanec nad propastí“ se marně pokouší rozptýlit barový houslista chytlavou laškovnou melodií (hudba Jiří Sternwald /nar. 1910/).

Hromadná úzkost všech přítomných jako by se slila do dvou kapek hořké tresti: ta první ukápla do postavy excentričky (Alexandra Myšková) nesoucí v sobě všeobecné šílenství. Se somnambulním pohledem čarodějné vědmy prochází žena sálem, zasněně přistupuje k lidem, aniž promluví a co chvíli se řezavě zachichotá, dokud ji neodvedou dva zřízenci do psychiatrické péče. Druhá kapka esenciální úzkosti se vsákla v několika krátkých záběrech do neznámé, koketně usměvavé dívky v čepici s bambulí u barového pultu (Jana Brežková). S ležérní distancí se protahuje a zvědavým pohledem si měří roztěkaného, přio opilého Brauna. Poté, co v sále zavládne pauza stísněného ticha (do něhož zazní unisono zpěv nostalgické písně) a k Braunovi se přiblíží duchem nepřítomná excentrička, vysměje se jí dívka hysterickým smíchem, a přehluší tak náhlý závan smrti.

Šílenství, hysterii a úzkost evokuje i mizanscéna. V sále se sníženým stropem, do něhož bylo speciálně zabudováno osvětlení, vzniká dojem utěsněného, dusivého vakua jako v tonoucí lodi přeplněné ztroskotanci: osazenstvo se ve strachu k sobě jako by těsně přimknulo. Kamera spolu se zmateným Braunem se namáhavě prodírá masou těl a zachycuje nejružnější tváře s grimasami předstírané normálnosti i neskrývané skleslosti. Prostorové sevření, natěsnání figur a přízračné, potemnělé kalné světlo se ke konci filmu ještě jednou zopakuje v další kolektivní a hystericky vygradované scéně ve sklepě, kam německá police vžene obyvatele domu.

Dům

Samotný objekt s Braunovým podkrovním obydlím je situován na Žižkov nedaleko sportovního stadionu Viktoria, na nějž je i výhled z Braunova okna.¹³⁾ Vertikála oválně točitého schodiště s chodbami je centrálním dějištěm filmu a lze ji chápat i jako průřezové schéma společnosti *in vitro*: v podzemí je sklep, kde se všichni sejdou ponížení (jejich sestup do suterénu platí i přeneseně); přízemí obývá spodina (domovnice), nad ním jsou byty rodiny řezníka (živnostník), fízla a udavače (byrokracie), učitelky hudby (kultura),

13) K žižkovskému perifernímu svérázu se Brynych jako rodilý patriot ve svých filmech často vracel; nejdůvěrnějším vyznáním byla *Žižkovská romance* (1958).

měšťáckého inteligenta a pána domu (právník). V patře nejvyšším, a to i v symbolickém významu, žije lékař Braun.

Kališ opticky modeloval tento prostor propastně hloubkovými průhledy (kolmo zdola i shora), vyhrál si graficky a kompozičně s oblouky pater rámovaných zdobným zábradlím. Dekorativnost prostoru, obsažená v secesním dekoru domu, je rafinovaně snímána z různých stran a úhlů. Významnou funkci zde plní kontrastní plasticita světla a tmy – důrazné, jakoby nečekané dramatické cézury řízené intervaly mezi zhasínáním a rozsvěcováním světla na chodbách.

Pro Brauna je schodiště jakýmsi stupňovitým veřejným pódium, na němž se nelze vyhnout střetům s „partajemi“. Když prochází touto spojnici mezi cizotou venkovního světa a domovským „hnízdem“, je ostražitě sledován: ostrží strnulou hlavou neúnavného špicla Fanty, zarámovanou do čtverce větracího okénka, nebo ukřičenou a vlezlou správcovou či zvědavým klukem Veselých.

Speciální významovou funkci v tomto prostoru má bohatě zvrstvená zvuková složka (Miloš Alster), která neslouží jen jako ozvučené pozadí scén, ale má rovnocenný význam, někdy i jako dominantní nebo zástupný motiv, vypovídající za živou figuru mimo obraz. Různorodá směsice zvuků, hluku, šumu, hlasů či hudby s charakteristickou chodební rezonancí atakuje sluch záměrně předimenzovanou intenzitou: neustávající drnění zvonků, telefonů či budíku, úmorné žákovské brnkání na klavír v bytě učitelky, sousedské a manželské hádky, pláč dítěte, volání na psa a jeho štěkot, bouchání dveří – to vše ještě víc rozdražďuje celkové napětí. Ani ticho však nepřináší klid: mnohohlasý znervóznělý šepot, na chvíli zaražený tichem, evokuje uměle navozený klid před zhroucením – ať v již zmiňovaných vizích se stěhovacími vozy nebo když ztichnou hluk a hudba v tančírně po Braunově výkřiku. Extrémní hlasitost a zvuková agresivita vnějšího světa charakterizuje napjaté protektorátní ovzduší (ustavičné hlášení z radia) i Braunovu stupňující se neurózu.

Funkce schodiště je zvláště zvýznamněna v závěru filmu. Právě na schodech, stoje vyvýšeně nad komisařem jako na řečnické tribuně, pronese Braun své krédo v poslední větě, než pozře smrtící jed: „Člověk je jako to, co myslí, to nemůžete změnit.“ Po jeho smrti – na komisařovu výzvu, aby se přihlásil ten, kdo Brauna udal – se dolů z pater vykloní hlavy nájemníků. Z komisařova gesta sice vyvstává zlovolná chuť ponížít zbabělý dav, ale i úcta k Braunově odvaze. Všichni, rozestoupeni v různých patrech, znehybní v předklonu, aniž se kdo přizná. Tím je – paradoxně z nepřátelské strany – nepřímo, bezeslovně vyjádřena posmrtná pieta i zásadní mravní odsudek obyvatelstva domu, a nikoli pochvala za loajální službu, jak by se předpokládalo. Braunova hrdinská smrt ve filmu pateticky povznáší jeho předchozí útrpnou existenci. Postava jako by eticky „uzrála“ a dospěla k východu ze svého bludiště, v němž setrvat by znamenalo odumřít zaživa.

* * *

Brynychovo životní filmové dílo, v dějinách českého filmu poněkud zastíněné někdejšími průbojnými začátky československé nové vlny, má v sobě i při dnešním zhlédnutí zcela ojedinělý dramatický tah a ryze filmové cítění látky. Film se dotkl živého nervu našich moderních dějin, přispěl i k disputaci o české národní povaze – totiž k otázce

podílu viny pasivního a bojácného občanstva na židovské genocidě. Hlavní postava ve filmu, diskriminovaný židovský intelektuál, je zprvu zastižena také v této egoistické pozici, bez zájmu o bližní, ponořena do stavu nespravedlivé ublíženosti. Současně s postupující destruktivitou strachu však probíhá v Braunovi i konstruktivní proces jeho sebeuvědomění. Vklíněn do úzkého rozmezí mravní polarity strach – hrdinství a život – smrt, je nucen podstoupit těžkou zkoušku. A zvítězil v ní nad sebou a nad strachem, byť za cenu vlastního života. „Smrt je maličkost, pokud to náhodou není má vlastní,“ říká v ironickém aforismu Braun ještě dlouho předtím, než se k smrti sám rozhodne.

Brynychův film chtěl dokázat, že už samo úsilí vzepřít se strachu a vést s ním boj proměňuje v člověku zápornou energii v mocnou sílu. Přemoci strach v sobě ve jménu pomoci druhým je možná heroičtější čin než bojovná statečnost vůči živému konkrétnímu nepříteli. Smrtnou obětí nabývá Braunův ukončený život nejen úctyhodné důstojnosti, ale v okamžiku, kdy přestane mít strach o sebe a tudíž i ze smrti, je potvrzena bytostně autentická účast hrdiny na jeho vlastním osudu.

doc. PhDr. Stanislava Přádná (1952)

Vystudovala na FF UK 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 (český a slovenský poválečný film; vybrané kapitoly ze zahraničního filmu). V publikační činnosti (Film a doba, Iluminace, Filmový sborník historický) se specializuje mimo jiné na problematiku herectví ve filmu. Přispívá do Literárních novin a Respektu.

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

...a pátý jezdec je Strach

Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor, 1964

Režie: Zbyněk Brynych. **Námět:** próza Hany Bělohradské Bez krásy, bez límce. **Scénář:** Hana Bělohradská, Zbyněk Brynych. **Dramaturgie:** Věra Kalábová, Radovan Kalina. **Kamera:** Jan Kališ. **Hudba:** Jiří Sternwald. **Výtvarník dekorace:** arch. Milan Nejedlý. **Výtvarnice kostýmů:** Ester Krumbachová. **Zvuk:** ing. Miloš Alster. **Střih:** Miloslav Hájek.

Hrají: Miroslav Macháček (docent Braun), Jiří Adamíra (Dr. Veselý), Zdenka Procházková (paní Veselá), Josef Vinklář (Fanta), Olga Scheinpflugová (učitelka hudby), Slávka Budínová (paní Wienerová), Čestmír Řanda (MUDr. Wiener), Ilja Prachař (Šidlák), Jana Prachařová (Šidláková), Jiří Vršála (komisař), Tomáš Hádl (Honza Veselý), Jana Břežková (dívka v baru).

Další citované filmy:

Daleká cesta (Alfréd Radok, 1949), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Dita Saxová* (Antonín Moskalyk, 1967), *Ďáblova past* (František Vlácil, 1961), *Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966), *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, 1963), *Stín kapradiny* (František Vlácil, 1985), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Vlčí bouda* (Věra Chytilová, 1985), *Znamení raka* (Juraj Herz, 1966), *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958).

SUMMARY

THE POWER OF FEAR VERSUS THE STRENGTH OF MAN

A reflection on Zbyněk Brynych's film ...and the Fifth Rider Is Fear

Stanislava Přádná

Brynych's masterpiece, hidden somewhat in the history of Czech film in the shadow of the one-time assertive beginnings of the Czechoslovak new wave, possesses, even when watched today, a quite unique dramatic pull and purely film perception of the subject-matter. The film touched a raw nerve of our modern history, and probably also of our Czech national character – the question of the passive and timid population's share of guilt for the genocide of Jews. The principal character in the film, a discriminated Jewish intellectual, is also first fallen upon in this egoistic situation, without an interest in his kin, immersed in a feeling of being unfairly wronged. Braun's increasing destructive fear is however accompanied by a constructive process of his growing awareness. Wedged in the narrow interface between the moral polarity of fear – heroism and life – death, he is forced to undergo a formidable test. And he overcomes himself and his fear, albeit at the cost of his own life. „Death is a trifle as long as it is not by chance my own,” says Braun in an ironical aphorism a long time before he, personally, opts for death.

Brynych's film wanted to demonstrate that the actual effort to stand up to fear and fight against it transforms the negative energy in man into a powerful force. To overcome fear in oneself in the name of helping others is maybe a more heroic act than militant courage against a live, concrete enemy. With the ultimate sacrifice it is not only Braun's completed life which assumes a respectable dignity but also, at the moment when he stops being afraid for himself – and thus also of death – comes the confirmation of the purely authentic participation of a hero in his own destiny.

Translated by Naďa Abdallaová