

Katolické specifikum jako východisko reinterpretace

Eva Vženteková, *Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry*. Bratislava: FOTOFO 2013.

Studie Evy Vžentekové s podtitulem „Analýza ako východisko reinterpretácie“ předstupuje před publikum jako kniha polemická. Neklade si za cíl svůj předmět takzvaně zmapovat, nýbrž přehodnotit. Podnícena silným konfesním zaujetím, snaží se autorka přiblížit k oběžné dráze katolicismu dvě velká díla slovenské kinematografie, jež byla dosud čtena jako vůči církvi kritická: *ORGAN* (1964) a *TRI DCÉRY* (1967). Analytička tyto filmy prohlašuje za diptych, a to z důvodu „evidentnej kompozičnej, náboženskej a dejinnej súvislosti“ (s. 183).¹⁾

Evu Vžentekovou známe jako názorově vyhraněnou autorku hutných recenzí a pronikavých studií, ve kterých mimo jiné zkoumá filmy s náboženským přesahem jako *LEGENDA O LIETAJÚCOM CYPRIÁNOVI*²⁾ nebo *ROZCHOD NADERA A SIMIN*.³⁾ Vydala též knižní rozhovor s jezuitou MUDr. Petrem Zahoránským.⁴⁾ Dodnes vyhledávaná je její průkopnická (škoda že tak stručná) publikace o slovenské filmové distribuci.⁵⁾ Nová

práce je výsledkem víceletého zájmu; předcházely jí dvě deskriptivně-interpretační skici⁶⁾ a příspěvek na konferenci k 80. výročí narození režiséra.⁷⁾

Úvodem se sluší podotknout, že jak konfesní, tak nekonfesní přístup jsou při studiu spirituality legitimní, každý má své výhody i nevýhody: věřící badatel může uplatnit vysokou míru porozumění, zatímco nekonfesní východisko ochraňuje výzkum před náboženskou subjektivitou, včetně pokusu hodnotit umělecká díla dle kompatibility s vlastním vyznáním. Badatel tuto dimenzi nemá tak docela ve své moci, nakolik je víra více darem nežli výsledkem racionálního rozhodnutí.

Eva Vženteková vychází z teze o zásadním rozdílu mezi antiklerikálně zaujatými scénáři Alfonze Bednára a jejich realizací v režii Štefana Uhra. Výslovně si stanovila za cíl oddělit Bednárovy scénáře od Uhrových filmů (s. 11). Základní metodou je komparace tří textů: Bednárova literárního scénáře, Uhrova režijního scénáře a výsledného filmu. Jistou roli přitom hraje i hypotetický

1) Tamtéž tvrdí, že žádné jiné dva filmy nejsou v Uhrově tvorbě tak propojené, čímž se fakticky distancuje od snímků *KEBY SOM MAL PUŠKU* (1971) a *KEBY SOM MAL DIEVČA* (1976).

2) Eva Vženteková, *Cyprián doletel do pol cesty*. *Kino-Ikon* 15, 2011, č. 1 (29), s. 172–182.

3) Eva Vženteková, *Rozchod po iránsky, empiricko-deduktívna analýza*. *Kino-Ikon* 16, 2012, č. 2 (32), s. 162–172.

4) Eva Vženteková, *Vyznanie tajného kňaza Petra Zahoránskeho*. Bratislava: Lúč 2010.

5) Eva Dzúriková, *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava: FOTOFO, 1996.

6) Eva Vženteková, *Sakrálny rozmer filmov Štefana Uhra — Organ*. *Kino-Ikon* 14, 2010, č. 1 (27), s. 41–67. Eva Vženteková, *Historický pokus o vybielenie Boha — Tri dcéry*. *Kino-Ikon* 14, 2010, č. 2 (28), s. 21–42.

7) Eva Vženteková, *Sakrálny rozmer filmov Organ a Tri dcéry ako východisko ich reinterpretácie*. Konferencie „Sakrálné vo filmoch Štefana Uhra (Organ, Tri dcéry, Génus)“ se odehrála na VŠMU 25. a 26. listopadu 2010.

„mezitext“, tvořený záběry či scénami, z nichž některé se do konečného sestřihu nedostaly; o jejich existenci mají svědčit dochované fotografie z natáčení. Terčem polemiky jsou vžité interpretace těchto filmů, které dobová kritika vnímala více v kontextu scenáristova antiklerikalismu nežli v symbolickém řádu režiséra (autorkou předpokládaného) katolicismu.

Klíčovým souslovím je zde „slovenské specifikum“ — spíše intuitivně a nahodile než systematicky vymezovaný soubor okolností, souvislostí, vztahů, hodnot, postojů a chování, které chtěl dle badatelčina přesvědčení Štefan Uher svými filmy identifikovat. Pružný pojem slovenského specifika slouží Vžentekové jako rétorická zkratka, jež nabývá různých významů a zabarvení, od zjhlé vážnosti po ironii. Konstitutivním prvkem je dle autorky katolicismus. Taková vazba ovšem není výlučně slovenská; známe ji také z dějin Chorvatska, Polska, Itálie nebo Španělska. Víru a katolicismus považoval Uher podle Vžentekové za „kladný fenomén“ (s. 125) a „bytostnou součást“ (s. 186) slovenského specifika, k jehož jádru patří také kariérismus (s. 52), konformní dvojtvárnost, zpěv, alkohol (s. 123) a dokonce „rotace otcovství“ (v linii Milan Rastislav Štefánik — Andrej Hlinka — Jozef Tiso..., s. 77).

Kritiku dosavadních interpretací vede autorka na třech úrovních. První se týká fabule: zvláště *ORGAN* je dílem natolik tajemným a z hlediska diváckého komfortu obtížně vstřebatelným, že se kritici někdy zmýlili už při pouhém převyprávění příběhu; v tomto bodě nezbyvá než přijmout zpřesňující výklad, jak ho nabízí Vženteková. Druhá rovina je symbolická: oba filmy jsou nasyceny podobenstvími a citáty, k jejichž identifikaci a dešifrování lze přistupovat s různou mírou kulturního a teologického zasvěcení. Určit původ a význam intertextových odkazů, jakými jsou konkrétní obraz na stěně chrámu nebo trn, který

uprchlík na počátku filmu *ORGAN* použije při úpravě mnišského oděvu, je pro pochopení díla důležité. Některé návrhy jsou inspirativní, ale nejsme povinni je přijmout (pes Mucko jako anděl strážný). Jiné sakrální asociace, odhalované na úrovni mizanscény či obrazových kompozic, jsou objevené, ba ohromující: manžel nejstarší dcery si čmárá po zemi jako Ježíš při posuzování viny cizoložnice, Klemencie s otcem procházejí srdcem matky představené (*TRI DCÉRY*, s. 159–161).

Konečně třetí rovina je emocionální: analytička, jako každý divák, udílí postavám a situacím své sympatie a antipatie. Tyto city nemusíme sdílet, pro vyznění filmu jsou ale zásadní. Nejhluběji se v nich projevuje konfesně podmíněná subjektivita: badatelka má sklon apriorně vnímat „Bohu zasvěcené osoby“, tedy kněze, mnichy, jeptišky, jako kladné postavy, zatímco v nábožensky distancovanějším divákovi mohou tytéž figury vzbuzovat nedůvěru, ba odpor. Vženteková spatřuje například v postavě kvardiána v *ORGANU* „vizuál kňazskej a rehoľnej majestátnej sošnosti, rozvážnej a kultivovanej mimiky, gesta a řeči“ (s. 46), zatímco jiný divák může v téže figurě vidět poněkud tělnatého, nepříliš charismatického smrtelníka, jenž rutinním chováním zakrývá vnitřní nejistotu. Jiným příkladem je zvukový můstek ve filmu *TRI DCÉRY*, kdy je řeč matky představené k sestře Klemencii nastřížena na její řeč k soudruhům: náhle se pro nás vyjevuje nejen špatné svědomí představené (která předtím sama svou svěřenyni vyslala za kádrovákem), absence křesťanské lásky a odpuštění, ale i kontinuita obou způsobů myšlení, dokonce i jazyka: „Tvoja blízkosť nás pokoruje, navždy poznačuje hriechom, ktorého si sa dopustila. Tak to poviem na správe, aby sa rozhodli: buď ty, alebo my...“ / „...pretože plevel sa všade oddeľuje od zrna.“⁸⁾ Podle Vžentekové je matka představená „hrdá a nepokorená, zodpovedná za svoje stádo, no

8) *TRI DCÉRY*, DVD, SFÚ – Petitt Press 2009, 1:22:42 – 1:23:02. Metafora oddělování „zrna od plev“ patřila k rétorické výzbroji komunistické propagandy, najdeme ji však už v Novém zákoně (Mt 3, 12), tamtéž i podobenství o plevelu mezi pšenící (Mt 13, 24–30).

„zrazená“ slovenskou filmovou kritikou“ (s. 196). Citované „specifikum“ se takto zmocňuje i autorčina výkladu, neboť například v české tradici duchovní osoby (a to již od husitských dob) objektem samozřejmé úcty nejsou. Citový výlev sestry Benedikty, zoufalé z celibátu („...nie som Benedikta, ale Anča...“), pak nazývá interpretka „amokem“, „hysterií“, ačkoli z empatictější perspektivy by se jednalo o výtrysk přirozené touhy.⁹⁾

Ano, pokud se kritik zmýlil ve fabuli, zaslouží si, aby ho Vženteková opravila. Pokud nedokázal dešifrovat použitý symbol nebo obraz, potřebuje, aby mu ho objasnila. Třetí rovina je nejproblematictější: pokud některá církevní postava působí na diváka odpudivě, stěží ho předložený argument přesvědčí, že k ní má pociťovat náklonnost. Autorka bezděčně ukázala, jak podmíněné interpretační výkony jsou, aniž by dostatečně reflektovala ideologickou povahu vlastního přístupu.

V sémantické analýze je Vženteková podobně smělá a vynalézavá jako skvělý znalec duchovních souvislostí filmového obrazu Vladimír Suchánek.¹⁰⁾ V jednom aspektu se ale od něj zásadně odlišuje. Zatímco v Suchánkově pojetí je umělec vykonavatelem Božího plánu, nemusí si tedy svou roli v tvorbě posvátného sám uvědomovat, Vženteková jako by předpokládala (alespoň to explicitně nezpochybňuje), že všechny duchovní významy, které umí v Uhrových filmech přečíst, tam byly režisérem vědomě vloženy. Odhlíží tedy od skutečnosti, že význam není vlastností textu a nemusí být vědomým vkladem autora. Její interpretace pak není vedena v podmiňovacím způsobu (co by to mohlo znamenat, kdybychom to chápali takto...) ani nezve čtenáře k diskusi,

ale má poměrně apodiktický tón. Svůj výklad nabízí analytička jako jediný možný, jiné považuje za mylné. Jedná se vlastně o pozitivistický přístup, převážně ovšem bez pozitivistických dat: existuje málo relevantních informací, které by dokazovaly pravý vztah Štefana Uhra ke katolicismu. Zatímco z interview s Alfonzem Bednárem lze spisovatelův rezervovaný postoj k církvi odvodit přesvědčivě, ze života a veřejných projevů Štefana Uhra se na jeho náboženské založení usuzuje nesnadno.¹¹⁾ Vženteková proto bere v úvahu i pravopis, když si všímá, že jisté věroučné pojmy píše Uher ve svém technickém scénáři velkým písmem. Podařilo se jí dokázat, že dřívější kritici chápali Uhrovy filmy mylně, pokud tápali v ličení děje a vztazích mezi postavami. Tito kritici (Galina Kopaněvová, Pavel Branko...) se však nemohli dopustit omylu, když akcentovali jinou dimenzi filmu než Vženteková, případně dílo hodnotili odlišně z hlediska světonázorového, neboť pluralita interpretací je jedním ze zákonů světa a umění.

Kniha se dotýká jednak dějin první Slovenské republiky, jednak teologie; ani v jednom z těchto kontextů však autorka neuvádí sekundární literaturu, o kterou se opírá. Vzhledem k tomu, že hodnocení Tisova režimu není ve slovenské vědě ustálené a názory některých badatelů jsou od sebe dosti vzdáleny, rádi bychom věděli, ke kterému ze soupeřících výkladů se analytička přiklání. Z historiků cituje jen Róberta Letze a jeho postřeh o aktivní účasti kněží v politice jako středoevropském specifiku (s. 23). Je zřejmé, že se Vženteková snaží posuzovat zvlášť církev a zvlášť režim. Zjednodušeně řečeno, namísto tradiční nálepky klerofašismu (od níž se v předmluvě di-

9) Někdy se zmýlí i fakticky: pro ředitele statku (říká se mu tak jak v Uhrově technickém scénáři, tak ve filmu) používá titul předseda, který se vztahoval k družstevnímu, nikoli státnímu vlastnictví.

10) Vladimír Suchánek, *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2002; Vladimír Suchánek, *A vdechl duši živou...* Olomouc – Dolní Loučky: Mgr. Jiří Burget 2004.

11) Autorka se svou knihou dodatečně navštívila pozůstalé po Štefanu Uhrovi a získala názor jeho vdovy, že byl v nitru hluboce věřící, přestože sám v dospělosti do kostela nechodil. Stýkal se prý s knězem Edmundem Petrem Bárdošem (1918–1999) ze Zuberce. Eva Vženteková, *Čo nevieme o vzniku filmu Štefana Uhra Or-gan*. *Film press* 27. 10. 2013. Online: <<http://www.filmpress.sk/myslim-si/2676--o-nevieme-o-vzniku-filmu-tefana-uhra-organ>>, [cit. 15. 12. 2013].

stancuje také Václav Macek) rozlišuje dobrý klérus a zlý fašismus. Toto oddělení pak vnímá jako jedno ze zřetelných poselství filmu *ORGAN*. Štefana Uhra oceňuje jako autora, jemuž se podařilo zašifrovat svědectví o dobrém a pronásledovaném kléru a propašovat do dvou filmů natočených „v lůně ateistické diktatury“ (s. 203) přejícnější postoje vůči katolicismu a klerikalismu (s. 93). Z práce je zřejmé, že v aktuální diskusi o míře totality v různých etapách státního socialismu zastává autorka „totalitní“ stanovisko¹²⁾ (a nepovažuje šedesátá léta za zlatý věk), zatímco praxe prvního slovenského státu, zejména z hlediska postavení církve, se jí jeví v příznivějším světle; vyčte například českému kritikovi Janu Žalmanovi, že označil toto období za „temné časy“ (s. 100).

K teologii autorka odkazuje bez odkazů, zato s velkým respektem, jako by šlo o bezespornou disciplínu, již je všechno jasné: „Teologicky nie je možná voľba medzi Bohom a cirkvou“ (s. 158). Překvapila mne zmínka o „hrubém polidštění Krista“ (s. 20), když jsem se domníval, že Ježíš má být (od Chalkedonského koncilu z roku 451) vykládán jako „pravý Bůh a pravý člověk“.¹³⁾

Nejspornější kapitolou je závěrečná, ve které se autorka pokouší o porovnání obou děl Štefana Uhra s tematicky blízkými filmy českými. Především se jedná o zúčtování se slavnějším *OBCHODEM NA KORZE*, jenž se stal mezinárodně nejznámější podobiznou Tisova režimu. Film Jána Kadára a Elmara Klose obviňuje Vženteková z nezdravé manipulativnosti, melodramatičnosti, schematismu, naturalismu, sklouznutí do kýče a zjednodušující lineárnosti. Uznává jeho mistrovství, považuje je však za „tendenční“. Povšimla si také, že snímek nerespektuje jinou religiozitu než judaistickou. O mělké zakotvenosti této komparativní kapitoly svědčí chyby ve jménech: vdo-

vu Lautmanovou píše Vženteková jako Laudtmanovou, účetní s příjmením Kuchár je pro ni jen „kuchár“, režisér Zdeněk Sirový je psán jako Zdeněk, záporák z filmu *JE TŘEBA ZABÍT SEKALA* je pro ni v nominativu „Sekala“ (správně Sekal). Omylem je tvrzení o příchodu okupační armády paralelně s uvedením *VŠECH DOBRÝCH RODÁKŮ* (s. 197, kronika Vojtěcha Jasného měla premiéru devět měsíců po vpádu vojsk), nevhodně vyznívá paralela (doslovně) genocidy Židů a (metaforické) „plíživé poválečné genocidy“ (s. 195). Je asi zbytečné označovat postavy Menzelova *ROZMARNEHO LÉTA* za hrabalovské (pozn. 544 na s. 205), když pocházejí od Vladislava Vančury. Pokud vizuál Františka Vlácil z *ÚDOLÍ VČEL* připomíná Pasoliniho schopnost vyčarovat živý obraz středověké minulosti, postrádáme konkretizaci, který film italského tvůrce má autorka na mysli — snad taktéž černobílou komedii *DRAVCI A VRABCI*?

Diptych Štefana Uhra — Organ a Tri dcéry je kniha revizionistická, vedená legitimním záměrem změnit ustálené hodnocení vybraných filmů. Apeluje na pozornější čtení, přispívá ke zpřesnění autorského profilu Štefana Uhra, jehož dílo bylo naposledy zevrubně prozkoumáno v kvalitní monografii Václava Macka.¹⁴⁾ Eva Vženteková správně zjišťuje, že „Uher nie je (...) rozprávač príbehov, významovosť obrazu, asociatívna skladba sú preňho dôležitejšie ako udržiavanie dejovej línie“ (s. 64). Vidí v něm režiséra metafyzického založení, na rozdíl od (nižšího, pohanského?) živlu magického. Religiozita Uhrova diptychu je pro ni spjata s katolickou tradicí a existencí Boha (s. 196). Výklad je provázen bohatou obrazovou dokumentací, jako příloha jsou k dispozici oba Uhrovy technické scénáře.

Jaromír Blažejovský

12) „Totalitní“ model výkladu se vyznačuje binárním přístupem: na jedné straně vidí zlý režim, na straně druhé utlačovanou společnost. Viz Michal Pullmann, *Konec experimentu*. Praha: Scriptorium 2011, s. 15–16.

13) Francis S. Forenza – John P. Galvin (eds), *Systematická teologie 1 — římskokatolická perspektiva*. Brno – Praha: CDK – Vyšehrad 1998, s. 151.

14) Václav Macek, *Štefan Uher 1930–1993*. Bratislava: SFÚ 2002.