

UNIVERZITA KARLOVA
Filozofická fakulta
Katedra filmových studií

Barbora Cihelková

Duchovní dimenze ve filmech Evalda
Schorma

The Spiritual Dimension in the Films of
Evald Schorm

Diplomová práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislava Přádná

Praha 2014

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucí své práce doc. Stanislavě Příkladné a ThDr. Vladimíru Štěpánkovi za cenné rady a připomínky.

Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně
a s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne

podpis:

Barbora Cihelková

Obsah

Úvod	7
1. Spiritualita a duchovní dimenze v českém hraném filmu	12
1. 1. Filmy biblické z hlediska intertextuálního	13
1. 2. Filmy duchovní z hlediska morálně-etického	16
1. 3. Filmy spirituální z hlediska formálního	17
2. Světlo a tma pašijových příběhů	21
2. 1. Farářův konec	23
2. 2. Den sedmý, osmá noc	32
3. Christologická symbolika	42
3. 1. Turista	44
3.2. Každý den odvahu	46
3. 3. Návrat ztraceného syna	49
4. Hledání smyslu života pod zorným úhlem dokumentu	64
Závěr	74
Filmografie	77
Bibliografie	80

Úvod

Režisér Evald Schorm bývá poprávu nazýván filozofem české nové vlny. Hloubka a závažnost jeho myšlenek by snesly podobu filozofických či teologických traktátů. Evald Schorm si však na své životní cestě vybral médium filmové. Jeho díla se skládají z mnoha vrstev, od té svrchní, zdánlivě banální a přístupné nejširšímu publiku, až po obtížněji odhalitelné, spirituálně laděné a tajemné vrstvy nejhlubší, k jejichž přítomnosti odkazují četné biblické aluze.

Poukázat na vědomé i nezáměrné biblické odkazy v duchu obecně teologického pohledu a katolické teologické hermeneutiky bude hlavním tématem této práce. Stranou záměrně ponechávám rozbor a psychologii Schormovy osobnosti, stejně jako otázku případného ovlivňování Schormova pojetí ze strany scenáristů. V nezbytné míře chci reflektovat politické okolnosti vzniku jednotlivých filmů na pozadí soudobé ideologie a ohlasy dobové kritiky.

Východiskem k uchopení duchovní podstaty Schormových filmů bude analýza biblických motivů a témat, christologických postav a interpretace pašijových příběhů zasazených do filmů *Farářův konec* a *Den sedmý, osmá noc*. Pozornosti se dostane také biblickému podobenství o návratu ztraceného syna, které se vyskytuje ve stejnojmenném filmu. Spíše okrajově se soustředím na danou tematiku ve filmech studentských a v televizní a dokumentární tvorbě.

Reflektována budou veškerá obsažená biblická a duchovní témata, lhostejno zda vložena do díla cílevědomým záměrem autora, „náhodně“, nebo, chceme-li, díky Boží prozřetelnosti. Cílem této práce je najít

a označit místa komunikace „metaforického“ Boha¹ v duchu chápání filmového média jako transcendingícího vehikula křesťanských hodnot či aluze Boží přítomnosti ve světě.

Je však třeba si předem ujasnit, v jaké podobě se biblická intertextualita v díle Evalda Schorma vyskytuje. Ať už jde o témata či symboly, bývá jich užito zdánlivě jakoby mimochodem. Autor obvykle použije a vloží do díla biblický příběh nebo jeho motiv či symbol, který dále ponechává v nedokončeném náznaku nebo fragmentu. To však nemusí být nutně chápáno jako nedotaženost, nýbrž jako záměrná konceptuální otevřenost, jako předpoklad onoho vanutí smyslu „za“.

Je třeba si uvědomit, že jakékoli obsahové aluze Boží přítomnosti, byť by byly nezáměrné, nebo dokonce heretické, v sobě nesou Božskou entitu a její "potenciál k obrácení" ve smyslu obrácení jednak samotného motivu v rámci díla, jednak obrácení autora či diváka. Jak už bylo uvedeno, podstatná je samotná přítomnost témat či symbolů, které v díle reprezentují posvátno a přesahují i jeho hranice sekulární.

Problematice duchovní dimenze a filmové spirituality dosud nebylo v české filmologii věnováno mnoho odborné pozornosti. Zmínit je třeba především shrnující práci Jaromíra Blažejovského *Spiritualita ve filmu* (2007), která reflektuje mimo jiné teoretické koncepte filmové spirituality a duchovní dimenze v pracích Paula Schradera, Henriho Agela, Amédého Ayfra, Rona Hollowaye a Petera Fräsera. Blíže rozvedena je zde především teorie spirituality Paula Schradera², kterou

¹ Pojem „Bůh“ zde neoznačuje pouze „Boha osobního“, ale i Boha „nevyslovitelného“, „bezejmenného“, jak ho chápe například Karl Rahner [Rahner, 2002: 84 - 87], Boha metafory odmítajícího svou konkretizaci v duchu starozákonního „jsem, který jsem“.

² Podle Paula Schradera charakterizují transcendentní styl tři na sebe navazující fáze - „každodennost“, „disparita“ a „stáze“, z nichž žádná nemůže být vynechána: Fáze každodennosti představuje detailní reprezentaci nejbanálnějších situací všedního života,

autor sám přejímá a aplikuje v interpretační části své monografie. Jakkoli se Schraderova, potažmo Blažejovského koncepce zdají být bezesporu užitečným nástrojem filmové analýzy, v případě interpretace filmů Evalda Schorma je nelze s úspěchem využít. Z formální stránky, kterou se tyto metody převážně zabývají, se totiž Schormovy filmy jeví jako nespirtuální.

Tvůrcem osobité a v českém prostředí ojedinělé teologické koncepce spirituálního filmu je pedagog Palackého univerzity v Olomouci Vladimír Suchánek se svými knihami *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu* s podtitulem *Úvod do problematiky filmového obrazu jako duchovně - estetické skutečnosti* (2002), která vznikla prohloubením autorovy disertační práce *Umělecké dílo jako mystagogie* (1996). Svou koncepci Suchánek dále aplikoval při reflexi animovaného filmu v publikaci *A vdechl duši žívou... s podtitulem Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu* (2004).

O stanovení metody v oblasti teologie obrazu se pokusil filmový teoretik Jaroslaw Pastuszak ve své studii *Antropologické aspekty teologické hermeneutiky umělecké tvorby* (2004). Čistě žánrové hledisko náboženského filmu zvolila Mariola Marczaková v knize *Poetyka filmu religijnego* (2000). Otázkou stylu ve spirituálním filmu se zabývá esej Josefa Valušiaka *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*, vydaná jako studijní text FAMU. V oblasti divadla se transcendentnem zabýval Zdeněk Hořínek v publikaci *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy* (2004). Stopy po duchovním zkoumání

kteřá připravuje realitu pro vstup transcendentna. Fáze disparity nese konflikt nebo potenciál konfliktu mezi člověkem a jeho prostředím vrcholícím v takzvané "rozhodné akci", například výlevu citů, který způsobí "emocionální hustotu", nesoucí v sobě potenciál hustoty spirituální. Konečně navazující stáze je fázi zastavení, jakoby zmrazeného pohledu na realitu, který disparitu neuvolňuje, ale transcenduje [1972: 4-85].

filmu nalézáme na akademické půdě i úzce specializovaných webech.³

Film jako médium s širokým sociálním a kulturním dosahem neunikl ani pozornosti katolické církve. Vatikán v roce 1996 zveřejnil kánon pětáctyřiceti doporučených filmů rozdělených do tří skupin s názvy Náboženství, Hodnoty a Umění.⁴ V českém prostředí se teologickému zkoumání filmu věnoval Tomáš kardinál Špidlík. Problematice filmové spirituality bylo věnováno celé jedno číslo katolické revue pro teologii a duchovní život *Salve*.⁵

Studium všech výše uvedených publikací mi poskytlo inspiraci a intelektuální zázemí pro diplomovou práci zabývající se křesťanskými odkazy v tvorbě Evalda Schorma. Žádná z nich však nenabízí jednoznačný a univerzálně použitelný metodologický nástroj. Kromě zmíněné Schraderovy a Blažejovského koncepce a podobně formalistně zaměřené práce Josefa Valušiaka se totiž jedná o převážně subjektivisticky orientované, byť velmi erudované autory.

³ Soustavnou pozornost duchovním souvislostem ve filmu věnují webové stránky nostalghia.cz provozované Petrem Gajdošíkem. Na univerzitě v americké Nebrasce (University of Nebraska - Omaha) vychází magazín *Journal of Religion and Film*. Filmovou spiritualitou se zabývají kurzy na zahraničních i českých univerzitách. Problematiku spirituality v umění zahrnují samostatné obory teologických fakult v Čechách i v zahraničí.

⁴ Vatikánem vydaný kánon je jasnou deklarací pokoncilní otevřenosti, ekumenismu a příklonu k multikulturalismu. Obsahuje filmová díla vzešlá z okruhu protestantismu, pravoslaví, hinduismu, buddhismu, dotýkající se holocaustu či ekologie. Zařazen byl dokonce i film ateisty Luise Buñuela. Do skupiny Náboženství byly začleněny filmy Andrej Rublev, *Mise*, *Utrpení Panny orleánské*, *Evangelium sv. Matouše*, *Slovo*, *Terezie*, *Oběť*, *Ben Hur*, *Babettina hostina*, *Nazarín*, *Pan Vincent*, *Člověk do každého počasí*, *Utrpení Ježíše Krista*, *František*, *prostáček Boží*. Skupina Hodnoty obsahuje filmy *Gándhí*, *Intolerance*, *Dekalog*, *Na shledanou, děti*, *Děrsu Uzala*, *Strom na dřeváky*, *Řím otevřené město*, *Lesní jahody*, *Sedmá pečeť*, *Ohnivě vozy*, *Zloději kol*, *Život je krásný*, *Schindlerův seznam*, *V přístavu*, *Barmská harfa*. Kategorie Umění zahrnuje filmy: 2001: vesmírná odysea, *Silnice*, *Občan Kane*, *Metropolis*, *Moderní doba*, *Napoleon*, *8½*, *Velká iluze*, *Upír Nosferatu*, *Přepadení*, *Gepard*, *Fantazie*, *Čaroděj ze země Oz*, *Zlaté věže*, *Malé ženy*.

⁵ *Salve*, revue pro teologii, duchovní život a kulturu. Nakladatelství Krystal OP, 2004, č. 2.

O závažnosti duchovního poselství určitých filmů svědčí i využití filmového média jako prostředku transcendence při duchovních exerciciích v klášterech. Na mnoha farách se konají pravidelné filmové večery, jejichž cílem je nejen seznámení s filmovým dílem, ale i poskytnutí podmínek vhodných pro kontemplaci.

Tvorbě a osobnosti režiséra Evalda Schorma se zatím věnovaly tři samostatné monografie a několik diplomových prací. Ještě za autorova života vyšla kniha *3 ½ podruhé. Evald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek* (1969), obsahující soubor materiálů, kritických ohlasů a vybraných částí scénářů k filmům čtyř výrazných režisérských osobností. Z tvorby Evalda Schorma jsou zde zastoupeny filmy *Každý den odvahu* a *Návrat ztraceného syna*. První dílčí monografií se stala práce Miloše Fryše *Filmy Evalda Schorma* (1992). Dosud nejobsáhlejší publikací je bezesporu monografie Radky Denemarkové *Evald Schorm s podtitulem Sám sobě nepřitelem* (1998), zabývající se přednostně Schormovou divadelní aktivitou. O čtyři roky dříve vyšla kniha Jana Bernarda *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den* (1994). Jan Lukeš a Ivana Lukešová iniciovali vydání publikace *Mlčenlivý host Evald Schorm* (2008), přibližující režisérovu osobnost prostřednictvím vzpomínek spolupracovníků, přátel a blízkých lidí.

Z hlediska spirituality a duchovních hodnot však zůstává Schormova tvorba nezpracovaná. Tento fakt se pro mě stal podnětem při volbě tématu mé diplomové práce.

1. Spiritualita a duchovní dimenze v českém hraném filmu 60. let

České prostředí je chápáno jako tradičně ateistické a sekularizované.⁶ Přesto zde v průběhu 60. let vznikla řada filmů, které bychom mohli považovat za díla nábožensky, spirituálně či duchovně laděná. Pokusme se nyní o jejich stručný přehled s poukazem na problematičnost tohoto určení.

Pojmů spiritualita a duchovní dimenze bývá často užíváno nahodile či intuitivně. Za účelem stratifikace se proto pokusíme vymezit v českém hraném filmu 60. let zřetelná kritéria pro toto označení. Užitečným se v této souvislosti jeví využití tří kritérií.⁷

První vymezuje filmy s explicitně užitými biblickými tématy a symboly. Jde o filmy vztahující se k vědomí Boží existence v duchu křesťanské spirituality prostřednictvím záměrného intertextového navazování. Biblická témata jsou zde chápána jako témata totožná či blízká příběhu, který je povětšinou znám z Bible⁸.

Druhé kritérium lze označit jako morálně-etické. Jeho použitím můžeme vymezit filmová díla či jejich komponenty jako duchovní z hlediska implicitní přítomnosti křesťanských, potažmo biblických souvislostí.

Nakonec je zde kritérium třetí, vztahující se na

⁶ Vývoj a současný stav religiozity v České republice mapuje diplomová práce Jiřího Novotného z Masarykovy univerzity v Brně nazvaná *Vývoj religiozity v České republice*, dostupná na WWW: http://is.muni.cz/th/316753/esf_m/ > [cit. 26. 11. 2013].

⁷ V případě prvních dvou kritérií, vymezujících filmy označené jako „biblické“ a „duchovní“, bude volně vycházeno z definice Jaromíra Blažejovského [2007: 11-12]. V případě vymezení filmů „spirituálních“ použiji definici spirituálního modu Paula Schradera [1972: 4-85], modifikovanou pro účel této práce.

⁸ Většina biblických témat byla už do Bible převzata ze starší tradice.

rozdíl od předchozích dvou k čistě formální stránce filmu a odkazující k využití takzvaného spirituálního modu v duchu definice Paula Schradera.⁹

Aplikací tří výše uvedených hledisek můžeme rozdělit pro nás zajímavou část české hrané tvorby 60. let do tří kategorií na filmy biblické (s využitím hlediska intertextuálního), filmy duchovní (na základě hlediska morálně-etického) a filmy spirituální (podle hlediska formálního). Vyvstanou tak tři skupiny, mezi nimiž stojí více či méně ostré hranice. Samozřejmě je třeba mít na paměti, že jde o rozdělení vědomě zjednodušující a vnějškové, hranice mezi výše uvedenými skupinami se mohou v konkrétních filmech překrývat.

V následujících oddílech věnovaných jednotlivým filmům se pokusím o rozdělení české hrané tvorby 60. let do tří výše uvedených skupin. Cílem bude podat ilustrativní přehled a možné nastínění dosud nepoužitého způsobu rozvrstvení české kinematografie, nikoli vytvořit vyčerpávající výčet filmů splňujících daná kritéria.

1. 1. Filmy biblické z hlediska intertextuálního

Filmů bezprostředně navazujících na biblické texty bylo v 60. letech natočeno poměrně málo. V kontextu vývoje problematického vztahu české společnosti k církvím a

⁹ Podle Paula Schradera charakterizují transcendentní styl tři na sebe navazující fáze - „každodennost“, „disparita“ a „stáze“, z nichž žádná nemůže být vynechána: Fáze každodennosti představuje detailní reprezentaci nejbanálnějších situací všedního života, která připravuje realitu pro vstup transcendentna. Fáze disparity nese konflikt nebo potenciál konfliktu mezi člověkem a jeho prostředím vrcholícím v takzvané "rozhodné akci", například výlevu citů, který způsobí "emocionální hustotu", nesoucí v sobě potenciál hustoty spirituální. Konečně navazující stáze je fází zastavení, jakoby zmrazeného pohledu na realitu, který disparitu neuvolňuje, ale transcenduje [1972: 4-85].

náboženství nejde o nijak překvapivý fakt. Zjednodušeně lze říci, že od roku 1918 docházelo na našem území k postupnému prohlubování sekularizace, která se dále upevnila především vlivem vládnoucí komunistické ideologie.¹⁰ V uvolněnější atmosféře 60. let však můžeme najít několik filmů explicitně citujících z biblických textů.

Analýzou biblických motivů a křesťanské symboliky, popisem jejich původního významu a sledováním následné transformace (konkrétní realizace) ve filmovém díle, je možné dojít k odhalení významů, které by při běžné filmové analýze zůstaly skryty právě z důvodu, že se objevují ve filmech primárně nenáboženských.

Zřetelnou christologickou symboliku najdeme v *Marketě Lazarové* (1967) a *Ďáblově pasti* (1961) Františka Vláčila. Explicitní biblické citace se vyskytují také ve filmech Věry Chytilové, Drahomíry Vihanové a v neposlední řadě v tvorbě Evalda Schorma. Vznikla tak skupina filmů nesoucích biblický základ, ale hraničící se skupinou filmů duchovních, vymezených na základě hlediska morálně-etického a nesoucích výrazný společensko-kritický apel.

Vedle Evalda Schorma měla k této kategorii svým dílem nejbliže Věra Chytilová s parafrázovanými citacemi z knihy Genesis a jejímu příběhu o vyhnání z ráje a pádu člověka.¹¹ První a jednoznačně nejvýraznější z nich natočila režisérka v roce 1969 ve spolupráci s Ester Krumbachovou. Film s biblickým názvem *Ovoce stromů rajských jíme* můžeme označit jako stylizované podobenství s druhotnou detektivní zápletkou, představující originální variaci mýtu o prvotním hříchu.

¹⁰ Novotný, J: Vývoj religiozity v České republice. Brno: FF MU. Dostupné na WWW: <[http://is.muni.cz/th/316753/esf m/](http://is.muni.cz/th/316753/esf_m/)> [cit. 26. 11. 2013].

¹¹ Gen 2, 4 - 6, 4.

Typicky směšné až všedně trapné lidské počínání je zde představeno s barokní okázalostí a velkolepě vsazeno do rámu biblického mýtu. Citace z Bible se staly pro autorku odrazovým můstkem ke svébytné společenské satíře s nejednoznačně dešifrovatelným filozofickým přesahem. Tématu „jablka sváru“ využila Věra Chytilová i ve svých dvou pozdějších filmech - *Hře o jablko* (1976) a *Vyhnání z ráje* (2001).

Zajímavým počinem v této kategorii filmů je bezesporu snímek Drahomíry Vihanové nesoucí název *Zabitá neděle*. Psychologické drama z roku 1969 podle novely Jiřího Křenka klade otázky po smyslu lidské existence, rámované biblickými citacemi zapadajícími do koláže hrdinových zážitků, snů, představ a vzpomínek. Existenciální příběh odcizení, citové vyprahlosti a životní nudy získává skrze biblický kontext hlubší rozměr.

Z režijního díla Evalda Schorma spadá do této kategorie především *Návrat ztraceného syna* (1966) odkazující ke stejnojmennému biblickému podobenství, dále pak *Farářův konec* (1968) a *Den sedmý, osmá noc* (1969). Svérázným až heretickým způsobem pojednal Evald Schorm biblický odkaz v krátkometrážním snímku *Dům radosti* (1965), vsazeném do souboru filmových povídek *Perličky na dně* natočených podle Bohumila Hrabala. Plechová skulptura Spasitele na rozcestí zde svým extravagantním výtvarným pojednáním budí burleskní směr smíchu a hrůzy, která vede projíždějící řidiče do záhuby.

1. 2. Filmy duchovní z hlediska morálně-etického

Hovoříme zde o filmech obsahujících mravní étos vyplývající z Bible a křesťanské morálky. Filmy naplňující toto kritérium nebývají biblickým příběhem bezprostředně dotčeny, nesou ale právě jeho mravní étos. Podobně jako mravoučné příběhy v hodinách katechismu či kázání kněze při bohoslužbě se vztahují k morálnímu imperativu křesťanství.

Zařadit do této kategorie můžeme filmy s výrazným společenskokritickým nábojem, nezřídka souvisejícím se společensko-politickým pozadím a osobními morálními hodnotami jednotlivých autorů. Toto poměrně široké vymezení naznačuje, že půjde o skupinu nejpočetnější.

Tvorba Věry Chytilové, která morální apel cíleně vkládala i do svých pozdějších filmů, spadá do tohoto oddílu zejména moralitou *Sedmikrásky* (1966). Stylizovaná groteskní hříčka o dvou cílevědomě zkažených Mariích provokuje řadou otázek.

Téma sváru mezi askezí a oddaností v službě Bohu nepřipouštějící žádné otázky na straně jedné a svobodou jednotlivce na straně druhé přinesl František Vlácil v *Údolí včel* (1967).

Jiří Krejčík otevřel dekádu 60. let filmem morálky a cti *Vyšší princip* (1960), natočeným podle předlohy Jana Drdy. Příběh gymnaziálního profesora latiny, neváhajícího se postavit čelem nacistickému zlu a překonat strach ve prospěch „vyššího principu mravního“, spadá do kategorie civilních válečných příběhů, v literatuře označovaných jako druhá vlna válečné prózy.

Téma násilné kolektivizace v kontrastu s prožitkem náboženské zkušenosti proniklo do filmů *Procesí k Panence* (1961) Vojtěcha Jasného, *Noc nevěsty* (1967) Karla Kachyni či do Skalského *Cesty hlubokým lesem*

(1963). Rozčarování z 50. let na pozadí osobní krize a hledání jednotlivce reflektují snímky *Bloudění* (1965) Antonína Máši a Jana Čuříka či *Stud* (1967) Ladislava Helgeho. Metaforičtěji zobrazují lidské utrpení pod tíhou totalitní moci solitérní filmy Jana Němce *O slavnosti a hostech* (1965) a *Kladivo na čarodějnice* (1969) Otakara Vávry.

S výjimkou hravých *Sedmikrásek* Věry Chytilové přinášejí výše uvedená filmová díla z hlediska křesťanské etiky zajímavý pohled na hrdiny zkoušené okolnostmi mezních situací a vystavené pokušení, kterému odolávají, nebo naopak podléhají. Ve svém svědomí vedou vědomý či nevědomý boj mezi volbou jasně deklarovaného mravního zákona křesťanství a příklonem k zdánlivě pohodlnější cestě morálního selhání.

Z tvorby Evalda Schorma splňují morálně-kritické kritérium celovečerní filmy *Farářův konec* (1968), *Návrat ztraceného syna* (1966) či *Den sedmý, osmá noc* (1969), ale i snímky primárně nenáboženské jako *Turista* (1961), *Každý den odvahu* (1964) nebo *Pět holek na krku* (1967). Z režisérovy dokumentární tvorby sem můžeme zařadit trojici filmů natočených ve spolupráci s kameramanem Janem Špátou, mapující základní otázky lidské existence – *Proč?* (1964), *Žalm* (1965) a *Zrcadlení* (1965).

1. 3. Filmy spirituální z hlediska formálního

Spiritualita jakožto formální kritérium umožňující transcendenci se v českém hraném filmu 60. let vyskytuje překvapivě často. Při vymezování filmů formálním kritériem se nemusíme omezovat pouze na výše uvedenou definici spirituálního audiovizuálního díla v duchu Paula Schradera, ale můžeme se přiklonit k velkoryseji

pojatému vymezení Jaromíra Blažejovského.

Zařadit do tohoto oddílu proto můžeme filmy vyznačující se stylem, který by se dal označit jako meditativní až transcendentní. Tento styl se vyznačuje pomalým tempem (v některých scénách hraničícím až s neúnosností), otevřenými konci nejen filmů jako celků, ale i „otevřeností“ jednotlivých scén, dávající prostor k transcendenci. Obsahovat může také kontemplativní scény volně vložené mezi scény banální každodennosti, autentickou kompozici a náhlý, překvapivý stříh, opouštějící hrdiny v takzvaném rozhodném okamžiku a uvolňující prostor vertikálnímu přesahu. Scény, v nichž se zdánlivě „nic neděje“, jsou z hlediska teorie filmové spirituality přímo předurčeny k transcendentnu.

Z výše uvedeného vyplývá, že modelové spirituální filmy se vyznačují stylem, který bychom marně hledali ve filmech s klasickou narací. Dá se proto říci, že ke spirituální dimenzi má blízko určitá část českých filmů 60. let, byť se ve většině z nich duchovno nevyskytuje v čisté podobě. Pro názornější vysvětlení je možné uvést, že do této kategorie spadají snímky s jinou než klasickou narací, vyskytující se na škále od čistě meditativních a ve smyslu formální spirituality a transcendence nekomplikovaných filmů Františka Vláčila v čele s *Marketou Lazarovou* (1967), až po překvapivé, byť marginální prvky spirituálního modu ve filmu Jaroslava Papouška *Ecce homo Homolka* (1969).

Zařadit do tohoto oddílu můžeme nepochybně filmy již jmenovaného Františka Vláčila, často využívané v rámci klášterních exercicií. Transcendentálním filmem par excellence je v tomto smyslu *Marketa Lazarová* (1967), patří sem ale i *Údolí včel* (1967), *Ďáblova past* (1961) a poetická *Holubice* (1960).

Jako další příklady je možno uvést povídkový soubor

autorů formující se nové vlny *Perličky na dně* (1965) nebo *Démanty noci* (1964) Jana Němce. Situace zaznamenávající banální všednodennost, která vyústí do významově zpomalených až zastavených scén-obrazů, se vyskytují i ve filmech Ivana Passera *Fádní odpoledne* (1965) a *Intimní osvětlení* (1965).

Více či méně zřetelné stopy spirituality zejména ve formálním vyjádření je možné najít i v některých filmech Evalda Schorma. Jako příklad připomeňme zpomalené snové záběry podkreslené patetickou hudbou v jinak stříhově svižném *Domě radosti*, zasazeném do souboru filmových povídek *Perličky na dně*. Stopy transcendentna zanechávají meditativní záběry oken léčebny tvořících pomyslný kříž v závěru *Návratu ztraceného syna*. Meditativně působí svou pomalostí, a především způsobem kompozice, scény „bloudění“ pustou krajinou ve filmu *Každý den odvahu*, kde ztracenost hrdinů podtrhuje využití velkých celků. Nedějové scény s neurčitě prosvítajícím duchovním přesahem nacházíme v Schormových dokumentech natáčených ve spolupráci s kameramanem Janem Špátou.

Jmenovat by bylo možné i další filmy tohoto období, které svou formou a daným kritériím více či méně odpovídají. Podat jejich úplný výčet však není cílem této diplomové práce. Výše uvedená východiska zde slouží především pro ilustraci principů, z nichž tato práce vychází, a k nastínění dosud nepoužité teoretické koncepce.

Z výše uvedeného vyplývá, že audiovizuální díla můžeme zkoumat z hlediska duchovního či spirituálního po obsahové i formální stránce. Rovinu obsahovou můžeme rozdělit na dvě samostatné části, z nichž jedna reflektuje film jako přímý biblický intertext, zatímco druhá mapuje jeho obtížněji uchopitelný mravní étos,

korespondující s morální teologií, která svou teorii vybudovala právě na základech biblického supertextu.

V následujících kapitolách bude tvorba Evalda Schorma nahlížena z výše uvedených obsahových kritérií, což znamená, že bude zkoumána z hlediska přímých intertextuálních odkazů k Bibli. Zároveň bude dílo podrobena interpretaci na základě hlediska morálně-etického.

2. Světlo a tma pašijových příběhů

Dva Schormovy filmy se zvláště liší od ostatních, a to nejen proto, že vznikaly v době politického uvolnění koncem 60. let minulého století a následné okupace vojsky Varšavské smlouvy. Důvodem jejich odlišnosti je fakt, že oba byly vědomě inspirovány pašijovými příběhy. Projevilo se to ve využití vnějších atributů a symbolů pašijí, ale především v jejich filozofickém a duchovním poselství, které je v nich nepřehlédnutelně zakódováno.

Pašije jsou v původním slova smyslu dramaticky ztvárněným vyprávěním o utrpení a smrti Ježíše Krista. Tedy o jeho zástupné oběti za hříchy celého lidstva na kalvářském kříži. Touto obětí nevinného jsou v představách křesťanské teologie lidé zbaveni nejen osobních hříchů, kterých se dopustili během svého života, ale také hříchu dědičného, jakési kolektivní viny a morální nedokonalosti, jakož i náklonnosti ke zlu.

Název Pašije pochází z tradiční katolické liturgie, tak jak byla sloužena po staletí až do liturgické reformy po II. Vatikánském koncilu (1962 - 1965). Během velikonočních pobožností na Květnou neděli a Velký pátek se z evangelií četla či zpívala latinská pasáž uvozená slovy: *Passio Domini nostri Iesu Christi secundum...*, česky: „Utrpení našeho Pána Ježíše Krista podle...“ Z prvního slova „*Passio*“ vznikl počeštěný termín pašije. Dramatické využití, kdy se biblické vyprávění o ukřižování Krista nejen čte, ale předvádí jako divadelní hra, má dlouhou tradici. K jeho největšímu rozšíření v českých zemích a ve střední Evropě obecně došlo zejména ve 14. a 15. století. Jako velice živá a oblíbená součást lidové zbožnosti se pašije udržely zejména na českém a moravském venkově až do 19. století. V mnohých

farnostech je ovšem tato tradice zachována až do současnosti. Pašijová hra s názvem „Co se stalo s Ježíšem“ se například každoročně hraje za velkého zájmu publika ve Žďáru nad Sázavou.

Pašijový příběh se velmi brzy stal inspirací umělcům i mimo oblast divadla. Významné je jeho využití především jako předlohy pro vznik hudebního díla (například Matoušovy pašije Johanna Sebastiana Bacha) nebo v pozdější době a v českých zemích se staly inspirací pro stěžejní operní dílo Bohuslava Martinů Řecké pašije. Rockovou podobu, při zachování původního obsahu, jim později dala v roce 1978 undergroundová skupina The Plastic People of the Universe (PPU). Poněkud nechtěně symbolickým důsledkem se stalo, že perzekuce hudebníků z PPU podnítila vznik nejvýznamnějšího opozičního hnutí proti komunistickému režimu v ČSSR, Charty 77.

Použití pašijového námětu se samozřejmě nemohlo vyhnout ani filmu. Zřejmě nejznámějším novodobým snímkem v tomto směru je *Umučení Krista* (The Passion of the Christ, USA 2004) v režii Mela Gibsona. Kristův příběh v jeho pojetí doslovně vychází z Bible a ve své důslednosti jde tak daleko, že dokonce používá jako jazyk aramejštinu, tedy řeč, kterou se v Palestině v Ježíšově době hovořilo. Zejména pro své naturalistické pojetí včetně násilných scén vzbudil snímek po svém uvedení do kin značně kontroverzní ohlas.

Při posuzování, zda je umělecké dílo regulérní verzí pašijového příběhu, však není nijak rozhodující, nakolik pracuje s biblickými postavami a rekvizitami, ale obsahové jádro pašijí, jeho sdělení.

Stejně jako jsou původní pašijové příběhy především formou umožňující předávání křesťanské pastorace, je i každá jejich transformace do jiných prostředí, doby a

souvislostí jen hledáním jiného způsobu jak vyjádřit týž základní obsah. Při odklonu od tohoto kritéria nelze již hovořit o pašijovém příběhu, byť by konkrétní dílo pracovalo se stejnými motivy.

Příkladem mohou být filmy *Ježíš z Montrealu* (Jésus de Montréal, režie: Denys Arcand, Kanada 1989) s muzikálem *Jesus Christ Superstar*. Původní muzikál autorů Tima Rice a Andrew Lloyd Webbera z roku 1969 byl filmově zpracován Normanem Jewisonem roku 1973 a Nickem Morrisem v roce 2000. První si filozofický obsah pašijí zachoval, byť v diskutabilní míře, a vypráví jej, podobně jako Evald Schorm ve svých filmech z let 1968/69, na základě příběhu „světských“ (nepašijových) postav. Druhý jednoznačně využívá jen jejich vnějších atributů a shodných postav pro zcela jiné sdělení a svým vyzněním s pašijovým sdělením nepokrytě polemizuje.

2.1. Farářův konec

Chronologicky prvním z Schormových filmů, v nichž se přiznaně pracuje s analogií pašijových příběhů ve spojení s dalšími biblickými motivy, je *Farářův konec* z roku 1968. Autorem literární předlohy je spisovatel Josef Škvorecký, který si v něm také spolu se svou manželkou Zdenou Salivarovou (postava nevěsty Anny) zahrál jednu z epizodních rolí. Inspirací Škvoreckému byl skutečný příběh, o němž četl již na počátku 50. let v tisku. V novinách byl tehdy popsán případ podvodníka, který se osm měsíců vydával v jedné zapadlé vsi v Orlických horách za kněze a žil z darů místních věřících.

Společné přetvoření literárního námětu do podoby filmového scénáře nabídl režisérovi sám autor. Schorm se

tak vlastně, a zřejmě neúmyslně, vrátil k postavě nepoctivého Kostelníka, která se jako titulní objevila již v jeho stejnojmenném studentském krátkometrážním snímku z roku 1961. Zde je postava správce kostela, který vykrádá kasičky na milodary, zesměšněna spíše v duchu dobových agitek. Nicméně i v tomto případě se Schorm snažil nevidět svou postavu jednorozměrně a nabídnout divákovi podnět k zamyšlení a zpytování vlastního svědomí - kostelníka ke krádežím totiž motivovaly konzumní reklamy v obchodech.

I na začátku příběhu *Farářova konce* stojí prohřešek na straně Kostelníka, který podlehne pokušení v podobě ješitnosti, neoprávněně pokřtí dítě a přijme za to finanční odměnu. Jeho následný útěk na venkov celý příběh odstartuje. Veškerá další provinění a podvodná jednání jsou už vlastně jen logickým následkem prvního selhání, zcela v duchu křesťanského pojetí osobního hříchu a důsledků neochoty se jej vnitřně zříci a nést za něj následky.

Pašijové schéma ovšem celý filmový příběh dostává až díky postavě Kantora, která je Kostelníkovým protihráčem nejen z hlediska děje, ale především v rovině ideologické. Kantor vstupuje na scénu, na rozdíl od Kostelníka, bez jakéhokoli divákovi známého morálního hendikepu a jeho jednotlivá rozhodnutí jsou většinou motivována sledováním subjektivně vnímaného dobra. Naopak Kostelník minimálně zpočátku usiluje především o udržení své pozice ve vsi nebo zabraňuje odhalení svých předchozích poklesků. Přesto, či spíš právě proto, se Kostelník stane nakonec ve smyslu vyznění filmu jednoznačným „morálním vítězem“.

Pojetí scénáře jako příběhu o souboji dvou antagonistických myšlenkových koncepcí je vědomé a cílené, byť se pohled autorů alespoň formálně liší.

„Všechno se proměnilo v platónskou ideu české vesnice, protknutou jako trny konkrétnem tajné policie a zarámovanou do struktury chaplinovské grotesky.“¹² Na pouťovém pozadí bojují svůj směšnohrdinský zápas Kantor a Kostelník, „člověk abstrakt a člověk konkrét“, dva principy životní dialektiky, v jejichž interakci a nepřátelsko-přátelském vztahu spočívá - snad - řešení těchto sporů na vesnici, jak vysvětloval Škvorecký za použití poněkud specifického dobového slovníku.¹³

V případě *Farářova konce* je pašijový příběh vymezen nesmiřitelností filozofického rozporu obou hlavních postav navzdory jejich sebelepší osobní vůli. Neboli jejich „životní dialektikou“, jak říká Škvorecký, na straně jedné a neodvratností vyústění celé zápletky na straně druhé. Jinak řečeno, jde o tentýž příběh jako v evangeliu, jen vyprávěný na jiném místě a s jiným obsazením.

Nejsrozumitelnějším klíčem k pochopení výchozích (a u pašijového příběhu nutně neměnných) pozic obou filmových protihráčů je zřejmě tento dialog:

„A nedovedu si představit nic dokonalejšího,“ pokračuje Kantor, „než je člověk.“

„Já zase nic nedokonalejšího,“ praví Farář.

(...)

„Proč v něho nevěříte? Vždyť je hodný! Má svoje chyby, ale je v podstatě hodný.“

„Je v podstatě zlý - má jenom svoje dobré vlastnosti.“

¹² Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991, s. 160.

¹³ Josef Škvorecký, cit. d., s. 157. Mistrné a záměrné využívání dobového slovníku jako způsobu, jak obhájit před zásahy cenzury ideologicky problematická díla a umožnit jim publikaci, bylo u Škvoreckého známé; podobným způsobem například napsal v 50. letech předmluvu k *Martánské kronice amerického spisovatele Raye Bradburyho*.

Zde je poměrně přesně vymezen jejich hlavní rozpor, který nelze rozsoudit objektivně, měřítkem je výhradně víra posuzovatele.

Kostelníkův postoj vychází, ať již vědomě či nevědomě, z křesťanské představy o prvotním dědičném hříchu, který člověka odsoudil k takzvané vrozené náklonnosti ke zlu (ke hříchu), a čelit tomu může každý jedinec pouze osobním, aktivním „přitakáním dobru“.

V křesťanském pojetí se jedná o ustavičný zápas, kdy jedinec znovu vstává a znovu padá. Konečného vítězství přitom nelze dosáhnout bez nadpřirozené pomoci, zprostředkované Kristovou obětí na kříži. Jediným zdrojem této pomoci může být pouze Bůh - podle křesťanského pojetí universa jediná maxima dobra a dokonalosti. Člověk sám nad zlem v sobě a ve světě nikdy nezvítězí. Kostelník proto nemá o člověku obecně (a o jednotlivých lidech už vůbec ne) žádné iluze a hovoří jako skeptik. V praxi je však navzdory rétorice lidštější než Kantor, právě proto, že s lidskými slabostmi počítá a konkrétním lidem se i s ohledem na vědomí vlastní hříšnosti snaží v konkrétních situacích pomoci.

Naproti tomu Kantor, jako ve filmu svými vlastními slovy deklarovaný ateista, vidí maximu dobra a dokonalosti naopak v člověku, neboť v jeho představách nic, co by jej přesahovalo, neexistuje. S tím souvisí i jeho citovaný dotaz: „Proč v něho nevěříte?“. Víra zde není otázka uvěření či neuvěření v něčí existenci (člověka/Boha), jak bývá často povrchně chápána, ale otázka důvěry v jeho schopnosti a možnosti. Zcela shodně s novozákonním chápáním (Žd 11,1: „Víra pak je nadějných věcí podstata a důvod neviditelných.“), jen s jiným objektem této víry, s člověkem místo Boha. Vzhledem k tomu, že je Kantor sám člověkem, tedy i předmětem své

víry, nijak nepochybuje, že vlastními silami může, a je tedy vlastně povolán a schopen napravit veškeré nedostatky okolního světa, stačí jen člověku vytvořit vnější podmínky: „Takhle bude jednou vypadat celý náš život. Takové velké, krásné posvícení (...) A teď ten obecní rozhlas... i kultury budeme mít hojnost, a lidé se budou mít rádi...“ Budit dojem, že něco je pravda, je pro Kantora, pokud to vyžaduje prosazení „ušlechtilých ideálů“, důležitější než pravda sama. Dobře to ilustruje třeba jeho bezděčná rada ochotnickým hercům: „Tvařte se pravdivě!“

Navzdory tomuto přesvědčení či přesněji v jeho důsledku je Kantor nucen se při uskutečňování svých cílů uchýlovat čím dál častěji k nejrůznějším intrikám a manipulacím s ostatními. To nakonec vede k tomu, že ač veden subjektivně dobrými úmysly, stává se nástrojem zla.

Protože jde o pašijový příběh, nedožene Faráře k hořkému konci v podobě symbolického ukřižování selhání nebo zloba jednotlivce, ale zlo, které je přítomno v každém jedinci účastnícím se na základě křivého obvinění Farářovy štvánice. V Kantorovi snažícím se zajistit šťastnou budoucnost nečistými prostředky, i ve Faráři samotném, který dál manévruje, aby zakryl své prvotní selhání.

Kromě toho, co lze vyčíst ze základního filozofického půdorysu, dosvědčují vědomou pašijovou stylizaci i sami tvůrci. „Farářův konec má svou kristusovskou legendu a měl by mít i to, co má ona: to spojení nejprofánnějšího s božským.“¹⁴ A zcela zjevně na ni odkazují i mnohé vnější atributy, jako jsou jména postav, přímé citace z Bible nebo použité symboly. Například vesnická dívka lehkých mravů, která znamená

¹⁴ Josef Škvorecký, Filmové a televizní noviny 18. 9. 1968, č. 18.

pro Faráře pokušení, se jmenuje Majka (Máří Magdaléna). Čistý, byť mentálně jednodušší chlapec, který vidí ve Faráři obraz Krista, nese jméno Jan Páně (apoštol Jan, v evangeliu zvaný též Miláček Páně). Chlapec, který Faráře na nátlak Kantora zradí, nese jméno Juda (Jidáš). Farář přijíždí do vsi na oslu, podobně jako Ježíš do Jeruzaléma před svým ukřižováním. Majku obviněnou z prostopášnosti brání Kostelník před zlobou vesničanů biblickými slovy: „Kdo jsi bez viny, hod' kamenem první!“. Zcela pro diváka návodná je potom vrcholná scéna z kostela, kdy pronásledovaný Farář visí na trámu, vedle něj po levici je Fízl a jako na poslední chvíli prozřevší lotr po pravici je z druhé strany zavěšen Kantor. Ten se také po vzoru svého evangelijního předobrazu kaje: „Tohle já nechtěl, pane faráři! Tohle ne!“. Pro větší názornost se nad všemi třemi postavami klene malovaný výjev ukřižování.

Ačkoliv autorem námětu byl Škvorecký, jeho posun k pašijovému příběhu byl nepochybně Schormovým autorským vkladem. Vyplývá to nejen ze srovnání předchozí a pozdější tvorby obou umělců, ale přiznává to nepřimo i Škvorecký: „Ode mne je proto ve Faráři především děj, přesnější charakteristiky osob, gagy; v tom, čemu se v literatuře říká druhý plán, na tom má lví podíl Schorm.“

¹⁵ Na Schormův vklad vzpomínal později i ve svých pamětech: „Mezi dvěma skleničkami vanilkového likéru, dal mé, poněkud jalové story obrat, který ji náhle naplnil smysluplnými myšlenkami. Jako všechno, čeho se dotkla požehnaná Evaldova ruka, změnila se ve filozofickou parabolou o světě...“ ¹⁶ Ke stejnému závěru dochází na základě rozhovoru Oldřicha Adamce s Josefem

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Josef Škvorecký: Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu. Praha: Horizont 1991, s. 157.

Škvoreckým¹⁷ také Jan Bernard. „Tragický závěr je patrně myšlenka Schormova, neboť Škvorecký původně zamýšlel falešného faráře oženit, zcela v duchu jednoduché fabule.“¹⁸

Obsah a vyznění *Farářova konce* nelze ovšem vnímat a hodnotit bez ohledu na dobu a okolnosti jeho vzniku. Ačkoliv na námětu k tomuto filmu začali Schorm se Škvoreckým pracovat již o rok dříve, scénář byl nejprve zakázán a k realizaci byl uvolněn až v době vrcholícího politického uvolnění za Pražského jara v roce 1968. Byl to zároveň první film, který Schorm točil jako zaměstnanec Barrandova. Snímek, který měl premiéru v prosinci 1968 a do běžné distribuce přišel o měsíc později, tedy půl roku po okupaci země vojsky Varšavské smlouvy, ale ještě před definitivním nástupem normalizace, byl proto zákonitě pojat a také vnímán jako satirický obraz totalitní společnosti.

Dnes již mladší generaci téměř nezprostředkovatelná citlivost tehdejšího publika na nejružnější politicky zabarvené narážky přinesla filmu, i ve srovnání s ostatními Schormovými uměleckými počiny, značný divácký úspěch, aniž by se ze strany tvůrců jednalo o prvoplánový kalkul. Například repliky jako třeba Kantorova: „Já jsem pro dialog, pane faráři. Ovšem, není možné, abyste v něm vy hrál prim. To uznejte. Vzhledem k mému postavení v obci by to vážně ohrozilo její chod“, nemohly být vykládány jinak než jako výsměch stranickým dogmatikům a nepříteli skrytý útok na v komunistické ústavě zakotvenou tzv. vedoucí úlohu KSČ. Sám Škvorecký dokonce později tvrdil, že poslední záběry filmu byly dokončeny 20. srpna 1968, tedy v předvečer invaze

¹⁷ Rozhovor Oldřicha Adamce s Josefem Škvoreckým. Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku 1970, č. 6A.

¹⁸ Jan Bernard: Ewald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den. Praha: Nakladatelství Primus: 1994, s. 100.

okupačních armád. Oficiální záznamy ovšem toto tvrzení zpochybňují a poslední práce na filmu se datují o dva měsíce dříve.

Film se v československých kinech dočkal více než 5 000 promítání a návštěvnost dosáhla úctyhodného čísla bezmála 600 000 diváků. Hodnocení domácí kritikou bylo poměrně vstřícné, ale rozcházelo se v interpretaci díla:

„Komedie, jež hrozila vyústit v drama, zůstala komedií. Drama by totiž vyžadovalo, aby vesničané chápali, oč jde, ale Schorm ví, že tito lidé nejsou schopni vydat svědectví o pravém smyslu oběti, že jsou jen komparesem tragikomedie.“¹⁹

„Obdivuhodné peripetie mýtů o víře - od křesťanské představy až po ty vědecko materialistické - jsou promyšleny s detailní dokonalostí... je to téměř apokalyptický obraz většiny mýtů, jež zasahují tento národ, ale i jakéhokoliv člověka tohoto světa.“²⁰

„Nesporně je to další významný film, a navíc nesmírně zajímavý pokus o zvláštní fraškovitou polohu vyprávění, ale myslím, že při všech kvalitách se fraškovitost v lecčems obrátila proti autorům...“²¹

V roce 1969 byl tento snímek oceněn Cenou poroty při udělování Výročních cen Filmového klubu Ligna a na Přehlídce v Sorrentu získal Stříbrnou Sirénu, ale dalších mezinárodních úspěchů se již nedočkal. Film byl sice promítnut stejného roku také na festivalu v Cannes, ale významnější ohlas zde nevyvolal. Nutno však

¹⁹ Pavel Švanda, Farářův konec. Host do domu 1969, č. 2, s. 15.

²⁰ Jan Dvořák, Několik zvláštností Farářova konce. Film a doba 1969, č. 2, s. 87.

²¹ Miloš Fiala, Ohlédnutí za českým filmem. Film a doba, 1969, č. 8, s. 405.

podotknout, že tehdejší ročník byl mimořádný, byly zde poprvé uvedeny dosud zakázané filmy jako Tarkovského *Andrej Rublev* nebo Jakubiskovi *Zbehovia a pútnici*, diváci i porotci mohli zhlédnout Vláčilovu *Marketu Lazarovou* i Jasného *Všechny dobré rodáky*.

Nejen touto - mírně řečeno - nadstandardní konkurencí lze vysvětlit vlažnou až negativní reflexi filmu zahraniční kritikou. Mnohem větší roli zřejmě hrála nepřenositelnost československých reálií a zkušeností, v jejímž důsledku potom ztrácely mnohé scény, režijní a scenáristické nápady svůj efekt. To ostatně bezprostředně po uvedení v Cannes konstatoval o tomto filmu například Vladimír Nečas. „Jeho tematika je natolik česky specifická, že zahraniční divák při nejlepší vůli nemůže pochopit, oč vlastně jde...“²² A sami zahraniční kritici mu dali víceméně zapravdu. „Český soutěžní film *Farářův konec* je fraškou s nešťastným koncem. Humor tohoto filmu má lehký komediální nádech a jeho venkované vypadají, jako by přišli spíše z nějaké varietní scény než z úrodných polí. Vtipy jsou zde humpoláckými vtipy druhořadých humoristů z 19. století.“²³ „Film se těžko chápe, neboť narážky a citáty divákům na Západě nic neříkají.“²⁴ „...ukazuje (politickou situaci) dosti intolerantní formou ponuré frašky, jejíž zdánlivě komické prvky šokují a vyvolávají nepříjemné pocity.“²⁵

V menšině byly pozitivněji laděné ohlasy kritiků: „...esoterický a tajemný film, z těch, jež vyžadují respekt a sympatie...“²⁶ nebo „strhující fraška, špatně pochopená a špatně hodnocená na festivalu v Cannes všemi těmi, kteří předtím neviděli *Pět holek na krku*, a tudíž

²² Vladimír Nečas, *Rudé právo*, 29. 5. 1969.

²³ Thomas Quinn Curtiss, *International Herald Tribune*, 12. 5. 1969.

²⁴ Felix Bucher, *Radio & Fernsehen*, 22. 4. 1969.

²⁵ Yvonne Baby, *Le Monde*, 13. 5. 1969.

²⁶ *Les Lettres françaises*, 21. 5. 1969.

ignorovali zásadní okamžik vývoje tohoto filmaře.“²⁷

Farářův konec jako pašijový příběh na filmovém plátně plní oba účely, které původní pašijové hry plnit měly. Jednak zprostředkovává jejich filozofický obsah v podobě vyprávění o důsledcích hříchu a jeho odčinění skrze nevinnou oběť, a současně je snadno přístupnou zábavou pro nejširší diváckou obec. Tento film je také Schormovým divácky nejúspěšnějším snímkem, který i přes časový odstup funguje přinejmenším jako zdařilá komedie s morálním ponaučením, jež nevyžaduje pro své pochopení znalost okolností a doby svého vzniku.

2.2. Den sedmý, osmá noc

Další film, který převzal pašijové téma a jehož obsah je vystaven v jeho rámci, natočil Evald Schorm již pouhý rok po *Farářově konci*. *Den sedmý, osmá noc* vznikl v období od června do srpna roku 1969. Tedy již po okupaci Československa a za nastupující normalizace. Při prvním výročí 21. srpna nezasahovaly proti demonstrantům okupační jednotky, ale již českoslovenští policisté (jednotky SNB) a Lidové milice. Následovalo tzv. zákonné opatření předsednictva Federálního shromáždění (vedení parlamentu), které umožňovalo legalizovat zásadní omezení občanských práv protestujících. Pod tímto opatřením byl podepsán mimo jiné Alexandr Dubček, který byl již v dubnu sesazen z pozice generálního tajemníka KSČ, fakticky z postu nejmocnějšího politika ve státě.

Tato dobová atmosféra a politické ovzduší v zemi jsou pro Schormův na dlouhou dobu poslední celovečerní

²⁷ Cinema 69, prosinec 1969, č. 141.

film jednoznačně určující. Následuje totiž nejen pro Evalda Schorma doba „velkého mlčení“, jak ji nazval například hudební skladatel Jan Klusák, který se na *Dni sedmém, osmé noci* umělecky podílel. Sami tvůrci ostatně přiznávají, že jejich film byl zamýšlenou reakcí na aktuální politickou situaci; využití pašijového příběhu se pro jeho univerzální platnost a sdělnost přímo nabízelo. Podle vlastního vyjádření chtěl Schorm nejprve adaptovat knížku rakouského psychiatra Viktora E. Frankla o zkušenostech z německých koncentračních táborů. Zdeňka Mahlera ale v roce 1968 už více zajímala „rouhavá interludia a pašijové cykly a po srpnové okupaci se mu obě témata spojila v námět na scénář *Dne sedmého, osmé noci*,“ píše s odvoláním na autora námětu a spoluscenáristu Jan Bernard.²⁸ Záměrnou inspiraci pseudobiblickou formou ostatně Mahler sám přiznává: „Snažili jsme se dělat podobenství, to znamená, že jsme vědomě překračovali dobově podmíněné narážky. (...) Přáli jsme si, aby Den sedmý, osmá noc byl vlastně žalm.“²⁹ Název filmu (původně se měl jmenovat *Než napočítáš do tří*) je pravděpodobně odvozen z popisu potopy v Eposu o Gilgamešovi, přesto nese také biblickou symboliku. Číslo sedm je v Bibli a křesťanské spiritualitě číslem plnosti a dovršení něčeho – například stvoření světa v sedmi dnech apod. Osmá noc tedy tak vyjadřuje překročení takové „plné míry“, něčeho, co je za hranicí normálního, přirozeného a co mění a převrací dosavadní řád. Ostatně stejně jako potopa světa, ať již v Gilgamešovi nebo ve Starém zákoně.

Politická situace naopak zpětně poznamenala či spíše určila i vlastní osud filmu. Schormově týmu se jej

²⁸ Jan Bernard: Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den. Praha: Nakladatelství Primus 1994, s. 121.

²⁹ Žalozpěv nad člověkem. Rozhovor Evy Zaoralové se Zdeňkem Mahlerem. Film a doba 1990, č. 6, s. 304.

sice podařilo dokončit díky podpoře barrandovské tvůrčí skupiny Novotný - Kubala, pod jejíž hlavičkou film vznikal, ale do kin se již snímek nedostal. V kompletní podobě jej bohužel nikdy nespatriil ani sám Evald Schorm. Opožděnou premiéru měl až po pádu komunistického režimu 17. května 1990, tedy rok a půl po režisérově smrti. Pracovní kopie byla ještě v prosinci 1969 odevzdána Ústřední půjčovně filmů, ale následně byl film z rozhodnutí nově dosazeného ředitele Ústředního ředitelství Československého filmu Jiřího Purše uložen do trezoru, kde musel zůstat celých následujících více než 20 let.

Pašijový příběh je zde tentokrát přímo v podobě fragmentů vsazen do filmu jako divadelní představení, které hraje ve vesnici paralyzované strachem z neurčitého ohrožení kočovná společnost. Režie těchto divadelních scén se v rámci natáčení ujal Jan Kačer, který byl současně představitelem jedné z hlavních rolí (Učitel). Na scénu se tak dostávají přímo pašijové postavy - Ježíš Kristus, Máří Magdaléna. To umožnilo některé pašijové odkazy učinit součástí vlastního děje filmu. Například když se členové samozvaného „výboru“ dožadují bičování Ježíše, nebo scéna, kdy před pronásledovateli po lávce prchající divadelní Kristus zdánlivě kráčí po vodě. Přímé odkazy na pašijové postavy se objevují také v replikách jednotlivých postav filmu - „Přišli si pro mě jako pro desátníka v záloze, anebo jako pro Ježíše?“

Současně se biblické symboly objevují souběžně jak v pašijovém představení herců, tak analogicky potom v rovině filmového příběhu. Jablko tu figuruje v představení jako rajske ovoce, které je příčinou-prostředkem pádu Adama a Evy do prvotního hříchu a následného vyhnání z Ráje. Ve filmu jsou zároveň bez

dalšího zdůvodnění jablka využívána jako symbol žádoucího nedostatkového zboží, které může být předmětem pochybné směny. Stejně tak se tu v obou rovinách objeví motiv Betlémské hvězdy. Jednou, když o ní hovoří jako o znamení na nebi herci na jevišti a kladou si otázku, co to znamená. V druhém plánu podobně komentují členové „vesnické domobrany“ signální světlice na obloze („To je signál, ale komu? Nevím, ale někomu určen je...“).

Především zde však autoři filmu pracují se základním rozměrem pašijového příběhu, tedy s obětováním nevinného, který tak platí za viny druhých, a nějakou míru viny, větší či menší, přitom nesou všichni. „Co bude jistější? Když se jim řekne, jeden z vás bude obětován, nebo když se ukáže: Ty, ty a ty...“ nebo „Kde jsou všichni vinni, není nikdo vinen.“.

Klíčový motiv pašijí, tedy ukřižování Krista (sám Kristus má v Bibli předobraz v beránkovi, na něhož jsou ve starozákonní době vkládány hříchy celého společenství, a následně je vyhnán zemřít do pouště), se ve filmu v různých variantách opakuje i v podobě samostatných scén. Hon na Blázna je jen jeho naznačením, včetně symbolického významu hovězího stáda v pozadí členů domobrany, kteří si pro něj přijdou domů. Klíčová je už vedle samotného finále snímku především scéna znázorňující hromadné znásilnění postavy Máří, která patří k herecké společnosti, tedy ke skupině předem vybrané za viníky nespecifikovaného zla. Herečka je při pronásledování davem „mstitelů“ nejprve zrazena Srandistou, u něhož hledá záchranu, ale ten ji naopak vydá násilníkům. Akt znásilnění, které se odehrává na posvěcené půdě hřbitova (s motivem krucifixu v záběru), je ztvárněno ve zpomalených, tím naléhavěji působících záběrech. Máří je symbolicky roztrženo roucho, s rozpaženýma rukama je vržena na příčně ležící trám a

během této rituální exekuce je vystavena potupnému posměchu přihlížejších.

V Schormově filmu je ovšem zásadní závěrečná scéna na nádraží, kdy Učitel objeví Výpravčího, který byl po celou dobu pokládán za mrtvého. Kromě jisté věcné i obrazové narážky na zmrtvýchvstání, jemuž okolní hříšný svět není ochoten a schopen uvěřit, je zde znovu přehrán příběh zástupné oběti se všemi základními atributy: Obětující si je vědom, že jím odsouzený je nevinný, uvědomuje si zástupnost této oběti. Na dotaz „Pane učitel, co proti mně máte?“ odpoví pravdivě: „Já nic – já přeci vím, že jsi nevinnej, ale ty jsi nás viděl...“. Zdůvodnění spáchaného činu formuluje v neosobním tvrzení „Každé utrpení má svou hodnotu...“. Před popravou Výpravčího hovoří Učitel k ostatním vesničanům v duchu biblického Piláta: „... máte na rukou krev.“ Mravní problém osobní a kolektivní viny probírá Učitel už o několik scén dříve v dialogu se svou ženou: „... přiznám se svobodně. A cos proved? To nevím, ale něco určitě. Existuju, tedy jsem vinen...“

Učitel ubije Výpravčího lopatou, protože opačná volba by nutně vedla k odsouzení všech vesničanů, neboť nikdo není bez viny ani on sám, který dlouho vzdoruje a nakonec také podléhá všeobecnému šílenství. Ačkoliv není prototypem hlavního padoucha, stává se vykonavatelem drastického, svým způsobem nezvratného verdiktu. Po vykonání ortelů si ve výmluvném gestu po vzoru Piláta Pontského očistí ruce.

Pašijová symbolika je tentokrát zcela záměrně využita jako prostředek ke komentování aktuální politické situace. Jako reálná oběť je tu nepochybně míněna okupovaná republika, akt znásilnění se vztahuje k ujařmení svobody československého státu a jeho národní identity. Větší či menší vinu nesou všichni, ať již

pasivitou nebo přímo aktivní účastí. Schorm tu naplno umělecky formuluje přesvědčení, že za zlo je odpovědný každý jedinec, bez ohledu na okolnosti, které jej nemohou nikdy ospravedlnit. („Odnikud nemůžeme nic očekávat - vše je tudíž na nás,“ říká Učitelovými ústy). V původním scénáři měl film končit příjezdem obrněného transportéru, který namíří hlaveň děla do kamery. Ve výsledné podobě končí snímek méně explicitním, ale o to účinnějším záběrem na Blázna, který jediný z postav filmu přežívá bez úhony a je stejný jako na začátku příběhu. Schorm k tomu opět prostřednictvím Učitele podotýká: „...blázen není ten, kdo přišel o rozum, naopak blázen přišel o všechno kromě rozumu.“ Jako by parafrázoval myšlenku význačného apologety katolicismu, spisovatele Gilberta Keitha Chestertona, že „šílenec není člověk, který by pozbyl rozumu. Šílenec je člověk, který pozbyl všeho kromě rozumu... Není brzděn smyslem pro humor, ani láskou, ani němými jistotami zkušenosti. Je tím logičtější, že ztratil jisté zdravé city.“³⁰ Blázen Josef se totiž jako jediný nechová se „zdravou“ racionalitou, rozdává své věci, zatímco „rozumní“ občané nakupují zásoby, on říká, co si myslí, kdežto ostatní mlčí, protože se bojí jeden druhého.

Ačkoliv byl film přímou reakcí na okupaci a nastupující normalizaci v československé společnosti, což přiznávají mimo jiné i další spolupracovníci (Jan Kačer, Jan Klusák, Květa Fialová) v pozdějších rozhovorech, uveřejněných až po pádu komunismu,³¹ Schorm odolal pokušení k prvoplánovým aktualizacím. Příběh by se mohl odehrát v jakékoliv době a téměř na jakémkoliv místě. Narážky na tehdejší realitu lze najít spíše mezi pomyslnými řádky, byť není pochyb o tom, že tehdejší

³⁰ Gilbert Keith Chesterton, *Ortodoxie*. Praha: Academia 1992, s. 16.

³¹ *Den sedmý, osmá noc*. Bonton film: 1998. Rozhovory jsou bonusovou součástí na nosiči DVD.

publikum je dokázalo jednoznačně dešifrovat. Stačí připomenout třeba na scénu narážející na komunistické kádrování, kdy samozvaný výbor třídí lístky se jmény obyvatel vesnice - „...ten je dobrej, ten ven...“. Jinde z úst filmové postavy jako by bylo slyšet sebeomluvné krédo normalizačního kolaboranta: „Jednou to muselo přijít, alespoň se ten chlív vyčistí...“.

Srovnáme-li oba Schormovy filmy *Farářův konec* a *Den sedmý, osmou noc* s pašijovou tematikou - natočené jen rok po sobě - jde až mráz po zádech, uvědomíme-li si, co vše se mezitím změnilo, jak ve společnosti, tak ve vnímání tvůrců. Zatímco *Farářův konec* je žánrově stále ještě komedií, kde se lze smát a teprve skrze smích objevovat tragickou podstatu, *Den sedmý, osmá noc* již útočí na diváka přímo s cílem zasáhnout jej na citlivých místech.

Dobře to lze odpozorovat na příkladech použití stejných symbolů v obou filmech. Kupříkladu motiv zabijačky, který se ve *Farářově konci* objeví hned na začátku, naráží s určitou rozverností na plytkou požívačnost obyvatel vesnice. Ve *Dni sedmém, osmé noci* je stejný motiv zabijačky podán mnohem drsněji, jako obraz krutosti vesnické „guerilly“ a temný náznak dalšího násilí. V prvním z obou filmů ještě funguje určitý laskavý nadhled nad jednáním postav a pochopení pro jejich slabosti, ve druhém díle už je každá slabost dovedena do důsledků. Například Majčina frivolnost a koketerie je podána s úsměvným pochopením, kdežto lascivnost Redaktorky ve *Dni osmém, sedmé noci*, která se projeví zdánlivě nevinným flirtem s Mladším synem v sýpce, má logické pokračování v jeho účasti na kolektivním znásilnění Máří. Prostě zlo zde plodí opět jen další zlo, a to bezodkladně. Jako by už nebyl čas na jakýkoliv relativismus, černá je vždy a všude černá, a

pro bílou proto nezbyvá místo. Tím je ovlivněn i rytmus a způsob vyprávění v pořadí druhého filmu. Bez znalosti okolností jeho vzniku by proto bylo možné tvůrcům vyčíst až jakousi křečovitost a uspěchanost ve vyprávění. Bereme-li ovšem *Den sedmý, osmou noc* jako dobové svědectví, chápeme, že i tento rys a zdánlivý nedostatek má svou vypovídací hodnotu.

V rozhovoru poskytnutém ještě před natočením obou snímků Schorm vysvětlil svůj názor na smysl umělecké tvorby: „Jsme většinou náramní estéti. Toužíme, aby se nám věci podaly přičesané a prefabrikované. A tvorba, umění, má být jen zákusek po dobré večeři. Jenže já jsem pro kost v krku. Prvek destrukce, který je v každé tvorbě, to je ten katalyzující moment, který nutí člověka, aby luštil tu svou neznámou...“³² Díváme-li se na oba filmy touto vyostřenou optikou, je rozhodně „větší kostí v krku“ a dílem více odpovídajícím Schormově krédu právě *Den sedmý, osmá noc*.

S ohledem na výše popsané okolnosti vzniku tohoto filmu je pochopitelně prakticky nemožné nalézt nějaké soudobé kritické ohlasy, ať již domácí nebo zahraniční. Kromě stranických funkcionářů a dalších cenzorů neměl nikdo jiný možnost film vidět po celých dvacet let, tím méně o něm referovat či jej hodnotit.

Prvních kritik se dočkal až po mnohaleté opožděné premiéře v roce 1990. Kritici přistupovali k dílu už spíše jako k určitému dokumentu doby a těžko se zbavovali rezervovaného odstupu. „Velmi věrně vypovídá o filmové stylistice oněch časů i o atmosféře v období začínající normalizace. Zároveň jej lze považovat za nadčasovou studii o lidské povaze, a především o povaze malých českých lidí... V pestré mozaice epizod, směřujících stále krutěji od komična k tragičnu, se

³² Filmové a televizní noviny 15. 11. 1997, č. 10.

představuje mnoho postav, zastupujících různorodé spektrum našeho národa. Tvůrci nešetří nikoho. Obnažují až na dřeň malost a krutost..."³³

„Figury a typy jsou určitým zjednodušeným spektrem společnosti, ale zároveň tato společnost je naplněna prázdnotou. Lidé, dívající se na pašijové hry, už neposlouchají, ale jen reagují na tón hlasu a herci, kteří divadlo hrají, mechanicky odříkávají text bez kontextu s významem slov. Autoři před námi vytvářejí text bez citových vazeb a vztahů. Přitom stačí na lidi pustit děs a oni už ostatní dokončí sami. (...) Je to varování, že člověk dokáže zničit sám sebe.“³⁴

„Linie divadelních motivů a paralel je v Schormově tvorbě úzce spojena s linií paralel biblických... Výsledkem je zlá hra, egoismus, zvůle, násilí. Proto všichni zmizí v záhadném vlaku a na opuštěném nádražíčku zůstává osamocený, zmatený Josef s čistým srdcem, který vše předpověděl a snad i přivolal.“³⁵

Pokud o *Farářově konci* můžeme konstatovat, že jde o dílo obecně divácky přístupné, které lze vnímat i bez hlubšího vhledu jako zdařilo komedii, u *Dne sedmého, osmé noci* to v žádném případě neplatí. Nebude-li divák dostatečně seznámen se společenskými a politickými souvislostmi pojícími se s dobou natáčení, může na něj snímek působit místy až nesrozumitelně nebo alespoň těžkopádně. K jeho sice univerzálně platnému, ale dobově často podmíněnými prostředky vyjádřenému poselství bude někdy jen s obtížemi rozumět. Pokud se ovšem přes toto úskalí přeneseme, zjistíme, že jde nejen o zcela unikátní svědectví o temné kapitole českých moderních dějin, ale také o film nesmírně silný a

³³ Tomáš Bartošek, *Filmový přehled*, 1990, č. 6.

³⁴ Václav Merhaut, *Den sedmý, osmá noc*. Záběr 6. 9. 1990, č. 18.

³⁵ Zpravodaj československého filmu 1990, č. 12.

umělecky pravdivý. Právě pro svou myšlenkovou hloubku mu přes všechny pochopitelné nedostatky patří v Schormově filmové tvorbě bezesporu čelné místo.

3. Christologická symbolika

Antihrdina, teologickým slovníkem vyjádřeno „blázen pro Krista“, který nese na základě své vědomé či nevědomé volby symbolický kříž, prostupuje téměř celým Schormovým kinematografickým dílem. Za christologické postavy můžeme nepochybně považovat také Jana z *Návratu ztraceného syna*, hrdiny režisérových raných filmů *Turista* nebo *Každý den odvahu* a v neposlední řadě i Kostelníka - hlavního hrdinu *Farářova konce*. Méně explicitně, ale o nic méně pravdivě splňuje znaky člověka nesoucího kříž za viny osobní i společné všem také hlavní hrdinka filmu *Pět holek na krku*. Všechny tyto a mnohé další postavy spojuje přes vnější rozdílnost jejich povah právě christologická idea nevinné oběti. Nevinnost zde přitom neznamená absenci osobních provinění, často právě naopak, ale prostým rozumem nevysvětlitelnou sílu nést následky za provinění svá i druhých, ať už se tomu daný jedinec vzpírá či nikoliv. V tomto smyslu jsou Schormovy filmy opakovanou variací hlavní myšlenky amerického filmu *Posledního pokušení Krista*. Na rozdíl od tohoto filmu Martina Scorseseho čeští tvůrci téma rozvíjeli většinou bez použití vnějších atributů biblického příběhu. Obě pojetí ovšem spojuje neortodoxní, a přinejmenším z pohledu katolické věrouky místy až „heretický“, přístup k samotné christologii. Zástupnou obětí není dokonalá bytost - inkarnovaný Bůh, ale kolísající a pochybující člověk.

Společnou charakteristikou Schormových (anti)hrdinů nacházíme v tom, že jde o bytosti mající všechny vnější předpoklady zařadit se úspěšně do dobového prostředí, v daném případě tedy do „socialistické reality“. Mají ale, ke své smůle, vždy něco navíc, co jim jejich zapojení do

většinové společnosti více či méně znemožňuje. Neodbytně tuší, ač se tomu mnohdy brání, že k plnému životu je potřeba ještě něco navíc, než je pouhá schopnost fungovat a obstát tady a teď. V hloubi duše věří, že svět má bohatší a hlubší podstatu, než jak se v jejich každodennosti právě jeví. Hledají proto bolestně odvahu vzít na svá bedra pomyslný kříž, zároveň ale bojují se svými přirozenými limity, se sklony podlehnout a usnadnit si svůj úděl. Neprojevují se nijak křesťansky, alespoň ne prvoplánově, a naopak se snaží zvládnout svůj osud pomocí až materialistické racionality. Dříve či později však jejich rozum a dosavadní, nevědomky falešné postoje ke světu i sobě samému selhávají. Původní koncepty se ukazují jako neplatné (velmi zřetelně například ve filmu *Každý den odvahu*). A právě zde se otevírá prostor pro duchovní vnímání, schopnost vidět a slyšet, nabízí se život v pravdě. Právě v tomto okamžiku autor své hrdiny opouští a záměrně jejich příběh nedovypráví a nedovysvětluje. Jako diváci se s nimi loučíme v jakémsi tunelu, na jehož konci se však rýsuje světlo. Záměrně konceptuálně otevřený závěr, v němž cítíme vanutí „za“, je působivější než schematická doslovnost.

Schormovi hrdinové z filmů *Návrat ztraceného syna*, *Každý den odvahu*, *Turista* nebo *Pět holek na krku*³⁶ podstupují osobní utrpení, ponížení a sociální ústrky. Jsou tak paralelou „beránka Božího“ ve smyslu křesťanské velikonoční oběti, beránka, který „k zabití veden jest“ (Iz 53, 4). Připomínají tím nepřehlédnutelně Ježíše v jeho utrpení a zástupné oběti. Schormovy filmy a hrdiny nelze ovšem rozhodně vytrhnout z doby jejich vzniku, alegorie na postavení jedince v totalitní

³⁶ Specifická je postava Faráře z filmu *Farářův konec*, která již byla interpretována v kapitole Světlo a tma pašijových příběhů.

společnosti je zde vždy více či méně zřejmá, a k tomu, aby se člověk dostal do pozice oběti v christologickém významu, stačí prakticky jakákoliv forma nonkonformity.

3. 1. Turista

Krátkometrážní snímek *Turista* natočil Evald Schorm roku 1961 ještě jako absolventský film na FAMU. Už zde se ale setkáváme s prvky jeho tvorby, které později nacházíme v jeho celovečerních filmech. Vystupuje tu existenciálně vykořeněný (anti)hrdina, člověk toužící žít život plně, poctivě a správně, ale fatálně narážející na nepochopení svého okolí. Václav Hrdlička (Vlastimil Brodský) je na první pohled průměrný jedinec žijící svůj každodenní život v reálném socialismu, uvnitř ale poznamenaný vlastními mantinely, nesmělým nakročením k velikosti a zároveň fatální neschopností k radikální změně. Václav nikde dlouho nevydrží, nemá rodinné zázemí, všude je vyhoštěným cizincem udiveně pozorujícím okolní svět, aniž by do něj dokázal vstoupit, zařadit se či aspoň jej pochopit. Okolní svět je pro tohoto muže fascinující a snad i lákavou oblastí, do níž by rád proniknul.

Václava můžeme chápat jako christologického hrdinu podobného Janovi z pozdějšího *Návratu ztraceného syna*. I on sní o lepším a spravedlivějším životě, na rozdíl od intelektuálního Jana jsou ovšem jeho sny skromnější a mají reálnější obrysy. Leccos napoví i původní, pracovní název scénáře filmu, na němž Evald Schorm pracoval se spolužákem z katedry scenáristiky Antonínem Mášou: „Měj syna, zasad' strom“. Ve srovnání s filmovým Janem prostší a pokornější Vašek hledá záchytné body své existence v až animální touze splynout s okolním prostředím, ve snaze zařadit se do běžného života. Chce, „aby ho lidé

měli rádi“ a „nekašlali na něj“. Snaží se pochytit jakýsi návod na život od zkušenějšího kolegy z ubytovny, úspěšného právě v rodinném životě. Z každého činu a gesta smolaře Vaška je cítit stupňující se zoufalství a prohlubující se utrpení. Přichází o místo traktoristy a stává se pomocným dělníkem, dílem nešťastných náhod a dílem vlastní, pro praktický život nepříliš dobře vybavené osobnosti se ocitá čím dál hloub. Na cestu zpět je tento beránek Boží příliš pokorný, trpělivý a neprůbojný. Jeho naděje na lepší život s Věrou, jíž se dvoří, postupně upadají.

V jedné z klíčových scén se trpícím Vaškovi dostane potupné lekce od kolegy řidiče nákladáku, kterého předtím pokorně prosil o zapůjčení vozu pro stěhování Věry. Ten, před zraky celého hostince, namáčí Vaškovi hlavu do vody na oplachování pivních sklenic. Paradoxně právě tento řidič je na nástěnce podniku vyznamenán jako nejlepší pracovník.

Do Vaškových snů dává nahlédnout jedna ze závěrečných scén, kdy se věčný „turista“ odjíždí vlakem na svou další štaci. Ve vagonu, za jehož okny se ubíhá cizí svět, jemuž nerozumí, potkává neznámou dívku, veselou a bezprostřední, pohlížející na něj nezávisle, bez černých brýlí, které si obvykle nasazují jeho kolegové a nadřízení, kteří je považují za nenapravitelného outsidera. Ne snad z opravdového zájmu, ale z běžné slušnosti a z ní plynoucí vstřícnosti se s ním dívka dává do řeči. Vaška však toto setkání aspoň na chvíli osvobozuje a úlevně snímá jeho trnovou korunu. Přiměje ho zahrát si na někoho, kým není, ale jímž touží být. Pokouší se napodobit sebevědomé jednání úspěšného kolegy z ubytovny a začne předstírat roli, již si vysnil. Vypráví dívce, že jede za rodinou, protože se mu narodil syn. A dívka přijímá jeho výpověď bez jakýchkoli

pochybností. Možná poprvé v jeho životě s ním někdo mluví bez podezíravosti a pochybností o něm samém. Vše se zdá být krásné, chyba spočívá „pouze“ v tom, že jde o klam, o kratičké, šťastné vystoupení ze skutečnosti a úlevné odložení kříže.

Na rozdíl od filmového Jana, bránícího se rozhodným aktem sebevraždy nebo aspoň útekem z léčebny, přijímá Vašek svůj trpký úděl s udivujícím odevzdáním, s poslušností hodnou Kristova následovníka a mučedníka. Připomeňme zde, že hodnota Kristovy oběti v přijetí potupného kříže spočívá podle křesťanské tradice právě v tom, že ukázal velikost své poslušnosti (Fp 2,6), a vyzdvihl tak k následování křesťany obecně přijatou hodnotu specifického mravního a sociálního řádu.

3. 2. Každý den odvahu

Svůj první celovečerní film *Každý den odvahu* natočil Evald Schorm roku 1964 za scenáristické účasti Antonína Máši. Hlavní role se zhostil Jan Kačer, z něhož se stal „Schormův dvorní herec“, významné role zde ztělesnili také Jana Brejchová, Vlastimil Brodský nebo Jan Libíček, kteří se později objevili i v dalších režisérových filmech.

Podobně jako ve filmu *Turista a Návrat ztraceného syna* zde autoři předkládají otázku po návodu na smysluplný, hodnotný život. Opět zde nacházíme zřetelné odkazy k životu Krista, a to už v podobě plakátu k filmu, na němž je hlavní hrdina zobrazen jako ukřižovaný Spasitel.³⁷ Christologický hrdina zde není

³⁷ Pro upřesnění: na filmovém plakátě z technických důvodů nebyl zobrazen v křížové pozici protagonista Jan Kačer, ale Josef Abrhám, představitel vedlejší postavy Bořka, který nešťastnou náhodou zahyne na motocyklu.

outsider založením jako „turista“ Vašek, je vzdálený i poněkud výstřednímu „ztracenému synovi“ Janovi, kteří oba mají jisté osobnostní předpoklady nést svůj těžký úděl v podstatě za jakýchkoli okolností. Třicátník Jarda Lukáš vypadá ve srovnání s nimi sice na první pohled životaschopněji, dokud nenahlédneme jeho těžkou, osobní existenciální krizi.

Leccos o jeho prožívání napoví už citát Jerzyho Andrzejewského z úvodu filmu: "Každý den se dotýkáme velkých lásek a velkých nenávistí. A jestliže člověk, třeba jen na okamžik, prohrává to, co opravdu ze všech sil miluje, pak se neubrání myšlence, že prohrává i část svého života, že v něm nenávratně uhasíná jakési vnitřní světlo, že v něm jednou provždy umlká jakýsi nepostradatelný tón."

Jarda má za sebou, jak vidno, poměrně úspěšnou kariéru socialistického úředníka a funkcionáře z 50. let minulého století. Obtížně se ale vyrovnává s pozvolnou, nicméně důraznou změnou poměrů po pádu stalinského kultu osobnosti. Ideály minulé doby, které Jarda - ve fiktivní filmové prehistorii - vyznával (vzpomíná na tu dobu se slovy „tenkrát jsme se ještě dovedli o něco porvat“), pomalu ustupují a on se ocitá v nejistotě. Jardovu vůdčí pozici v podniku začínají nahrazovat lidé nové doby, patří k nim i mladší, nedostudovaný a Jardou vysmívaný Bořek. Zaskočený Jarda je vůči novým ideálům skeptický, zároveň v něm ale začínají hlodat pochybnosti o správnosti předchozí éry, která jej vynesla nahoru. Své neštěstí ve scénách burleskního nádechu svěřuje redaktorovi, který do jejich podniku přišel udělat reportáž. Bývalý hrdina práce se aspoň pro daný okamžik posiluje vymyšlením neexistujících úspěchů. Lež, šílenství nebo záchvaty agresivního běsnění se u postav tohoto typu v Schormových filmech zdají být jedinou

možností, jak se vysvobodit z nátlaku konformní společnosti.

Pro dezorientovaného, zoufalého Jardu je náhle stará doba pryč a v nové už nedostačuje jejím nárokům. Nemůže zpátky ani dopředu, nejistě přešlapuje na místě a trpí. Oporou mu není ani jeho dívka Věra, sice zdravá optimistka, ale ve srovnání s ním trochu povrchní, navíc přitahovaná Jardovým sokem Bořkem. Rozchází se s ním při hysterickém výstupu ve vyprahlé krajině, která je odrazem hrdinovy vnitřní vyprahlosti.

Pocit zklamání a frustrace z nemožnosti uplatnění vlastních schopností přerůstá u Jardy v agresi, která jej užírá zevnitř a propukne na povrch v naturalistické scéně rvačky a zbitím eskamotéra, který se ho donutil vystoupit na pódium v jeho představení. Jardovi jsou kouzelníkovy kejkle odporné jako celá nastupující doba, která se mu jeví stejně falešná a beznadějně prázdná. S naturalistickými scénami násilí se v díle Evalda Schorma setkáváme poměrně často. Z čeho pramení tyto prudké a náhlé ataky násilníků? Z hluboké vnitřní zlosti, vzteku z bezmoci...?

Ve scéně hospodské rvačky, když se proti němu postaví rozlícené osazenstvo celého hostince, včetně jeho kolegů z práce, symbolizuje Jarda paradoxně Kristův osud. Ačkoli vyznával a prosazoval lepší svět pro všechny, brutálně ho zbijí a on, potlučený a ponížený, obtížně vstává ze země. V jeho tváři se ale překvapivě nezračí zlost, vztek ani zoufalství. Z hrdinovy lehce se usmívající tváře - snad poprvé během celého filmu - najednou vyzařuje smíření a oddaný pokoj. V tomto jeho sestupu na samé dno je možné tušit světlo budoucí naděje.

Kristus musel podle křesťanského výkladu dojít až k paradoxu kříže, aby přinesl lidstvu spásu. Podobně

biblický antihrdina Jonáš se musel octnout v temném břiše velryby, když odmítl uposlechnout Boží výzvu stát se větším, a teprve potom podstoupil svůj úkol a duševně vyrostl. Ve smrti na kříži, deklarované už na filmovém plakátě, prosvítá záblesk naděje. Jarda na sebe bere kolektivní vinu své doby - a za její hříchy je křižován. Není přitom podstatné, že Schormův hrdina pyká za „hříchy“ komunistické ideologie. Důležitý je obecný princip. Kříž je rozsudkem smrti, představujícím konec minulosti a začátek zcela nového: „Protože jestli kdo v Kristu, nové stvoření jest. Staré věci pominuly, aj všecko nové učiněno jest.“ (2K 5, 14 - 17).

3. 3. Návrat ztraceného syna

Zřejmě nejzřetelněji prostupují christologické odkazy Schormův film *Návrat ztraceného syna* (1966), který vznikl v době režisérovy osobní i tvůrčí zralosti, tedy v období relativně tolerantním vůči svobodnému autorskému vyjádření, kdy panující kulturní ideologie a cenzura občas, byť s nesouhlasem povolovaly určité odchylky.

Křesťanské aluze, které ve filmu nacházíme, naznačují možnost úniku a spásy před okolním, negativně chápaným světským prostředím Janovy každodenní reality. Připomeňme si aspoň některé z nich. Na začátku i na konci filmu kamera snímá budovu psychiatrické léčebny a v dalším záběru přiblížením se ukáže vnitřní část okenního rámu ve tvaru kříže - základního symbolu křesťanství.

Kříž v křesťanském smyslu však není vnímán pouze jako nástroj Ježíšovy popravky, ale v obecném smyslu i jako trvalé a trpělivé nesení těžkostí života, při němž

často člověk selhává, podobně jako filmový hrdina Jan, když se pokusí o sebevraždu. Selhává i svými marnými útekami a návraty a nedostatkem odvahy přijmout v plnosti a bez kompromisů svůj úděl. Obdobně Kristus při cestě na Golgotu podle biblického líčení padl pod tíhou kříže a bylo nutné vyzvat kolemjdoucího Šimona Kyrénského, aby nesl kříž místo něho.

Tak jako Kristus je v evangeliu ústřední a klíčovou postavou, i postava Jana Šebka je vsazena do centra příběhu a ostatní postavy i zápletky jsou pouze ilustrativní kulisou jeho příběhu. Jan jakožto neuvědomělý novodobý následník Kristův také není přijímán svým okolím, odkud je vyvrhován. Jeho postoje jsou znevažovány, v zaměstnání je diskvalifikován, žena Jana i tchyně s tchánem upřednostňují Janina povrchnějšího milence. Při útěcích z psychiatrické léčebny je vždy spolehlivě znovu polapen a vrácen na místo, které jemu podobným určila společnost, na místo z nejpodřadnějších, do blázince.

Ve filmu i v evangeliu je pro běžný lid snadněji přijímanou pravdou to, co se shoduje s bezproblémovým, konvenčním pojetím světa, schematizací správného a špatného, co uspokojuje racionální požadavky a přízemní potřeby. Okolí se od Ježíše odvracelo s posměchem a pohrdáním, podobně jako od Schormova Jana, označujíc jejich počínání za bláznovství. Lidé v blízkosti Krista i filmového Jana jsou jejich jednáním uváděni do rozpaků, nemohou je brát vážně, aniž by tím opustili všechny hodnoty, které dodávají jejich životům zdánlivý pocit ceny, smyslu a jistoty.

Schormova hrdinu Jana můžeme chápat jako obětního beránka, který pyká za zkaženost a neřesti společenství, na něž naráží pokaždé, když opustí léčebnu. Ani v ní se však neseťkává jen s dobrem a vstřícností. Ježíšova oběť

je křesťanskou tradicí chápána jako smazání hříchů lidu, když jejich hříšnost dosáhla vrcholu, takže jeho obětí byla jedinou možností jejich spásy.

Paralelu s životem Kristovým nacházíme i v ostatních aspektech Janova života, kdy je svým nejbližším okolím absurdně nabádán k návratu do běžné reality. Pro hrdinu je to nemožné, podobně jako pro Ježíše, který je na Kalvárii s výsměchem vyzýván k sestoupení z kříže.

Jan z *Návratu ztraceného syna* přijímá svůj kříž v souladu s křesťanským učením, přestože on sám je nevyznává otevřeně, nýbrž skrytě, čímž se jeho svědectví dostává větší opravdovosti a naléhavosti. Nesměle, a přece radikálně překračuje práh své intelektuální slepoty, přijímá společenskou porážku a nakračuje k duchovnímu vítězství. S bolestí roztíná zdánlivě bezpečný kruh vlastní pýchy, po čemž následuje pád do tmy, pro duchovní růst nezbytná smrt vlastního já, popisovaná Mistrem Eckhartem, Janem od Kříže či Terezií z Ávily.

Jan svou pouť končí v závěru filmu slovy: „Co jsem udělal špatně?“ Toto vyslovení definitivní pochybnosti nad smyslem svého počínání lze postavit do paralely s posledními slovy Ježíše Krista na kříži, jenž stížen slabostí a paradoxně i silou své lidské podstaty, umírá se slovy, na něž dopadl stín pochybnosti: „Bože, proč jsi mě opustil?“

Kdo jsem a kam jdu? Téma návratu k sobě samému, či v křesťanském chápání do náruče Boží, výrazně rezonuje jako další stěžejní téma Schormovou tvorbou. Někdy silně a plamenně, jako je tomu ve filmu *Návrat ztraceného syna*, jehož titul nese název biblického podobenství, jinde poněkud tišeji, například ve výše zmíněných

filmech *Každý den odvahu* a *Turista*, kde se lehce, a přesto jasně mísí s tématem inspirovaným pašijovým příběhem.

Touha po návratu do krajiny původního, nenarušeného bytí je přirozenou touhou člověka od narození do smrti a jako taková je vnímána a umělecky zpodobňována napříč kulturními a náboženskými tradicemi. Toto podvědomé a nutkavé směřování je nejčastěji symbolicky ztvárňováno jako touha „vrátit se domů“.

Domov je tradičně považován za střed bytosti.³⁸ Mircea Eliade pak o cestě ke středu mluví jako o bloudění v labyrintu: „Cesta je příkrá a plná nebezpečí, protože představuje ve skutečnosti obřad přechodu od profánního k posvátnému, tj. od efemérního a iluzorního k realitě a věčnosti, od smrti k životu, od člověka k božství. Dosažení „středu“ se rovná posvěcení, iniciaci; po existenci, která byla ještě včera profánní a iluzorní, následuje existence nová, reálná, trvalá a účinná.“³⁹

Podle výkladů v rámci židovsko-křesťanské kultury stojí za touhou po návratu domů nevědomá, ale bolestná vzpomínka na vyhnání z ráje. Podle Vladimíra Suchánka je motiv návratu ztraceného syna archetypálním motivem, který proniká nejen každým uměleckým dílem, ale i životem každého člověka a veškerou jeho tvorbou: „Ve své podstatě se jedná o schéma donekonečna opakované, sloužící jako základní kostra, na kterou je uloženo vše ostatní. Tato kostra jde napříč výrazovými složkami filmu jako jejich určující činitel. Jedná se o příběh, který se v nejrůznějších obměnách odnepaměti vyskytuje a je bytostnou esencí všech prastarých mýtů, ság,

³⁸ Srov. Henri J. M. Nouwen, *Návrat ztraceného syna*. Praha: Paulínky 2001, s. 44.

³⁹ Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH 1993, s. 18 - 19.

proroctví, hrdinských eposů a legend, které jsou obraznou pamětí o vzniku národa, národního hrdiny i o počátku a příčinách jsoucna a bytí. Jedná se o příběh, který v evropském kontextu známe jako návrat ztraceného syna.“⁴⁰

„Kdo jsem, odkud pocházím, kam jdu?!“ To je základní a často i mimo křesťanské filozofické prostředí citovaná otázka tohoto podobenství. Připomeňme si proto jeho celé znění podle Lukášova evangelia:

„Jeden člověk měl dva syny. Ten mladší řekl otci: „Otče, dej mi díl majetku, který na mne připadá“. On jim rozdělil své jmění. Po nemnoha dnech mladší syn všechno zpeněžil, odešel do daleké země a tam rozmařilým způsobem svůj majetek rozházel. A když už všechno utratil, nastal v té zemi veliký hlad a on začal mít nouzi. Šel a uchýtil se u jednoho občana té země; ten ho poslal na pole pást vepře. A byl by si chtěl naplnit žaludek slupkami, které žrali vepři, ale ani ty nedostával. Tu šel do sebe a řekl: „jak mnoho nádeníků u mého otce má chleba nazbyt a já tu hynu hladem! Vstanu, půjdu k svému otci a řeknu mu: Otče, zhřešil jsem proti nebi i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem.“ Ale otec rozkázal svým služebníkům: „Přineste ihned nejlepší oděv a oblečte ho; dejte mu na ruku prsten a oděv na nohy. Přiveďte nakrmené tele, zabijte je, hodujme a budme veselí, protože tento můj syn byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.“ A začali se veselit.

Starší syn byl právě na poli. Když se vracel a byl už blízko domu, uslyšel hudbu a tanec. Zavolal si

⁴⁰ Vladimír Suchánek, *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2002, s. 136.

jednoho ze služebníků a ptal se ho, co to má znamenat. On mu odpověděl: „Vrátil se tvůj bratr, a tvůj otec dal zabít vykrmené tele, že ho zase má doma živého a zdravého.“

*I rozhněval se a nechtěl jít dovnitř. Otec vyšel a domlouval mu. Ale on mu odpověděl: „Tolik let už ti sloužím a nikdy jsem neporušil žádný tvůj příkaz; a mně jsi nikdy nedal ani kůzle, abych se poveselil se svými přáteli. Ale když přišel tenhle tvůj syn, který s děvkami prohýřil tvé jmění, dal jsi pro něho zabít vykrmené tele.“ On mu řekl: „Synu, ty jsi stále se mnou a všechno, co mám, je tvé. Ale máme proč se veselit a radovat, poněvadž tento tvůj bratr byl mrtev, a zase žije, ztratil se, a je nalezen.“*⁴¹

Biblické podobenství o ztraceném synu nám připomíná, že „musíme prolít nespočetné slzy, a tak si uchystat srdce, aby mohlo přijmout kohokoli, aniž bychom hleděli na to, jaká byla jeho cesta, a z takto připraveného srdce mu odpustit“.⁴² Je přitom zásadní otázkou, který ze dvou synů podobenství je více „ztracený“. „Marnotratný“ mladší jinoch, zakoušející po strastech v „cizí zemi“ všeodpouštějící Otcovu náruč, nebo starší, zdánlivě rozumnější, odsuzující bratra z hloubi svého tvrdého srdce? Chybuje více filmový „ztracený syn“ Jan nebo jeho žena, tchán s tchyní a spolupracovníci? Všichni naoko dobří, vstřícní, žijící podle pravidel, avšak fatálně selhávající ve vztahu k bližnímu, sobě samým, nedostateční v samé podstatě své lidskosti?

Postava člověka nesmiřitelných postojů, nešťastného, bloudícího individualisty neschopného

⁴¹ Lk 15, 11 - 32.

⁴² Henri J. M. Nouwen, *Návrat ztraceného syna*. Praha: Paulínky 2001, s. 139.

zapojit se do banality všedních dnů většinové společnosti, vystupuje ve většině filmů Evalda Schorma. Nejdůkladněji je vykreslena právě v příběhu „ztraceného syna“ Jana.

Nejsme-li ukotveni v křesťanské tradici a jejím zvyku aplikovat biblická podobenství při výkladu problémů světa a osobního života, může se nám podobenství o ztraceném synu zdát stejnojmennému filmovému dílu z roku 1966 poněkud vzdálené. Titul filmu *Návrat ztraceného syna* a základní dějové prvky však Schorm nepřejal s nahodilou povrchností. Jsou do filmu důmyslně zakomponovány a vytvářejí tak nový, moderní a silný rozměr podobenství. Pokusme se to ukázat v následujícím rozboru.

Oficiální text distributora film uvedl jako příběh o člověku, který „postupně začal v životě ztrácet sebezáchovnou imunitu proti všemu nepravému, nemravnému, polocharakternímu, co se tváří tak nevinně, samozřejmě a normálně; začal si to připouštět právě jako nepravé, nemravné a znehodnocující lidský život. Přestal to považovat za normální - a v tom okamžiku se ocitnul v konfliktu se sebou samým a se světem všech "normálních" lidí okolo sebe".⁴³

Jan, hlavní hrdina Schormova filmu, prožívá život v relativní a zdánlivé hojnosti své doby. Jeho životní cesta se zdá být pohodlná a široká. Přesto se cítí být svázán a v jeho mysli hnízí tušení, že to, co žije, není autentický, plnohodnotný a pravdivý život. Něco mu chybí... Ale co vlastně? Jeho vnitřní tušení a touha, léty umlčovaná a zastrášená přijetím konformního postavení úspěšného pracovníka a manžela krásné ženy, znenadání a

⁴³ Návrat ztraceného syna. *Československá filmová databáze*. Dostupný na <http://film.ff.cuni.cz/htm/0001.htm><http://www.csfd.cz/film/8154-navrat-ztraceneho-syna/>

nezadržitelně vytryskne na povrch. Jan „odchází“. Neví kam, jeho srdce ví jen tolik, že tady a teď je to špatně, že po dané cestě už nelze jít dál ani krok, že nelze jinak než z dávno nastoupené trasy radikálně sejít, neboť, řečeno s teologem Blaisem Pascalem, srdce zná důvody, o nichž rozum neví. A tak Jan sestupuje z výsluní, osvobozuje se a vydává se „cestou trnitou“, neboť jen po ní je možné dojít do království nebeského. Zdánlivá nesmyslnost Janova náhlého a radikálního vystoupení z konformity funguje jako akcent jeho činu a monumentalizuje jej do absolutních, člověka převyšujících rozměrů. „To, že si člověk uvědomí bezesmyslnost pozemského života, jej nutí vsadit na to, že Bůh existuje, i přes nemožnost to dokázat. Právě nepřítomnost Boha ve viditelném vesmíru nutí člověka, trápeného nesmyslností vlastní existence, aby jej hledal.“⁴⁴ Jan nemůže jinak, než opustit svůj „domov“ a vydat se na cestu k sobě samému, na cestu bloudění v temnotě, na jejímž konci tuší jeho srdce aspoň matné světlo. Jeho bloudění labyrintem života je epizodicky rámováno „návraty“ domů, zpět do psychiatrické léčebny, drobnými, nerozhodnými útekami ven a zase dovnitř.

Snímek *Návrat ztraceného syna* vznikl v době, kdy se československá společnost většinou již rozešla s budovatelskými ideály 50. let a stejně jako Schormův (anti)hrdina se nacházela ve stavu hledání „něčeho“, co by je mohlo nahradit. Návrat do stalinistického období s politickými procesy, násilnou kolektivizací venkova, všudypřítomným kádrováním, byl již zjevně nepřijatelný, změna společensko-politického řádu přitom ovšem zdaleka nebyla na pořadu dne. Myšlenkové ovzduší tedy nebylo v mnoha směrech nepodobné stavu, v němž se nachází

⁴⁴ Blaise Pascal, *Myšlenky*. Praha: Jan Laichter 1909, s. 32.

ústřední postava tohoto filmu. Ve své době bylo tedy mnohem snazší pro běžného diváka nevnímat film jen jako popis osobního dramatu jednotlivce, ale také jako alegorické zobrazení obecnějšího dilematu. Otázku, „kdo jsem, odkud pocházím, kam jdu“, si tehdy kladla v jistém smyslu celá společnost. Současnému divákovi proto mnohé vrstvy filozofického rozměru nemusejí být na první zhlédnutí již tak zřejmé. To je ostatně problém i dalších Schormových filmů - nejcitelněji je to vidět zřejmě v „pookupačním“ snímku *Den sedmý, osmá noc*.

Kým je ale vlastně hlavní hrdina, symbolický „ztracený syn“ Jan Šebek? Zdánlivě úspěšný architekt, který má vše, po čem obvykle moderní člověk prahne. Podle soudobých společenských měřítek by měl být spokojený. Jeho nesmiřitelný postoj k nahlížení světa jej však zbavuje vůle žít dál. Jan odmítá život v kompromisu. V jeho srdci se uhnízdilo neodbytné tušení, že k plnohodnotnému životu je zapotřebí ještě něco navíc. Díky své intuici ví, že může žít jiný, pravdivější a poctivější život, k jehož cílevědomé realizaci mu ale chybí osobní odvaha. Jan je individualista, který není dále ochotný idealizovat si svět, v němž žije, když jeho vidění pravdy je přece tak kriticky a neodbytně jasné. A tak volí cestu odchodu... Ocitá se v časoprostoru poslední možnosti, ve stavu skrytého zoufalství, hlubokého a nelítostného zápasu se sebou samým. Jeho srdce má nakročeno k přijetí nejvyšší lásky, Jan však volí jinou, ve své podstatě podobně absolutní možnost.

Sebevražda či pokus o ni se mu zdají být jedinými možnými východisky nebo přinejmenším možnostmi, jak svobodně rozhodnout o sobě samém. Svým činem se však Jan, podobně jako ztracený syn biblického podobenství, dostává na společenské dno. V západní kultuře je

postavení sebevraha tradičně chápáno jako podřadné. Sebevrah je člověk, který překročil určitou mez „možného“, odpustitelného člověkem i církevními institucemi, které sebevrahům odnímají právo na rozloučení formou oficiálního církevního obřadu, a pro jejich těla vykazují místa v neposvěcené půdě. Adorováni přirozeně nejsou ani chovanci psychiatrických ústavů, mezi něž je Jan automaticky vyřazen.

Janovo postavení je v tomto ohledu víceméně shodné s postavením ztraceného syna v biblickém příběhu, jemuž byla po odchodu z blahobytné rodiny svěřena péče o vepře. Zatímco on odchází do „vzdálené“ země, Schormův hrdina se ocitá v blázinci. Novozákonní hrdina zakusí zneuctění, když ho „tamější člověk“ (rozumějme pohan) pošle pást dobytek. Tento moment bývá interpretován jako kultické znečištění. Vepř byl Izraelity považován za zvíře „nečisté“, jeho maso bylo Židům přísně zapovězené. Marnotratný syn dokonce nedostává ani jejich stravu, tak nízká je po společenském pádu jeho cena. Ztrácí veškerou důstojnost člověčenství, klesá na samé dno a jeho stín dopadá i na jeho rodinu. Evangelium však zjevuje, že i z takového stavu je možnost návratu, z čehož plyne velikost poselství tohoto podobenství: neexistuje stav, kdy by se člověk nemohl „vrátit“.

„Vzdálená země“, do níž směřuje marnotratný syn Bible, je pošpiněním posvátnosti domova takového, jak jej vidí a vnímá Božská entita. V případě příběhu Schormova „ztraceného syna“ Jana jde rovněž o pomyslné zneuctění prostředí, z něhož vychází. Pobyt v „blázinci“ byl a pořád zůstává pro většinovou společnost vrcholným stigmatem, společenským tabu vztahujícím se nejen na dotyčného jedince, ale i na jeho rodinu, případně společenství, jejímž byl před svým odchodem součástí.

Na rozdíl od biblického podobenství nenahlížíme

příběh hlavního hrdiny transcendentální perspektivou, ale nabízí se nám pohled očima Jana a osob jemu alespoň zdánlivě blízkých, manželky a jejích rodičů, spolupracovníků, lékaře a jeho ženy, od jejichž způsobu života, myšlení a jednání, se nyní odvrací. Janův postoj je zde v souladu s podobenstvím chápán jako zrada hodnot předávaných z generace na generaci, znevážení rodiny a společnosti, z níž vychází.⁴⁵

Zatímco cesta chlapce z biblického podobenství byla poměrně přímočará (po kritickém nahlédnutí své společenské degradace mohl zvolit jasnou a přímou cestu domů), Jana čeká při cestě za světlem svízelné bloudění se sérií drobných a nepříliš zdařilých odchodů a návratů. Z léčebny příležitostně utíká, aby se spontánně zmocnil pro něj cizích, nepřístupných rolí. Srdečně hovoří s kolemjdoucími, sebevědomě se ptá na práci dělníka, to vše pod maskou určenou výhradně dané chvíli. Vždyť bláznu je vše dovoleno, za chvíli si pro něj zase jako vždy přijedou a v sanitce odvezou zpět do ústavu obklopeného klidným parkem. Jindy hledá naději u kněze, jehož výklad podobenství o ztraceném synu zaslechne náhodně při výuce katechismu pro školáky. V osobě kněze zakusí vlídné přijetí, záblesk milosrdenství a možnosti opravdového návratu do Boží náruče. Jejich disputaci ale není přáno potřebného klidu, záhy je přerušena muži v bílých pláštích a opětovným návratem do psychiatrické léčebny.

Při jednom ze svých útěků se zoufalý Jan snaží najít úkryt před svými pronásledovateli a nastupuje do autobusu plného jeptišek, představujících krajinu možného návratu, z níž je však Jan opět jako cizorodý prvek vyvržen a „navrácen“ zas do ústavní internace.

⁴⁵ Srov. Henri J. M. Nouwen, *Návrat ztraceného syna*. Praha: Paulínky 2001, s. 42.

Janovy útěky jako by symbolizovaly návraty k sobě samému, do abstraktního příbytku svobody a bezpečí, potažmo v náboženské rovině do Boží náruče. Přestože nejsou úspěšné, pro Jana představují aspoň osvěžující vystoupení ze světa nutnosti, záblesk vnitřní svobody a pokus být sám sebou. Tragika jeho počínání spočívá v nedostatku síly na skutečnou realizaci života bez kompromisů, zároveň ale není ochoten degradovat svůj život na úroveň pasivního davu. Ví, že životu, který žije, cosi zásadního chybí. Jeho rozeklanost ilustruje rozhovor s lékařem: Jan: „Věřím, že člověk má jednat podle svého přesvědčení a neohlížet se na následky.“ Lékař: „Jste toho schopen?“ „Ne.“ A tak donekonečna utíká před okolím, jež ho svazuje a omezuje, i před sebou samým.

Tragicky nevydařené jsou Janovy návraty domů, k nevěrné ženě Janě a jejím rodičům, s nimiž mladá rodina sdílí domácnost. Na rozdíl od biblického ztraceného syna nečeká Jana otevřená náruč Otce, ale pouze falešně líbivé přivítání a hostina. Podobně jako v biblickém podobenství je navrátilivší se syn uvítán tučným teletem, je i Jan „uctěn“ velkou porcí nedělní pečinky. Reaguje však podrážděně, správně podvědomě cítí, že toto přivítání je jen hra; možná dokonce někde v lednici jsou ještě chlebičky, které Janini pokrytečtí rodiče před nedávnem nabízeli jeho sokovi, Janinu milenci.

Připomeňme, že v tradičním biblickém významu má mít hostina spojující účinek a stát se kulisou nepozorované Boží přítomnosti. Odkazuje k Poslední večeři Páně, slavnosti eucharistie a pospolitosti přítomných. Realistické až naturalistické zpodobení tohoto aktu Evaldem Schormem se v daných souvislostech jeví až jako šokující a bezostyšně odkrývající narušené vztahy všech

zúčastněných.

Povrchní vazby Janových nejbližších vytušil i ošetřující lékař v ústavu. Proto nabádá jeho manželku Janu k odvaze plnit Boží přikázání „miluj bližního svého jako sebe samého“ a vyzývá ji konci jejich krátkého rozhovoru: „Mějte ho ráda aspoň jako sebe.“

Neúspěšný je i Janův návrat do zaměstnání. Vrací se s elánem a chutí pracovat a tvořit. Jeho „návrat“ ale brzy zhatí ředitel podniku, podrážděný Janovou touhou žít život rovný a absolutní, bez úliteb a kompromisů: „Vy odmítáte zásadně jakýkoli kompromis. Podívejte se, není to zároveň ten nejlehčí způsob k životu? Já jsem hluboce přesvědčen, že odmítání jakéhokoli kompromisu pramení ze strachu, z nejistoty, z nedůvěry v hodnotu těch věcí, v jejichž jménu by měl být ten, který kompromis uzavřen.“

Janovi oponenti, rodina a spolupracovníci, představují ve filmu postavy nesoucí vlastnosti bratra z podobenství o marnotratném synu. Jsou to konformní až dokonale poslušní lidé tvrdého srdce, povrchní a vážní, s falešným vztahem k Janovi, ostatním bližním i sobě samým, roztěkaní, roztráštění a vykořenění, vyhledávající úniky před sebou, jimiž chtějí nahradit chybějící harmonii a pokoj. Jan, stejně jako mladší syn v podobenství, opouští jejich svět. Stejně jako on odchází do „vzdálené země“. Jeho odchod je zpřetrháním vazeb, odmítnutím domova. Vzdává se dobrovolně pozice (samo)vládce svého života, tolik samozřejmé v éře moderny a postmoderny. „Za pět minut dvanáct“ odmítá pokušení ďábla a jeho lákavou nabídku „budete jako Bůh“.⁴⁶

Janova pozice blázna má však i další rozměr. V literatuře a umění bývá blázen tradičně vykreslen i

⁴⁶ Gen 3, 5.

jako „jediný vědoucí a vidoucí“, čistý a odmítající účast v neřestném profánním světě, „blázen ve jménu Božím“. Jako ten, kdo se noří vlastním přičiněním do tmy, aby mohl vstoupit do světla.

Janovi blízkou postavou, inklinující k dobru, jakýmsi dalším ztracencem, je tanečník Zdeněk, citlivý a křehký chovanec ústavu. Také on nese velmi zřetelně svůj kříž, když zažívá ústrky a opovržení dokonce i v prostředí zdánlivě bezpečné léčebny. Ostatní pacienti ho zesměšňují, radují se z jeho strachu, když mu do postele podstrčí hada, biblický symbol pokušení, symbol hříchu a smrti, již hřích způsobil. V biblické Apokalypse (Zj 12, 9; 20, 2) se had objevuje jako „ten dávný had, zvaný ďábel a satan“, který svádí celý svět. Ve středověku byl had považován za symbol personifikované závisti, jedné z hlavních křesťanských neřestí a protikladu tří teologických ctností (fides, spes, charitas) a čtyř kardinálních ctností (iustitia, prudentia, temperantia, fortitudo). S nevítaným živočichem na Zdeněkově pelesti se statečně vypořádá právě Jan, přestože pro zápas s vlastním životem mu odvaha zřetelně chybí.

Podtržením jeho degradace je jedna ze závěrečných scén, v níž je na Jana spontánně uspořádán hon místními obyvateli, kteří Jana mylně považují za hledaného násilníka a vraha. Krvežíznivý dav ho pronásleduje jako divou zvěř, v jejíž podřadné pozici se Jan ocitá. Tento hon na člověka je zakončen konstatováním, že došlo k pouhému nedorozumění, zatímco uštvaný Jan padá v polích vyčerpaný hrůzou a dlouhým během. Po této události se opět vrací do léčebny, kde se v zoufalství ptá lékaře: „V čem jsem udělal chybu?“

V poslední scéně filmu se kamera zvolna přibližuje k budově psychiatrické léčebny. V temné noční scéně září

její rozsvícená okna. Dalším přiblížením k jednomu z rozsvícených oken se celá scéna utápí ve světle, v křesťanské tradici chápaném jako Boží zjevení či obecněji naděje a spása. Četné odkazy k symbolu světla nacházíme ve Starém i Novém zákoně. Ve světle biblických odkazů tak závěrečná scéna *Návratu ztraceného syna* dostává hluboký rozměr, odkazující k naději nebo aspoň ke smíření. Lhostejno, zda je tento výrazný symbol záměrně vložený a v celé teologické šíři dopodrobna reflektovaný samotným autorem. Biblický Nový zákon světlo spojuje s příchodem Mesiáše. Bůh sám, který je světlem světa, sestupuje na zem a stává se člověkem, Vykupitelem (2K 4, 4) vyvádějícím člověka z temnot jeho hříchů svou vlastní obětí na kříži. Skrze podobenství o ztraceném synu tak zároveň prosvítá odkaz k životu Kristovu. Ve světle vykoupení zářícího oknem léčebny tušíme trpícího Jana a další, „blázny pro Krista“, smývající naše hříchy.

4. Hledání smyslu života pod zorným úhlem dokumentu

Duchovní dimenze je od Schormova díla zcela neoddelitelná jako jeho zásadní způsob nazírání na svět. Tento rozměr je patrný nejen v Schormových hraných filmech, ale také v dokumentární tvorbě, která je spojená s jeho režijními začátky ve Studiu dokumentárního filmu v letech 1963 - 1965, kam nastoupil po úspěšném absolvování studia režie na FAMU, v ročníku vedeném Otakarem Vávrou (1956 - 1963). Významná je zejména jeho dlouhodobá spolupráce s kameramanem Janem Špátou, s nímž vytvořil své stěžejní dokumentární snímky *Zrcadlení*, *Proč?* a *Žít svůj život*.

První dokument ze jmenovaných, chronologicky přitom poslední, lze přitom považovat za vrchol Schormovy dokumentaristiky z hlediska uměleckého i jako výpověď duchovního rozměru. Spirituální stopy však při pozorném sledování najdeme téměř ve všech dokumentech, které Evald Schorm natočil. Sám režisér přitom podle vlastních slov vnímal dokument jako svébytnou disciplínu, která umožňuje vyjádřit uměleckými prostředky stejně silné sdělení jako film hraný: „Práci v dokumentárním filmu bych nechtěl nikdy opustit, protože si nemyslím, že krátký film je přechodem k hranému filmu. Filmový dokument je svébytnou uměleckou oblastí. A já vůbec pro sebe pokládám dokumentární film za základ. Ne ve smyslu stylizace, ale ve smyslu uznávání života.“⁴⁷

Duchovno zde není opřeno tak jednoznačně o křesťanskou symboliku, jako je tomu v pašijových hraných filmech. Režisér zde zachází se spiritualitou v obecnějším, širším rámci.

Prvním dokumentárním počinem bylo již jeho cvičení

⁴⁷ Rozhovor s Evaldem Schormem, *Mladá fronta*, 8. 1. 1963.

v prvním ročníku FAMU s názvem *Blok 15*, které pojednává reportážním způsobem o práci betonářů na stavbě Orlické přehrady roku 1959. Ačkoliv jde o snímek, který je svým námětem a primárním vyzněním jako oslava budovatelského úsilí dobově poplatný, ani zde nemůžeme přehlédnout určitou transcendenci. Nejde přitom jen o její evokaci prostřednictvím barokní varhanní hudby (Jan Malý) při srovnání stavby monumentálního vodního díla se stavbou katedrály, ale o celkový pohled na smysl lidského úsilí. Schorm stavbu přehradu ukazuje jako mohutný až heroický čin, který se však z vyšší perspektivy (z hlediska snímání i obrazně) ve finále ukazuje jako nepatrná součást většího celku, bez něhož by tato práce neměla žádný smysl. Právě naplňování vyššího smyslu dodává na první pohled nevzhledné stavbě dokonce jistou krásu. Prvně se tak zde setkáváme se Schormovou potřebou dát každému jednání svých postav transcendentní rozměr.

K tématu lidské práce se Schorm potom vrací v dalších dokumentech z první poloviny 60. let a vždy se zde opakuje stěžejní motiv: otázka po smyslu této práce pro celek na straně jedné a jejím vztahu ke štěstí jednotlivce na straně druhé. První z těchto snímků *Země zemi* (1962) je současně začátkem spolupráce s Janem Špátou. Ačkoliv dokument zobrazuje práci brigády socialistické práce v ostravské štěrkovně, je mezi jinými podobně zaměřenými dokumentárními filmy s touto tematikou výjimečný svou nepatetičností a pojednáním pracovního hrdinství opět ve vztahu k plnění vyšší povinnosti. Obdobným způsobem jsou pojaty další dva dokumenty z dílny Evalda Schorma *Stromy a lidé* (1962)⁴⁸, a *Železničáři* (1963). Druhý ze jmenovaných, který byl Schormovým prvním barevným snímkem, získal bronzovou medaili na XIV. mezinárodním festivalu dokumentárních

⁴⁸ Zakázkový film pro Ministerstvo hospodářství a práci dřevařů.

filmů v Benátkách.

Duchovní stopy a odkazy najdeme i v dokumentárních filmech, které vznikaly v „tvůrčí dílně Schorm - Špáta“ na přímou zakázku. Snímek *Odkaz* (1965), který si objednaly Československé aerolinie jako propagaci řeckých destinací, hojně pracuje s obrazovými archetypálními symboly (půda, mateřství, slunce apod.) ve spojení s citáty řeckých filozofů. Závěrečný komentář potom otevřeně naráží na otázku nepoznatelnosti běhu světa a marnosti vzepřít se osudu: „Delfy s troskami Apollonova chrámu a posvátné věštírny. Tenkrát, před tisíci lety, se skrze ni, jako oknem, snažili dohlédnout do budoucnosti až k nám, doufajíc, že tehdy už budou otázky zodpovězeny. Nedohlédli. Ale ani my nedohlédneme, když se díváme nazpět...“

Dokument *Žalm* ze stejného roku vznikl na objednávku Komise pro propagaci filmem v zahraničí. K Bibli odkazuje už sám název a ve filmu se potom střídají v pravidelném rytmu záběry z pražské Staronové synagogy, kde probíhá bohoslužba za zemřelé, se záběry z nejrůznějších, převážně značně zdevastovaných židovských hřbitovů v Čechách a na Moravě. Film dokumentuje i bez komentáře tragické osudy židovské komunity ve střední Evropě a přivádí diváka k úvaze o vyrovnání se smrtí a dalšími existenciálními otázkami.

Z hlediska hlavního tématu této diplomové práce, tedy mapování křesťanské duchovní dimenze v díle Evalda Schorma, zaujímají stěžejní postavení tři z jeho dokumentů: *Žít svůj život*, *Proč?* a *Zrcadlení*. Radka Denemarková je v Schormově monografii souhrnně označuje jako dokumenty - meditace. Toto označení je poměrně trefné, Schorm se ve všech třech snímcích neprvoplánově dotýká základních a krajních rozměrů lidské existence (smysl životního díla, pokračování života v potomcích,

vyrovnání s blízkostí smrti). Naznačené otázky nechává bez předem připravených a jasně artikulovaných odpovědí, pouze diváka vede pomocí obrazů, útržkovitých výpovědí či symbolů k tomu, aby si na ně hledal - stejně jako autor - odpověď sám. Podobně jako meditace či kontemplace „pouze“ vytváří prostor, aby člověk mohl zapátrat ve svém nitru a pokusit se navázat spojení s tím, co jej přesahuje.

Chronologicky podle data vzniku je prvním snímkem z této trilogie, podle všeho předem neplánované, *Žít svůj život* (1963), portrét významného moderního českého fotografa Josefa Sudka. Umělec je v dokumentu sledován jak při své práci, tak při odpočinku, během svých vycházek po městě nebo při debatách s přáteli. Schorm se záměrně vyhnul použití komentáře a nechal ve filmu promlouvat pouze Sudka, případně další osoby, s nimiž fotograf před kamerou hovoří. Stejně tak se režisér vyhnul pokušení situace předem připravovat a nenutil fotografa jednat podle pevně daného scénáře. Schorm tak vlastně netočil dokument o Sudkovi, ale představil autenticky Sudka samotného. Tím se přes umělcovu nevšední a současně „obyčejnou“ osobnost dostal k jeho postoji k životu. Tento záměr je naznačen už v Schormově námětu filmu: „...Sudek v životě nerezignoval, nezatrpkal a neztratil vztah k životu. Neztratil humor a lásku - vydržel. Má svůj svět - je v něm - nedá se otrást, je svůj. Připomíná nám, jak je nutné hledat a mít své místo v životě, svůj svět - žít svůj život a vydržet v něm.“ Pomocí často opakovaných záběrů na hrající si děti je osoba starého muže-umělce konfrontována s možnými pokračovateli. V těchto záběrech je symbolicky naznačena také pomíjivost života, kdy jeden končí, zatímco mnohé další jsou teprve na svém počátku. Pohled na starého, moudrého muže, který se vlastně pomalu loučí s pozemským

bytím, je tak zbaven jakékoliv depresivnosti, ale naopak vsazen do určitého řádu světa vzbuzujícího naději.

To nepochybně souvisí se Schormovým názorem na účel a poslání dokumentu jako takového a platí i pro jeho následující dokumentární snímky: „Rád dělám dokumentární filmy, protože vyžadují vidět souvislosti. Souvislosti nikoliv ve smyslu příčin a následků, ale souvislosti jako pochopení, cit pro tušené jádro věcí, pro cestu k němu... I ta nejpečlivější doslovnost musí být zbytečná, neboť skutečnost je vždycky hlubší a složitější.“⁴⁹

Otázce vzniku a zániku života je věnován i následující z řady dokumentů (pokud přeskočíme již zmíněné *Železničáře*), snímek *Proč?* (1964). Tato formálně spíše sociologická sonda je syrovým a provokativním hledáním odpovědi na otázku, proč stárne československá populace a proč v tehdejší ČSSR připadá na sto narozených dětí 96 umělých potratů.⁵⁰ Z tohoto pohledu je Schormův film stejně aktuální dnes jako v době svého vzniku. Dokument přitom není nějakou lacinou polemikou s potratovou legislativou ve smyslu křesťanského aktivismu, ačkoliv dostupnost lékařsky provedeného potratu byla počátkem 60. let v ČSSR upravena poměrně liberálně – zákrok vedoucí k usmrcení plodu byl legální, podléhal jen, většinou zcela formálnímu, schválení tzv. interrupční komisí.

Autoři (kameramanem byl opět Jan Špáta) oslovují novomanžele v jejich svatební den, ženy v továrnách, důchodkyně, stejně jako náhodně vybrané muže. Všech se ptají proč? Jaké jsou jejich důvody, proč nemají děti, proč neuvažují o dalších nebo co je vedlo k podstoupení potratu. Ačkoliv tvůrci jejich jednotlivé výpovědi

⁴⁹ Jiří Janoušek (ed.), *3 a 1/2 podruhé*. Praha: Orbis 1969, s. 19.

⁵⁰ Statistika za léta 1958 až 1963.

nehodnotí a s respondenty nepolemizují, snímek vyznívá jako nepřímá (a vlastně nadčasová) obžaloba společnosti, která přes vnější proklamace není schopna či spíše ochotna vytvořit prostředí, v němž by přivedení nového života na svět bylo spíše než jako oběť vnímáno jako naplnění jednoho z možných vyšších smyslů života nebo alespoň existence rodiny. Dokumentaristé prokládají výpovědi respondentů suchými fakty: nedostatek bytů pro mladé rodiny, tisíce chybějících míst ve školkách a jeslích, neúměrná zaměstnanost obou potenciálních rodičů a podobně. Ale tichá obžaloba nemíří jen na veřejné činitele, kteří mají tyto sociální nedostatky na svědomí. Samotné a nekomentované výpovědi aktérů bezděčně odhalují daleko zásadnější příčiny neutěšeného stavu: rezignaci na cokoliv hlubšího v životě, pohodlnost, sobectví, měšťácké zaměření na konzum a hlavně neochotu dívat se na lidský život jako na něco když ne přímo posvátného, tak alespoň nenahraditelného. Pokud autoři divákem v dobrém slova smyslu manipulují, činí tak pomocí kontrastu mezi obrazem a zvukem. Například když záběr na kojící matku doprovází suchá informace o počtu žen podstupujících dobrovolný potrat nebo když zvonění smrtky na Staroměstském orloji zvukově podkresluje záběry na děti skotačící pod orlojem. Vyznění snímku je proto jednoznačné, život je jedna z nejvyšších hodnot a narození dítěte jedna z mála možností, jak přemoci vlastní dočasnost.

Přes svou kontroverznost se film setkal ve své době s příznivým přijetím kritikou, autoři recenzí se povětšinou vyhnuli vymezení k hlavní myšlence filmu, ale ocenili především formální stránku dokumentu. Například Eva Strusková o snímku napsala: „I když tento film zůstává především anketou, není možné nepřipustit aktivní autorskou účast. Ta se projevila nejen ve výběru

natočeného materiálu a v jeho kompozici, ale i v porušování této metody.“⁵¹ V roce svého uvedení byl snímek také oceněn prestižní cenou Trilobit.

Formálně jako anketu pojali Schorm se Špátou také další dokumentární film ze zmíněné trojice, *Zrcadlení* (1965), když ve stejném roce stihli ještě natočit výše popsany *Žalm. Zrcadlení*, v němž je meditativní poloha ještě zřejmější než u snímku *Proč?*, bývá považováno za Schormův klíčový dokumentaristický počín. Ústředním tématem je opět hodnota a smysl lidského života, tentokrát je toto téma nahlíženo nikoliv z perspektivy zrození člověka, ale naopak jeho smrti. Ilustrativním potvrzením je původní název filmu *Život*. Autoři tentokrát s kamerou zamířili do nemocničního prostředí mezi umírající, kde nechali promlouvat o jejich pohledu na smrt a smysl života jak lékaře a sestry, tak i samotné pacienty a jejich příbuzné a blízké. Jako určitý komentář zde zaznívají verše básníka Vladimíra Holana. Právě Holanova báseň *Zrcadlení* Schorma podle jeho vlastních slov k natočení tohoto dokumentu inspirovala, když si ji četl v době své vlastní nemoci.⁵²

Otázky směřované k respondentům se dotýkají především strachu ze smrti a neschopnosti vyrovnat se s jejím fenoménem, který je patrný u pacientů i nemocničního personálu, přestože jsou lékaři a sestry s umíráním konfrontováni prakticky každodenně. V tomto kontextu nahlízejí dokumentaristé také morální problém sebevraždy zejména u mladých lidí. „Smrt je zánik hmotného života, lékaři dnes nejsou školeni na to, aby poskytovali pacientovi takovou nějakou světonázorovou útěchu. Člověka nepředěláme, aby se alespoň protloukl životem. Co je to člověk, to bych se bál definovat,“

⁵¹ Film a doba 1966, č. 1.

⁵² Film a doba 1967, č. 12.

říká v závěru filmu jeden z lékařů. Tato slova jsou jistě jedním z klíčů k porozumění zamýšlené umělecké výpovědi tvůrců. Ve snímku jsou následující Holanovy verše přednesené Janem Kačerem: „Ó marnosti! Byl jsem tak nepřipraven, / že jsem se bludičkově dotýkal / prostých věcí z každé strany věků, / jako by hledání ještě mohlo být budoucností...“ Východisko, které umožňuje člověku zbavit se paralyzujícího strachu z vlastní smrtelnosti, nabízejí autoři dokumentu slovy některých protagonistů z řad pacientů i lékařů. Nalézají jej především v překonání vlastní sobeckosti, a tím pádem v nalezení vyššího smyslu, než je samotná fyzická existence. „Já hlavně myslím, že je to v tom, když člověk nemyslí jaksi na sebe. To je jedna z nejdůležitějších věcí, že nemyslí na sebe a na své utrpení. Jakmile přestane myslet na sebe, strach ze smrti se ztrácí, on se rozplyne,“ konstatuje jeden z dotazovaných. Sám Schorm k tomu poznamenává ve svých poznámkách, které si zapisoval při přípravě filmu: „Dnešní život ničí lásku, úctu. Lidé se stahují do soukromí, hledají štěstí v drobných věcech... Není možné naplnit život jen uspokojováním požitků... Naděje je poslední, co v člověku umírá.“⁵³ Právě hledání naděje skrze lásku do posledního okamžiku života je jedním z hlavních poselství křesťanské víry, které zde Schorm hlásá, aniž by k tomu musel použít teologické výrazivo či otevřeně křesťanskou symboliku. V otázce morálního aspektu sebevraždy a sebevražednosti se autoři názorově shodují s Tomášem Garriguem Masarykem, který také vidí řešení problému sebevražednosti v návratu k transcendentním hodnotám, přirozenému morálnímu zákonu a v překonávání sobectví.⁵⁴ T. G. Masaryka ve filmu také

⁵³ Radka Denemarková: *Evald Schorm – Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí 1998, s. 30.

⁵⁴ Tomáš Garrigue Masaryk: *Sebevražda*. Spisy T. G. M. sv.1, Praha:

jeden z vystupujících lékařů, možná nevědomky, parafrázuje: „Já myslím, že pro život je důležité, aby se člověk nebál a aby nekradl...“

Dobová kritika, možná i s ohledem na silně spirituální vyznění snímku, nepřijala *Zrcadlení* příliš pozitivně. Například A. J. Liehm dokumentu vyčítá, že „zjednodušeně redukuje smysl lidského života na konání dobra“.⁵⁵ Vladimír Solecký zase kritizuje, že snímek je „neroztříděnou tříští výpovědí, v nichž mezi banalitami a rádoby pravdami jen občas probleskne jiskřička moudrého slova“.⁵⁶ Přesto se *Zrcadlení* dočkalo řady uznání – bronzová medaile na XVI. Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Benátkách, zvláštní cena poroty na VII. Dnech krátkého filmu v Karlových Varech, hlavní cena na III. Mezinárodním festivalu krátkých filmů v Krakově, Trilobit za rok 1965.

Zrcadlení je možné pokládat za vyvrcholení Schormovy dokumentaristické tvorby. Po něm již následoval jen ve stejném roce na zakázku natočený *Odkaz*. Nepočítáme-li snímek *Carmen nejen podle Bizeta* (1968), který bývá v jeho filmografii někdy řazen mezi dokumenty, ačkoliv se jedná spíše o stylizovanou hudební komedii v interpretaci členů Studia Ypsilon, dočkal se Schorm dalšího uvedení svého dokumentu už jen jednou – po vynucené filmařské pauze až v roce 1976. Tehdy mu bylo umožněno natočit dokument k 80. výročí založení České filharmonie s názvem *Etuda o zkoušce*.

Skutečně posledním Schormovým dokumentárním počinem podle data premiéry však byla jeho práce na sestřihu materiálů, jež v době po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy pořídil kameraman Stanislav Milota spolu se svou manželkou herečkou Vlastou Chramostovou.

Masarykův ústav AV ČR 1999.

⁵⁵ Literární noviny 1965, č. 39.

⁵⁶ Film a doba 1967, č. 9.

Filmové záběry vznikaly průběžně v letech 1968 a 1969 a jsou zcela unikátní tím, že vedle záběrů z ulic okupované Prahy zaznamenaly také průběh mimořádného XIV. sjezdu KSČ ve Vysočanech. Jiné záběry z této historické události totiž pravděpodobně neexistují. Sestřih těchto materiálů byl proveden již prakticky ilegálně a nedokončený film s názvem *Zmatek* byl následně tajně uložen v archivu Československého filmového ústavu. Do kin mohl být uveden až v červnu roku 1990.

Schormova dokumentární tvorba není jen vyjádřením autorovy spirituality a transcendentního pohledu na svět a skutečnost. Evald Schorm vnímal svou práci na dokumentech jako svého druhu duchovní cvičení, které pomáhalo i jemu samotnému vyrovnat se s existenciálními otázkami. Ke smyslu této své práce režisér řekl: „Snad to člověk potřebuje, najít aspoň několikrát v životě okamžik sebepřesáhnutí - pohled kamsi za zeď - důsledné uvědomění si své nicotnosti, aby se mohl opravdu klidně vyrovnat s jediným neodvolatelným v životě, s umíráním. A to nejen se svým.“⁵⁷

⁵⁷ Zrcadlení. S Evaldem Schormem rozmlouval Pavel Branko. Film a doba, 1966, č. 9, s. 470.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo poukázat na duchovní hodnoty a biblické odkazy, které se vyskytují v díle Evalda Schorma. Schormovy filmy zde byly nahlíženy z perspektivy teologické hermeneutiky a křesťanské morální etiky.

Úvodní kapitola nazvaná Spiritualita a duchovní dimenze v českém hraném filmu přinesla stručný nástin možné stratifikace české hrané filmové tvorby 60. let z hlediska křesťanské spirituality a duchovní dimenze. Vznikly tak tři skupiny filmů rozdělené podle hlediska intertextuálního, morálně-etického a formálního. Filmy rozdělené do jednotlivých skupin pak byly označeny jako biblické, duchovní a spirituální.

Z úvodní kapitoly vyplývá, že audiovizuální díla můžeme zkoumat z hlediska duchovního či spirituálního po obsahové i formální stránce, přičemž obsahovou rovinu můžeme dále rozdělit do dvou podskupin, z nichž jedna reflektuje film jako přímý biblický intertext, zatímco druhá mapuje jeho zdánlivě hůře uchopitelný mravní étos, korespondující s křesťanskou etikou, která svou teorii vybudovala právě na základech biblického supertextu.

Podkapitola věnující se formálnímu hledisku filmové spirituality přináší vhled do možného zkoumání audiovizuálních děl daného období na základě transcendentního stylu, jehož specifika v daném časoprostoru nově definuje.

Filmy Evalda Schorma jsou v souladu s uvedenými kritérii zařazeny do tří výše jmenovaných skupin a v následujících kapitolách interpretovány a podrobeny komparaci s biblickým supertextem v duchu teologické hermeneutiky.

Následující kapitola se zabývá pašijovými příběhy,

kteřé jsou zasazeny do snímků *Farářův konec* a *Den sedmý, osmá noc*. Oba uvedené filmy byly podrobeny komparaci s kostrou biblického příběhu Nového zákona, jehož poselství přinášejí.

V kapitole věnované christologickým postavám jsou hlavní hrdinové filmů *Turista*, *Každý den odvahu* a *Návrat ztraceného syna* srovnávány s postavou imaginárního „Krista“ takového, jak jej chápe christologická teologie a z ní vycházející křesťanská etika.

Závěrečná kapitola si všimá Schormovy dokumentaristické tvorby, a to především filmů *Žít svůj život*, *Proč?* a *Zrcadlení*, které nastolují otázky aplikované křesťanské etiky.

Výsledkem této práce je konstatování, že po obsahové stránce vykazuje dílo Evalda Schorma výrazné znaky duchovní tvorby, plynoucí z intertextového navazování na Nový zákon. Komparace biblické předlohy s filmy *Farářův konec* a *Den sedmý, osmá noc* odhalila jádro moderně zpracovaných pašijových příběhů. Výrazné christologické znaky nesou hlavní hrdinové filmů *Turista*, *Návrat ztraceného syna* a *Každý den odvahu*, které je možné chápat jako moderní transformaci Krista.

V oblasti formy se zkoumané filmy naopak až na vymezené výjimky jeví z pohledu použité definice jako téměř nespirtuální.

Z výše uvedeného vyplývá, že zkoumaná filmová tvorba představuje z hlediska filozofického vyznění jeden kompaktní, propojený celek, který má z teologického pohledu společný a nerozporný základ. Toto společné východisko tvoří jakýsi základní rámec nebo nit, která se táhne všemi zkoumanými filmy a vychází z jednotného myšlenkového systému - téměř až dogmaticky pojaté moderní, zejména pokoncilní katolické teologie.

Společný, a jak tato práce dokládá ve všech

zkoumaných filmech přítomný, filozofický základ umožňuje badateli najít sjednocující observační východisko pro interpretaci jednotlivých filmů. Použitá metoda zkoumání má tedy obecnou platnost. Stejný interpretační postup, opřený o rozkrytí teologického zázemí zkoumaného díla, by nepochybně bylo možné využít i v případě další audiovizuální tvorby.

Předkládaná diplomová práce (i přes své poměrně úzké zaměření na část tvorby jednoho režiséra) nabízí pohled na umělecké filmové dílo jako na možné vehiculum křesťanských hodnot a morálky, přičemž se nezaměřuje pouze na explicitní biblické odkazy, ale i na vnitřní souvislosti s biblickým supertextem jako „kódem kódů“.

Filmografie

Blok 15 (Přehrada Orlick; FAMU - dokument), 1959, režie: Evald Schorm, scénář: Vladimír Goldmann, Evald Schorm, kamera: Petr Mareš, hudba: Jan Malý, komentář: Josef Červinka.

Kostelník (Žurnál FAMU - agitka), 1961, režie: Evald Schorm, kamera: Jiří Hraběta.

Turista (Měj syna, zasad' strom; absolventský film FAMU), 1961, režie: Evald Schorm, scénář: Antonín Máša, Evald Schorm, hudba: Josef Ceremuga, hrají: Vlastimil Brodský, Dana Medřická, Martin Růžek, Otto Šimánek, Čestmír Řanda st., Antonín Novotný, Iva Janžurová, František Suk.

Stromy a lidé (Dřevaři), 1962, režie a scénář: Evald Schorm, kamera: Jan Špáta, hudba: Jan Klusák, komentář: Vítězslav Vejražka.

Železničáři, 1963, režie a scénář: Evald Schorm, komentář: Dana Medřická.

Žít svůj život (Josef Sudek), 1963, režie a scénář: Evald Schorm, kamera: Jan Špáta, hudba: Jan Klusák.

Proč? (Sebevrazi), 1964, režie a scénář: Evald Schorm, kamera: Jan Špáta, reportér: Pavel Tumlíř.

Každý den odvahu (Odvahu pro všední den), 1964, režie: Evald Schorm, scénář: Antonín Máša, kamera: Jan Čuřík, hudba: Jan Klusák, hrají: Jan Kačer, Jana Brejchová, Jiří Menzel, Milan Morávek, Dana Medřická, Jiřina Třebická, Nina Divíšková, Leoš Suchařípa, Vlastimil

Brodský, Jiří Kilián.

Dům radosti (součást povídkového souboru Perličky na dně), 1964, režie a scénář: Evald Schorm (podle povídky Bohumila Hrabala Bambini di Praga), kamera: Jaroslav Kučera, hudba: Jan Klusák, hrají: Josefa Pechlátová, Václav Žák, Ivan Vyskočil, Antonín Pokorný.

Zrcadlení (Život), 1965, režie: Evald Schorm, scénář: Evald Schorm, Jan Špáta, kamera: Jan Špáta, hudba: Jan Klusák.

Žalm (Pražské ghetto), 1966, režie: Evald Schorm, scénář: Evald Schorm, Jan Špáta, kamera: Jan Špáta, hudba (archivní výběr): Jan Klusák.

Návrat ztraceného syna, 1966, režie: Evald Schorm, scénář: Evald Schorm, Segej Machonin, kamera: František Uldrich, hudba: Jan Klusák, hrají: Jan Kačer, Jana Brejchová, Jiří Menzel, Milan Morávek, Dana Medřická, Anna Lebedová, Antonín Lebeda, Jiřina Třebická, Jiří Kylián, Nina Divíšková, Klára Kačerová, Hana Kreihanslová, Josef A. Stehlík, Bohumil Koška, Leoš Suchařípa, Josef Šulc, Josef Vondráček.

Pět holek na krku, 1967, režie: Evald Schorm, scénář: Evald Schorm, Iva Hercíková, kamera: Jan Čuřík, hudba: František Belfín, hrají: Andrea Čunderlíková, Martin Vedral, Jana Krupičková, Lucie Žulová, Dana Matějková, Markéta Křenková, Leoš Suchařípa, Dagmar Cejnková, Vojtěch Ron, Marie Durnová, Jiřina Logačevová, Milada Vítová, Vlasta Petříková, Pavel Bošek, Josef Skrčený, Milan Uherek, Anna Portová, Petr Rýdel, Josef Němeček,

Petr Doubravský, Libuše Domanínská, Jaroslav Kachel, Helena Růžičková, Ladislav Fialka.

Farářův konec, 1968, režie: Evald Schorm, scénář: Josef Škovorecký, Evald Schorm, kamera: Jaromír Šofr, hudba: Jan Klusák, hrají: Vlastimil Brodský, Jan Libíček, Jana Brejchová, Zdena Salivarová-Škvorecká, Jaroslav Satoranský, Vladimír Valenta, Helena Růžičková, Josefa Pechlátová, Martin Růžek, Gueyu Cheick, Vladimír Jedenáctík, Václav Kotva, Jiří Lír, Jan Cmíral st., Jan Schmid, Antonín Pražák, Pavel Bošek, Ivan Kraus, Jiří Sýkora, Marie Landová, Eva Řepíková, Libuše Freslová, Jana Synková, Ludmila Lebedová, Antonín Lebeda, Andrea Čunderlíková, Karel Bělohradský, Jiří Hartman, Petr Kopřiva, Pavel Landovský, Zuzana Rumlová, Karel Semerád, Václav Vodák, Josef Škvorecký, Marie Štrosová-Steinerová, Alena Nováková, Karel Mareš, Vladimír Hrabánek, Jiří Růžička ml., Jaroslav Moučka.

Den sedmý, osmá noc, 1969, režie: Evald Schorm, scénář: Zdeněk Mahler, Evald Schorm, kamera: Václav Hanuš, hudba: Jan Klusák, hrají: Jan Kačer, Bohumil Šmída, Jan Libíček, Květa Fialová, Josef Bek, Bohumil Švarc st., Luba Skořepová, Josef Němeček, Vladimír Jedenáctík, Jaroslav Wagner-Klenka, Jana Marková, Václav Špidla, Vladimír Ptáček, Eva Řepíková, Václav Trégl, Jaroslav Mareš, Jiří Hálek, Nina Divíšková, Karel Hovorka st., Karel Bělohradský, Zdeněk Sedláček.

Bibliografie

I. Literatura

A) Knižní monografie, sborníky a diplomové práce

Jean - Jacques Allmen a kol., *Biblický slovník*. Praha: Kalich 1991.

Jan Bernard, *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den*. Praha: Nakladatelství PRIMUS 1994.

Bible. Písmo svaté starého a nového zákona. Praha: Zvon 1991.

Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007.

Radka Denemarková, *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí 1998.

Mircea Eliade, *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH 1993.

Stefano de Fiores - Tullo Goffi, *Slovník spirituality*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 1999.

Northrop Frye, *Velký kód (Bible a literatura)*. Brno: Host 2000.

Rosino Gibellini, *Teologické směry 20. století*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství 2011.

Romano Guardini, *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Triáda 2009.

Zdeněk Hořínek, *Duchovní dimenze divadla aneb Vertikální přesahy*. Praha: Pražská scéna 2004.

Gilbert Keith Chesterton, *Ortodoxie*. Praha: Academia 1992.

Jiří Janoušek (ed.), *3 a 1/2 podruhé*. Praha: Orbis 1969.

Henri J. M. Nouwen, *Návrat ztraceného syna*. Praha: Paulínky 2001.

Tomáš Garrigue Masaryk: *Sebevražda*. Spisy T. G. M. sv.1, Praha: Masarykův ústav AV ČR 1999.

Jiří Novotný, *Vývoj religiozity v České republice*. Diplomová práce, Brno: FF MU 2012.

Miloš Fryš, *Filmy Evalda Schorma*. Praha: Český filmový ústav 1992.

Romano Guardini, *Unterscheidung des Christlichen*. Gesammelte Studien 1923 - 1963. Mainz 1963.

Robert K. Johnston, *Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids: Baker Academic 2000.

John C. Lyden, *Film as Religion Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press 2003.

Blaise Pascal, *Myšlenky*. Praha: Jan Laichter 1909.

Jaroslav Pastuszak, *Antropologické aspekty teologické hermeneutiky umělecké tvorby*. In Vladimír Suchánek: *A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. Olomouc: Mgr. Jiří Burget 2004.

Stanislava Přádná - Zdena Škapová - Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna 2002.

Karl Rahner, *Základy křesťanské víry*. Svitavy: Trinitas 2002.

Paul Ricoeur, *Život, pravda, symbol*. Praha: Oikoymenh 1993.

Salve, revue pro teologii, duchovní život a kulturu. Praha: Nakladatelství Krystal OP 2004, č. 2.

Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press 1972.

Jiří Skoblík, *Přehled křesťanské etiky*. Karolinum, Praha 2004.

Vladimír Suchánek, *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně - estetické skutečnosti*. Olomouc: Univerzita Palackého 2002.

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

Teologický sborník 1, 2001.

Josef Valušiak, *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: AMU 2000.

B) Noviny a časopisy

Cinema 69, prosinec 1969, č. 141.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku 1970, č. 6A.

Film a doba 1966, č. 1.

Film a doba 1966, č. 9.

Film a doba 1967, č. 12.
Film a doba 1967, č. 9.
Film a doba 1969, č. 2.
Film a doba 1969, č. 8.
Film a doba 1990, č. 6.
Filmové a televizní noviny 15. 11. 1967, č. 10.
Filmové a televizní noviny 18. 9. 1968, č. 18.
Filmový přehled 1990, č. 6.
Host do domu 1969, č. 2.
International Herald Tribune, 12. 5. 1969.
Les Lettres françaises, 21. 5. 1969.
Literární noviny 1965, č. 39.
Mladá fronta 8. 1. 1963.
Radio & Fernsehen, 22. 4. 1969.
Rudé právo, 29. 5. 1969.
Yvonne Baby, Le Monde, 13. 5. 1969.
Záběr 6. 9. 1990, č. 18.
Zpravodaj československého filmu 1990, č. 12.

