ALENA PROKOPOVÁ / 17. 10. 2016

Ecce homo Homolka

Jaroslav Papoušek popisuje neděli v jedné obyčejné pražské rodině jako existenciální apokalypsu. Snímek Ecce homo Homolka vychází v těchto dnech v remasterované verzi na DVD.

Foto: Státní fond kinematografie

Odchod Miloše Formana a Ivana Passera do zahraničí znamenal konec autorského triumvirátu, který zrodil některé nejoceňovanější tituly československé nové vlny. Posledním společným projektem, na němž se Forman podílel jako režisér a spolu s Passerem a Jaroslavem Papouškem i jako spoluscenárista, se stala hořká komedie *Hoří, má panenko* (1967). V únoru 1969 uvedl Papoušek do kin svůj samostatný režijní projekt *Nejkrásnější věk*. Jízlivý pohled do sochařského ateliéru AVU představoval esenci novovlnného figurkaření. Na autentičnosti mu dodal i kameraman Jozef Ort-Šnep, který se do té doby věnoval dokumentu (na svém kontě měl tehdy především snímky *Moravská Hellas* a *Spřízněni volbou* Karla Vachka). Papoušek s Ort-Šnepem pak podle vlastního námětu a scénáře realizoval tragikomedii *Ecce homo Homolka*, které si premiéru odbyla v březnu 1970 – v době, kdy navzdory sílícím normalizačním tendencím v kinech ještě dobíhaly tituly, jež byly dány do výroby ještě ve „svobodné“ éře Barrandova. Papoušek na film navázal komediemi *Hogo fogo Homolka* (1970) a *Homolka a tobolka* (1972). V souladu se vzrůstajícími tlaky ze strany barrandovské dramaturgie je kvalita trilogie sestupná, první homolkovský příběh se ovšem dokonce dočkal ocenění v zahraničí: na MFF v San Sebastiánu 1970 získal Zlatou mušli pro nejlepší film.

Druhý režijní počin tehdy devětatřicetiletého Jaroslava Papouška je jedním z mála domácích titulů, které si dovolily v názvu elitářsky použít latinu. Navíc jde o citát z Bible („Hle, [to je] člověk“ – Jób, 19,5). Papoušek nebyl jediným českým tvůrcem, který v distribučním roce 1970 využil v názvu filmu biblický citát: v červenci uvedla do

kin Věra Chytilová podobenství *Ovoce stromů rajských jíme* (Genesis, 3,2). (Biblické situace názvy svých filmů evokoval i Evald Schorm: *Návrat ztraceného syna* [1966], *Den sedmý – osmá noc* [1969]).

Papouškova sonda do života průměrné pražské rodiny v současném, výrazně ateistickém Česku působí možná až přepjatě, když primitivní, poživačné, chaotické jednání hrdinů komentuje prostřednictvím krucifixu a svatých obrázků na stěnách jejich bytu.[1] Můžeme se domnívat, že na mnohé dobové diváky vzhledem k tehdejšímu sociálnímu kreditu křesťanství mohly tyto záběry působit jako skutečný, vážně míněný morální imperativ. Papoušek jako rodák z Podkarpatské Rusi měl pro náboženskou symboliku nepochybně zjitřený smysl. Současně víme, že to byl právě Papoušek, kdo do Formanových filmů nejčastěji vnášel ostrý satirický tón. Také proto máme sklon tento „komentář" vnímat spíše jako sarkastický (k čemuž nás ovšem samozřejmě navádí i způsob, jakým Ort-Šnep a střihačka Jiřina Lukešová se záběry pracují).

Papoušek sleduje zoufalé pinožení Homolkových s nezúčastněnou, pečlivou pozorností entomologa zkoumajícího zvláště odporný hmyz. Odstup od zkoumaných objektů – příslušníků tří generací – navozuje už zmíněný název. Ve středu pozornosti se ocitají dva páry – babička s dědou (Marie Motlová a neherec Josef Šebánek), korpulentní Heduš (Helena Růžičková) a uťápnutý Ludva (František Husák) a jejich děti-dvojčata (Petr a Matěj Formanovi). Dvojice milenců, které Homolkovi v úvodu vyruší v lese, představuje už fázi namlouvání jako trapnou a antiromantickou předehru ke katastrofě zvané manželství. Přes děti, jakkoli jsou nezvedené a zlomyslné, však do vyprávění plného marasmu přece jen proniká trochu světla. Dvojčata si ovšem nejen hrají (a na okamžik probudí přirozenou lidskou hravost v otci a posléze v prarodičích), ale napodobují i průběh konfliktu prarodičů tím, že se zamknou v pokoji. U dospělých ovšem toto zrcadlo jejich vlastního infantilního chování nevyvolá žádnou reflexi.

V uzavřeném a zacykleném světě hrdinů dochází i k dehonestaci původně až lyricky představeného přírodního prostředí. Poživační Homolkovi do lesa vyrážejí na houby a na piknik, rodinku i další víkendové návštěvníky však z lesa spolehlivě vypudí volání o pomoc znějící z nepřehledného porostu. Nad poetickým baletěním Heduš mezi stromy udělá tečku ženino finální hořekování vrcholící závěrečným tancem, který se mění v metaforu: zuřivě se hádající dvojice jsou do sebe zaklesnuté v dusivém manželském klinči. Závěrečná scéna opět ukazuje, že film *Ecce homo Homolka* je dílem silných

kontrastů: z účelově zapnutého rádia nezazní taneční hudba, ale Beethovenova *Óda na radost*. Jde o podobně působivé využití diegetické hudby jako ve Formanových *Láskách jedné plavovlásky* (1965), v níž Mildovu matku státní hymna znějící o půlnoci z televize „přistihne“ při tom, jak tajně prohledává kufr hlavní hrdinky[2]). Důraz na přítomnost televize a rozhlasu v rodinném časoprostoru není náhodný. Zoufalý průběh jedné letní neděle, ve které se nepodařilo nic včetně smažených řízků k obědu, zavinila podle samotných Homolkových nefungující televize – spásné „okno do světa“, které by dokázalo zatřít neexistující komunikaci mezi hrdiny (jejíž nedílnou součástí jsou natruc zamykané dveře). Pohled oknem na ulici nicméně odhaluje, že chování sousedů (kterým televizor patrně funguje) ovládá stejná intolerance a agresivita: mladík v autě svým troubením dokonce vyvolá temperamentní pouliční rvačku.

Ve své době mohl být Papouškův film přijímán jako veselohra zesměšňujících měšťácké přežitky v uvažování a chování občanů, z dnešního pohledu jde ovšem spíš o nelítostnou existenciální satiru na normalizované Československo, viděné po deziluzi srpna 1968 jako svět lásky, naděje a víry.

Ecce homo Homolka (ČR 1969). Scénář a režie: Jaroslav Papoušek, kamera: Jozef Ort-Šnep, hudba: Karel Mareš, střih: Jiřina Lukešová, hrají: Josef Šebánek, Marie Motlová, František Husák, Helena Růžičková, Matěj a Petr Formanovi, Yvonne Kodoňová, Miroslav Jelínek a další. Bohemia MP, 80 minut. DVD vydání: 14. 10. 2016.

Poznámky:

[1] Obraz Madony s Ježíškem – podobný tomu, který visí v ložnici Homolkových -, zdobil byt rodičů titulního hrdiny *Černého Petra* (1963).

[2] Při pozornějším sledování filmu však vidíme, že Mildova matka předtím televizi vypnula, aby nerušila spícího manžela a Andulu. V následující scéně matka nařizuje budík podle věžních hodin odbíjejících půlnoc (což může být reálný zvuk z ulice), načež zazní hymna. Ta však z (vypnuté) televize pocházet nemůže, takže nejde o diegetický motiv. (Víme, že televizní i rozhlasové vysílání pravidelně končilo o půlnoci právě odbíjením hodin a hymnou.)