

SKRZE TO, CO NEŘEKNEME...

Petr Mezihorák: Sraženiny
Srdeční výdej, Brno 2014, 56 s.

Než jsem otevřel autorskou prvotinu letošního třicátiníka Petra Mezihoráka, dlouze jsem si prohlížel její obálku. Na čtenáře z ní hledí řádky jehličnatých stromů semknutých k sobě, rostoucích na titulní straně zleva doprava, protože fotografie je otočená. Stejná „sraženina“ je na zadní straně obálky vyvedená formou střídající se tmavě zelené a černé linky. Oba motivy mezi sebou hrají. Ten prvý je místem, které člověk zná, kam na jednu stranu chodí odpočívat, ale kde se z druhé strany kupí shluky toho, co si odpočívající předsevzal. Ale hlavně toho, co jej vlivem nesmyslného životního běhu tlačí k tomu s lidmi už raději nemluvit, jen stát a očekávat pohyb. Druhý motiv je pak grafickým záznamem tohoto pohybu.

A tak začíná i Mezihorákova prvotina. Dlouho jsem nenarazil na sbírku, která by měla titulní báseň oddělenou od celku sbírky. Naposledy u *Samomluv* Vojtěcha Kučery. Což je sbírka stará patnáct let. Takže buď tak málo čtu, nebo je trendem sbírky předtextem neuvozoovat. Na jedenácti řádcích Mezihorák zaznamenává jakousi paralýzu v očekávání: „*To byla chvíle, na kterou jsme čekali. Poslouchat hlas, jak se přilévá a zase odlévá poli podle toho, jak zrovna zafoukal vítr.*“ Očekávání toho, co bude, odhalí další báseň. Ta přináší z dlouhého předpo-

kladání zvuku strach: „*ale trochu se bojím / nechci být dealer ředěných slov / chci přechovávat jen malé množství / tak akorát na jednu dávku / tak akorát pro mě.*“ Je to strach ze slov, z válcování života touto dobou. A stejný strach je patrný i v Kučerových *Samomluvách* („*Bojím se slov. / Až příliš / mě zalehá jejich význam.*“)

Sraženiny jsou sbírkou, v níž se spoří slovem. O to více překvapí, že bohu, nepřijemně prokousávání se epitetony, kterými Mezihorák páli ostošest (ještě se k nim dostaneme). Jeho debut dává nahlédnout do nejistot, které předkládá současnost. Zobrazuje krizi osobnostní, krizi dospívajících („*všechny ty odjištěné dívky*“), což velmi oceňuji. Kniha se tak stává výpovědí své doby. Ostatně i báseň, ve které se objevuje název sbírky, je dostatečným svědkem dnešních dní: „*havrani / sraženiny / staré krve / špatně ukončených rozhovorů // jako lidé / komunikují / jen skrz to / co neřeknou.*“ Lidé spolu nemluví, pokud ano, význam jejich rozhovoru zůstane nevyřčen, mezera roste. Najednou zjistíme, že si vedeme každý svou („*ptá se jak se mám / a já se ptám / proč mi atmosféra zahrádkářské kolonie / připomíná atmosféru krytého bazénu / asi začíná jaro / odpovídám*“), až se jednoduše stane, že zůstaneme v izolaci před světem venku („*čtvrť řinčí / na koncích neustále prodlužovaných řetězů / jdu co nejbližší čel / skoro se jich dotýkám / rychlé pohledy za okny / snad i pěna v koutcích úst*“).

Někdy však Mezihorák šlape až příliš na plyn, snaží se za každou cenu dopovědět vše

do konce. Nenechává tak prostor čtenáři. Třeba u básně „*Střepy*“: „*skrz pivní lahve / hvězdy / chtěje / za oknem tuším / devastující šestnáctiletý strach o dítě / každou noc znova*“. Jak by tomuto místu slušela elipsa! Nebo v této pasáži: „*rezavé nákladní vagonů a jejich potrhaný hněv / UP Bučovice / nositel řádu práce / u kolejí vyvrhneš lidská sídla a krajinu na sníh / pochopíš*“. Nedopovídat vše, raději zasadit aposi-opezi, nevodit čtenáře za ruku.

Závěr první části je oddělen třemi optickými básněmi, které v knize působí jako zjevení. Spíše však typograficky než obsahově. I když text na stranách 26 a 27 v podobě jediné věty („*nemyslím si, že by stromy jen pasivně odrážely vnější zvuky, spíše se zdá, že aktivně vysílají ticho, pomocí něhož hluk z okolí zcela pohltí a vymažou*“), která se táhne přes dvě stránky, vytváří vzhledem k meditativnímu obsahu sdělení zajímavý paradox – skutečně stála smrt stromu, jenž na tyto dvě nezaplněné stránky padl, za to? Měla jeho porážka smysl? Netuším, jestli je to chtěný efekt, rozhodně je však zajímavý.

To jsou ty lepší pasáže ze sbírky. Pak jsou ty, které jsou zalepeny již zmíněnými epitetony. Igelitové oči ryby, studené klíče, popadané listy, hniající voda vázy, devastující



šestnáctiletý strach, libovolný kus dlažby, brutální abstrakce, smrtelně bílá paže, slivovici průhledná čirá hutná, hmoty lidských chvil, teplá jezera obilí, horoucí nepřítomnost člověka, izolované ornamenty vlčích máků – constans i ornans v plné palbě v klišovitém nádechu.

Nechci zacházet

s tímto obecným označením jako s definitivním soudem, ale spíše jako s estetickým hlediskem. Dokud kniha nerve a neobcuje s jazykem evidentně, je něčím méněcenná? Není. Estetický prožitek nese i dílo výrazově prosté, tvořené záměrně bez vnějších signálů uměleckosti. Estetizace totiž není součtem zvláštností autorského vyjadřování, a tak jisté vyjadřovací modely jsou strojeny spíše pro nenáročného čtenáře. A to nemá Mezihorák zapotřebí.

V souladu s poslední básní v knize – „*zhoustl vzduch / déšť začal stavět les // zas od základů*“ – by měl autor v dalších knižních zkouškách spíš více bourat, škrtat než kypět. Mezihorákův start je slibný. Nikoli aspirující na „bestseller“, ale o to podle mě ani nejde. Protože ten, kdo se v poezii trefuje do prodejního a soutěžního vkusu, je od počátku podezřelým.

Ondřej Hložek

SOUDRUZI V HLEDÍŠTI I NA FILMOVÉM PLÁTNĚ

Pavel Skopal: Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970
Host, Brno 2014, 308 s.

Kniha filmového historika Pavla Skopala (nar. 1972) se zabývá třemi rozličnými rovinami filmové kultury ve třech zemích, jež tvořily jakési nárazníkové pásmo sovětského mocenského bloku vůči západnímu světu, tedy v Československu, Německé demokratické republice a Polsku. Jakkoli šlo o „bratrské“ země tehdejšího socialistického tábora, kulturně se až do doby sovětské politické anexy (ale i po ní) projevovaly velmi odlišně. První díl knihy se zabývá rolí koprodukcí v komplexu jejich filmového průmyslu, druhý je zaměřen na distribuční systém, výrazně formující podobu filmové kultury, třetí se pak věnuje diváckým reakcím a interpretačním strategiím, jež vyvolávalo střetávání mezi stranickými a vládními orgány, kulturními funkcionáři a publikem. Interpretovány jsou změny filmové sociologické diskursu, který prošel od konce let čtyřicátých do konce těch šedesátých proměnou od deterministické konstrukce ideálního diváka k divákovi coby konzumentovi.

Snahu prosadit zájmy sovětské kinematografie v těchto zemích lze vysledovat již od počátku roku 1945. A až po patnácti letech se na konferenci v Sofii ozývají hlasy volající po větší konkurenceschopnosti filmové produkce socialistických zemí, jež by se měla inspirovat i kvalitními západními filmy (režisér Sergej Gerasimov v tomto smyslu uvádí Federica Felliniho, Alaina Resnaise a Stanleye Kramera). Západní kinematografie tehdy pozvolna proniká za železnou oponu skrze politickou akceptaci jejích levicových umělců; příkladem je slavný představitel romantických hrdinů Gérard Philipe.

Samostatně je v knize zpracován zvláštní případ koprodukce se Západem během fenoménu „českého filmového zá-

zraku“, ojedinělý doklad důvěry ve festivalový a komerční potenciál našich filmů, ať už v případě tvůrců starší generace (Weis, Jasný, Kadár, Klos), či mladých reprezentantů nové vlny (Forman, Menzel, Chytilová aj.). Zachycen je zde i intenzivní zájem producenta Carla Pontiho o českou filmovou produkci (poněkud překvapivě i o pilotní film chystané televizní série o panu Tau; do dalších českých filmů hodlal obsadit i svou tehdejší manželku, hvězdnou Sophii Lorenovou). O „zlatém věku“ českého filmu bez producentův zásahů vypovídá také výrok tehdejšího ředitele Filmového studia Barrandov Vladimíra Harnacha: „*Tvůrce typu Chytilové nemůžeme ovlivňovat. Nikterak by to neprospělo, spíše by to mohlo přivodit nepříznivý obrát.*“

V té době dochází k diferenciaci i mezi jednotlivými sovětskými satelity; například barrandovské studio disponovalo nejlepšími kameramany a na produkci východoněmeckého studia DEFA se dívalo s profesním nadhledem, zatímco Polsko bylo ve vlastních očích umělecky i technicky emancipované (ostatně i pro Američany představovalo příklad, jak se vymanit z vlivu Moskvy). Za připomínku stojí, že v roce 1946 se v Polsku střílelo na plátno při promítání filmu *Čapajev*. Tamní publikum jako by vůbec bylo militarističtější nalaďeno: právě zde slavily největší úspěch válečné filmy (*Kanály*, *Popel a démant*), jejichž pomocí – dle slov jejich režiséra Andrzeje Wajdy – Poláci jaksí „*vylepšovali své vlastní životopisy*“. Polský příklon k romantickému nacionalismu se o desetiletí později projevil i nadšeným diváckým přijetím *Křižáků* Aleksandra Forda.

Jakkoli čeští filmaři tehdy oživovali neutešenou východoněmeckou filmovou produkci (u zrodu série indiánek „made in DDR“ stál v roce 1965 český režisér Josef Mach se snímkem *Synové Velké Medvědice*), tamní komunisté se vůči české účasti vyhraňovali: „*Nedovolíme, aby nám Praha snášela do našeho hnízda zkažená vejce!*“

Filmová kultura měla v poválečném vývoji sledovaných zemí sloužit jako integrační nástroj, napomáhající novým režimům k identifikaci obyvatelstva se socialistickými hodnotami. Promítání, spojená s režimními výročími, byla vedena snahou o kulturní disciplinovanost občanů. U českých diváků pak došlo ke zvláštní situaci, dychtění po „dvoji cizině“: jak po té západní, tak po té „vlastní“, tedy předúnorové filmové minulosti. Jakkoli se tedy po Únoru přistoupilo k výchově publika takřkajíc „*přes noc*“, důležitější silou se ukázala být diváckova paměť (kvůli této kontinuitě se i v této době točily filmy s účastí hereckých hvězd typu Vlasty Buriana, Jaroslava – tedy nikoli Josefa, jak je v textu i rejstříku uvedeno – Marvana, Oldřicha Nového či Zdeny Baldové).



Zvláštní kapitolou filmové distribuce se stal boj proti kýči a braku, reprezentujícími „reakční politický postoj“. Již před rokem 1948 byly v našem filmovém tisku zvažovány radikální varianty, tedy vůbec takové snímky divákům nepromítat. Zaznívaly ovšem i názory umírněné, například tento: „*Viděla-li mladá, organizovaná komunistka Zasněženou romanci (jako že ji určitě viděla), nešla z kina s myšlenkou, že vystoupí ze strany.*“

Tehdejší hegemonie sovětských snímků neznamenala zajisté zároveň jejich popula-

ritu, návštěvnosti bylo dosahováno spíše nekonečným reprizováním či organizováním divácké účasti. Po období stalinismu se ostatně pokus o formování diváka pomocí distribuce změnil v opak, publikum začalo být sociologicky studováno a děleno na segmenty, včetně „náročných diváků“. Po masáži socialistického realismu se tak objevuje sociologicky reflektovaná poptávka po dobrodružné podívané. Snímek *Král Šumavy* je tohoto jevu příkladem, leč nadšení nevydrží dlouho. Nastupují superhity, západoněmecké adaptace románů Karla Maye: *Vinnetou*, *Vinnetou – Rudý gentleman*, *Old Shatterhand*, jakkoli mají tyto filmy k nevoli soudruhů vysloveně antimodernistický étos.

Spolu s prvými hudebními filmy (*Kdyby tisíc klarinetů*, *Starci na chmelu*, ale i „beatlesovské“ snímky anglické produkce) dochází k jevu, s nímž si už dohlížitelé neporadí: k nezvratné juvenilizaci publika. Starší generaci od návštěv kina nezadržitelně odklání alternativa „bačkorové kultury“ televizní. V tomto smyslu se – jistěže paradoxně – omlazené publikum socialistických zemí „globalizuje“ dříve než jeho vrstevníci za západní Evropy, nadšeně přijímaje nejen západoevropskou, ale i americkou žánrovou produkci. Leč, z druhé strany vzato, namísto „amerikanizace“ vkusu publika došlo k jeho „westernizaci“ či spíše „poindianštění“.

Skopal ve své knize dovozuje, nakolik jsou dějiny kinematografie i dějinami příslušných institucí, modifikace státních ekonomik, propagandy i cenzury, marketingu i konzumpce. Časová výšeč jeho pohledu je uzavřena rokem 1970. O následující etapě již – alespoň co se české kinematografie týče a v jiném badatelském programu – vyšly rovněž kvalitní publikace, například *Kinematografie zapomnění* Štěpána Hulíka. Leč Skopalův úhel pohledu a způsob komparace je inspirativní i pro obdobné pojetí filmové produkce, reflexe, psychologie a sociologie let sedmdesátých a osmdesátých. Četl bych je se stejnou mírou resentimentu i sentimentu...

Jaroslav Vanča