

MARTIN ŠRAJER / 19. 6. 2024

Filmové světy Jana Kačera

Jan Kačer filmování původně nesnášel. Jeho první větší filmovou rolí byla postava zraněného partyzána Pavla, který je na sklonku války vážně zraněn a v retrospektivách rekapituluje zážitky posledních měsíců. Postavu sžíranou pochybnostmi a pocitem viny si zahrál ve filmu *Smrt si říká Engelchen* (1963). Režiséři Ján Kadár a Elmar Klos si jej údajně vybrali na základě televizní reportáže, kterou moderoval. Týkala se slezského města Opava. Pro mladého absolventa DAMU šlo o blízkou destinaci. Jeho domovskou scénou tehdy bylo ostravské Divadlo Petra Bezruče, kam se odebral se spolužáky z ročníku po dokončení školy.

Natáčení introspektivního dramatu, které stejně jako knižní předloha Ladislava Mňačka nabídlo pravdivější pohled na partyzánskou tematiku, ovšem probíhalo na opačném konci republiky, nedaleko Liberce. Kačer ve své knize vzpomínek *K přátelům* popisuje, jak každé ráno nastupoval v Ostravě do rychlíku, dojel na pražské hlavní nádraží, odtamtud pokračoval taxíkem do Liberce a nakonec se nechal dovézt na místo natáčení, kde byla postavena partyzánská vesnice. Pozdě odpoledne se kvůli večernímu představení vracel do Ostravy.

Jako kdyby to nestačilo, Kadár s Klosem byli proslulí pomalým natáčením. Jejich metoda si vysloužila výsměšnou přezdívku „JZD“ (jeden záběr denně). Občas za celý den nenatočili nic použitelného. Není divu, že Kačer byl vyčerpaný a otrávený. Současně v něm ale narůstala fascinace jazykem filmu. Při sledování denních prací si všímal, co všechno jeho tvář dokáže vyjádřit v různých úhlech a detailech. Původní odpor pomalu odezníval. Namísto toho začal obdivovat možnosti filmového média, učil se rozlišovat, co určitý výraz zračí. Poznatky z této „školy filmového herectví“ se pak snažil přenést i do divadla.

Kačer postupně pochopil, že film může být dalším médiem, které mu umožní to, co jej od mala bavilo – vyprávět příběhy a vytvářet si vlastní světy. V časopise *Kino* v roce

1989 vzpomínal, jak jako malý kluk zabloudil do rekvizitárny ochotnického divadla v jeho rodných Holicích. Podle vlastních slov se v tu chvíli octl ve „světě zázraků“. Holice u Pardubic ale nenabízely mnoho příležitostí zazářit. Zvláště pokud jste vyrůstali za protektorátu v chudé rodině jen se svou matkou, starším bratrem a dědou. Kačerův otec si vzal život po krachu rodinné továrny na boty.

Po válce chtěl Jan Kačer studovat na pardubickém gymnáziu. Kvůli jeho buržoaznímu původu to ale nebylo možné. Zvolil si proto střední keramickou školu v Bechyni. Tamější učitel Bohumil Dobiáš jej prozřetelně obsadil do divadelního představení s místními ochotníky. V té době si Kačer možná poprvé uvědomil, že by o „světě zázraků“ nemusel jenom snít, ale mohl by být jeho součástí. Přečetl si proto knížku ruského divadelního herce, režiséra a teoretika Konstantina Sergejeviče Stanislavského, jednu z mála svého druhu, ke které se dostal, a na doporučení zmíněného kantora se přihlásil na DAMU. Byl přijat.

Po absolvování se Kačer díky svému působení v Ostravě a v pražském Činoherním klubu vypracoval mezi nejuznávanější osobnosti českého divadla. Nás ale budou víc zajímat jeho filmové role. Po úspěchu *Engelchena*, který se promítl v několika desítkách zemí, začaly Kačerovi chodit kromě dopisů fanynek také nabídky od režisérů nové vlny, kteří měli zájem o neokoukané herecké tváře. Kačer ale mnohé role odmítl. Tato nedostupnost ještě zvyšovala jeho exkluzivitu a zájem filmařů.

Necelý rok po partyzánském dramatu *Kadára a Klose* vstoupila do československých kin *Cesta hlubokým lesem* (1963). Naturalistický psychologický film natočil režisér Štěpán Skalský podle scénáře Jaroslava Dietla. Kačer v něm přesvědčivě ztvárnil kovaného komunistu Rudolfa, který se podílí na konfiskaci soukromého podniku, ale při tom sleduje hlavně vlastní prospěch. Na *Cestu hlubokým lesem* tematicky navazuje Kačerův další film *Každý den odvahu* (1964). V něm hrál znovu dogmatického komunistu. Bývalý „hrdina socialistické práce“ ovšem tápe, prochází hodnotovou krizí.

Odvahu natočil Evald Schorm na základě scénáře Antonína Máši, na němž Kačer obdivoval schopnost přesně pojmenovat pocit sdílený počátkem šedesátých let mnohými lidmi v Československu. Pocit hledání pozice v proměňujícím se světě, potažmo samotného důvodu k existenci. Krize jedince je zde stejně jako v jiných

Schormových filmech zároveň krizí společnosti. Takové téma a jeho uchopení konvenovalo s Kačerovým skeptickým nastavením, propisujícím se paralelně do jeho divadelní tvorby.

Nad možnostmi člověka a jeho společenskou úlohou se Kačer bude zamýšlet také ve hrách inscenovaných Činoherním klubem, který v roce 1965 spoluzakládal. Z Ostravy s sebou na malou pražskou scénu přivedl své herecké kolegy, Petra Čepka, Pavla Landovského, Josefa Somra nebo Ninu Divíškovou (svou manželku). Většina z nich bude stejně jako on paralelně působit u filmu, někdy zásluhou samotného Kačera, na kterého se obraceli jako na svou filmovou spojku. Například Josef Somr měl být do role výpravčího Hubičky v *Ostře sledovaných vlacích* obsazen po Kačerově přímluvě.

„Myslím, že jsme po tom toužili všichni, kdo jsme měli to štěstí vyskytovat se trochu kolem filmu... Obdivovali jsme generační druhy, kteří vstupovali do kinematografie hlavními dveřmi, a chtěli jsme být s nimi” napsal Kačer později ve svých memoárech *Zadními vrátky*. Sám si vybíral primárně takové role, do nichž mohl promítnout sám sebe, svůj postoj k životu. Opakovaně hrál zádumčivé intelektuály, kteří se odcizují své práci, blízkým i sami sobě.

V tragikomické adaptaci Kunderovy povídky *Nikdo se nebude smát* (1965) to byl kunsthistorik Karel Klíma, odborný asistent na AVU, který se bojí čelit pravdě a převzít zodpovědnost za své činy. Překážku, kterou nevytvořil, se rozhodne namísto odstranění obejít. Tím ale, slovy filmové kritičky Galiny Kopaněvy, uvede do činnosti mechanismus „kiliánovsky anonymní byrokracie“. V mezní situaci se ocitá také protagonista Schormova druhého filmu *Návrat ztraceného syna* (1966), architekt tázající se po neúspěšném pokusu o sebevraždu po smyslu veškerého lidského počínání.

„Řekl jsem si, že budu hrát jen takové role, které jsou mi myšlenkově blízké... jsou mi bližší lidé méně ambiciózní, kteří jsou tolerantní, lidštější než jejich sebevědomí bližní, překypující optimismem a ochotní ve jméno svého štěstí páchat jakékoli zločiny na těch ostatních“, prozradil Kačer v roce 1966 v *Lidové demokracii*. Tuto svou zásadu přesto občas porušil. O roli tajného západního agenta v „bondiádě“ *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967) prohlásil, že ji přijal se sebezapřením, z úcty ke kameramanovi Františku Uldrichovi, se kterým dřív natáčel *Návrat ztraceného*

syna.

Svou přípravu na roli ovšem Kačer ani v případě takto neseriózní, západní popkulturou okouzlené žánrovky neodbyl. Před natáčením docházel na lekce juda u mistrů světa, aby za něj během rvaček nemuseli zaskakovat kaskadéři. Ve výsledném filmu pak jeho strnulá vážnost, daná možná i tím, že se v roli necítil zcela pohodlně, vytváří vtipný kontrast k chaosu, který nevědomky rozpoutá neohrabaný účetní v podání Jiřího Sováka.

S Františkem Uldrichem spolupracoval Kačer ještě na *Údolí včel* (1967), historické fresce režiséra Františka Vláčila. Toho původně pozval do Činoherního klubu, aby viděl zblízka herectví Petra Čepka. Vláčil nakonec obsadil oba herce. Roli fanatického křižáckého rytíře Armina totiž původně nabídnul Miroslavu Macháčkovi, který ji odmítl. Připadla tak Kačerovi, který mohl opustit škatulku rozervaných intelektuálů a předvést kritikům, že zvládne zahrát i jiný typ postavy. Do příprav se opět vrhnul s velkým nasazením. Zhubnul patnáct kilo, naučil se latinsky a absolvoval trénink jízdy na koni. „Vyššímu řádu hluboce oddaný rytíř mi nedal spát, chtěl jsem jím být, držel hladovku, pokoušel se proniknout tajemstvím víry, osvojit si ctnosti rytíře“, vzpomínal v knize *Jedu k mámě*.

Spolupráci s Vláčilem a Schormem stavěl Kačer nejvyšš. Rád měl také psychologické drama *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969) podle předlohy Josefa Škvoreckého. Jeho práce na filmech přitom nekončila na place. Stejně jako v počátcích, při filmování *Engelchena*, chodil i později do střížny porovnávat jednotlivé záběry z denních prací, aby se mohl dál vzdělávat v tom, jak úhel kamery nebo kompozice obrazu ovlivňují herectví a vyprávění. Filmaři u něj na druhé straně oceňovali, že je tvořivým interpretem a schopným improvizátorem, který do rolí vkládal vlastní prožitky.

Podobně jako James Dean, Zbigniew Cybulski nebo Marlon Brando, kterého označoval za svůj herecký idol, představoval i Jan Kačer v šedesátých letech nový typ hrdiny. Urostlé tělo, přitažlivá vizáž a silný baryton kontrastovaly s vnitřní křehkostí a neklidem a emocionální autenticitou. Jeho nevtíravé civilní herectví spočívalo ve střídmych gestech a výmluvných výrazech. Zejména pokud hrál uzavřené, těžko proniknutelné muže. Podobně neukotvenou postavu, tentokrát ale ve vedlejší roli, si zahrál také v *Bloudění* (1965) Antonína Máši, který mu přiřknul též roli vypravěče v

podobnosti *Hotel pro cizince* (1966).

Od svého typu se Kačer znovu výrazněji odchýlil v mrazivé alegorii *Den sedmý, osmá noc* (1969). V nadlouho posledním filmu Evalda Schorma hrál učitele, který kvůli náznakům invaze podléhá kolektivní paranoie. Navenek se tváří jako lidumil, ve skutečnosti je morálně pokřivenou figurou, která se neštítí ani vraždy. Ponurý film skončil v trezoru a první diváci jej mohli oficiálně vidět až v roce 1990. Úspěchu se nedočkal ani Kačerův debut na pozici filmového režiséra, ke kterému se prý přichomýtnul náhodou, když na Barrandově po personálních čistkách sháněli někoho, kdo by zfilmoval hotový scénář Ivy Hercíkové.

Niterné milostné drama *Jsem nebe* (1970), zprostředkovávající se vším váháním a rozpaky city dospívajících milenců, přišlo do kin v době, kdy už tápající hrdinové vycházeli z módy. Za zmínku stojí skutečnost, že se film odehrává v Bechyni, kde Kačer kdysi studoval. Po právu oproti tomu podle všeho zapadl druhý Kačerem režírovaný film, budovatelské drama *Město mé naděje* (1978), na kterém měl původně spolupracovat i Evald Schorm. Schematický film vypráví o inženýrovi, který dostává v hutnicko-strojírenském podniku na starost atomový program. Natáčení poplatného námětu ale také tentokrát zpříjemňovalo situování děje do města, které bylo Kačerovi blízké – v Ostravě měl v sedmdesátých letech (opět) své divadelní zázemí.

Angažmá v Divadle Antonína Dvořáka získal Kačer po několika bezprizorních letech, kdy téměř žádnou práci u filmu ani divadla nedostával. Mimo jiné kvůli přátelství se zakázanými režiséry jako Schorm nebo Vláčil a spoluúčasti na jejich trezorových filmech. Za normalizace byl obsazován převážně do televizních filmů. Až v druhé půlce osmdesátých let mu byla přidělena menší role ve *Vlčí boudě* (1986) Věry Chytilové a na samém konci dekády ještě jednou, naposled hrál ve filmu Evalda Schorma, v odměřeném dramatu *Vlastně se nic nestalo* (1988).

Ve srovnání se šedesátými lety, kdy měl Kačer režisérský v Dánsku, Norsku, Švýcarsku i Západním Německu nakročeno k tomu stát se mezinárodní filmovou a divadelní hvězdou, se jeho normalizační působení jeví jako éra velkých kompromisů. Přesto se ke své práci dál snažil přistupovat co nejpoctivěji, promítat do svých rolí to, co zažíval v běžném životě, pravdivě zobrazovat, jaký je člověk a svět.

Po revoluci Kačer své herecké portfolio rozšířil o dlouho běžící seriály jako *Rodinná pouta*, *Velmi křehké vztahy* nebo *Ordinace v růžové zahradě*. Nižší byla kvalita i rozsah jeho rolí. Jeden z posledních výraznějších partů mu nabídl Tomáš Pavlíček v komedii *Chata na prodej* (2018). Dědu, který vůbec nemluví, hraje podle zásady, které se držel nejpozději od první spolupráce s Kadářem a Klosem – dobré herectví nevyžaduje mnoho slov ani vypjatá gesta. Pokud jste si už něco odžili a máte co sdělit, což pro Jana Kačera platilo, stačí náznak.

Použitá literatura:

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

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

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

Petr Gajdošík, *František Vlácil: Život a dílo*. Příbram: Camera obscura 2018.

Libuše Hofmanová, Bloudění a jistoty (Hovoříme s Antonínem Mášou). *Divadelní a filmové noviny* 8, 1964, č. 4 (13. 10.), s. 8.

Jan Kačer, *Jedu k mámě*. Praha: Eminent 2003.

Jan Kačer, *K přátelům*. Praha: Eminent 2012.

Jan Kačer, *Mírnou oklikou*. Praha: Eminent 2005.

Jan Kačer, *Zadními vrátky*. Praha: Eminent 2022.

Galina Kopaněvová, Poezie trpké reality. *Film a doba* 12, 1966, č. 1, s. 51.

Ivan Soeldner, Herci a režiséři střídají role. *Lidová demokracie* 22, č. 237 (28. 8.), s. 5.

Jan Škoda, Svět je spleť a nádherný. *Právo* 33, 2023, č. 150 (29. 6.), s. 15.