

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**„Milostná“ dvojice v šesti dramatech Jana Procházky
a Karla Kachyni**

Dramaturgická analýza (a analýza stylu), tvůrčí tendence
a jejich vývoj

Luboš Kučera

Vedoucí práce: MgA. Bohdan Sláma

Oponent práce: MgA. Saša Gedeon

Datum obhajoby: 16.9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Master's study program

Directing department

MASTER'S THESIS

**„Love“ couple in six dramas by Jan Procházka and
Karel Kachyňa**

Dramaturgical analysis (and style analysis), creative
tendencies and their development

Luboš Kučera

Thesis Advisor: MgA. Bohdan Sláma

Thesis Oponent: MgA. Saša Gedeon

Date of Plea: 16.9. 2019

Title to be Gained: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

**„Milostná“ dvojice v šesti dramatech Jana Procházky a
Karla Kachyni**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt (CZ)

Nepravděpodobná dvojice jako jeden ze stěžejních motivů filmů scenáristy Jana Procházky režiséra Karla Kachyni. Specifika a společné motivy filmů vybraných k analýze. Charakteristika postav. Dramaturgická stavba dramatu. Tematická orientace, specifika postav. Tématem práce je rozbor scénáristicko-režijních postupů a následný pokus o pojmenování a zobecnění těchto postupů v díle autorské dvojice Procházka-Kachyňa v jejich vybraných filmech z let 1960-1970. Výběr analyzovaných filmů je určen podobností jejich poetiky a dramaturgické stavby. Komorní příběhy, v kterých se autor soustředí na zrod, vývoj a vyústění vztahu dvojice postav, kdy vývoj vztahu je určen vnitřní dynamikou neodvislou na explicitně vnějších vlivech mimo samotnou dvojici postav a je primární dějovou linkou.

Abstract (ENG)

An unlikely couple as one of the key themes of films written by Jan Procházka and directed by Karel Kachyňa. Specifics and common motives of films selected for analysis. Characters' characteristics. Dramaturgical structure of drama. Thematic orientation, characters' specifics. The topic of the thesis is an analysis of screenwriting and directing procedures and subsequent attempt to name and generalize these procedures in the work of the author's couple Procházka-Kachyňa in their selected films from 1960-1970. The selection of analyzed films is determined by the similarity of their poetics and dramaturgical structure. Chamber films, in which the author focuses on the origin, the development and the outcome of the relationship of two characters. Mostly the relationship development is determined by internal dynamics independent on explicit external influences outside the couple of characters and it is the primary storyline.

Obsah:

1. Úvod – nastínění tématu, vymezení problematiky.....	6
2. Metoda řešení práce.....	8
3. Historicko-faktografický a politicko-profesní kontext.....	9
4. 1960 – 1970: tvůrčí vývoj autorské dvojice od Pout k Uchu a kontext vzniku Nové vlny.....	10
5. Exkurz: Formanova situace, Kachyňův děj.....	20
6. Exkurz 2: (arche)typy.....	21
7. Dílčí rozборы vybraných filmů.....	23
8. Trápení.....	23
9. Závrať.....	26
10. Naděje.....	28
11. Vysoká zeď.....	31
12. Kočár do Vídně.....	35
13. Vánoce s Alžbětou: Dvojice na cestě mezi intimitou a odcizením.....	38
14. Závěr.....	47
15. Filmografie.....	48
16. Bibliografie.....	52

1. Úvod – nastínění tématu, vymezení problematiky

Společná filmografie Jana Procházky a Karla Kachyni v sobě nese výrazný a v kontextu české a slovenské kinematografie specifický scenáristický a režijní rukopis o dvou výrazných tendencích¹: vedle výpravného kritického ohlednutí do minulosti (Ať žije republika, Kočár do Vídně, Noc nevěsty) je to dramaturgicky „minimalistická“ tendence tzv. „pocitového filmu“². Dvě postavy, jejich vztah – drama i romance. Mnoho studentských filmů a filmů začínajících filmařů tento „pod-žánr“ filmového dramatu naplňuje beze zbytku ve smyslu, v jakém je psali i Jan Procházka s Karlem Kachyňou - jde o všechny rozchodové a milenecké filmy, které ale padají nikoli tak na absenci děje či výrazné zápletky, ale spíše na obecnosti charakterů, nízké specifikaci a „hloubce“ charakterů - drama nemá z čeho růst. I postavy dvojic ve filmech analyzovaných v této práci jsou také do určité míry principiálním protikladem dramaturgického půdorysu jedné z nejznámějších milostných dvojic dramatu – Romea a Julie – drama této dvojice roste z kontextu a jejich okolí, jejich drama je i dramatem společnosti, jíž jsou součástí – právě v tom jsou „milostná“ dramata Procházky a Kachyni jiná – jsou v tomto směru zcela minimalistická a v zásadě tedy smysluplně označovaná jako psychologické filmy. Konflikty a motivace jednání jsou založeny výhradně na postavách v podstatě mimo kontext fikčního světa. Atributy které určují konflikt a jednání postav jsou archetyp (postavy) a její minulost, nezřídka autorem zatajovaná a odkrývaná postupně a pouze v náznacích (v případě dětských hrdinů je exponováno rodinné zázemí).

K výběru daného tématu a níže popsané metodologie mne vedle hlubšího zájmu o stavbu dramát (nepravděpodobných) dvojic³ vede ještě jeden konkrétní (výše naznačený) a poněkud praktičtější důvod: komorní příběhy (nepravděpodobných,

¹ Tyto obě tendence mají v rámci jejich filmografie svůj vývoj, zároveň nepojímají všechny jejich společné filmy. *Ucho* je stylem i obsahem zcela solitérním vrcholem jejich společného díla, stejně tak ryze dětské filmy *Už zase skáču přes kaluže* a *Městem chodí Mikuláš* a rovněž ploše moralizující *Pouta* se navrženým tendencím vymykají jiným směrem.

² Pojem „pocitový film“ se vyskytuje v pramenech opakovaně, označuje většinou tzv. trilogii dospívání (*Trápení*, *Závrať*, *Vysoká zed'*) a lze sem zařadit i *Nadějí*, *Vánoce s Alžbětou* a *Směšného pána*. Do velké míry se pojem „pocitový film“ překrývá s tím, co tato práce označuje u Procházky s Kachyňou za (dramaturgický) „minimalismus“.

³ K termínu „nepravděpodobné dvojice“ mne inspiroval v osobním rozhovoru Zdeněk Holý.

milostných či „milostných“) dvojic umožňují (s ohledem na soudobý český resp. evropský producentský systém a postupující technologické možnosti v kinematografii) pojednávat témata často blízká začínajícím filmařům a bez relativně vysokých produkčních nákladů je přetvořit v plnohodnotné dramatické dílo určené pro (byť omezenou) kino-distribuci. Snímky, ať už „mainstreamové“ či určené primárně pro festivalovou distribuci, vyprávějící příběh dvojice postav, mají svá specifická klišé, v rozebíraných filmech zčásti naplněná a zčásti překročená. Jde o (filmový) žánr v podstatě globální, ve tvorbě autorské dvojice Kachyni a Procházky však nese svá dramaturgicko-poetická specifika, která tato práce analyzuje a popisuje a v něčem snad může i pomoci jako skromný inspirační zdroj.

Výstup této práce nechť je inspirativním textem pro každého tvůrce, kterého zajímají komorně vyprávěné příběhy, ve kterých bez ohledu na téma a kontext fikčního světa je anebo může být hybatelem (milenecký resp. platonicky milenecký) vztah dvou postav a jejich proměna a dějovou osou vývoj vztahu mezi nimi.

Společná filmografie Jana Procházky a Karla Kachyni:

(1961) Pouta (scénář s Lubomírem Možným)

(1961) Trápení

(1962) Závrať

(1963) Naděje

(1964) Vysoká zeď

(1965) Ať žije republika

(1966) Kočár do Vídně

(1967) Noc nevěsty

(1968) Vánoce s Alžbětou

(1968) Naše bláznivá rodina (původní režisér Jan Valášek)

(1969) Směšný pán

(1970) Ucho

(1970) Už zase skáču přes kaluže (románová adaptace, scénář krytý Otou Hofmanem)

(1992) Městem chodí Mikuláš (scénář s Ivou Procházkovou)

(1992) Kráva (podle námětu Jana Procházky)

2. Metoda řešení práce

S přihlédnutím k subjektivní povaze tvorby a umění obecně se rovněž v této percepci nebudu pokoušet o nastolení objektivně stanovitelné metodologie, která by spíše zastírala povahu zkoumaných jevů a přijmu za nevyhnutelný úděl vlastní nevyhnutelné subjektivity zkoumajícího (subjektu) za pomoci metody zevrubného čtení díla – které je přiznaně subjektivní.

Práce je tak vlastním zevrubným (či „hloubkovým“) čtením daných děl, proto až na výjimky nejsou při vlastním zkoumání použity přímé citace z literárních pramenů. Přímé citace jsou uvedeny zejména v případě faktografických a historiografických údajů, historických pramenů, jsou uváděny rovněž přímé citace z teoretických a uměnovědných prací a publikací pro podepření argumentace v obecné rovině.

V hloubkovém čtení vybraných filmů se práce zaměřuje na zkoumání vztahu fabule a psychologie postavy a z toho vyplývající komparaci výsledků analýzy. S rozborem a nevyhnutelnou interpretací vybraných dramát nutně souvisí také okrajově zkoumání, kde a jak se drama a jeho téma protíná v dalších složkách filmového jazyka – kameře, architektuře scény, scénografii, zvuku, herectví, střihu, práci s časem. Případný rozbor a případná komparace těchto složek resp. rovin však zůstanou upozaděny za cílem rozplést dramatickou „splet“ příběhů a analyzovat psychologii postav a jejich jednání ve vztahu k dramatické struktuře díla.⁴

⁴ Metodologie zkoumání vychází z metodologie použité v bakalářské práci: „Hlavní postava „tajného agenta“ ve filmech „POUTA“ a „ŽIVOTY TĚCH DRUHÝCH“ (AMU, 2014).

3. Historicko-faktografický a politicko-profesní kontext

S ohledem na téma se tato práce věnuje politicko-profesnímu kontextu a faktografickému vývoji spolupráce obou osobností jen okrajově. Osud Jana Procházky, který si v rámci tehdejšího zestátněné filmové výroby vybudoval relativně pevné mocenské postavení⁵, sám připomíná námět filmu o boji člověka s institucí, která ho v jeho víře nejprve vynese na vrchol, aby ho vzápětí po projevu nedostatečné poslušnosti zničila. V co Procházka věřil a co ho vyneslo na profesní vrchol, ho nakonec i zničilo, neboť Procházka nebyl oportunist, a podle dostupných pramenů to nebyl člověk schopný fungovat mimo hranice své pravdy a víry. Procházka v politický systém pravděpodobně upřímně věřil a i proto se v jeho některých pozdějších scénářích dá nalézt mnoho motivů naznačujících určité intelektuální pokání. Po roce 1968 resp. po Uchu (1970) pak Kachyňa natočí ještě film Už zase skáču přes kaluže podle Procházkovy scénáře krytého jménem Oty Hofmana, poté se k Procházkově dílu vrátí až v porevolučních letech filmy Kráva a Městem chodí Mikuláš.

Karel Kachyňa v profesním životě zanechal méně dramatickou stopu, jeho autorský vývoj před spoluprací s Janem Procházkou zahrnuje mimo jiné filmy Král Šumavy a Práce. Spoluprací s Procházkou u Kachyni (po dokončení Pout) do velké míry mizí socialisticko-realistická idea obsažená v předchozí tvorbě, u Procházky je tento odklon zpožděný díky spolupráci s jinými režiséry. Kachyňa i po dokončení Ucha a po Procházkově smrti točí prakticky bez přestávky dál, kloní se k historickým a i nadále lyričtějším látkám, pokračuje v dětské linii filmů započaté s Procházkou.

Osud Jana Procházky je hlouběji popsán v monografii Kinematografie zapomnění Štěpána Hulíka, cenným pramenem k pochopení části politicko-profesního vývoje Jana Procházky a Karla Kachyni je rovněž Žalmanova monografie Umlčený film, svůj osobní i osobitý pohled na Procházku s Kachyňou přináší Josef Škvorecký v Osobní historii českého filmu. Boris Jachnin je autorem dosud jediného monografického shrnutí Procházkovy díla. Z publikací, věnujících se souhrnně českému a československému filmu, vydaných mezi Procházkovou smrtí (1971) a rokem 1989 je Procházkovy jméno vymazáno a ignorováno. O Kachyňovi doposud obsáhlejší

⁵ Pověstný byl Procházkův specifický a nebyvale úzký vztah s Antonínem Novotným.

monografie nevznikla, jediná ucelená, útlá publikace Pavla Melounka Karel Kachyňa reflektuje Kachyňovu tvorbu a vývoj do roku 1983 a obsahuje několik cenných citací z jiných pramenů.

4. 1960 – 1970: tvůrčí vývoj autorské dvojice od Pouta k Uchu a kontext vzniku Nové vlny

Kachyňa s Procházkou patří v kontextu filmové tvorby šedesátých let a kontextu vzniku tehdejší tzv. Nové vlny k představitelům profesně starší, „ne-novovlnné“ generace filmařů, která bývá někdy označována jako tzv. ur-vlna. Britský historik Peter Hames do ur-vlny či „první vlny“ řadí skupinu režisérů, „kteří připravili půdu pro vývoj 60. let tematickým a formálním odklonem od socialisticko-realistických konvencí.“⁶ Patří sem raní absolventi FAMU (Jasný, Kachyňa, Uher) i režiséři, kteří FAMU vůbec nestudovali (Vláčil, Helge, Brynych, Kadár aj.).⁷ Od tematicko-politicky víceméně angažované tvorby se Kachyňa s Procházkou odklonili po prvním společném filmu Pouta. Pouta se tematicky i stylem vymykají jejich následující tvorbě, nesou znaky předcházející oddělené tvorby a předcházejících spoluprací. Zároveň však oba již dříve tíhli ke „svým“ tématům – u Procházky jsou to (melodramatické) příběhy dvojic, u Kachyni pak dětská tematika. Druhý společný film Trápení už nese většinu stylových prvků filmu, který je pro ně typický po celá šedesátá léta. Jejich spolupráce se vedle komorních poeticko-psychologických filmů prostých politického kontextu nese v duchu silícího kritického pohledu na tehdejší či nedávný politicko-dějinný kontext, který vrcholil Uchem. Jakoby se selekcí témat pro své filmy čím dál více přibližovali své vlastní současnosti a byli čím dál kritičtější ke

⁶ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s.: 47.

⁷ Josef Škvorecký k ur-vlně píše: „Všichni tvůrci této ur-vlny padesátých let byli členové komunistické strany: proto jim také otázky společenského svědomí ležely na srdci víc než bezpartijním, kteří neměli takové zásluhy na revoluci, ale také ne takovou odpovědnost za její mně příjemné následky. Třebaže někteří si později – pod vlivem Nové vlny – zaexperimentovali i s formou, šlo jim vždycky především o to CO, ne tak o to JAK. Otázka osobního svědomí, tj. v podstatě staré dilema poslušnosti, již dobrovolně slíbili Straně, v konfliktu s lidskou nemožností poslouchat Stranu i tehdy, když nařizuje dělat nepravosti nebo o nich alespoň mlčet, byla od začátku a zůstala až do konce jejich traumatem a obsesí.“ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, s.: 59.

své současnosti i sami k sobě⁸ – tento vývoj vrcholí trezorovým Uchem. Zvláště u Procházky je čím dál patrnější kritická sebereflexe a potřeba autorského pokání (Noc nevěsty, Směšný pán a Ucho tak ideologicky stojí proti Poutům).

Pouta v sobě odráží tvůrčí minulost obou a rovněž naznačují další autorský vývoj tandemu. „Napětí mezi budovatelskými motivy, typickými pro Kachyňovy i Procházkovy tvůrčí začátky, a mezi psychologickou studií, příznačnou pro jejich budoucí spolupráci, se zde stalo mostem, po němž oba přešli do nové etapy své tvorby, jež přinesla šťastné plody ještě téhož roku.“⁹ „Tato první spolupráce scenáristy Jana Procházky s režisérem Karlem Kachyňou byla kritikou zcela odsouzena.“¹⁰ Nicméně už Pouta společně s následujícím Trápením byla kritikou (dle Jachnina) označena za tzv. „pocitový film“: „Termínu „pocitový film“, vysloveného u Pout a Trápení s jistými rozpaky, se začalo používat pro celou sérii filmů, jež vycházely z Procházkovy a Kachyňovy dílny. Důraz na soukromý, citový svět člověka, který se v nejzranitelnějším období života setkává s dobrem i zlem, se stal jakýmsi zrcadlem doby a připomínal, že lidské privatissimo, pomíjené v dílech zdůrazňujících důležitost vnějšího světa, je určujícím východiskem životních postojů, aktivity, soudržnosti.“¹¹ V souvislosti s pojmem „pocitového filmu“ lze však dohledat rovněž kritické hlasy, které tento autorský přístup resp. scénáristicko-režijní rukopis pokládají spíše za nedostatečnost, než komplexní autorský styl spjatý s tematikou těchto filmů. „Složitější je Karel Kachyňa, jak se mi zdá pudový epik, svým pravým posláním vypravěč hutných a zabydlených příběhů, který si příliš nerozumí, nutí se k lyrice a spokojuje se, zejména v poslední době, po úspěchu čistého, až oroseného Trápení, s etudami, náčrty a skicami o jedné až dvou dramatických osobách. Ve Vysoké zdi je překrásná dvacetiminutová kreaace, v Naději dvě hutné a přesné herecké kresby, ale celky jsou svou zlomkovitostí a náčrtkovostí pod Kachyňovými možnostmi. Ve svých začátcích, ve filmu Tenkrát o Vánocích, v Práčetí, ale zejména v Králi Šumavy narazil Kachyňa na zdroje ryzí mužnosti, jakou téměř nenajdeme v českém filmu. Král Šumavy a Trápení jsou dodnes nejlepšími Kachyňovými filmy; ke své škodě se zcela zřekl potenciálních možností obsažených v prvním a až do

⁸ To se týká především Jana Procházky jako autora filmových povídek, které pak společně rozepisovali do scénářů.

⁹ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s.: 8.

¹⁰ Tamtéž, s.: 7.

¹¹ Tamtéž, s.: 9.

únavy opakuje to, co sdostatek už vyjádřil v druhém.“¹² Takto budiž v negativním smyslu popsáno téma této práce – minimalismus dramaturgicko-dramatické struktury v intimním dramatu o dvou (hlavních) postavách. A ještě jedna citace k termínu „pocitového filmu“: „Kritika...dávala v některých případech přednost pojmu pocitový film – konkrétně v těch případech, kdy – jak tomu bylo ve filmech Trápení, Závrať, Vysoká zeď – základní tóninou příběhu, jeho pocitovým podtextem, byla deziluze.“¹³

Nakonec ani sami Procházka s Kachyňou nikdy nevyzdvihovali tento typ příběhu nad své filmy epičtějšího rázu, spíše naopak. Zatímco Noc nevěsty je film komentující tehdy sotva dvacetiletou minulost násilné kolektivizace, tematicky tedy relativně riziková¹⁴ černobílá dobová výpravná kontrastně černobílá širokouhlá freska, o rok mladší, tematicky i realizačně „bezpečný“, výpravou i příběhem „malý“ film s typickou „milostnou“ dvojicí Vánoce s Alžbětou byl již především přiznaně náhradní látkou. Nabízí se tak možná interpretace, že minimalistický dramatický půdorys kromě autorské potřeby pro Procházku s Kachyňou fungoval jako pragmatické řešení boje s prostým nedostatkem látky, či realizačními obtížemi v tematicko-ideologickém smyslu (Kachyňa sám to v jednom ze svých výroků potvrzuje, viz níže).

Podstatným pojmem je deziluze. Žalman ji sice vztahuje na trojici „dětských“ filmů Trápení, Závrať a Vysoká zeď, nicméně deziluze je pojem, který snad nejlépe vystihuje pocit, který divákovi sugerují v různé hloubce v podstatě všechny jejich filmy. Deziluzi je třeba nezaměňovat se špatným koncem příběhu – naděje je v jejich filmech s koncem zhusta přítomná, nicméně poznání hlavní postavy je téměř vždy deziluzivní (byť obsahuje i naději). V „dětské trilogii“ „ke ztrátě iluzí, ke zklamání či k procitnutí...dochází vlivem srážky mladého člověka s normálním během věcí.“¹⁵ Žalman zmiňuje závěr Trápení: „Vlak, který ji (Lenku) v závěru filmu odváží z venkova do města, už ne dítě a ještě ne mladou ženu – to je rozchod se světem dětství, s přírodou, s iluzí, že život byl dán člověku proto, aby v něm byl šťastný.“¹⁶¹⁷

¹² BOČEK, Jaroslav. *O současné české filmové režii*, in: Divadlo, 1/65. Praha: Ministerstvo školství a kultury a Svaz československých divadelních filmových umělců, 1965.

¹³ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. KMa, 2008, s.: 313.

¹⁴ „Zakázán byl Němcův skvělý film *O slavnosti a hostech*. Poslání filmu jsem objasňoval až na Hradě. Ale neobjasnil. Pak byly v nemilosti Chytilové *Sedmikrásky*. Nakonec i můj a Kachyňův skromný příspěvek k historii kolektivizace *Noc nevěsty*. Podřízení a ponížení pak z úzkosti a přičinlivosti sami odmítli několik vynikajících scénářů... Pár lidí bylo několik let vykolejeno ze své tvůrčí dráhy, někteří byli přechodně propuštěni, jiní přestali věřit straně a současně i vládě, ale jinak se za ta tři léta nic zvláštního na Barrandově nestalo.“ In: PROCHÁZKA, Jan. *Politika pro každého*. Praha: Mladá fronta, 1968, s.: 37.

¹⁵ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. KMa, 2008, s.: 313.

¹⁶ Tamtéž, s.: 313 – 314.

A dále: „Všechny jeho mladé hrdiny čeká střet se světem dospělých, rozčarování, citové zklamání, ústrky, faleš – a výsledek je vždy (možná až stereotypně) týž: tušení, že v tomto druhém světě „všechno je jinak“ – neradostnější, těžší, krutější. A že stát se dospělým znamená smířit se s tím vším jako s osudem, proti němuž není odvolání.“¹⁸

Pokud se vrátíme k prvnímu společnému filmu – Poutům, je třeba zmínit, že „prodělala ke svému zrodu bolestnou cestu. K oběma tvůrcům přibyl ještě scénárista Lubomír Možný a předloha měla řadu verzí.“¹⁹ Psychologicko-existenciální drama mísené s melodramatem v sobě nese silnou stopu tehdejší režimní kinematografie, pro Kachyňu s Procházkou však v jejich tvorbě naposledy tímto způsobem: „Napětí mezi budovatelskými motivy, typickými pro Kachyňovy i Procházkovy tvůrčí začátky, a mezi psychologickou studií, příznačnou pro jejich budoucí spolupráci, se zde stalo mostem, po němž oba přešli do nové etapy své tvorby, jež přinesla šťastné plody ještě téhož roku.“²⁰ Pouta mají relativně schematický dramaturgický půdorys, a z dnešního pohledu v mnohém připomínají povahou vztahů a konfliktů mezi postavami televizní žánr soap opery. Hlavní postava veterináře řešící svůj existenciální vztahově-profesní problém je specifická tím, že divácké ztotožnění se předpokládá skrze veterinářovu lásku k profesi a „správný“ životní názor (či postoj), nikoli skrze vztahy k okolním postavám či skrze kriticky nahlížený politicko-sociální fenomén. Pouta jsou první a poslední film v tomto smyslu harmonizující s tehdejší oficiální „propagandou“.

Počínaje Trápením se politicky „osvobozují“ směrem k buď intimním dramatickým příběhům dvojic, nebo k historickým látkám s kritickým a politicky nezjednodušujícím úhlem pohledu – obě tyto výrazné tendence v jejich tvorbě šedesátých let pak vrcholí právě trezorovým filmem Ucho – v Uchu se spojily dva nejvýraznější tvůrčí rysy obou – dramaturgický půdorys „dynamické dvojice“ se silným kritickým hlasem v politicko-dějinném smyslu.

¹⁷ Film ve skutečnosti končí naopak tím, že Lenka neodjíždí s tetou do Prahy, ale zůstává s rodiči (mává s nimi odjíždějícímu vlaku), což spíše evokuje stvrzení pořád ještě Lenčina dětského věku.

¹⁸ Tamtéž, s.: 314.

¹⁹ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s.: 8.

²⁰ Tamtéž.

Mezi *Pouty* a *Trápením* vzniká výrazný tematický a režijně-rukopisný kontrast. Budovatelské motivy ustupují intimitě příběhu o dospívání, *Trápení* v sobě nese všechny tvůrčí znaky a motivy filmů budoucích. Teprve v *Trápení* je patrná a rozpoznatelná budoucí poetika, která se bude ve společných komorních dramatech dál rozvíjet. Paradoxně právě *Trápení* zůstalo stylem jedním z nejvýraznějších jejich děl. „Lenčin vztah k hřebci Primovi má v sobě sexuální náboj dospívání, což souvisí i s tím, že tvůrci citují ve filmu *Lamorissův film Bílá hřiva* – jenže místo bílého koně je zde černý, místo chlapce dívka a místo samoty zalidněný svět.“²¹ *Trápení* se vyznačuje výraznou stylizací kamery, dlouhé kamerové jízdy v širokoúhlém formátu odpovídají kameramanskému myšlení Josefa Illíka, který kromě *Kočáru do Vídně* s *Kachyňou* na níže analyzovaných filmech nespolupracoval.

Závrať už rozvíjí poetiku a scénáristicko-režijní rukopis předcházejícího *Trápení*. „Střetnutí děvčete, které prožívá doma poslední prázdniny před odchodem na vysokou školu, s frajerským předákem party vrtačů, hledajících v kraji cín, se stalo předělem mezi panenským mládím a dospělostí.“²² Vztah náctileté *Božky* k záletnému šoferovi je půdorysem a katalyzátorem vedoucím k proměně hlavní postavy, která zažije první milostné zklamání a jakýsi přechodový rituál na cestě mezi dětstvím a dospělostí. Lyrické ladění, nerovná „milostná“ dvojice a konkrétní *Procházkovy* opakující se motivy (osamělý řidič nákladáku, prostředí manuálně pracujících lidí, morální neposkrvněnost postavena proti životní okoralosti a životnímu zklamání) už plně definují poetiku větší části filmů tvůrčí dvojice.

Vysoká zeď je svou poetikou úzce spojena s *Trápením* a *Závratí* – třináctiletá dívka naváže kontakt s mladým mužem upoutaným po autonehodě na invalidní vozík (opět je tu využitý motiv řidiče nákladáku). Aby se mohli setkávat, *Jitka* musí vždy přelézt vysokou zeď sanatoria. Sekvence rozvíjejícího se vztahu mezi oběma postavami jsou výtvarně stylizované tak, aby evokovaly snovost a ponechávaly prostor pro možnou diváckou interpretaci příběhu jakožto snění hlavní postavy – dospívající *Jitky*. Na konci příběhu přichází opět zklamání jako vyústění „iniciačního rituálu“ dospívání, zároveň se svět dětí a dospělých odděluje. Anebo ještě lépe, dle *Žalmana*: odděluje dětství od dospělosti. *Procházkův* text v úvodu filmu dokresluje

²¹ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s.: 8.

²² Tamtéž, s.: 9.

výstižnost Žalmanovy myšlenky citované výše: „Doposud si pamatujeme svoji vysokou zeď. I den, kdy jsme na ni poprvé vyšplhali, naplnění zvědavostí. Smutek objevů tamtěch let nám připadal zničující. Pak jsme se divili, jak jsme na něj mohli tak znenadání zapomenout.“

Naděje je vedle Trápení, Závratě a Vysoké zdi čtvrtým příběhem, který nakonec vyšel i knižně jako součást titulu Tři panny a Magdaléna (1966): čtyři prózy o dívčích a ženských osudech: JITKA (Vysoká zeď), LENKA (Trápení), BOŽENA (Závrať) a MAGDALÉNA (Naděje). Naděje se liší dílčími motivy dramatu: chybí téma dospívání, základem pro drama je vztah dvou vyděděnců. Motivy osamění, manuální práce, řidiče nákladáku (tento motiv zde má i dramaturgickou funkci) zůstávají. Příběh vztahu mezi prostitutkou Magdalénou a alkoholikem Lucinem. „Lucin ji ponižuje, a přece se k ní musí vracet, protože si připadá před její hrdostí sám ponížen.“²³

Čtyři filmy následující po Poutech by se daly označit za tetralogii o dívčích a ženských osudech. Třikrát jako hlavní postava dospívající dívka, jednou pak muž-alkoholik, navazující vztah s osaměle žijící prostitutkou.

V roce 1965 jde do kin šestý společný film - Ať žije republika (postupně, do kin distribuovaný ve dvou dílech). Podobně jako Noc nevěsty (1967) jde o širokoúhlý historický „velký“²⁴ film, Procházkov a Kachyňovo autorské ohlédnutí do (vlastní) minulosti, kdy dobový kontext je důležitější než niterně psychologizující a vztahové konflikty postav minimalistických dramatických vztahových kompozic. Poetika obou filmů vykazuje odlišné rysy od intimních vztahových studií a jejich rozbor by vydal na samostatnou práci.²⁵ Obecně platí, že vedle Kočáru do Vídně a Ucha jsou Ať žije republika a Noc nevěsty nejvíce ceněnými filmy ve společné filmografii tvůrců. V případě filmu Ať žije republika jde podle Jachnina „o nejzávažnější Procházkov dilo do této chvíle, tak to chápal i sám autor, který vložil do příběhu zážitky svého

²³ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s.: 12.

²⁴ „Všichni dnes chtějí dělat ‚velké‘ filmy. I já. Nikoliv jenom jako vedoucí dramaturg, ale i jako autor. Filmy o problémech, které hýbou naším světem. V tomto příznivém ovzduší tvůrčí svobody každý směřuje k tématu, které dlouho nosil v sobě.“ – citace Jana Procházky. In: ZEMAN, Martin. *Fragmentární paralelnost filmu Ať žije republika. Neoformalistická analýza*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013.

²⁵ Rozbor filmu *Ať žije republika* in: ZEMAN, Martin. *Fragmentární paralelnost filmu Ať žije republika. Neoformalistická analýza*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013.

vlastního dětství i skepsi šestatřicetiletého spisovatele. ... Již slavnostní název je míněn ironicky, neboť román (předloha) je antitezí politického patosu, s nímž bylo výročí spojováno.²⁶

Mezi dvěma „výpravnými“ filmy stihl Kachyňa realizovat komornější *Kočár do Vídně*, který ač opět rovněž dobová látka snímaná širokouhlem, je zároveň (psychologickou) studií vztahu dvou postav, jejichž vztah je určen kontextem dějin a o nichž divák po smyslu situace ve filmu v podstatě nic neví. Z hlediska filmografického kontextu *Kočár do Vídně* patří do historické trilogie společně s filmy *Ať žije republika* a *Noc nevěsty*, nicméně z dramaturgického hlediska jde o zkoumaný půdorys „milostné“ dvojice, proto je součástí rozboru v této práci.

Z hlediska scénáře a charakterů lze *Kočár do Vídně* označit za „nejminimalističtější“ film – umožňuje to zápletko postavená na zločinu a touze po odplatě – postavy o sobě neví nic a divák také ne, zná pouze okolnosti situace vyplývající z titulkového textu v úvodu filmu, bez něhož by se film ještě více blížil soudobému žánru „minimalistického filmu“ resp. tzv. „vyprázdňené narace“, pro niž jsou typické zamlčené motivace postav, motiv cesty a akt násilí jako vrchol dramatu. Tady proti sobě stojí dva archetypy - žena a muž, jakožto dramatické postavy specifikované jen základními atributy – věkem, aktuálním sociálním statusem a situací exponovanou v úvodním titulku. Nic víc, co se dovídáme o postavách mimo jejich vlastní jednání, nemá vůči dramatu a jeho rozuzlení relevanci. Permanentní relativizace role agresora a oběti a stírající se hranice mezi láskou a nenávisť jsou principem, na němž je příběh *Kočáru do Vídně* vystavěn.

Další z filmů s ústřední „milostnou“ dvojicí, označovaný často za „poetický“ či „komorní“, byl (dle Jachnina) jen náhradní látkou. Film *Vánoce s Alžbětou* nese ale znaky významné podobnosti s tetralogií filmů z první poloviny šedesátých let. „Milostnou“ dvojici tu tvoří dívčí delikventka a stárnoucí puntičkář, absence sociálního zázemí je pojí dohromady. Svou stavbou mají *Vánoce s Alžbětou* nejblíže principům tzv. scénáristických kuchařek, které se snaží definovat univerzálně srozumitelnou a funkční dramaturgickou strukturu pro vyprávění filmového příběhu nezávisle na jeho tématu. Stejný rok se v jejich společné filmografii objevuje i *Naše bláznivá rodina*

²⁶ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s.: 16.

(1968), jde ale o Kachyňův profesní záskok za zesnulého původního režiséra filmu Jana Valáška.

Směšný pán (1969) pokračuje v kritické reflexi minulosti země - hlavní postava (Vladimír Šmeral) je někdejší politický vězeň. Směšný pán je jediný film, kde je druhá postava z dvojice imaginární, produktem mysli hlavní postavy. Ačkoli ve Vysoké zdi lze takto scény s invalidou volně interpretovat, ve Směšném pánovi jde o dramaturgicky funkční a jednoznačný motiv. Vedle kritické reflexe politicko-dějinného kontextu film nese výraznou Procházkovu autorskou existenciální sebereflexi. V podstatě se jedná o určitý druh autorského bilancování, v kolísající míře metaforičnosti – opět v Kachyňově režijním uchopení „pocitového filmu“. „Námět Směšného pána vzešel z Procházkovy osobní zkušenosti, kdy byl hospitalizován v jedné z pražských nemocnic. Za oknem nemocničního pokoje pozoroval výjev, který se stal ústředním obrazem budoucího filmu: dívku vypouštějící na střeše protějšího domu holuby. (...) Společná práce na scénáři ukazuje na autorský vklad Kachyni, který nebývá vždy doceněn. Často je Kachyňa považován za zručného režiséra, který pouze vizuálně dotvářel Procházkovy vytříbené příběhy. V praxi tomu ovšem bylo jinak a na scénáři pracovali pokaždé oba dva.“²⁷ „Zájem o osamělého člověka je u mne trvalý. Mám pocit, že sám jsem takový samotář (...) Je tedy přirozené, že mě zajímají problémy, které jsou mi osobně blízké, a jdu za tím, co souzní s mou pocitovou rovinou, což je právě případ Směšného pána. Když takovou látku režírují, mohu ji usměrňovat a dávat jí svůj vlastní tvar.“²⁸

Kritická reflexe doby a autorské zranění obou vrcholí filmem Ucho – od dobově poplatných Pout k dobové obžalobě s autobiografickými prvky. „Procházka odevzdal filmovou povídku Ucho 5. ledna 1969 a hned následující den ji schválila ideově umělecká rada tvůrčí skupiny.“²⁹ „Točilo se to v poměrně vypjaté atmosféře. Ateliérové scény byly postavené v Hostivaři a osvětlovači a kluci od techniky hlídali před studiem, jestli nejede někdo nezvaný. Ale po celou dobu nikdo, kdo by nám do toho »kecal« nebo to chtěl zakázat, se tam neobjevil.“³⁰ Film putoval ihned „do

²⁷ KŘIPAČ, Jan. *Filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/smesny-pan*, NFA, 2016.

²⁸ PROSNICOVÁ, Alexandra. *Lékařská zpráva o jednom filmu*, In: *Kino 24*, 1969, č. 10 (15. 5.), s. 6.

²⁹ HAVRÁNKOVÁ, Daniela. *Revize minulosti ve filmech Jana Procházky*. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií, 2012, s.: 97. Též in: Archiv Barrandov Studio, a.s., Sběrka scénáře, Produkční zpráva filmu *Ucho*. In: HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2012, s.: 64.

³⁰ BRZOBOHATÝ, R. Nikdy se nevracej. *Divadelní noviny*, 2007, roč. 16, č. 1, s. 16. In: HOFFMANOVÁ, Radka. Fenomén „UCHO“ – politická moc, paranoia a permanentní dohled v premenách doby [The Ear Phenomenon – political power, paranoia and permanent supervision]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér rozhlasové a televizní

trezoru“ a premiéru měl až v roce 1990, téhož roku byl jako poslední československý (resp. český) celovečerní film uveden na festivalu v Cannes.

„Všudypřítomné ucho, jež naslouchá i nejsoukromějšímu šepotu, je pro ně mementem, aby se ani na chvíli nemohli zbavit hrůzy ze svého božstva.“³¹ Drama manželské (a nikoli „nepravděpodobné“) dvojice Ludvíka a Anny má strukturu trojúhelníku: Ludvík, Anna a moc zastoupená „uchem“. Střet člověka a neuchopitelné politické moci je tématem Ucha a tím, co z něj činí drama „par excellence“ a v kontextu tuzemské kinematografie zcela výjimečný film. Pro konflikt uvnitř dvojice charakterů je určující objektivní příčina, která zvnějšku začne zasahovat do psychologie a jednání postav vůči sobě. Strach (z „ucha“ jakožto reminiscence drtící moci) působí mezi Ludvíkem a Annou ostré a charaktery obnažující střety ústící ve chvilková smíření a ta se znovu propadají do ostrých střetů. Přítomnost ucha je nástroj, energie pro potřebný a „věrojatný“ konflikt mezi dvěma postavami. Příčina konfliktu je tu zároveň tématem dramatu, tato jednota je rozhodující pro působivost a naléhavost Ucha.

Hlavní postava – Ludvík - je určena nejprve vztahem vůči Anně. Prvotní konflikt je daný „pouze“ nesouladem uvnitř dvojice na základě vlastní minulosti a střetu povah. Rozpolcená dvojice se však následně synchronizuje ve strachu z vnějšího nepřítele. Ten následně působí prohloubení konfliktu dvojice, charaktery se v mezní situaci obnažují. Každé prohloubení konfliktu je střídáno smířením, aby opět mohlo dojít k dalšímu, ještě hlubšímu konfliktu mezi dvojicí. Ludvík jako hlavní postava je tedy po většinu filmu sevřený konfliktem s Annou z jedné strany a strachem z anonymní moci z druhé strany. Hybatelem proměny uvnitř vztahu a proměny obou postav je tedy vnější nebezpečí (na základě prvotního nesouladu mezi charaktery) protínající partnerský rozkol. Pro Ucho je v kontextu předcházejících filmů podstatné, čím se vymyká: téma filmu leží mimo dvojici postav – není to film o střetu dvou lidí, ale o střetu člověka s institucí. A v tomto konfliktu jde Procházka s Kachyňou až na dřeň: V závěru filmu divák zůstává s Annou, která přes dveře Ludvíkovi rozmlouvá sebevraždu (pouzdro je ale prázdné, zbraň Ludvíkovi „zabavili“ tajní, když instalovali odposlechy). Anna přeleze římsu, rozbije okenní tabuli, vpadne do náruče Ludvíkovi – jsou si nejbližší, co ve filmu byli. V objetí Ludvíka Anna promlouvá: „Jsme ještě lidi?

dramaturgie a scenáristiky, 2012. 47 s. Vedoucí diplomové práce MgA. Hana Slavíková Ph.D., s.: 10.

³¹ JACHNIN, Boris. *Jan Procházka*. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s.: 28.

Co po nás chceš, co chceš, ucho?“ – v konkrétním dějinném kontextu se vnitřní konflikt hlavní postavy, konflikt jednotlivce s jednotlivcem, a konflikt jednotlivce s institucí (jakožto „produktem“ společnosti) sčítají v závěru patrně vrcholného díla tvůrčí dvojice.

V souvislosti se zkoumáním stojí za to scenáristicko-dramaturgickou stavbu načrtnout i u historického dramatu *Kráva*, natočeného 21 let po smrti Jana Procházky podle jeho filmové povídky³². Film nese výrazné rysy Procházkovy scenáristické tvorby: postavy mají jen několik základních dramaturgicko-psychologických atributů, které motivují jejich jednání – pohlaví, věk, nástin sociálního statusu.³³ Vztah postavy k druhé postavě je pouze v rozměru „chci/odmítám“, s minimální resp. minimalistickou psychologizací. Zůstává sice otázkou, do jaké míry je obecnost charakterů výsledkem tvůrčí spolupráce Karla Kachyni a scenáristy Karla Čabrádka, látka ale nese výrazné Procházkovy autorské rysy. Hlavní postava Adam (Radek Holub) je v příběhu definován výhradně skrze vztah a jednání vůči druhé postavě – druhé postavy jsou v příběhu dokonce dvě a v průběhu děje jedna nahradí druhou (nikoli z vůle hlavní postavy), ale vždy je zdrojem děje (vztahová) tenze mezi Adamem a druhou postavou. S tím souvisí důležitý rys všech analyzovaných filmů: ačkoli jsou hlavní tematikou „milostné“ vztahy dvojic, hlavní postava nikdy neřeší dilema volby nebo změny „partnera“, ani motiv nevěry nikdy není spojen s hlavní postavou, s výjimkou *Pout*, kde hlavní postava bilancuje svůj dosavadní profesní i osobní život právě na základě partnerského dilematu. Objekt touhy (nebo odmítání) je (v případě analyzovaných filmů) u hlavní postavy vždy pevně daný, náplň děje je pak tenze mezi danou dvojicí, v různé míře psychologické hloubky. *Kráva* je toho výrazným důkazem – Adam jako hlavní postava se v průběhu filmu postupně vztahuje k třem různým postavám (ženám, včetně matky), ale vždy zvláště (nová postava přichází vždy až po smrti té předchozí) - nevzniká nikdy trojúhelník, děj je postaven na odmítání či přijímání druhé postavy hlavní postavou. Archetypální rozměry postav v *Krávě* navazují na Procházkovu literární předlohu. Oscilace mezi

³² Napsaná na motivy povídky Jindřicha Šimona Baara *Pro Kravičku*. Filmový příběh se odehrává v nedatované minulosti na přelomu devatenáctého a dvacátého století, kdesi v horské oblasti.

³³ Adam je psychologicky zpřesněn resp. určen (!) vykreslením jeho vztahu k matce v úvodu filmu.

archetypem a psychologicko-dramaturgickou obecností postav má často za následek nemotivované (případně melodramatické³⁴) jednání postav.

5. Exkurz: Formanova situace, Kachyňův děj

Kachyňa s Procházkou bývají zpětně řazeni do tzv. ur-vlny, jakožto profesně i věkově starší, než nastupující režiséři Nové vlny. Jde o zpětné označení předvoje nové vlny nastupující filmařské generace (viz výše citace Josefa Škvoreckého k ur-vlně a Nové vlně).³⁵ Mimo film *Ucho* (1970), který má specifickou poetiku³⁶, Kachyňovy a Procházkovy společné filmy svými scenáristicko-režijními postupy předurčenými autorským zráním v padesátých letech, stojí v mnoha ohledech v protikladu k raně novovlnné poetice³⁷ (*Černý Petr*, *O něčem jiném*, *Křik*) a zvláště pak ke stylu, který se následně vytříbil (dle Škvoreckého) v tzv. „formanovskou školu“.³⁸ U Kachyni s Procházkou v případě jejich „pocitových“ filmů má vztah dvojice postav vždy svůj pevně stanovený vývoj a zvraty. Na rozdíl od zmíněného Formana, Papouška či Passera tu není v rámci scény prioritou pozorování konkrétního fenoménu, ale (mimo „lyrické“ pasáže) striktní sevřené vyprávění děje a vývoje vztahu dvou postav skrze dílčí scenáristické zvraty. U Formana, Passera či Papouška a jejich raných filmů je pro postavy (a skrze ně pro diváka) podstatný samotný průběh situace, pozorování a případné poznání postavy (divák se stává svědkem situací skrze postavu/postavy). Postava a prostředí (plné dalších postav) jsou v permanentní tenzi – jejich filmy jsou výpovědí o světě, autorským komentářem světa. Ve filmech „formanovské školy“ divák sleduje situace, které se mu skládají v obraz (fikčního) světa, u Kachyni

³⁴ Psychologicky nedostatečně motivovaný intimní vztah/milostná náklonnost či jednání směrem k druhé postavě.

³⁵ Za počátek Nové vlny jsou dle různých pramenů shodně považovány některé debuty z roku 1963: *Černý Petr* (Forman), *Křik* (Jireš), *O něčem jiném* (Chytilová), či středometrážní *Postava k podpírání* (Juráček).

³⁶ Paralelní montáž scén z vily a hradní oslavy s výrazně stylizovaným zvukem a postsynchrony *Ucho* přibližují k filmům formálně i obsahově experimentujících novovlnných režisérů.

³⁷ Zmíněné debuty *Černého Petra*, *O něčem jiném* a *Křik* pojí dokumentární styl kamery, obsazování neherců, z toho plynoucí občasná herecká improvizace – Nová vlna se sice rychle stylisticky štěpí v dílčí autorsko-režijní přístupy, prvotní kontrast stylu Nové vlny a dosavadního převládajícího přístupu starších režisérů a tzv. ur-vlny k filmové režii ale může dobře sloužit k pochopení tvůrčího posunu, který v první polovině šedesátých let v české kinematografii prostřednictvím nejmladší generace filmařů nastal.

³⁸ Dle Škvoreckého je „Miloš (Forman) jediný z režisérů Nové vlny, který vytvořil cosi, čemu lze říkat škola. Všechny dosavadní filmy jsou výsledky vzorné týmové práce (Formana, Passera a Papouška).“ In: ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, s.: 106.

s Procházkou sleduje děj ústící v pocit resp. poznání postavy ztotožněné s poznáním diváka.³⁹ Procházka s Kachyňou chtějí vyprávět o psychologickém fenoménu, který fikční svět jako odraz reality přesahuje. U Kachyni a Procházký je prioritou rozhodnutí postavy, které ji nasměruje k dalšímu rozhodnutí. Divák objevuje charakter postavy skrze její jednání až do archetypálního rozměru a fikční svět má funkci kulisy. Kachyňa s Procházkou ve svých intimně-komorních studiích netematizují sociální prostředí a kontext (fikční svět). Prostředí, kde se příběh odehrává je kulisou, zároveň může být zdrojem atributů pro postavu, ale postavy nevstupují s prostředím do interakce, která by o daném prostředí i postavách jakkoli vypovídala nebo je komentovala – prostředí zůstává kulisou s kolísavě „lyrizující“ funkcí.⁴⁰ Soustředí se pouze na postavu, která nese často archetypální rozměr – kontext fikčního světa je pouze (být výtvarně nosnou) kulisou pro vnitřní dynamiku dvojice, resp. jejich jednání vůči sobě - oproti poetice „formanovské školy“, která svůj zájem cílila na samotný průběh a povahu situací.

6. Exkurz 2: (arche)typy

Nabízí se ještě jednou využít „formanovské školy“ jako stylového protikladu k definici stylu u Kachyni a Procházký, v rovině filmových charakterů: zatímco u Formana resp. formanovské školy v práci s charakterem nacházíme to, co lze pracovně nazvat „typy“, v případě Procházký a Kachyni nacházíme při stejné pojmové logice „archetypy“. Základ tohoto rozdílu je už ve stylu a obsahu scénáře a následně v režijní práci při obsazení postav, od té se pak odvíjí způsob vedení herců. Proti této tezi stojí Hamesův komentář, který staví právě Formanův raný styl naopak do souvislosti, minimálně v případě *Vysoké zdi*: „Kachyňa objevil neopakovatelný obličej, což se mělo stát hlavním charakteristickým rysem děl Miloše Formana. Jako zajímavost bychom uvedli, že *Vysoká zeď* se objevila v kinech rok po Formanově

³⁹ V tomto smyslu jejich filmy zřetelně naplňují abstraktní narativní struktury popsané už v Aristotelově *Poetice*.

⁴⁰ Dramaturgická spjatost postavy s prostředím kolísá s jednotlivými filmy – v *Kočáru do Vídně* je les v podstatě součástí dramatické situace, naopak v „dětské trilogii“ je prostředí spíše kulisou a zdrojem lyrických nedějových scén.

Konkursu a Černém Petrovi, které ji mohly přímo ovlivnit. Nedosahuje sice hlubších charakteristik typických pro Formana, ale i tak je to dojemný a poetický film.“⁴¹

„Naděje je příběh o muži a ženě. ... Muž a žena, o kterých vyprávíme, nestojí ve středu naší společnost, ale nejsou také přehlédnutelní. ... náš příběh muže a ženy není...o ztroskotání, ale o návratu. Není o nevěře, ale o naději. Protože takové je i naše vidění světa.“⁴² Úvodní text ke scénáři Naděje je v souladu s výše navrženou tezí o archetypálním rozměru postav v analyzovaných filmech, nebo alespoň nestojí v rozporu. Autorské tendence k zobecnění filmových charakterů, resp. hledání archetypálního rozměru v charakterech ústící do poselství, které naznačuje autorovu (Procházkovu) touhu po nalezení univerzální neměnné či archetypální pravdy o životě či jeho dílčích etapách, jsou patrné napříč jeho tvorbou a berou za své až v Uchu, kde jsou postavy drcené zcela konkrétním dějinným kontextem.

O spolupráci s Procházkou Kachyňa řekl: „Člověk se snažil najít svůj modus vivendi v umění, prostor, ve kterém by mohl dělat, co dělat chtěl. Především se nabízela oblast dosti obecné tematiky, která by tolik nenarážela. Sem patří některé filmy, které jsme dělali s Janem Procházkou, Trápení, Vysoká zeď. Všeobecné humanistické myšlenky se silnou lyrickou notou. Člověk měl uspokojení, že se alespoň na malé ploše podařilo vytvořit umělecký obraz.“⁴³ A dále: „Žalman popsal ranou spolupráci Kachyni s Procházkou jako pokus nalézt pravdu ve sféře pocitů.“⁴⁴ S ohledem na dramaturgickou analýzu vybraných filmů je podstatný fakt, že Kachyňa s Procházkou si byli zcela rovnocenní partneři a Kachyňa scénáristické předlohy pro svou režii plně respektoval a pravděpodobně případné režijní změny, které by byly v rozporu s autorským záměrem Procházkovy, buď nepřipadaly v úvahu, nebo jen minimálně: „Dokonce si vzpomínám, že jsem si chtěl ve scénáři změnit slovíčko. Odešel to zavolat scénáristu Janu Procházkovi, zda může provést změnu. Neměl rád změny. Scénář měl důkladně připravený. Díky těmto přípravám dokázal stříhač Hájek sestříhat jeho film za pouhé tři dny.“⁴⁵

⁴¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s.: 91.

⁴² PROCHÁZKA, Jan. KACHYŇA, Karel. *Naděje*. Praha: Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka, 1962, 146 s.

⁴³ Karel Kachyňa v rozhovoru s Antonínem J. Liehmem (2001). In: HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s.: 89.

⁴⁴ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s.: 89.

⁴⁵ Vít Olmer o spolupráci s Kachyňou při natáčení *Vysoké zdi*. In: VIGNER, David. *Filmová výprava a její zakotvení v 60. letech v tvorbě režiséra Karla Kachyni*. Praha: Akademie múzických umění. FAMU. Katedra režie, 2014, s.: 16.

7. Dílčí rozbory vybraných filmů

K podrobnější analýze nastíněného fenoménu vybírám šest filmů, kde je výše popisovaná tvůrčí tendence nejvýraznější: Trápení, Závrať, Naděje, Vysoká zeď, Kočár do Vídně, Vánoce s Alžbětou. Kočár do Vídně v mnoha ohledech patří spíše k historické trilogii, ale pro tento účel zkoumání se rovněž nabízí.

8. Trápení (1961, 84 min.)

Jde o první film s budoucí typickou poetikou motivů a dramatickou stavbou. Dvojice vyděděnců a jejich vztah. Zde jde o koně „vyděděného“ týrajícím majitelem, hlavní postava jedenáctileté Lenky je exponována jako děvče solitérní, vnitřně osamělé, nezapadající mezi své vrstevníky, žijící ve vlastním světě, což evokuje osamění zvýrazněné nesouladem ve vztahu s rodiči (daným počínajícím Lenčiným dospíváním). Motiv fyzické bariéry (mezi Lenkou a koněm Primem) je v Trápení stejným výtvarně-dramaturgickým principem jako ve Vysoké zdi. Hlavní postava aktivně překonává bariéru, aby navázala vztah s druhým. Motiv bariéry je jedním ze dvou hlavních principů dávajících dynamiku dvojici ve zkoumaných filmech. Tím druhým motivem resp. dramaturgicko-scenáristickým nástrojem pro vývoj Procházkových vztahů je vedle bariéry motiv cesty – dvojice spolu cestují (univerzální scénáristický nástroj od „Hollywoodu“ po současný film vyprázdněné narace). V Trápení je bariéra nástrojem pro uvěznění druhé postavy a hlavní postava ji skrze návštěvy, z nichž každá je vždy posunem ve vztahu dvojice, překonává.

V 5. minutě Lenka poprvé vidí koně Prima. První kontakt je čistě vizuální a expoziční, splašený Prim utíká svému majiteli i s povozem a způsobí řetězec kolizí (i Lenka spadne z kola, následně je na mostě svědkem zbičování koně majitelem Brťákem). Až při druhém setkání dojde k přímému kontaktu (11. minuta): dívka přichází k plotu výběhu, kůň reaguje odmítavě a vzdaluje se, dívka vydrží čekat, kůň k ní nakonec přichází. Harmonický kontakt přeruší volání dívčiny matky – dívčina rodina je třetím bodem trojúhelníku, tematizujícím kontextem.

Typickým postupem je střídání situací posunujících vztah dvojice se sekvencemi exponujícími zázemí hlavní postavy a (pro Kachyňu typickými) čistě lyrickými

sekvencemi exponujícími prostředí v lyrickém nedramaturgickém smyslu. V souladu s lyrizující režijní poetikou Kachyni je důraz na vykreslení prostředí velmi silný a v důsledku tohoto vzniká u diváka dojem jemnosti na místo banality či mělkosti samotného vztahu dvojic. Scény s dětmi v Trápení (15. minuta) mají funkci vykreslení charakteru hlavní postavy a prostředí, ani jedno však není dramaturgická nutnost, jde o autorskou volbu, scéna podtrhává dětský svět hlavní postavy – tato scéna je na pomezí dramaturgicky funkční scény „kreslící“ charakter postavy a část jejího prostředí a samoučelné autorské volby. Možná i odtud pramení tendence označovat Kachyňovy filmy jako lyrické – mnoho scén neobsahuje žádný dramaturgický vývoj ve vztahu k postavě ani ději.

Následuje scéna z další typické lokace pro Kachyňu a Procházku – hospodu a ryze mužské prostředí, do kterého zasazují solitérní ženskou postavu. V hospodě z dialogu mezi štamgasty se dívka dovídá, že charakter koně je důsledkem „zkaženosti“ jeho majitele. Následuje opět lyrizující scéna, která ale má svůj dramaturgický důvod – na scénu se vrací motiv nákladního vozidla. Teprve poté dochází k další vývojové fázi mezi dvojicí – dívka musí překonat překážku (přelézt střechu), aby viděla strádání koně – je opět bičován za svou neposlušnost. Trápení v sobě nese markantnější motiv boje hlavní postavy proti nepříteli – většinou jde o neporozumění (v případě dětí) anebo o vyvržení či boj v důsledku předchozího jednání (Naděje), v Trápení Lenka bojuje proti tyranu Brťákovi, který je tak společným nepřítelem dvojice Lenka-Prim. V 28. minutě dojde k dalšímu stupni sblížení – Lenka dá koni kbelík s vodou. Kůň pije, následně ale splašeně uteče – ze střihu není jasné, zda ze své povahy nebo vyrušen dětmi tlukoucími klackem do ohrady. Ve 30. minutě Lenka opět překonává překážku (střecha) – je svědkem další disharmonie mezi koněm a jeho majitelem Brťákem – kůň se vzpouzí, nakonec je na statku rozhodnuto (Lenka vyslechne dialog), že kůň ustoupí traktorům a bude utracen/prodán.

Specifikum dramaturgické stavby v Trápení oproti dalším zkoumaným filmům je v tom, že kůň jako nelidská postava je „kreslen“ lidskými postavami kolem sebe, Lenka jako hlavní postava tak nenavazuje vztah s druhým skrze jeho nitro, ale skrze jeho objektivní situaci a veškerá jeho dynamika je dána dualitou agresivního či neagresivního chování. Proto je potřeba postavě Prima dodat vnější atribut resp. otázku „co s ním bude?“ Tato otázka vlastně není ani tak důležitá např. ve Vysoké zdi nebo Závratí a vlastně ani Naději – u těchto filmů vždy jde o to, co bude s dvojicí,

osud jednotlivé postavy není podstatný, naopak v Trápení jde právě o otázku, co bude s koněm, protože jeho budoucnost je zdrojem proměny resp. poznání Lenky jakožto hlavní postavy – hlavní postava je tu průvodce, ale tak, aby nakonec divák dostal odpověď na otázku o osudu koně paralelně s odpovědí na otázku vztahu dané dvojice.

Poté, co Lenka vyslechne záměr Brťáka Prima utratit či prodat (druhá postava v ohrožení), následuje sekvence domácích prací (Lenka se stará o slepice...) – divák je s hlavní postavou, prohlubuje se poznání jejího zázemí, scéna je však nepodstatná ve vývoji vztahu s Primem. Ve 36. minutě Lenka přichází do maštale za Primem – stojí proti sobě, mezi nimi jsou mříže. Tentokrát ho krmí. Další posun ve vztahu dvojice. Mluví na něj. Přinese mu seno. Když se o Lenčině krmení nebezpečného Prima doví její matka, zakazuje Lence jakýkoli kontakt se zvířetem. Lenka ale zákaz poruší když za ní Prim sám přijde k ohradě – 43. minuta, polovina filmu. Lenka mu hází krmení, Prim žere. Lenka na něj mluví, zkusí mu dát dokonce kostku cukru s rizikem, že jí kousne – Prim ji nekousne. Je to začátek další fáze vývoje vztahu dvojice. Lenka koně hladí kolem hlavy, dokonce ho obejmě – v půlce filmu je stanovený vztah „vyděděné“ dvojice. Zvíře, jemuž hrozí utracení a dětská postava, která kontaktem se zvířetem porušuje zákaz. Následuje lyrická noční pasáž. – Lenka v okně, prázdná ohrada bez koně. Další „lyrická“ sekvence (návštěva poutě) přechází v dramatický okamžik, když Lenka na houpačce vidí v ohradě Prima vedeného Brťákem. Poté jde Prima k ohradě sama kartáčovat – k výraznému posunu ve vztahu nedochází – jde o vyjádření rutiny ve vztahu a následnému zopakování matčina zákazu – téma zakázané „lásky“ je tu opět podtrženo. Když se ale Lenka večer rozpláče při sledování citované Lamorrisovy Bílé hřivy (viz výše) - sledování příběhu v televizi je využito k snové sekvenci, kdy Lenka ujíždí na Primovi krajinou⁴⁶ - dojde k smíření s maminkou a Lenka může druhý den opět k ohradě k Primovi. Lenka je s koněm spřátelená a kůň ji jako jedinou postavu ve filmu pojímá za kamaráda. Na cestě do obchodu Lenka vidí přijíždět traktory, které mají nahradit koňskou sílu – Prim je v ohrožení. Otec se jí snaží uklidnit, ale přichází další komplikace - Prim Brťáka zranil (pro Brťáka jede návsí sanitka). Koni hrozí utracení, Lenka propadá zoufalství. Děj a drama vrcholí, když se v noci Lenka odhodlá k osvobození Prima a útěku s ním. Lenka je nad ránem nalezena spící v lomu, Prim

⁴⁶ Snová sekvence umožňuje vztah dvojice vyklenout do poetické a zároveň vyhocené/katarzní roviny útěku. Dlouhé kamerové jízdy (kameramanem byl Josef Illík) snímající Lenku jedoucí na koni v protisvětle se staly pro *Trápení* ikonické.

stojí poblíž... Lenka v detailu Prima objímá. Jejich vztah je završen, Prim zachráněn. Film končí v harmonii, která se překlene i do rodinného zázemí a Lenka nakonec neodjíždí podle plánu s tetou do Prahy, ale zůstává s rodiči.

9. Závrat' (1962, 81 min.)

Vztah hlavní postavy, sedmnáctileté Božky, a staršího, třicetiletého Gáby je ukotven v nedávné minulosti, kterou divák nezná. Náklonnost Božky ke Gábovi je dána „přirozeností“ dospívajícího děvčete fascinovaného něčím zdánlivě nedosažitelným (v opozitu k tomu je postava mladého vojáka, který má zájem o Božku a nadbíhá jí – právě proto Božka nemá zájem o něj). Povaha vztahu hlavní dvojice postav je v Závratí dána naivitou Božky a neupřímností citu Gáby. V prvních společných filmech je to určitý Procházekův scenáristický kánon: ženská postava je ve své motivaci upřímná a „čistá“, mužský protějšek je téměř vždy zdrojem zklamání. Žena je zranitelná, muž je zraňující. V tomto principu lze spatřovat relativně hluboký autorský vklad.

V Závratí sledujeme přibližování dvou postav, jež jsou do velké míry objektivizovány vnějšími okolnostmi. V pramenech typicky zmiňovaná lyričnost je v Závratí dána především vizuálním charakterem prostředí, v kterém se vztah dvojice v jednotlivých situacích rozvíjí – pustá planina s geologickou ubikací a těžebními věžemi se prosazuje v dílčích scénách, které jsou nasnímané a sestříhané v pomalém tempu, které tak na prostředí a „lyričnost“ příběhu klade důraz. Příběhový „minimalismus“ je umožněn právě díky výrazné obrazově-lyrické složce a pomalému tempu vyprávění. Styly odpovídá i minimalistická hudba.

Úvodní scéna filmu exponuje přímo ústřední dvojici a povahu jejich dosavadního vztahu – Božka si záměrně vykračuje po silnici a čeká, až ji bude míjet Gába s nákladákem, aby jí zastavil. Gába ji však mine a ona na něj musí mávat, aby zabrzdlil – když zastaví, Božka si naschvál vykračuje pomalu a Gába znovu šlápne na plyn. Božka ho musí doběhnout. Když si nastoupí, hraje netečnou, Gába je v roli suveréna (kterým vůči Božce do poloviny filmu skutečně je). Povaha jejich vztahu, „pseudo-mileneckého“ škádlení dospívající dívky a muže, aniž by divák o postavách věděl více, je nastolena od začátku. Škádlení pokračuje v mikrosituacích až do

poloviny stopáže, kdy dojde (u Procházky) k neobvyklé záměně hlavní a druhé postavy – druhá polovina děje je vyprávěna přes (Božkou odmítnutého) zhrzeného Gábu.

V 15. minutě Božka využije příležitosti, že Gábu shání ostatní geologové a vydá se za ním večer do města, kde je Gába na jednom ze svých záletů. Poté, co mu tady Božka překazí schůzku, se vztah mezi nimi prohlubuje v „poetické“ pasáži, kdy Božka Gábovi utíká mezi vyskládaným potrubím. Gába jí chce „nařezat“, Božka mu však uteče. Princip hry na kočku a na myš trvá. Božka Gábovi tropí naschvály se zadostiučiněním, neboť je pro ni stále nedosažitelný. Teprve když geologové narazí na cín, Gába radostí odmítne po telefonu jednu z milenek (nechá se Božkou zapřít) a vyzve Božku k tanci. Dynamika dvojice v Závratí je oproti zbylým filmům jemnější a méně zhuštěná v ději – v tomto smyslu se jedná o nejvíce „pocitový“ film ze zkoumaných. Tanec Božce udělá radost, aby mohlo přijít zklamání (po tanci se běží převléknout, aby se Gábovi líbila). Jenže Gába na ni nečeká a odjíždí do města za milenkou. Naději střídá u Božky zklamání z návratu Gáby do své původní role. Dochází k ochladnutí vztahu – je to reversní vývoj vztahu oproti předcházejícímu Trápení.

Závrať je více orientována vždy na jednu z postav dvojice víc než na drama dvojice – divák tu není ztotožněn s osudem dvojice a jejich vztahem, ale vždy jen s jednou z postav - příběh Závratě je vystavěn na otázce, zda dospívající Božka první zklamání v lásce ustojí a po zvratu ve vztahu je děj vyprávěn skrze odmítnutého Gábu a jeho existenciální sebereflexi skrze touhu po Božce. Postava Gáby a jeho motivace jednání jsou ale relativně vágní, film neodpovídá na otázku změny jeho vztahu vůči Božce. Závrať vlastně tezi této práce o dramatech dvojic vyvrací. Závrať není dramatem dvojice, ale dramatem dospívající dívky – postavy solitéra a následně dramatem zhrzeného Gáby. Dynamika dvojice tu není dána pochopením motivace obou postav, ale změnou perspektivy. V konečném důsledku to může znamenat nižší emocionální prožitek u diváka. Božka jako hlavní postava se v polovině filmu stává objektem, je v obranné pozici, nikoli v roli dobývajícího. Z prvotní fascinace Gábou je Božka „vyléčena“ a její odmítnutí způsobí paradoxně (?) Gábovu „fascinaci“ Božkou (tento obrat není vybudován dramaticky, z hlediska dramaturgické stavby jde spíše o scenáristickou tezi). Naivitu dospívající ženy střídá sebereflexe existenciální „neukotvenosti“ promiskuitního muže.

Když na konci filmu vidíme Božku jdoucí po mostě – vracíme se do tématu dospívání a hledání prvního druhého k sobě. Božka je nahoře na mostě, Gába běží dole pod mostem (za Božkou). Most nakonec nespojuje (jak se nabízí číst tento v Závratí všudypřítomný motiv), ale rozděluje – ilustrativně opisuje vztah dramatické dvojice dospívající Božky a neukotveného Gáby. Gába se ponížene plahočí po svahu nahoru za Božkou, zespodu vidí odjíždějící vlak. Gába v širokém topshotu vychází ze záběru a film končí – tím můžeme Závrať považovat nakonec přece jen svým vyústěním a přes výhrady zmíněné výše za příběh nepravděpodobné milostné dvojice – pro tvůrce v samotném závěru filmu není důležitá ani Božka ani Gába, ale samotný jejich (byť neúspěšný) vztah.

10. Naděje (1963, 89 min.)

Další ženská oběť a mužská vina, tentokrát s nadějí ve vztahu na konci filmu. Dva vydědence společnosti – alkoholika Lucina Šavlíře a prostitutku Magdu sledujeme úhlem pohledu hlavní postavy - Lucina Šavlíře. (Milostný) vztah dvojice vzniká díky náhodné okolnosti – Magda Lucina nalézá zbitého poté, co se Lucin pokusil okrást v hospodě své protihráče v kartách. Naděje je jakousi anti-romancí, která neústí v naplněný vztah dvojice, ale v otevřený konec – ten je po sérii zklamání a zrad přece jen v závěru onou nadějí. Lucin i Magda jsou zcela osamělí a na sebe si více méně zbyli. Téma osamělosti je tu explicitní, inherentně jako psychologický motiv je ale přítomné v celé tvorbě Kachyni a Procházky, s výjimkou Ucha. Film obsahuje výraznou nostalgickou rovinu resp. pocit nostalgie či jakousi nostalgičnost. Naděje v závěru filmu je tvrzena několika skoupými referencemi na Lucinovu (bezproblémovou) minulost. Minulost Magdaleny je rovněž naznačena, když jí Lucin v 23. minutě prohledává domek a nalézá dětské oblečení (Magda o své děti zásahem úřadů přišla). V 25. minutě Lucin nadějný vztah zrazuje – Magda ho u sebe doma, kde ho nechá přespat, přistihne při krádeži. Lucin odchází. Ve 40. minutě se rozhodne po jedné z propitých nocí čekající na vlak do Hradce se přece jen vrátit – rozhodnutí vrátit se je tu motivováno kontaktem s malým dítětem v nádražní hale – brečící dítě Lucin vmžiku utiší – paralelně s vytříbením charakteru postavy skrze její jednání sledujeme rozhodnutí postavy: je to typicky Procházkův scenáristický postup

– rozhodnutí postavy má „psychologický“ rozměr – postavu k rozhodnutí nepudí dějové okolnosti (není tzv. nucena jednat a neobnažuje svůj charakter skrze své jednání v rámci vnější situace), rozhodnutí vyplývá z vnitřní pohnutky (motivováno vedlejším vnějším vjemem). Potud je Naděje pro Kachyňu a Procházku typicky psychologický, lyrický a „pocitový“ film.

Magda Lucinův návrat přijímá, není však zcela jasné (a film na to nikdy neodpoví), proč si ji právě Lucin získal. Možná proto, že je podobně jako ona i ve své „sociální bublině“ outsiderem – motivace Magdina výběru ale v rámci příběhu není exponovaná – Lucin je sice outsider, ale zároveň je jím v důsledku řady negativních vlastností, které by v souhrnu mohly být dostatečným důvodem, aby si s ním Magda nic nezačínala. Dominantním zdrojem dynamiky dvojice je totiž Lucinův alkoholismus. V 50. minutě přichází domů opilý, Magda ho nechce pustit dovnitř. V hádce mu vyhodí ven kufr, a poté za ním (nemotivovaně) běží, aby se vrátil – Lucina nalezne sedícího pod mostem. Lucin se vrátí a když leží v posteli, Magda mu navrhuje, aby se spolu odstěhovali pryč. Mezi dvojicí dochází k harmonickému jednání: druhý den Magda naléhá na mistra, aby ji a Lucina přeložil do Hradce, aby se mohli přestěhovat a Lucin měl méně příležitostí pít. Lucin si v hospodě objednává v sodovku.

V jedné z dalších scén si Magda prohlíží Lucinův kufr. Odhalovaná minulost postavy skrze rekvizity prohlížené druhým jako symbol nadějně budoucnosti. Zároveň má svou dramaturgickou, nejen psychologickou funkci – nejen že Magda Lucina (a jeho minulost) skrze rekvizity v kufru blíže poznává, zároveň se dramaturgicky utvrzuje motiv Lucina-někdejšího řidiče nákladního vozu – ten se pak zúročí v závěru filmu. Pro Naději je důležité, že se pojmu „pocitový“ film zároveň i vymyká – výrazné kulisy vápenky a nádražních nocleháren plní svou psychologicko-dramaturgickou funkci, ale chybí lyrické pasáže (obsažené v dřívějších i budoucích „dětských“ filmech) – výjimkou budiž koulovačka mezi Magdou a Lucinem – ta ale v zásadě rovněž plní dramaturgickou funkci – je stvrzením jejich vztahu. V 62. minutě se Lucin dovídá, že Magdě byly odebrány děti do dětského domova. Magda mu padá kolem krku a vyjadřuje mu závislost na něm (naději), nechce, aby ji opustil (téma osamění). Divák se však nedovídá, proč Magdina volba padla právě na Lucina – tato nejednoznačnost je dána tím, že Lucinovo jednání není z pohledu Magdy odlišeno od ostatních mužů, kteří Magdu navštěvovali (jako prostitutku) – nevíme, jak se k ní chovali jiní muži, resp. není ukázáno, čím se liší Lucin od ostatních dělníků. Lucinova

postava je určena v minulosti jako bývalý řidič nákladáku a zároveň vzpomínkou patrně z dětství – blíže nespecifikovaný obraz králíkárny na zahradě s padlým plotem. Náznak této minulosti tu má pro Lucinovu postavu „polidšťující“ funkci. Patologie Lucinova alkoholismu je vyvažována Magdinou prostitucí – oba mají své demony, a ty je k sobě mohou pojit. Zároveň však Magdina náklonnost zůstává v melodramatické, nikoli dramatické rovině: melodramatičností (s ohledem na definici melodramatu jako žánru) chápu nezdůvodněnou náklonnost/lásku postavy k postavě. Melodramatičnost stojí na scénáristické určenosti, která je dána jako teze⁴⁷, aniž by z čehokoli vyplývala resp. měla příčinu rozpoznatelnou ze samotného příběhu. (To ovšem nevylučuje, že melodramatická zápleтка může vyústit v hluboké existenciální drama nebo libovolný a jakkoli kvalitní např. žánrový film.) Tyto příčiny jsou obvykle jednou z tematických linek. Tady lze náklonnost interpretovat „vyděděností“ obou postav – ale jde právě pouze o interpretaci. Sympatie postav vůči sobě tak zůstávají po celou dobu v úrovni melodramatické – melodramatičnost je pak potlačována motivickou selekcí, která může být v konečném důsledku silnější než otázky po povaze vztahu – alkohol, děti v dětském domově, chudoba a zcela určující výtvarné řešení – prostředí průmyslového prostředí vápenky. Mnoho v zásadě melodramatických filmů (až do současnosti) je pak interpretováno jako subžánr „sociálního“ dramatu, ačkoli „sociální marasmus“ je často kulisou melodramatické fabule resp. žánru z hlediska dramaturgicko-scenáristické struktury, sociální aspekt reprezentovaný vizuálními znaky je však patrnější a „vítězí“.⁴⁸ Z pohledu Lucina je jeho vztah k Magdě jasnější – Magda je široko daleko jediná (ve filmu zobrazená) žena, náklonnost je tedy dána tímto jednoznačně, zároveň je dynamika ve vztahu dána Lucinovým alkoholismem. Magdina melodramatická motivace se tu mísí s tématem alkoholismu ze strany Lucina jakožto hlavní postavy. V 67. minutě opilý Lucin Magdě nafackuje, chce ji opět opustit, Magda ho nechce nechat jít. V následující potyčce jí fyzicky ublíží a ona omdlí...

Lucin Magdu odnese do nákladáku, který musí ukrást, aby ji odvezl do nemocnice – naděje se tu kloubí s lepší minulostí (hlavní postavy). Když se Magda v nemocnici probere, zapře Lucinův podíl na svém zranění. Zároveň Lucinovo přiznání, které se dovídá u výslechu, naplňuje Magdu nadějí (usměje se, když si v nemocnici lehá do

⁴⁷ V případě melodramatického žánru často na úkor psychologické pravděpodobnosti, ve prospěch potřeby scenáristy a jím zamýšleného účinku.

⁴⁸ Za klasický příklad takového tematicko-žánrového posunu lze považovat Renoirův *Člověk Bestie* (1938) – Zolovy románové studie „civilizačních patologií“ se ve filmových adaptacích nezřídka v důsledku nutnosti dramatizace stávaly čistými melodramaty s motivickou kulisou sociálního aspektu.

postele). Lucin chce nejprve Magdu definitivně opustit, nakonec si ale koupí novou košili a jede Magdu navštívit. V nemocnici jí znovu řekne, že odjíždí. Otázka, zda dvě postavy spolu budou či nebudou je v Naději pro oba tvůrce typicky minimalisticky zcela obnažena a oproštěna o jakékoli vnější okolnosti – jedinou otázku příběhu postavy divákovi zodpovídají bez odhalení či konkretizování v rytmu až jakési rytmické partitury. Tenze, která diváka nutí zůstat příběh sledovat je dána základní otázkou zcela očištěnou od dalších motivů. Dalo by se říci – fabulí minimalistického melodrama se sociálním aspektem. Lucin nakonec nemocnici opouští, a otázka budoucnosti vztahu dvojice zůstává nevyřešená - film tak končí nadějí, že Magdu přijede opět navštívit. Naděje končí podobně jako Závrať - na vedlejší postavě, která touží víc, nyní je to ale oběť v naději, nikoli „agresor“ v poznání definitivního konce. Naděje je v zásadě příběh o dvojici, jejichž vztah je určen alkoholismem hlavní postavy případně dalšími neexponovanými hlubšími psychologickými rozměry. Jde o boj mezi Lucinem a alkoholem, Magda je tou nadějí na vyléčení a zároveň obětí boje. Lucin je nadějí pro Magdu na lepší život (byť z její strany se v případě náklonnosti k Lucinovi jedná o motivaci melodramatickou).

11. Vysoká zeď (1964, 71 min.)

Vysoká zeď je z vybraných filmů v pramenech asi nejvíce opomíjená – částečně za to může snad nevýrazný, resp. minimalistický příběhový půdorys, motivy charakteristické pro tento film jsou vysoká bílá zeď a Chopinova hudba. Josef Škvorecký film dokonce považuje za „mírně morbidní“.⁴⁹ Postava jedenáctileté Jitky se podobá postavě Lenky v Trápení. Dívka sama pro sebe. Hlavní postava – dětský svět.

Prvních deset minut film exponuje hlavní postavu a její (dětský) svět. Expozice tohoto světa je v zásadě velmi podobná expozici v Trápení. V 10. minutě Jitka vyleze na zeď – čeká na příchod druhé postavy. Divák tak přichází do situace, když už se dvojice postav zná. To je premisa. Okolnosti seznámení se dozvíme až v závěru

⁴⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, s.: 238.

filmu, toto poznání má charakter pointy (Jitka na muže narazila, když hledala u „vysoké zdi“ zatoulanou kočku).

Dynamika dvojice je určena naivní jedenáctiletou dívkou navštěvující mladého dospělého muže za zdí, upoutaného na invalidní vozík. Nepohyblivost mladého invalidy je důvodem resp. příčinou vztahu této typicky „nepravděpodobné“ dvojice. Invalidita je atributem, který poskytuje věrohodnost dramatického vztahu, skrze jehož vývoj je nastoleno téma dospívání resp. „prvního iniciačního rituálu“ resp. prvního životního/partnerského/sexuálního zklamání na cestě k dospělosti.

Vztah mezi Jitkou a mužem je už počtem předcházejících návštěv vybudovaný, drama začíná „uprostřed“ vztahu dvojice. Přetrvávání daného vztahu je divácky pravděpodobné ze dvou zobrazených důvodů: kromě mužovy fyzické nepohyblivosti to je exponovaná Jitčina dobrodružná povaha – na neznámého muže narazila při jedné ze svých výprav po městě a stejně tak její opakované návštěvy jsou v souladu s její dobrodružnou povahou a rovněž nepřilíš uspokojujícím rodinným zázemím, které tu však hlouběji neprostupuje do tematické podstaty filmu.

Problém (existenčně/existenciální) má ale antagonistu – musí rehabilitovat, naučit se znovu chodit (po autonehodě⁵⁰). Hlavní postava má tedy na první pohled funkci průvodce. To ale neznamená, že by tu nebyl dodržený pro Procházku typický dramatický model ženské oběti a muže, který je pro ženskou hrdinku zdrojem problémů.

Jitka je invalidního muže průvodkyní. První zlom ve vztahu (v psychologické rovině) přichází, když se Jitka rozpláče v momentě, kdy invalida zvládne ujít více kroků než si předsevzal, nicméně mimo vozík jej vidí v jeho skutečné fyzické nedostatečnosti a bezbrannosti. Tímto okamžikem začíná být vztah dvojice emocionálně hlouběji a divácky srozumitelně propojený – je exponována emociální účast hlavní postavy na utrpení druhého – vztah dvojice a jeho vývoj se stává otázkou, na jejíž odpověď divák čeká. Otázka vyústění vztahu se tím (pro diváka) stává podstatou příběhu. Po této „iniciační“ scéně následuje sekvence lyricko-pocitová, sekvence záběrů večerního města končí na Jitce sedící na balkoně. Ve Vysoké zdi je mnohem více kladený (režijní) důraz na vykreslení určitého genius loci, minimálně v porovnání s dějově zahuštěnější Nadějí, z čehož lze usuzovat, že pro Kachyňu ony lyricko-pocitové pasáže mají možná více užitnou funkci než se může jevit. Moment, kdy sekvence záběrů večerní Prahy přejde na Jitčin detail na balkoně, je velmi důležitý:

⁵⁰ Opět Procházekův motoristický leitmotiv části jeho děl.

do Jitčiny tváře tu Kachyňa nechá propsat celou předchozí emociálně vypjatou scénou, kdy se Jitka rozpláče – Vysoká zeď je subtilní film vyprávějící o prožívání utrpení druhé postavy, o soucítění jedné postavy s druhou – nebo minimálně takovým filmem Vysoká zeď měla být. Hlavní postava (Jitka) jako svědek prožívá trápení někoho jiného.

Zajímavé je srovnání tohoto principu s dramaturgickou stavbou předcházejících filmů: dominujícím tématem resp. „trápením“ v Naději byl Lucinův alkoholismus, ale vztah s Magdou byl určen melodramaticky. Podobně v Závratí jde o fascinaci na základě subjektivní preference. Prima (Trápení) pro srovnání lze pominout – zvíře lze z dramatického hlediska pokládat za postavu, jejíž psychologická funkce tkví především v „propisování“ do psychologie lidské postavy k ní vztažené. Ve vysoké zdi je ale zaujetí hlavní postavy postavou druhou dáno kromě jiných atributů (sexuální preference, absence dívčina otce) především konkrétním atributem, který druhou postavu a Jitčino zaujetí definuje a činí vztah ryze dramatickým – soucit, který je motivací k udržování vztahu z Jitčiny strany a týž soucit je současně psychologickým motivem v podstatě definujícím hlavní postavu a zároveň odpovídající typologii postavy (dospívající naivní dívka). Soucit, tělesná přitažlivost a absence otce jsou tři atributy, které vztah definují. Vztah je tak určen dramaticko-psychologickou kompozicí, nikoli tezí. Teze vyžaduje podobnou životní zkušenost u diváka (případně zkušenost alespoň diváckou – pak se ale z takových tezí stávají klišé), naopak dramatická kompozice činí drama relativně nezávislé na dřívějším (emocionálním) vhledu – protože zkušenost potřebná pro pochopení vyplývá (do určité míry) z dramatického tvaru samotného, není potřeba širšího kontextu mimo samotnou fabuli.

Na další návštěvě musí Jitka ze zdi dolů slézt a pomoci invalidovi se vrátit zpět na vozík, sám by to nezvládl. Na další schůzku mu proto bere ze sklepa svého domu v logice dětské naivity hole (je to situace, která asi nejvíce odpovídá Škvoreckého pojmenování Vysoké zdi jako „poněkud morbidního filmu“). Jitčina pomoc se nicméně stupňuje. Muž zkouší s Jitčinou pomocí chodit, avšak upadne. Ponižení je příčinou, že po Jitce chce, aby odešla. Ta mu místo toho přistaví vozík a on se na ni oboří ještě víc. Jitka je citově zraněná, s holemi a pláčem odchází pryč – jde o zhruba polovinu filmu (32. minuta). Jitčina ukřivděnost resp. citová zraněnost dál eskaluje konfliktem s domovníkem, kterému záměrně rozbije okno – tato situace je důležitá pro potlačení pocitu přílišné viktimizace hlavní postavy. Se svou matkou se

Jitka snaží o zdravotním stavu muže promluvit, při dotazu ho ale vydává za jednoho ze svých spolužáků. Matky se ptá, zda se může uzdravit. Mezi zklamáním resp. křivdou v dvojici tedy vzniká skrze Jitčin dotaz „motivační můstek“ pro další návštěvu muže. Při další návštěvě ale v logice psychologie postav a děje Jitka přes zeď pouze nakukuje. Postavy tedy mezi sebou mají psychologickou bariéru. Teprve až při druhé takové voyeurické návštěvě ji mladý invalida osloví, Jitka dál trucuje. Muž naléhá, aby k němu slezla dolů. Jitka je uražená a neposlouchá ho. Zesláblý muž vstává z vozíku a Jitka slézá dolů - uraženost ustupuje strachu o něj – hlubší soucit vítězí nad mělčí křivdou. Jitka mu nabídne oporu – společně trénují chůzi. Při této společné chůzi si sdělí okolnosti jejich prvního setkání – Jitka osvětluje, že hledala zatoulanou kočku. Muž na oplátku poodhaluje střípky ze svého soukromého života a minulosti, žádná z informací ale nemá dramaturgicko-psychologickou funkci – svou partnerku jakožto (vůči Jitce) nejdůležitější atribut vedle fyzického postižení před Jitkou nezmíní, ta se ukáže až na konci filmu jakožto katalyzátor Jitčiny emocionální proměny. Po rozpolcení vztahu ve zhruba polovině stopáže tedy dochází ke smíření a prohloubení vztahu. Smiřující resp. „sblížovací“ sekvenci uzavírá haptické sblížení ze strany muže – drží ji za ruku a položí si ji na tvář, následně Jitka utíká přes zeď pryč. Jitčina dětská cudnost je zachována, stříhem je ale usmívající se Jitka ukázána doma v koupelně před zrcadlem. V krátkém dialogu s matkou je naznačeno téma dospívání. Další vývoj vztahu je určen vnějšími okolnostmi, nevychází z psychologických pohnutek postav. Díky dešti se Jitka s mužem neseťká, je promoklá, doma dostane vynadáno, celou tuto část uzavírá sekvence upršeného města – dynamika vztahu jakoby by byla nouzově určena vnějšími okolnostmi, psychologie ustupuje vnějšímu řešení dynamiky ve vztahu. Musí pršet, aby nedošlo k setkání a tím byl vztah připraven do své poslední fáze. Sekvence s deštěm plní rytmickou funkci před závěrem filmu. Déšť střídá slunce a s ním nová naděje na setkání – ta je definitivně vystřídána zklamáním, které ústí v konec filmu.

Lyrické resp. lyrizující sekvence zobrazující změny počasí jako paralelní linii k vývoji vztahu tu mají doplňující a rytmizující funkci. Navíc je počasí využito i jako překážka setkání dvojice – překážky setkávání tu mají koncepční funkci, patrné je to v závěru filmu: poté co přestane pršet, stojí v cestě Jitce její matka a její zákaz jít ven. Když uteče, musí naposledy překonat vysokou zeď a vzhledem k návštěvnímu dnu musí i muže mezi houfem lidí nejprve najít – nakonec ho nachází, ale k vlastnímu zklamání v přítomnosti cizí ženy. Vztah dvojice je u konce díky Jitčinu pochopení situace. Film

je portrétem prvního zklamání v lásce, skrze které je nastoleno téma dospívání ve své jemnosti a zranitelnosti, tady ale v zásadě se šťastným koncem – hlavní postava i přes nenaplnění vztahu netrpí. Když pak nachází sbírku kamenů, které muži nosila, vztekle je rozhází. Stejně tak hole, prkno, provaz, lešení – cestu přes zeď. Ničí možnost se vrátit zpět za zeď.

Režijně Kachyňa dělá vše proto, aby bylo možné číst všechny Jitčiny výlety za zeď jako dětské snění či bájení. Nakonec po zklamání nalézá zatoulanou kočku, kvůli které zeď vlastně objevila a jde naposledy vyprovokovat domovníka – návrat do „emocionálního bezpečí“ dětství anebo náznak začátku jeho konce.

Sekvence „za zdí“ jsou stylizované do jakési snové atmosféry, evokují sen, do kterého hlavní postava utíká. Obraz je přeexponovaný, sekvence jsou vždy celé podložené hudbou (nejčastěji Chopin). Hudba přestává znít pokaždé ihned s Jitčiny návratem zpět za zeď do „reálného“ světa. Postava zlého domovníka plní podobnou funkci jako tyran Brťák v Trápení – jde o jednu z objektivních překážek v průběhu vývoje vztahu dvojice. Rovněž je třeba zmínit Procházkův motiv nákladního vozu – s nímž měl mladý muž nehodu, která ho upoutala na invalidní vozík.

12. Kočár do Vídně (1966, 85 min.)

V náznaku scenáristicko-dramaturgicky rozebírá začátek filmu o cestě tří postav v kočáru lesem ve své publikaci Peter Hames: „V rané etapě cesty se Kachyňa soustředí na významné předměty, které zajišťují mladému vojáku Hansovi moc, postavení a velení. Kompas, pistole, bajonet a puška jsou věci, kterých se bude žena cestou systematicky zbavovat. Vyvažuje je sekyra, o níž máme už od počátku tušení, že jde o nástroj, kterým žena Hanse hodlá zabít. Plány hatí jednak Hansova bezelstná nevinnost, jednak její vlastní neschopnost jednat chladnokrevně. Zastaví povoz pod záminkou upevnění koňské podkovy, ale s jasným záměrem Hanse zabít. Ten svou snahou pomoci naruší její počínání...“⁵¹

Kočár do Vídně je příběhem „milostné“ dvojice (nicméně v rámci trojúhelníku postav) v kontextu válečných událostí. Vymyká se tím, že dvojice a povaha jejich vztahu je

⁵¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s.: 92.

exponovaná popisem válečné události v textu na začátku filmu. Kočár do Vídně je příběhem střetu postav v kontextu válečného zločinu a bezprostřední minulost resp. situace, která určuje u hlavní postavy touhu po pomstě, je jedinou specifikující informací o (hlavní) postavě – postavy jsou především oběti a strůjci válečného zla. Je to střet postav vykreslených v archetypální čistotě a psychologických rysů nabývají výhradně skrze dramatickou situaci: vdova po Němci zabitým muži má odvézt dva německé dezertéry na česko-rakouskou hranici. Jde o situaci žánrově blízkou westernu – veškeré jednání postav je dáno situací samotnou, očištěné od všech vlivů nevyplývajících ze situace, jíž jsou postavy účastné z psychologického hlediska v žánrově-archetypální čistotě (byť se později voják vdově svěruje o své rodině či minulosti, ta nemá vliv na samotné jednání postavy, protože určující je po celou dobu samotná mezní situace). Jak už naznačila citace Hamesova rozboru, Kočár do Vídně princip Procházkovy scénaristické tvorby naplňuje v největší abstrakci. Žena je opět obětí muže, jakožto hlavní postava, tentokrát je ale naivita přisouzena mužské postavě, a hlavní ženská postava prahne po pomstě.

Hned na začátku cesty je vdova svědkem konfliktu mezi mladším vojákem Hansem (Jaromír Hanzlík) a raněným starším vojákem (Luděk Munzar) - na základě toho si počíná budovat vztah k mladšímu vojákovu Hansovi. Sledujeme objektivní nastavení situace v kontextu potenciálního boje.

Krista je vystavena snaze vojáka navázat kontakt – ukazuje jí fotky své rodiny, kde bydlí, fotku svého děvčete (21. minuta), ale sama zůstává psychologicky „statická“. Krista je vystavena nebezpečí plynoucímu od svých pasažérů a zároveň jsou společně vystaveni nebezpečí osvobozujících vojenských sil všude kolem v lese. Hans si počíná naivně (snaha odstranit z cesty kmen stromu holýma rukama), ustrašeně (strach z válečného zajetí), následně Kristě nabízí peníze za její „ochotu“ je převést přes hranici. To vše jsou situace, které se postupně vrší a připravují vrcholný zlom ve vztahu mezi Hansem a do té doby psychologicky „statické“ Kristy. Vždy když dojde ze strany Hanse k iniciované snaze po sblížení, vstoupí do hry vnější ohrožení, které možné sblížení mezi Kristou a Hansem zruší. Krista jako hlavní postava je v pasivní roli vystavena aktivní snaze Hanse se sblížit.

Ve 30. minutě Hans žertem Kristě sebere její tašku a při následné potyčce, kdy se Krista snaží skrýt schovanou sekeru jí Hans zůstane ležet hlavou v klíně. Krista se druhou rukou dotýká schované sekery. Tato situace je záhy přerušena průjezdem kolony ruských tanků. Krista s Hansem seskočí z kočáru a snaží se jej ukrýt v lese –

povoz uvízne a postavy musí kooperovat. Krista povoz vyprostí, voják toho není schopen (Krista: „Posero!“), Hans jí vzápětí poděkuje a pohladí po tváři.

Dynamika a vývoj vztahu jsou z pohledu Kristy dány vnějšími okolnostmi, na základě kterých Krista jedná – zatímco Hansova motivace a potřeba sblížení plyne z psychologického určení jeho postavy, Kristino jednání vůči Hansovi vyplývá z objektivní situace, ve které se nachází – Hans je pro ni pouze jedním z atributů nastalé situace. Jinými slovy – nebezpečí, kterému je vystavena „obrušuje“ psychologickou hloubku vztahu s Hansem na pomyslnou osu přítel-nepřítel. Míra (ne)přátelství Hanse vůči ní je jediný atribut určující Kristin vztah a jednání vůči Hansovi. Kontrast Kristina pohrdání a odmítání a Hansova naivního „citového entuziasmu“ je prohloubený jazykovou bariérou (byť divák nedostane odpověď na to, zda Krista německy rozumí či nerozumí). Hans jí nabízí peníze, hodinky, ukazuje fotografii odkazující na jeho civilní život a jeho minulost. Krista Hansovi peníze vrátí zpět do jeho tašky – namísto toho se snaží po celou dobu pasivní komunikace s Hansem oba vojáky postupně odzbrojit. Na valníku se veze raněný druhý německý voják – ten je zdrojem nejednoznačnosti vztahu mezi Kristou a Hansem – je tím, kdo má potenciál Hansovu náklonnost zvrátit v opak. Když se raněný voják probere a oba zjistí, že jim chybí pistole, Hans se (podporován druhým Němcem) okamžitě vrací do role antagonisty žánrového rozměru - skrze dialog se svým druhem se mu vrací rozměr agresora – drama dvojice dočasně zaniká a stojí proti sobě protagonist (Krista) s antagonistou v boji o vlastní život. Hans zjišťuje Kristinu „zradu“ – nejede s nimi na jih, ale na sever, kompas zmizel (Krista jej zahodila). Hans na Kristu namíří pušku a hrozí jí zastřelením, pokud nezastaví splašené koně. Krize mezi Kristou a Hansem vrcholí, dvojice se musí rozdělit. Starší voják Hanse nabádá, aby Kristu zastřelil, Hans ví, že pistoli i kompas zahodila ona. Hans se ujímá spřežení a s namířenou puškou Kristu donutí se svléci – dochází tím k ambivalentnímu efektu v rámci dvojice – tím, že se Krista svleče, začíná nabývat Hansova „fascinace“ Kristou, narůstá intimní rozměr. Jejich vztah nabývá hlouběji sexuálního rozměru. Hans s kočárem ujíždí a Krista jej sleduje – nechce se vzdát (povozu) – byt' na ni oba z povozu střílí. Po sekvenci Kristina bloudění lesem Krista nachází povoz a Hanse pohřbívajícího svého druha. Hans ji nemůže schovanou mezi stromy spatřit, ale ona jeho slyší, když ke Kristě mluví - Hansovi se mimo mezní situaci, navíc po smrti Němce, jenž byl zdrojem „zla“, opět vrací jeho lidský rozměr zbavený agrese - Hans Kristě „na dálku“ vrací povoz a přikládá peníze a hodinky jako poděkování. Nakrmí

koně. Nakonec Hans u povozu usne. Dochází k situaci, kdy Krista stojí nad spícím Hansem se sekerou v ruce – Hans ze spaní vyřkne „mami“ – Krista jako oběť válečného běsnění je permanentně vystavována mikrosituacím, které antagonistu polidšťují – ať už díky jeho jednání nebo mimochodně. Krista Hanse nedokáže zabít. Nemá sílu ho zabít, pomstít se za smrt svého muže, Hansovo vyřčené „mama“ Kristě sděluje, že pomsta nenastolí porušenou rovnováhu, ale způsobí novou vinu. Nakonec ho Krista bije pěstmi, aniž by se jí Hans bránil – Kristin projev zoufalství za prožité příkoří. Hans nakonec i přesto, místo aby odešel, se vrátí a podává jí boty. Hans je postava s lidským rozměrem, jemuž je „zlo“ připsáno v očích hlavní postavy na základě skutečného dějinného kontextu. Je to jádro dramatické situace v Kočáru do Vídně. Nakonec jakoby zvítězil jednotlivec nad kontextem dějin: mezi Kristou a Hansem dojde k sexuálnímu náznaku, ona se nejprve odvrátí, nakonec je kamera nalézá spící v objetí. Takové vyústění lze do určité míry považovat více za autorskou tezi než vyústění dramatu – v každém případě metaforu lidské podstaty. Ale znalost života, dějin anebo smysl pro rytmus a kompozici dramatu (!) autory dovede dál, než ke smíření protagonisty a antagonisty navzdory dějinám. Nakonec totiž dějinný kontext vítězí nad jednotlivcem a drtí ho. Kristu a Hanse nachází česká ozbrojená skupina, Hanse zavraždí, Kristu označí za kurvu a znásilní.

Kočár do Vídně skrze „milostnou“ dvojici nevypráví intimní příběh o dospívání či samotě – tedy příběh člověka – v tom se liší od předchozích apolitických lyrických filmů – logicky, pokud dynamika dvojice vychází z kontextu událostí (Druhé světové války), pak se k tomuto kontextu na konci i vrací – lidská podstata, která vítězí nad dějinnou událostí se nakonec stává obětí dějinné události.

13.Vánoce s Alžbětou (1968, 91 min.): Dvojice na cestě mezi intimitou a odcizením

Osamělý závozník s tajemnou minulostí dostane na starost učednici z polepšovny. Podstatným tématem Vánoc s Alžbětou je téma osamění. Hlavní postavou je solitér Hubert, který začne hledat cestu zpět k druhému člověku. Tím druhým je podmíněčně propuštěná chovanka nápravného zařízení Alžběta. S hlavní postavou,

Hubertem, se divák poprvé seznamuje při výkonu malých denních rituálů, které v průběhu filmu neustávají, naopak – napomáhají vcítit se do role postavy a jejích pocitů. To, co na začátku filmu divák vnímá jako expozici postavy, nabírá na tíživosti a psychologickém rozměru - v Hubertově životě jsou banální každodenní rituály tím, co ho v jeho ritualizované samotě charakterizuje nejvíce a co je do velké míry náplní jeho života. Banální denní činnost se tu stává výrazem tragičnosti postavy. Prázdnotu takového života obnaží příchod antagonisty – raně dospělé chovanky Alžběty Tomajdesové, která se má stát stárnoucímu závozníkovi pomocnou pracovní silou. Závozník Hubert (opět klasický Procházkův motiv řidiče nákladního vozu) jezdí krajinou, pokaždé stejnou trasu – scény rozvozu dodržují posloupnost jednotlivých míst – večer vždy Hubert skončí na místě, odkud ráno vyjížděl. Tváří v tvář Alžbětě se odhalí Hubertova touha schovaná za nepropustnou maskou a zritualizovaným způsobem života. Ve filmu zobrazená rutina osamělost postav efektivně odhaluje. Eliptický střih řadí za sebe jednotlivé pracovní úkony a vzniká koláž každodennosti a banality všedního. Rutinu jako hlavní výplň života v osamění doplňují Hubertovy monologické promluvy. Motiv nákladáku tu má dramaturgicko-psychologickou funkci - postavy v něm spolu musí trávit čas, za jízdy odsud není úniku a Hubert s Alžbětou jsou nuceni hledat cestu k sobě. Hubert Alžbětě stojí tváří v tvář, zranitelné i zraňující, a uvnitř něj se pere tendence otcovská se sexuálním pudem. Ještě hlouběji v něm přetrvává touha vysvobodit se z prázdnoty a osamění, tuto touhu ale postava nereflektuje na vědomé úrovni, ale podvědomě podle toho jedná.

Vánoce s Alžbětou se svou dramaturgickou stavbou resp. výběrem a dramaturgickou kompozicí motivů nejvíce z analyzovaných filmů podobají osvědčené dramaturgické stavbě (často hollywoodských) filmů resp. road-movies s „nepravděpodobnými“ resp. kontrastujícími dvojicemi. U Kachyni s Procházkou jde mezi oběma charaktery přece jen o subtilnější tenzi, ale principiálně shodnou s podobně budovanými příběhy napříč dějinami kinematografie.

Hubert je exponován jako spolehlivý, pečlivý a osamělý muž – o jeho minulosti na začátku filmu se divák nedozví nic, víme ale, že žije sám v temné garsoniéře, ráno se pečlivě holí, myje, poté vyráží na kole do práce, při sednutí za volant nejprve oře volant hadrem. Později zčásti odhalená minulost hlavní postavy do určité míry zdůvodňuje Hubertův existenciálně-existenční stav, ale nejedná se o motivy, které by se dotýkaly tematiky filmu – což plně odpovídá Procházkovu scenáristickému

myšlení, kdy téma nastoluje skrze archetypy, nikoli skrze postavy čerpající svůj psychologický profil z vlastní minulosti – proto jako autor nemá potřebu odhalovat příliš ani o hlavní postavě – Hubert je zástupce typu, není to příběh Huberta, ale příběh lidského typu, který Hubert představuje. Alžběta je na rozdíl od Huberta o něco přesněji charakterizována, ale rovněž je zástupkyní konkrétního lidského typu a téma filmu se neskrývá v charakterech, ale povaze konfliktu mezi nimi. Alžběta (v kontrastu k Hubertovi) reprezentuje přímočarost, chaos a mládí, provokující stárnoucího pedantického a tajemného Huberta.

Hubert od počátku novou pomocnici z principu odmítá, chce jezdit raději sám. Musí se ale podvolit provoznímu příkazu a Alžbětu v rámci její ústavní převýchovy přibrat jako závoznici. Huberta otravuje narušení pohodlného stereotypu, jehož prolomení ho ale dovede k proměně. Svou povahou a naučenou láskou k stereotypu instinktivně láká Alžbětu, aby ho provokovala. Začátek jejich soužití je určen oboustrannou ignorací. Hubert Alžbětu stroze, většinou jednoslovně komanduje. Když spolu mají poprvé vyjet z areálu, nechá si Hubert od Alžběty zvednout závoru a nechá ji jedoucí auto dobíhat. Chvilí na to při čekání u vlakového přejezdu se Alžběta zeptá, zda by si od Huberta mohla koupit cigaretu a Hubert ji odkáže na nejbližší trafik. Hubertova introverze je následně položena do kontrastu k Alžbětině extroverzi – ta si vystoupí z auta a cigaretu si vezme od drážního zaměstnance stojícího u spuštěné přejezdové závory a ještě ho za to pohladí – Hubert gesto vidí a z dané situace vychází jako poražený.

Celý film jejich vztahu by se dal opsat jako řetězec jakýchsi mikrosoubojů a naschválů, ve kterých v logice dramaturgické struktury vývoje vztahu střídavě vítězí jedna či druhá postava.

Hubert následně Alžbětu nechá zaplatit housku a špekáčky, které si bez dovolení vzala při vykládce potají ze zásilky. Hubert v pomyslném souboji „vede 2:1“. Následující scény jízdy a dvou zastávek prohlubují expozici obou postav skrze jejich nedramatickou interakci. Když Hubert staví na oběd, Alžběta s ním nejde, zůstane v autě. Objeví tu fotografii ženy s malým dítětem. Skrze vedlejší postavu objevujeme náznak tajemné minulosti hlavní postavy. Hubert přes okno restaurace vidí, jak do auta nastupuje a vystupuje jakýsi mladík. Za jízdy se pak na mladíka ptá, když je tento mladík předjíždí na motorce - Hubert s ním na silnici (mimoděk) závodí. Na

další zastávce Hubert Alžbětu opět sekýruje, tak přes svou vzpurnou pózu nakonec Hubertovy poučky přijímá a řídí se jimi – Alžběta složí bedny na špatné místo, po Hubertově napomenutí mu oponuje – eliptickým stříhem nakonec vidíme, že Alžběta Huberta uposlechla. Večer myjí auto, Hubert ji opět při činnosti napomíná a nabádá, aby druhý den přišla včas. Poté se ptá kolegy na dispečinku, kde je Alžběta ubytovaná - Alžběta u Huberta po prvním dnu a prvotním odmítání budí zájem. Hubert zjišťuje, že dostala k ubytování protekční místnost od ředitele podniku, což si Hubert vykládá jako ředitelův postranní zájem o Alžbětu jako mladou chovanku diagnostického ústavu a nad skutečností se pohoršuje („žumpa, žumpa, sodoma gomorra“). V hospodě při kartách ho spoluhráči napomínají, že hraje nesoustředěně. Následně Hubert vidí do hospody přicházet Alžbětu s dalšími muži a jednoho z nich (opět) hladí se svou sobě vlastní přítulností. Druhý den přijíždí Alžběta do práce taxíkem v minisukni z předcházejícího večera. Hubert je opět pohoršený a dožaduje se stanoviska od vedoucího podniku. V kabině pak nabádá Alžbětu, aby si zakryla odhalené nohy. Alžběta absolvuje celou službu v minisukni a punčocháčích. Hubert ji chce poslat domů, Alžběta ale s dávkou ironie nechce Huberta na směně opustit. Hlavní postava v sobě skrývá permanentní dilema náklonnosti k mladé dívce s otcovsko-patetickou odmítavou a nekompromisní přísností, která svým patosem a v podstatě bezdůvodností definuje a odhaluje Huberta jakožto protagonistu před antagonistou – Alžběta si s Hubertem pohrává, což udává na intenzitě vývoje vztahu, který nutně musí vyústit ve stav, kdy oběma postavám po svém způsobu začne na tom druhém záležet. Tato harmonie je dramaticky silnou díky protichůdnosti obou charakterů – prvotní nesoulad pramenící z rozdílnosti se v čase proměňuje díky tomu, že postavy jsou zkrátka spolu.

Vnějškové povahové rysy a rozdíly tak postupně ustupují do pozadí anebo mizí, až dvojice stojí tváří v tvář pouze s atributy, které ukazují, kým postava doopravdy je – toto postupně odhalení se pak protíná s tématem resp. dominujícím pocitem, který divák v příběhu vnímá – mnoho autorů a režisérů se k této hloubce dostává mimoděk, intuitivně, je to nejhlubší tematická rovina mimo kontrolu autora – v případě Kachyňovy režie a Procházkovy scenáristiky ale jakoby i tento pocit resp. téma zůstávalo plně pod kontrolou autorů, z čehož plyne v porovnání s jinými velkými díly tehdejší kinematografie určitý chlad jejich příběhů resp. scénářů a režie.

Alžbětě v minisukni Hubert omylem přestane vykat, ona mu nabídne tykání. Hubert

ale dál i při tykání zůstává ve své „komfortní zóně“ „poučujícího mistra“. Hubert dá spoře oděné Alžbětě svou kombinézu. Alžběta po cestě usne, další zastávku tedy Hubert vykládá sám, nevzbudí ji. Po své relaxační zastávce u lesního krmelce, kde Hubert pro uklidnění nervů pozoruje pasoucí se lesní zvěř, požádá Alžbětu, zda by nechtěla pracovat raději v kanceláři nebo ve skladu – dává jí najevo svůj odmítavý postoj k ní, ale divák stejně jako Hubert už v tuto chvíli dost dobře neví, nakolik je tato nabídka či prosba upřímná. Alžběta se mu po logice své povahy přiznává, že počítá do deseti a je líná číst a řekne, že ji to baví s ním. Její sdělení nemá žádného konkrétního dramaturgického či psychologického opodstatnění, jde tak spíše o vyřčenou tezi, kterou divák vnímá skrze hlavní postavu Huberta. Alžběta není hlavní postava, pravdivost či logika jejího vyjádření tak nemusí být rozpoznatelná, dramaturgicko-psychologická neopodstatněnost tohoto stanoviska už ale může ovlivňovat hloubku dramatu a intenzitu diváckého prožitku.

Hubertova usedlost je neustále konfrontována s Alžbětinou divokostí (Hubert: „Jak dlouho vydržíte v jednom zaměstnání?“ Alžběta: „Tři čtyři měsíce, proč?“). Alžběta se Hubertovi přizná, že měli v dívčím domově také srnku, jaké on pozoruje v lese. Řekne mu příběh o dívce (již je ve skutečnosti ona sama), která si v domově podřezala žíly (pro Kachyňu s Procházkou typické odhalování životního příběhu postavy, které je ale občas spíše samoúčelnou psychologizací, většinou se tak prohlubuje životní marasmus charakteru, skrze který může být do určité míry dle konkrétního diváckého vkusu částečně účinnější ztotožnění s postavou). Hubert s Alžbětou nacházejí společnou řeč o srnce. V tomto momentě (třetina stopáže) jsou si postavy emocionálně nejbližší co byly. Hned na to Alžběta vecpe Hubertovi („Na, tati, kuř“) do pusy cigaretu, Hubert díky tomu ztratí kontrolu nad řízením a narazí do patníku. Emocionální soulad dvojice střídá doposud nejvyhrocenější situace. Hubertův vztek způsobený jeho pedantickou povahou je vystaven obrannému chování Alžběty - ta se strefuje do Hubertova věku. Nakonec se vysvlékne z jeho kombinézy a chce utíkat do přilehlého lesa, Hubert ale otočí a vybízí ji, aby se oblékla, protože jí bude zima. Ujišťuje, že jí nic neudělá. Střih: Alžběta jede ve své bílé minisukni na zadní korbě vedle klobás. Zakryje Hubertovi okénko a několik jich ukradne. Hubert zastaví a bednu s uzeninami si vezme k sobě do kabiny. Alžběta za jízdy vyhodí sud. Hubert zastavuje, Alžběta z korby utíká pro sud a předstírá, že sud vypadl sám („Spadla vám konev.“). Hubert se jí ptá, „co kdyby jí zlomil vaz“. Procházka se tu opět uchyluje k rytmickému souboji kdo s koho, naschvál jedné

postavy střídá naschvál postavy druhé. Důležitý je tady čas, po který je dvojice spolu – posloupnost gagů totiž připravuje „věrojatnost“ Hubertovi pozdější snahy se Alžbětě emocionálně přiblížit.

Na zastávce s obědem, kdy za Alžbětu Hubert platí oběd, po Alžbětě koukají okolní muži. Hubert se podívá pod stůl na Alžbětiny odhalené nohy. Je tu do té doby nejmódněji položený akcent na sexuální rozměr dramatu mezi nimi (ačkoli ten je přítomný od začátku výběrem charakterů – je přímo jedním z témat filmu). Hubert Alžbětu nabádá, když už nemá normální sukni, aby alespoň tolik neroztahovala nohy. Večer poté, co spolu umyjí auto, Hubert sděluje vedoucímu, že pokud má splnit úkol a Alžbětu „vycepovat“, nesmí mu ji sami kazit. Hubert tak po druhém dni přijímá Alžbětou „za svou“. Navíc Hubert v pro něj nezvyklé roztržitosti zapomene na svůj každodenní rituál - předat vrátnému dnešní noviny.

Následuje sekvence u Huberta doma – pěkně se oblékne a jde Alžbětě pro výplatu. Předání výplaty pojímá jako příležitost ke schůzce. Hubertův pořádek kontrastuje s Alžbětínským nepořádkem – doma sedí na kradené lavičce z ulice. Je to první situace, kdy je Hubert nervózní nikoli z pozice dominantní, ale submisivní postavy ve dvojici. U hlavní postavy dochází vlivem vývoje vztahu k proměně (ve vztahu k druhé postavě). Hubertova náhlá submisivní pozice vůči Alžbětě je dána proměnou jeho výchozí pozice v dramatu – Hubert totiž něco chce – ke skryté a neměnné „potřebě“ postavy totiž dochází k proměně „chtění“ postavy – doposud byl Hubertův atribut „chtění“ definován touhou se Alžběty zbavit, nyní se „chtění“ proměňuje na touhu se s Alžbětou sblížit – tato touha zatím není specifikovaná jako touha sexuální, altruistická apod., nicméně podstatný je obrat, který hlouběji odkrývá tematickou rovinu dramatu (skrže jednání hlavní postavy). Přitom nejvíc je tento psychologický obrat u hlavní postavy určený psychologickým časem, který je tvořen řetězcem dílčích mikrosituací a mikrokonfliktů mezi Hubertem a Alžbětou.

Alžběta je také proměněná – už není vůči Hubertovi v apriorní provokativní póze, najednou vůči němu vystupuje empaticky – to je psychologicky dáno proměnou konstelace ve dvojici – Alžběta už není „hostem“, Hubert je hostem Alžběty. Navíc je Alžběta v situaci vykreslena jako ta moudřejší, ví, proč za ní Hubert přišel. Peníze, které jí přinesl odhalují jeho touhu („chtění“), v Hubertově přítomnosti u Alžběty se zrcadí jeho hlubší psychologická potřeba – nebýt sám. Hubert se i tak nadále

stylizuje se do role ochránce (Hubert: „Sádl už dá pokoj, řekl jsem mu pár slov...“ Alžběta: „Máte se mnou starosti...“ Hubert: „To nic.“). Mezi postavami nastává smíření. Hubert chce, aby si k němu Alžběta přisedla a podala mu ruku. Svou roli ale Hubert zcela neopouští („Řekl sem si, že bych s tebou měl promluvit trochu vážně o životě.“). Podává jí fotografii srny, z které je odstřižená jakási ženská postava. Alžběta se ptá na ruce, které na fotografii po odstřižené ženě zbyly (Alžběta: „Vy se byl ženatej? Hubert: „Asi jo.“). Dvojice sdílí intimitu skrze příběhy svých minulostí. Alžběta se záhy navrací k roli vzpurné „dcery“ a k Hubertovi se chová jako vzdorovitá dcera k otci. Hubertova postava zůstává v dramatickém rozporu mezi rolí otce a milence. Když se mu Alžběta začne svěřovat se svými dojmy z ústavu, z vedlejší místnosti vyjde mladý muž a půjčí si Hubertovy noviny. Hubert nemá čas to jakkoli reflektovat, ihned následuje stříh do další scény: Hubert jede na kole a sám sobě nadává. Doma zjišťuje, že zapomněl vypnout žehličku – jeho roztržitost nabírá na síle. Druhý den je Hubert podrážděný vůči všem, Alžběta navíc nepřijde do práce. Dobíhá k Hubertovu autu až u závor („Už jste si myslel že nepřijdu, že jo?“). Opět je oblečená ještě z večera. Hubert ji nechá vystoupit, aby mu otřela sklo a ujede jí. Ztrácí nervy. Alžběta ho však dojede stopem. Hubert Alžbětu označí za kurvu. Alžběta si „kurvu“ nenechá líbit, poprvé se na Huberta upřímně rozcílí a rozbije mu kamenem přední sklo. Následuje opět honička mezi Hubertem a Alžbětou. Ve stříhové skladbě se tak jedná o opakování principiálně stejných situací resp. sledu situací, vztah je však prohloubenější a vyhocenější. Sled konfliktů postupně odkrývá Huberta čím dál více do hloubky. Alžběta Hubertovi uteče a ten ji následně v autě hledá po celém kraji. Nenajde ji.

Alžběta jako definitivně dominantní z dvojice zůstává psychologicky a ve vztahu k Hubertovi konzistentní, naopak Hubert se pod tlakem vývoje vztahu mění a tato proměna čím dál hlouběji odhaluje existenciálně problematický rozměr (osamělého stárnoucího muže).

Další den Hubert rozváží sám, vrátnému opět zapomněl přinést noviny. Krize ve vztahu je nyní nejhlubší, Hubert se navrací do svého rutinního života. Když se dovídá, že Alžbětě za útěk z práce hrozí vězení za příživnictví, Hubert se vydává do ústavu, kde Alžběta vyrostla. Od ředitelky se dovídá, že historky, které mu Alžběta vyprávěla, se týkají Alžběty samotné, nikoli jejích kamarádek. Nepřímo se mu tak svěřovala s vlastní životem. Dovídá se, že byla v pubertě znásilněna. Když se

v ústavu Hubert s Alžbětou setká, „na oplátku“ Alžbětě prozradí, že „seděl“ (Alžběta zkouší hádat za co, Hubert to nerozporuje). Alžběta se s Hubertem vrací zpět, ale rozhodnutí postavy nevidíme – je použito eliptického střihu. To potvrzuje tezi o vývoji vztahu jako stříhové „partitury“, kdy „teze“ střídá „antitezi“ v rámci konfliktu ve dvojici, jako by rytmus byl důležitější než motivace postav. Když dá Hubert ráno Alžbětě peníze, začíná se naplňovat jeho otcovská role, zatímco role (potenciálního) milence je na ústupu. V další scéně ráno při přípravě do práce se ale přece jen neobvykle pečlivě upravuje před zrcadlem a obléká do nově koupených šatů, dokonce si nasadí sluneční brýle – Hubert v rovině tužby osciluje mezi rolí otce a milence. Alžběta však zůstává nedosažitelná – Huberta nebere vážně a v zásadě z její strany nedochází k výrazné proměně vztahu – resp. nedostala příležitost, aby prokázala proměnu vůči Hubertovi z polohy lhostejné a vzpurné „dcery“. U Huberta je naopak proměna nyní patrná i navenek, změnu reflektují a podivují se jí okolní epizodní postavy. Naopak Alžběta poprvé od první jízdy přichází v pracovních šatech a přichází rovněž včas. Jsou sladění – Alžběta poslušně zvedne závoru. Muž u přejezdu tradičně mává na Alžbětu a nabízí jí cigaretu, ta za ním ale nejde, cigaretu dostala od Huberta. Alžběta se ptá, jak dlouho Hubert „seděl“. Odpovídá, že „dost.“ Když se Alžběta znovu ptá na důvod trestu, Hubert ji odmítne, že se jí také neptá na „její věci“. Alžběta ho nabádá, ať se zeptá, pak ale s úsměvem přitaká: „Radši ne“. O postavách jako by nebyl důvod se dovídat více – archetypální rozměr vztahu stárnoucího muže a nespoutané mladé delikventky a určitá „modelovost“ postav je pro Procházku „stavebním kamenem“, vypráví spíše příběh lidských (arche)typů, nikoli konkrétních postav resp. lidí. Hubert s Alžbětou se nakonec s nákladákem dostanou až na cizí svatbu – tady Hubert Alžbětu spatří ve stodole s mladíkem v seně. Jde si potají trénovat tanec, aby ji mohl vyzvat. Hubert s Alžbětou tancuje, je veselý (dochází u něj k úplnému náladovému obratu od počátku filmu), tancuje až do vyčerpání, Alžběta ho nabádá, aby přestal – fyzicky jí nestačí, je zadýchaný. Poté si o samotě v noci povídají, nakonec jedou spolu na Hubertově kole, Hubert je opilý a zpívá. Alžběta Huberta vede po schodech do bytu. On se jí přitom svěří – „já bych mohl vyprávět romány o tom, co to je někomu věřit“. Hubert opět odkazuje na svou tajemnou minulost, o které se však divák blíže nedoví. Není však možné určit, zda jde o sofistikovanou psychologickou kresbu charakteru, který chvástáním zakrývá obyčejnost a šed' svého života i minulosti, nebo zda jde o regulérní scenáristický pokus naznačit rozměr postavy. Hubert láká Alžbětu k sobě, i v opilosti si drží dikci poučujícího „otce“

(Alžběta: „Bude vás ráno bolet hlava.“ Hubert: „Z týchle špetky? Z tohohle náprstku? To když já jsem byl na vojně, to jsme toho vypili, holka. To si nikdo nedovede představit.“). V tomto je Hubertova postava psychologicky vlastně velmi koherentní - Hubert je muž, který má smysl pro „pořádek a řád“, otáčí se k minulosti, která byla velkolepější než mdlá současnost.⁵² Je otázkou, nakolik je tato koherence autorským záměrem – zda se jedná o autorsky reflektovanou součást širší psychologické kresby anebo povrchnější chvilkovou Hubertovu opravdovou nostalgii.

Alžběta Hubertovo pozvání odmítne a odejde („Přijdu se podívat (až) na váš stromeček“). Vztah se zcela otáčí – z dozorce se stává vězeň touhy po dozorovaném. Hubert si svou dílčí prohru uvědomuje („Jako bych nevěděl, co je zač.“). Druhý den se však navzdory tomu v průběhu své jízdy připravuje na štědrovečerní večeři, kterou pro Alžbětu (a sebe) chystá. Vybere peníze ze spořitelny, koupí oblečení, košili, nechá se ostříhat, kupuje lahve vína (alkohol tu ale není tematizovaný jinak, než jako motiv „oslavy“)... Poté se jede podívat na své relaxační místo, odkud pozoruje srnky. Doma uklízí a připravuje vánoční stromeček, smaží řízky – z filmu nijak nevyplývá, zda vytváří atmosféru protože chce pozvat Alžbětu, nebo zda tak činí každý rok – postavu tak tato činnost psychologizuje nejednoznačně, nicméně v kontextu předchozích sekvencí a vývoje děje celá sekvence evokuje Hubertovo očekávání Alžbětiny návštěvy. Ustrojený sedí u prostřeného stolu vedle Vánočního stromečku. Připravuje pro Alžbětu dárek. Alžběta ale nepřichází a Hubert večeří sám. Zazní domovní zvonek. Ve dveřích ale nestojí Alžběta, ale kolega, který stvrdí neukončitelnou rutinu Hubertova života – přichází mu říct, aby šel vyložit zásilku másla. Stejně jako loni o Svátcích. Film ale končí nadějí – ačkoli se už Alžběta ve filmu neobjeví, dává o sobě vědět - ukradla Hubertovi kolo a vyzdobila v lese strom u krmelce svíčkami. Hubert to komentuje změnou počasí – změna počasí metaforicky ilustruje vztah mezi nimi dvěma, nedává odpověď. Naděje pro Huberta podobně jako naděje pro Magdu v Naději. Nejde už však o součást psychologického vývoje vztahu a proměny postav, ale scénaristické zakončení příběhu, které pro dramaturgické zkoumání není až tak podstatné, jde spíše o autorský komentář resp. autorskou vizi „řádu světa“ – v tomto jsou Vánoce

⁵² Hubert svou mentalitou a nekritickým důrazem kladeným na „věci jak mají být“ je podobný postavě otce šestnáctiletého Petra ve Formanově *Černém Petrovi*. Zatímco u Formana je Petrův tatínek (ač skrze úhel pohledu hlavní postavy neztrácející existenciální rozměr) tragikomickou či komediální figurou, v Kachyňově a Procházkově dramatu je Hubert v rámci jejich poetiky pojatý spíše v existenciálně melancholické rovině.

s Alžbětou filmem plně stvrzujícím poetiku komorních dramát autorské dvojice. Z dramaturgického hlediska je podstatná Hubertova proměna – proměnu postavy ilustruje Hubertova příprava štědrovečerní večeře jako projev potřeby ostře kontrastující s odmítáním Alžběty na začátku filmu. Na začátku filmu jsou u Huberta jakožto hlavní postavy jeho „potřeba“ a „chtění“ v přímém rozporu, v závěru filmu jsou naopak ztotožněné (resp. se překrývají). Odpověď na otázku uspokojení či neuspokojení „chtění“ a „potřeby“ v závěru filmu je pak čistě autorským vkladem tvůrců – v případě Kachyni a Procházky je u jejich postav časté, že „potřebuji“ ztotožněné s „chci“ zůstává neuspokojeno, avšak s nadějí na pozdější uspokojení (Naděje, Závrať, Vysoká zeď, Vánoce s Alžbětou): na konci příběhu přestává pršet a začíná sněžit – nahrazení tolik zvýrazněného profánního času (pravidelné jízdy, rituály) svátkem v závěru prohlubuje filmem prostoupený smutek, ale přece jen sníh namísto deště tu symbolizuje naději – proto nezhasnou svíčky, které v lese zapálila Alžběta. Pro Procházku s Kachyňou typická melancholie a smutek všedního dne jsou podobně jako v Naději i ve Vánocích s Alžbětou na konci příběhu završeny nadějí, že vše může být ještě jinak.

14. Závěr

Zkoumaný výběr filmů je charakteristický jednak svou komorností a akcentem na vývoj „nahodilého“ (resp. institucionálně neukotveného) vztahu a jednak místy lyrizujícím režijním stylem. Ústřední linku, která tyto filmy pojí, bych nazval intimní studií romanticko-psychologického vztahu dvou postav případně dramatem nepravděpodobné dvojice v mezích archetypu – společnou linkou, která jednotí vybrané rozebírané filmy, je vývoj děje skrze střet dvou protikladných postav, které ale samy o sobě a stejně tak ve vyznění příběhu jako by zůstávaly více archetypem, než svébytnými postavami – tím se dostáváme k něčemu, co lze pracovně, jak už bylo naznačeno, pojmenovat „dramatickým minimalismem“ – autoři proti sobě nestaví originální, ale naopak obecné, ale v nepravděpodobné kombinaci. A ze střetu dvojice takových postav vyplývá patrná autorská tendence (zejména u Procházky, ač pod scénáři jsou podepsaní oba autoři) nalézt či pojmenovat obecně platné. Přitom zůstává otázkou, zda k tomuto obecně platnému, „pravdě“ či sdělení (dramatu)

dochází autor (spontánní) tvorbou samovolně, nebo zda má toto sdělení či „pravdu“ (o které je skutečně přesvědčen?) jako premisu na počátku své práce a tu přizpůsobuje této premise.

15. FILMOGRAFIE A BIBLIOGRAFIE AUTORŮ

Filmografie Karla Kachyni

2003 Cesta byla suchá, místy mokrá (TV film)

2002 Kožené slunce (TV film)

2001 Otec neznámý aneb Cesta do hlubin duše výstrojního náčelníka (TV film)

1999 Hanele

1995 Fany

1992 Kráva

Městem chodí Mikuláš (TV film)

1990 Poslední motýl

1989 Blázni a děvčátka

1988 Oznamuje se láskám vašim

1987 Kam, pánové, kam jdete?

1986 Smrt krásných srnců

1985 Dobré světlo

Duhová kulička (TV film)

1983 Fandy, ó Fandy

Sestřičky

1982 Velký případ malého detektiva a policejního psa Kykyna (TV film)

1981 Pozor, vizita!

Počítání oveček (TV film)

1980 Cukrová bouda

1979 Lásky mezi kapkami deště

Zlatí úhoři (TV film)

1978 Setkání v červenci

Čekání na déšť

1976 Malá mořská víla

Smrt mouchy

1975 Škaredá dědina
1974 Pavlínka
 Robinsonka
1973 Horká zima
 Láska
1972 Vlak do stanice Nebe
1971 Tajemství velikého vypravěče
1970 Ucho
 Už zase skáču přes kaluže
1969 Směšný pán
1968 Naše bláznivá rodina
 Vánoce s Alžbětou
1967 Noc nevěsty
1966 Kočár do Vídně
1965 Ať žije republika
1964 Vysoká zeď
1963 Naděje
1962 Závrať
1961 Pouta
 Trápení
1960 Práče
1959 Král Šumavy
1958 Tenkrát o Vánocích
1955 Ztracená stopa
1954 Dnes večer všechno skončí

1998 Tři králové (TV seriál)
1994 Prima sezona (TV seriál)
1985 Vlak dětství a naděje (TV seriál)

Filmografie Jana Procházky⁵³

- 1992 Městem chodí Mikuláš (TV film, režie Karel Kachyňa)
Kráva (**námět, filmová povídka**, scénář Karel Čabrádek, režie Karel Kachyňa)
- 1975 Páni kluci (režie Věra Šimková-Plívová)
- 1970 Na kometě (režie Karel Zeman)
Ucho (režie Karel Kachyňa)
Už zase skáču přes kaluže (režie Karel Kachyňa)
- 1969 Slasti Otce vlasti (režie Karel Steklý)
Směšný pán (režie Karel Kachyňa)
- 1968 Maratón (režie Ivo Novák)
Naše bláznivá rodina (režie Jan Valášek, Karel Kachyňa)
Vánoce s Alžbětou (režie Karel Kachyňa)
- 1967 Noc nevěsty (režie Karel Kachyňa)
- 1966 Kočár do Vídně (režie Karel Kachyňa)
Transit Carlsbad (režie Zbyněk Brynych)
- 1965 Anděl blažené smrti (režie Štěpán Skalský)
Ať žije republika (režie Karel Kachyňa)
- 1964 Kdy brečí muži (krátkometrážní, režie Jan Valášek)
Povídky o dětech (režie Milan Vošmik, Jaromír Dvořáček, Jiří Hanibal)
Vysoká zeď (režie Karel Kachyňa)
- 1963 Na laně (režie Ivo Novák)
Naděje (režie Karel Kachyňa)
- 1962 Komu tančí Havana (režie Vladimír Čech)
Zelené obzory (režie Ivo Novák)
Závrať (režie Karel Kachyňa)
Černá dynastie (režie Štěpán Skalský)
Život bez kytary (režie Jiří Hanibal)
- 1961 Pouta (režie Karel Kachyňa)

⁵³ V seznamu nejsou uvedeny nerealizované a rozpracované látky.

- Trápení (režie Karel Kachyňa)
Uprchlík (režie Herrmann Zschoche)
1960 Lidé jako ty (režie Pavel Blumenfeld)
Valčík pro milión (režie Josef Mach)
1958 Hořká láska (režie Josef Mach)
Zatoulané dělo (režie Josef Mach)
1957 To byla noc (středometrážní film, režie Václav Hanuš)

Bibliografie Jana Procházky

- 1956 Rok života (sbírka povídek)
1960 Zelené obzory (novela)
1961 Závěj (novela)
1964 Přestřelka (román)
1965 Ať žije republika (román)
1966 Tři panny a Magdaléna (4 novely)
1966 Svatá noc (novela)
1967 Divoké prázdniny (povídka)
1967 Kočár do Vídně (novela)
1968 Zelené obzory, Lítost, Závěj, Svatá noc (novely)
1969 Politika pro každého (soubor článků)

16. Bibliografie

ARISTOTELÉS. Poetika : Příspěvek k psychologii stylu. Praha: Svoboda, 1996.

BARTOŠKOVÁ, Šárka. BARTOŠEK, Luboš. Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů. Praha: Československý filmový ústav, 1986.

BARTOŠEK, Luboš. Náš film. Praha : Mladá fronta, 1985.

BÍLEK, Petr. Motivika osobní historie ve vybraném díle autorské dvojice Karel Kachyňa a Jan Procházka. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra teorie a dějin dramatických umění, 2010.

BOČEK, Jaroslav. *O současné české filmové režii*, in: Divadlo, 1/65. Praha: Ministerstvo školství a kultury a Svaz československých divadelních filmových umělců, 1965.

HAMES, Peter. Československá nová vlna. Praha: KMa, 2008.

HAVRÁNKOVÁ, Daniela. Revize minulosti ve filmech Jana Procházky. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií, 2012.

HOFFMANOVÁ, Radka. Fenomén „UCHO“ – politická moc, paranoia a permanentný dohled v premenách doby. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky, 2012.

HULÍK, Štěpán. Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973). Praha: Academia, 2012.

JACHNIN, Boris. Jan Procházka. Praha: Československý filmový ústav, 1990.

KOPŘIVOVÁ, Jana. Problematika umělecké a estetické hodnoty ve filmech Karla Kachyni. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2010.

KŘIPAČ, Jan. Filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/smesny-pan, NFA, 2016.

LIEHM, J. Antonín, LUKEŠ, Jan. Ostře sledované filmy: československá zkušenost. Praha: Národní filmový archiv, 2001.

MELOUNEK, Pavel. Karel Kachyňa. Praha: Československý filmový ústav, 1984.

PROCHÁZKA, Jan. KACHYŇA, Karel. Naděje. Praha: Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka, 1962.

PROCHÁZKA, Jan. KACHYŇA, Karel. Vůz. Praha: Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka, 1965.

PROCHÁZKA, Jan. KACHYŇA, Karel. Vánoce s Alžbětou. Praha: Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka, 1967.

PROCHÁZKA, Jan. KACHYŇA, Karel. Ucho. Praha: Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Erich Švábík – Jan Procházka, 1969.

PROCHÁZKA, Jan. Politika pro každého. Praha: Mladá fronta, 1968.

PROSNICOVÁ, Alexandra. Lékařská zpráva o jednom filmu, In: Kino 24, 1969, č. 10 (15. 5.).

ŠKVORECKÝ, Josef. Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu. Praha: Horizont, 1991.

TIBITANZLOVÁ, Ivana. Český hraný film. Praha: Národní filmový archiv, 2004.

VIGNER, David. Filmová výprava a její zakotvení v 60. letech v tvorbě režiséra Karla Kachyni. Praha: Akademie múzických umění. FAMU. Katedra režie, 2014.

PTÁČEK, Luboš. Panorama českého filmu. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000.

ZEMAN, Martin. Fragmentární paralelnost filmu Ať žije republika. Neoformalistická analýza. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013.

ŽALMAN, Jan. Umlčený film. KMa, 2008.

BRZOBOHATÝ, R. Nikdy se nevracej. Divadelní noviny, 2007, roč. 16, č 1.