

Dvoj pohled

Únos z reality do snu

Film *ÚNOS*, který v roce 1952 natočili Ján Kadár a Elmar Klos s celou plejádou tehdy předních, ba nejpřednějších herců od Jiřího Dohnala, Eduarda Kohouta či Miloše Nedbala přes Ladislava Peška, Bohuše Záhorského, Václava Irmanova a Miloše Kopeckého až k Rudolfu Deylovi mladšímu, Rudolfu Hrušínskému či Josefu Hlinomazovi, má všechny požadované atributy umělecké produkce té doby, a přece se od všech něčím znatelně odlišuje. Možná proto, že naplňuje její princip s takovou zaujatostí, aby konstrukce zanikla a ukázala se jakožto přirozenost – což pak tento film ve změněném kontextu obnažuje do té míry, že všechna přirozenost mizí a tento princip sám se vyjevuje téměř jako hegelovský absolutní duch. A přesto je i tehdy ve filmu cosi navíc, zvláštní dvojsmyslnost pronásledující jeho evidentní schematičnost.

Dnes můžeme jen odhadovat, proč tento výpravný opus vznikl, ale jeho příběh sám (únos civilního letadla s pasažéry do americké okupační zóny v Německu) naznačuje směr. Zjevně měl působit jako svého druhu pedagogické odstrašování, měl být – a tady již začíná ona podivná dvojsmyslnost – prevencí latentní choroby a zároveň apoteózou zdraví, které napříště již nesmí být ohroženo žádnou nákazou. Což je – právě ale v souladu se schematickým viděním – ideál zdraví individuálního stejně jako společenského, jak jej, stručně řečeno, postuluje ideologie. Lékem tedy není acylpyrin, nýbrž viagra, formulováno jazykem dnešním (v závěru filmu je ostatně příznačně řeč o tom, že nová tavírna bude stát o několik let dříve, než předpokládal plán).

Protože imunitní systém sám o sobě, imunitní systém jakožto biologický a přirozený, je nedokonalý, je nezbytná (sociální) prevence. Právě proto je ale nesmírně důležitá expozice filmu, která předchází i titulky, protože expozice zde zaujímá místo preventivního předcházení mylného čtení. První záběr má všechny znaky filmového týdeníku: „Letecká trať Praha – Ostrava. Desítky osob, lidé všech povolání spěchají denně vzdušnou cestou mezi hlavním městem a kovárnou pětiletky, aby přes den obstarali svoji práci a večer byli zase doma. Jednoho jarního dne letadlo, které mělo jako obvykle přistát v 8 hodin 15 minut v Praze, nedoletělo,“ říká hlas profesionálního spíkra. Co však je zde nejvíce nápadné, je zcela plynulý přechod od dikce žurnálu k fiktivnímu příběhu. Expozice nejen neruší, nýbrž (z pozdějšího je zřejmé, že ve jménu společenského i individuálního zdraví) přímo likviduje to, co se nazývá estetickou distancí. A to není nahodilé, to je záměrné: divákova nezúčastněnost, pouhá libost je již symptomem nemoci. Kromě toho dikce filmového zpravodajství stírá i distanci mezi skutečností a utopií (cestovat letadlem do práce a domů je zjevně samozřejmost). Ve stejné strategii stírání každé distance, každého intervalu pokračuje pak i úvodní text po titulcích: podobnost filmu se skutečností je sice neúmyslná, i když nikoli náhodná, upozorňuje text v první větě,

kteřá ještě náleží expozici a která vzápětí, bez přechodu, přejde k prvnímu jednání příběhu, k jeho lokalitě, kterou je „jedna z úzkých uliček staré Ostravy“ a ke smutným „hrdinům“ příběhu, který se bude odehrávat v následujících sto minutách: „individa, jejichž hodiny jsou sečteny“. Jako jsou *de facto* eliminována tato individua, je eliminován i interval mezi začátkem a koncem příběhu, v němž tkví narativní napětí: v tomto filmu nemá napětí co dělat, jakkoli je to film bezmála akční.

Pokud bychom všechna úvodní upozornění četli jako informace pro ty, kdo ještě nic nechápou, nebyli bychom asi daleko od pravdy, ale to není důležité, neboť těm film určen není. Smyslem sociální prevence je sice odstrašit, ale to je protismyslné, protože ideologie silou své zřejmosti předpokládá, že všichni jsou již dávno přesvědčeni, a tedy je jejím smyslem především ubezpečit; těm, kdo žádný dobrodružný příběh neočekávají, se zde na oplátku dostává jistoty, že žádný zvrat skutečně nepříjde, takže mohou toto simulakrum napětí klidně konzumovat.

Zde by na okraji bylo možné alespoň poznamenat, že v likvidaci distance jde tento film (a jiné jemu podobné) tak daleko, že se pokouší setřít i rozdíl mezi hercem a civilní osobou určitou roli ztělesňující; fyziognomicky podezřelí herci stejně jako herci „minulé doby“ budou samozřejmě obsazováni do rolí záporných, zatímco ti z nastupujících, „zdravé“ generace se ocitnou spíše v rolích kladných. A o dalších možnostech tohoto postupu už ani není třeba mluvit.

Kdyby nebylo všech těchto předznamenání (přičemž signifikantní je už sama zmínka o *úzkých* uličkách *staré Ostravy*), byl by ÚNOS na svou dobu skutečně zdařilý akční film. Skupina únosců (domácích agentů americké CIA z řad příslušníků minulého režimu) je sice včas zlikvidována Státní bezpečností, přesto ale k únosu letadla dojde (ne všechny se podařilo včas „zjistit“), byť na jeho palubě je teď většina těch, kdo jsou do americké okupační zóny odvezeni proti své vůli. Jádrem zápletky jsou důležité plány ostravského inženýra, který s nimi letěl na pražské ministerstvo, a neméně důležitý rozhodný odpor komunistického poslance, k němuž se spontánně přidá většina ostatních. Listiny jsou zničeny (snědí je ti, kdo se nenechali svést), celý únos končí politickým fiaskem, které se přeneso i na půdu Spojených národů. Jakkoli je toto narativní popředí filmového dění významné, je stejně důležité, ne-li důležitější i jeho pozadí (což je další případ na stírání všech distancí), které je však čitelné jen skrze zvrstvenou síť (jednoduchých, protože schematických) kódů: hrozba nového vyzbrojování Německa, podporovaného Američany („obležení“, tedy zdraví je ohroženo nikoli zevnitř, nýbrž zvnějšku), proti které stojí jako hráz spojenci České republiky atd.

Do makroskopické kodifikace se pak vepisují kódy mikroskopické, jejichž rastr je sice jemnější, ač ani zde nemůže být o nějaké složitosti řeči (ideologie, která likviduje distance, samozřejmě nepřipouští, že každé čtení vyžaduje znalost určitých kódů). Je pravda, že i zde – analogicky – stojí lidé práce proti individuům, jejichž hodiny jsou sečteny, ale ani lidé práce nemají stejnou „hodnotu“, i v nich se skrývá virus: dělníci, taviči, montážníci, vojáci lidové armády, dokonce i inženýři jsou stále v přímém či nepřímém styku s hmotou, a z ní pak do sebe zčásti pořád ještě přejímají její hutnost a neprůhlednost (což je jakožto protiklad průhlednosti a jasů ideje symptom zatížení, poskvřina, které budou v budoucnosti zbaveni). Všichni tito lidé práce mají vlastní hodnotu teprve tehdy, pokud tuto hmotnost v sobě překonávají (vnější manifestací tohoto zápasu s masivností

bývá „váhání“, „nerozhodnost“) a pokud se blíží éteričnosti andělů: viz stachanovci v dílnách, montážník, který opustí mladou manželku a odjíždí do sprátené ciziny budovat. I práce je jen přechodnou podobou Ducha, která bude jednou překonána stejně tak jako buržoazie (jenže: film samozřejmě stírá i čas, rozdíl mezi přítomností a budoucností, a proto má tak důležitou úlohu úvodní záběr na letadlo v oblacích a slova o tom, že jím cestují lidé z práce domů a naopak). Překonání hmoty je tedy patrnější až v Poslanci (zjevně bývalý dělník), který je ústřední postavou filmu a který pracuje již jen svým nezlomným duchem, a proto je mezi ústředními postavami, ač nikoli v samém jejich středu opatrný Inženýr jako ta podoba ducha, která sice vězí v technice, ale právě proto ještě nezpřetrhala všechny vazby na hutnou hmotnost. Naopak Trumpetista je zde podobou Prostitutky: dává lidem zdánlivě éterickou, nehmotnou radost, která je však pochybná jednak proto, že jeho „hudba“ (nejspíše swing či jazz) svádí k tanci (duch je nucen zmítat se v těle, aniž je s to z tohoto omámení vyjít, je tedy ujařmen temnou tělesností), jednak proto že tuto radost dává všem, kdo zaplatí. Brutalita Američanů a Němců je pak jen samozřejmým svědectvím o tom, že jejich svět již dávno zanikl (nejlépe je to patrné na Josefu Hlinomazovi v roli neurvalého barmana v americké vojenské kantýně).

To, že ideologická díla z padesátých let (ať už vznikala jinde, anebo jiná z jiných let) jsou dnes snadno sémioticky čitelná, je věc známá, ba banální. Máme-li jim skutečně rozumět, je třeba překročit poměrně úzký rámec sémiotického dešifrování a zamyslet se nad těmito díly také z jiného úhlu pohledu. Jak vůbec takové opusy mohly fungovat? A co vlastně bylo jejich „sdělením“? Médium samo – řekli bychom dnes. Ale jakkoli je to odpověď jistě správná, ani ona příliš neuspokojí. Jistě: ke stírání distancí patří také snaha zrušit i rozdíl mezi signifikací a konotací, protože prevence nemoci vyžaduje zvládnout i nepředvídatelnost kontextů, tedy je třeba pokusit se alespoň uzavřít konotaci do hranic významu. Jenže – každá ideologie, třeba by byla sebezáslepenější, ví, že bujení různých akcesorních významů nikdy neovládne a že zkrátka nikdy nebude mít plně pod svou kontrolou všechna „temná zákoutí staré Ostravy“.

Kadárův a Klosův ÚNOS však podává i v této věci zcela jasnou odpověď: má-li takový film fungovat způsobem, jakým fungovat má, je nezbytně nutná spolupráce diváka, který ochotně doplňuje správný kontext a disciplinovaně volí pravé konotace, jsa do té míry angažován, že ty špatné mu ani nepřijdou na mysl. Pak je zdrav. Je zdrav, protože je ochoten ke spolupráci, k níž ho tento typ artefaktu vyzývá a k níž ho zavazuje. Proč by také jinak lidé chodili na tento typ filmů?

Nepříjemná otázka, kterou by pak ještě bylo možné klást, by zněla: a kdy tohle všechno vlastně skončilo? Odpověď je poněkud háklivá, ale nelze se jí vyhnout: v okamžiku, kdy si například čtenáři románů, jako byla *Smuteční slavnost* Evy Kantůrkové, *Zelené obzory* Jana Procházky či *Sekyra* Ludvíka Vaculíka, řekli: a co je nám vlastně po tom, že komunisté dělali chyby a teď je napravují. Vždyť to od počátku byla jejich hra s jejich pravidly. Co je nám po nich.

Miroslav Petříček jr.

ILUMINACE

Miroslav Petříček jr.: Únos z reality do snu

Únos

Studio uměleckých filmů, Praha, 1952

Režie: Ján Kadár, Elmar Klos. **Námět a scénář:** Břetislav Kunc, Ján Kadár, Elmar Klos. **Kamera:** Rudolf Milič. **Střih:** Josef Dobřichovský. **Hudba:** Jiří Šust. **Zvuk:** Milan Novotný. **Architekt:** Karel Lier. **Kostýmy:** Bohumil Sochor. **Masky:** Vladimír Černý. **Výroba:** Gustav Rohan, Rudolf Wolf.

Hrají: Jiří Dohnal (poslanec Horvát), Ladislav Pešek (ing. Prokop), Antonín Klimša (Gerbec), Jaroslav Mareš (Toník), Božena Obrová (Liduška), Bohuš Záhorský (doc. Ryšánek), Miloš Kopecký (Rychman), František Hanus (lesník), Rudolf Deyl ml. (ing. Karfík), Lída Vostrčilová (Gavendová), František Klika (Řezníček), Eduard Dubský (Grábner), Rudolf Hrušínský (Král), Oldřich Vykypěl (Brázda), Miloslav Holub (Šimáček), Jaroslav Zrotal (Bernát), Ladislav Boháč (čs. konzul), Mikuláš Huba (čs. delegát v OSN), Karel Peyer (předseda OSN), Jaroslav Průcha (sovětský delegát), Bedřich Karen (Jacobs) ad.