

MARTIN PLEŠTIL / 12. 2. 2024

Jiří Suchý jako filmový režisér

Renesanční umělec Jiří Suchý na sklonku šedesátých let platil za přední tvář populární hudby a svěžího Divadla Semafor, které bylo již deset let etablovanou značkou s osobitou poetikou a stále plnými sály. Textař, dramatik, básník, zpěvák, herec či malíř už v té době v několika rozhovorech zmiňoval, že od dětství tíhl především ke kinematografii a na studium tehdy téměř nepostradatelné FAMU neměl kvůli špatnému prospěchu ani pomyšlení. Jako dětského diváka jej však formoval především biograf, jež navštěvoval častěji než divadlo. Kvůli absenci studia filmové školy a díky okouzlení Osvobozeným divadlem se v padesátých letech nakonec dal divadelní cestou, na filmový pás však nezanevřel a postupem času se chtěl dostat i k němu.

Roku 1955 na vlastní 16mm kameru nasnímal krátkou etudu *Napříč a nazpět*, v níž s kamarádem Ivanem Novotným zároveň vystupoval. Dochovaný fragment později vydal společně s dalšími amatérskými počiny na videokazetě *Když bylo Perplexu 16 mm*. Během šedesátých let na vlastní náklady v amatérských podmínkách nadále pokračoval v tvorbě, přičemž natáčel s kolegy ze Semaforu a některé krátkometrážní počiny implementoval i do divadelních her. Dále točil i hudební, dnes bychom řekli klipy, některé se dostaly i na obrazovku Československé televize. Pro natáčení devítiminutové *Big Show* byla zapůjčena profesionální technika i štáb Krátkého filmu.

Při cestě za Suchého první celovečerní režii nelze opomenout, že popularita Semaforu a jeho písní se promítla i do filmových projektů jiných tvůrců. Antonín Kachlík jej společně s Jiřím Šlitrem obsadil do hudební komedie *Bylo nás deset* (1963), kde kromě výstupů komediální dvojice zní jejich písně. Kolem Semaforu Miloš Forman vystavěl svůj středometrážní kvazi-dokumentární debut *Konkurs* (1963). Už i jako spoluscenárista Suchý působil u velkolepě pojaté revue *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), vytvořené na základě komorní inscenace, kterou Suchý se Šlitrem a Ivanem Vyskočilem realizovali ještě na prknech Divadla Na Zábradlí. Společně s Jiřím Menzelem a Josefem Škvoreckým napsal *Zločin v šantánu* (1968), jenž obsahuje písně dvojice Suchý–Šlitr,

zároveň však nevychází z původní látky divadla Semafor.

Pro Suchého autorskou filmovou tvorbu je klíčový rok 1969, kdy se intenzivně snažil natočit film *Sekta* na motivy stejnojmenné divadelní hry. Snímek se roztočil, během produkce byl však zastaven a nedokončil se. K jeho realizaci se Suchý navrátil roku 1979, opět ve skromných podmínkách, kdy navazoval na již natočený materiál. Zároveň však na Barrandově od tvůrčí skupiny Kučera–Juráček dostal nabídku na realizaci autorského projektu, u něhož měl svobodu volby námětu, psaní scénáře a posléze i režie. Jeden z nejpoblárnějších umělců se tak dočkal vytoužené příležitosti.

Omezení a nepřizeň

Plnou autorskou kontrolu získal Suchý v období, kdy studio Barrandov bylo na cestě za restrukturalizací a normalizačními změnami. Zároveň však dávalo prostor několika režijním debutantům a debutantkám, například Ester Krumbachové, Drahomíře Vihanové, Ivanu Renčovi nebo Petru Tučkovi. Pro první tři jmenované, stejně jako pro Suchého, se jednalo zároveň o poslední příležitost působit v tomto studiu. Suchý zvolil čistě původní látku, v níž sice najdeme stopy semaforové poetiky, celkově však jde o svébytné filmové dílo, zcela odlišné od revuálních *Kdyby tisíc klarinetů* či žánrové pocty *Zločin v šantánu*. Ve filmu se jako aktér neobjevuje ani Suchý, ani Šlitř. Literární scénář byl schválen 29. dubna 1969 s pracovním názvem *Nevěsta*, který už snímku zůstal. Natáčení započalo 2. září, čili ve stejné době, kdy finišovalo natáčení Juráčkova *Případu pro začínajícího kata*. Juráčkovo stěžejní dílo se dočkalo omezené distribuce mimo hlavní města, čítající celkově 404 projekcí a okolo 27 tisíc diváků, což je u potenciálně trezorových filmů číslo nejmenší.

Distribuce Suchého *Nevěsty* byla taktéž záměrně omezena. Počet projekcí se zastavil na čísle 1 973, jež zaznamenaly návštěvnost okolo 200 000 diváků. To sice nejsou tak fatální čísla, avšak s ohledem na popularitu Suchého osobnosti a množství rozhovorů a textů, které o *Nevěstě* tisk během výroby publikoval, se jedná o nízké číslo, zvlášť v porovnání s hitem *Kdyby tisíc klarinetů*, jenž se dočkal čtyřmilionové návštěvnosti. Omezenější distribuci dokazuje i tužkou dopsaná poznámka ředitele Československého státního filmu Jiřího Purše na výrobním listu filmu: „Měl jsem připomínky, nevím, zda k nim bylo přihlédnuto. Doporučuji omezenou distribuci a bez reklamy!“

Dobová reflexe snímku byla povětšinou rozporuplná a často protichůdná. Časopis *Tvorba* Suchému vyčítal eklektický, nepůvodní filmový styl a v závěru si posteskává nad promarněnou příležitostí. *Obrana lidu* vytýkala přílišnou inspiraci literaturou a nesvébytnost filmové řeči, zatímco *Rudé právo* kritizovalo absenci humoru a poetiky známých ze Suchého divadelní tvorby. *Lidová demokracie* pak Suchého cit pro inspirační zdroje naopak vyzdvihovala a ocenila schopnost uspořádat s lehkostí několik vlivů do originálního filmového celku.

Všechny články však zmiňují režisérovu fascinaci a inspiraci tvorbou jiných filmařů. Během natáčení Suchý v rozhovoru pro časopis *Kino* odkazoval na Nezvalův poetismus, v časopisu *Záběr* zase hovořil o stylu Federica Felliniho a Jeana-Luca Godarda. Ačkoli se nabízí dílčí srovnání i s tuzemským novovlnným proudem, Suchý nevolí pouze autentickou a ruční kamerou snímanou syrovost příběhů Miloše Formana, ale i přes vysokou stylizaci se nedá zařadit k dekonstruktivním *Sedmikráskám* Věry Chytilové či výtvarně stimulující a imaginativní tvorbě Juraje Jakubiska. Nachází se někde mezi zmíněnou tvorbou a *Nevěsta* je skutečně pozoruhodným útvarem, jenž stejnou měrou čerpá z filmu, výtvarného umění a poezie.

Od básně k filmu, od filmu k básni

Černobílý snímek hned prvními záběry dává jasně najevo rozpoložení a kontrasty, v nichž se tempo i atmosféra celkově ponosou. Přeexponované a bílou barvou oplývající zpomalené záběry svatby, kde řada dětí nese nevěstin závoj, ostrým stříhem přerušuje syrová realita drůbeží fabriky, kde protagonistka Zdena oškubává slepice napíchnuté na háčích mechanického stroje. Realita každodenního života je tonálně tmavá, podivně bezčasí života protagonistky podporuje sychravé počasí. Devatenáctiletá Zdena se v životě hledá a sní o svatbě, jakoby šlo o jedinou možnost osobní realizace. Její strasti posílí setkání s tulákem, od kterého si nechá věštit z ruky. Spíše šarlatánsky smýšlející podivín Zdeně namluví, že se musí vdát do 3. listopadu.

Věštbou ovlivněná Zdena velmi záhy odchází z domova a putuje světem, aby našla ženicha. Zatímco na začátku je snová rovina s tou reálnou jasně oddělená díky expozici materiálu, při putování a interakcích s roztodivnými postavami i situacemi už nerozeznáme, co je pomyslná skutečnost. Roviny splývají dohromady a přelévají se na obě strany. Narativní struktura je roztěkanému a nejasnému rozpoložení protagonistky

podmíněna, zároveň čerpá z výstavby básní, což se promítá především do celkového rytmu a tempa vyprávění. Dočkáváme se fragmentárních výjevů, které jsou seřazeny na základě pocitů protagonistky a metaforických asociací. Nálady i žánrové polohy se mění stejně prudce jako pocit nejasné budoucnosti a impulzivnost dospívajících.

Poetika přímo čerpá ze stylu Suchého básnické tvorby, nejde však o didaktický přepis. Spíše se jedná o experiment ve ztvárnění tak těžko zachytitelného kouzla literární poezie skrze ryzí obrazy filmové řeči. Literární terminologií by se tak *Nevěsta* dala označit za žánr lyricko-epický. I přes uvolněnou, až pocitovou strukturu scénář nerezignuje na kauzalitu, ačkoli daleko vzdálenou klasickému hollywoodskému vyprávění. Suchý načrtává několik motivů a situací, které dojdou později k zúročení. Ostatně celý příběh se odvíjí právě na základě věštby, která spustí protagonistčino putování za nalezením ženicha. Následky zdánlivě nesouvisejících výjevů se zúročí v závěru. Většinu času však hraje markantní roli náhoda a pocitové propojení následujících obrazů.

Zde lze nalézt paralelu se zmíněnou filmografií Federica Felliniho. Výjevy a jejich návaznost, mísení představ a reality a neschopnost je od sebe odlišit a především koncept hlavní postavy nesou mnohé paralely. Ačkoli Zdena svou pouť začne na základě vlastní iniciativy, většinu času je dějově neaktivní a nechává se proudem událostí unášet, stejně jako Mastroianni *Sladkým životem* (1960). Její oči spíš observují, než aby její jednání bylo nositelem příběhových změn. Jak ze *Sladkého života* vystřižená pasáž je i ta, kdy Zdena zažívá nevázanou bytovou oslavu u herečky Marty, která se Zdeny ujala. Zachycuje půvab i absurdnost společenské události, na jejímž konci čeká románek s uhrančivým mladíkem, načež přichází velmi rychlá deziluze a vystřízlivění. U Suchého však převažuje hravost a touha zachytit abstraktnost poezie, na rozdíl od Felliniho bezútěšné deprese a společenské satiry.

Pokud vezmeme v potaz druhého Suchým zmiňovaného režiséra – Jeana Luca-Godarda –, inspiraci nalezneme v sebereflexivním charakteru filmu a zcizujících efektech. Suchý snímá konverzaci Zdeny a herečky Marty, které se explicitně baví o nahotě ve filmu, a pokud by se Zdena před objektivem vynořila nahá z vany, sledovaný snímek by musel být mládeži nepřístupný. Na tuto scénu pak Suchý odkazuje v závěru, kdy Zdena v neostrosti před kamerou odhalí svá ňadra. Při pojednávání o nahotě ve filmech volí i montáž záběrů z jiných děl s odhalenou Brigitte Bardot či Hanu Brejchovou. Zároveň v

jedné z pasáží volí i přímý pohled Zdeny do kamery nebo nechává jeden ze záběrů zamrznout. V bytě vedlejší postavy se nacházejí fotografie Jiřího Šlitra, v druhém zase portrét Charlieho Chaplina.

Samotnému Chaplinovi Suchý skládá hořkou poctu v jedné ze snových pasáží. Jeho fotka se nachází v bytě mladíka Ondřeje, který je nám představen jako blázen. Je iracionální a vidí svět jako imaginativní místo. Ponoříme se tak do vyfabulovaného světa Chaplinovy fotografie, který je stylizován jako groteska, včetně zrychleného pohybu a mezititulků. V něm Chaplina pronásleduje rozčilený dav a Suchý krále komiků, jak jej dav nazývá, stylizuje do role Ježíše nesoucího vlastní kříž. To můžeme chápat jako komentář k situaci, kdy se stal Chaplin v USA obětí mccarthismu, ačkoli dlouhodobě platil za jednu z nejoblíbenějších společenských ikon.

Groteska je další Suchého vášní a celoživotní fascinací, k čemuž se obrací i v dokumentárním portrétu *Jiří Suchý – Lehce s životem se prát* (r. Olga Sommerová, 2019). V něm na své televizi ukazuje oblíbené grotesky a autory, zmiňuje Laurela a Hardyho či neotřelý a dynamický humor George Formbyho. Gagy založené na fyzické akci a situační komice Suchý načrtává i v *Nevěstě* a nebojí se jít po vzoru oblíbených tvůrců němé éry i do absurdna, jako když Zdena při pádu na zem stáhne otci kalhoty. Převažuje však čirá grotesknost těžko uchopitelného lidského života.

Hravost smutku a osudu

Filmařské vlivy jsou zaštitěny zmiňovaným poetismem, jehož filosofií se *Nevěsta* řídí, ačkoli se značně trpkým podtónem. Suchý sám označoval film za „trochu smutnou veselohru“. Stejně jako u uměleckého směru Devětsilu se i tady dočkáme podřízení formy emocím a požitku ze života, i hravosti s formou samotnou. Suchý klade důraz na semknutí člověka s okolním světem a snaží se překonat odcizení. Onu lhostejnost a přehlížení osudů jednotlivce, které poetismus kritizoval, lze najít nejen v pasáži s Chaplinem; prostupují celým snímkem. *Nevěsta* na rozdíl od kréda svého uměleckého předobrazu není čistě optimistickým pohledem na svět a hravost využívá i pro ztvárnění surových situací či záporných vlastností.

V bytě u Ondřeje se Zdena promění v egyptskou sochu, nad kterou začne vést oplzlé řeči parta postarších akademiků, načež se Zdeny začnou i dotýkat. Zdena pak s Ondřejem volí útěk letadlem. Vidíme i pasáž s ženatým profesorem, jenž se pod

rouškou trpitelských řečí ohledně samoty snaží Zdenu okouzlit. Suchý vykresluje úskalí falešné lásky a zrcadlí slizkost objektivizace žen. Téměř všichni muži jsou problematictí a odmítají své osobní potřeby a slasti obětovat ve prospěch případného vztahu. V podstatě jedinou bezelstnou postavou je právě Ondřej, jenž dává průchod imaginaci. Motto jeho osobnosti a vlastně i celého filmu shrnuje Ondřejova replika: „Musíš pochopit hru na obrazárnu, jinak nikdy nepochopíš to, co píšu“.

Zdena však uvažuje racionálně, odmítá přijmout snovou realitu a kvůli neporozumění od Ondřeje odchází. Když se pak v závěru po neúspěšných setkáních s dalšími muži za Ondřejem vrací, je z něj jiný člověk. Dříve bezbřehá studnice představitosti se na základě setkání se Zdenou změnila v prošedlou všednost. Ondřeje konfrontace se ženou, pro kterou citově vzplanul, nakonec zničila. Dům naproti je najednou příliš všední a dřívější místo bez pravidel je jen obyčejným stavením, ze kterého se snový půvab zcela vytratil. Například sběratel panenek Jiří se v panenkami překypujícím bytě drží v iluzorní představě, že se o všechny stará a každá má své specifické vlastnosti. Ze Zdeny by pak měl nejraději jen další panenku do sbírky.

Střet racionality a imaginace je dokreslován otázkou, kdo nám tedy určuje budoucnost? Zdena nacházející se v křehkých letech dospívání se bojí být za svůj osud sama zodpovědná a nechá si jej raději určovat na základě pochybné věštby. Toto pomyslné břímě nám Suchý připomíná nediegetickou kresbou ruky s popisem k věštbě. Zdena věří, že pokud nebude jednat dle předpovědi, která slouží jako jakýsi životní manuál, nikdy nebude šťastná. *Nevěsta* hravým způsobem zakonzervovává problémy a obavy dospívajících, pro které je těžké se nějak definovat. Se strachem se tak raději upíná ke konkrétnímu a předepsanému narativu.

U Zdeny se ale nedočkáme žádných vnitřních monologů. Vlastně je nám celou dobu připomínáno, že její příběh vypráví vždy někdo jiný, jelikož za svůj osud ona sama ve skutečnosti zodpovědná není, nebo si to alespoň myslí. Vnitřní emoce a přechody mezi segmenty zprostředkovávají nediegetické písně, které jsou plynule zakomponovány do příběhu a posouvají jej dál. Písně od Suchého, Šlitra a Havlíka jsou původní a ve vyprávění mají stejně důležitou funkci jako obraz. Ten pak Suchý s kameramanem Jiřím Macháněm, jenž později pracoval například na hororových pohádkách s Jurajem Herzem, s citem komponují a přepínají mezi lyrickým a prosvětleným nádechem a tmavou realitou. Stejně jako Suchým obdivovaný kubismus, i *Nevěsta* rozkládá

obrazové schéma a kompozice, abychom fikční svět viděli odlišnou perspektivou.

První a poslední?

Jediná celovečerní režie Jiřího Suchého je dodnes pozoruhodným experimentem. Eklektická syntéza množství proudů je v závěru skutečné svébytným dílem, které se těžko zařazuje a stojí takřka na periferii tehdejší tvorby, ačkoli ho vytvořil jeden z nejpopulárnějších umělců té doby. Další režijní příležitost pro Suchého už nepřišla. Z jeho pozdější tvorby můžeme zmínit ještě dvojici filmů *Jonáš a Melicharová* (1986) a *Jonáš II. aneb Jak je důležité míti Melicharovou* (1988), pro něž napsal scénář a sám v nich hrál. Snímky však měl zakázáno režírovat – režii obstaral Vladimír Sís, s nímž Suchý vedl časté spory. Na plátna kin to byl návrat po dlouhé době, neboť kvůli své politické nepohodlnosti nemohl zakladatel Semaforu hrát ve filmu ani v televizi a jeho divadelní činnost byla značně omezena.

K filmové režii se Suchý dostal až po revoluci, kdy založil vlastní společnost Perplex, specializující se na produkci nezávislých a nízkonákladových filmů. Pod její hlavičkou natočil několik záznamů svých představení a experimentoval s kamerou na kazety. Všechny projekty vznikaly mimo distribuci a putovaly přímo na video trh. Vždy však šlo o filmy pevně spjaté se semaforickou poetikou a divadelními hrami. *Nevěsta* tak dodnes zůstává unikátem, s nímž se pojí otázka, jakým mohl být Jiří Suchý režisérem, kdyby dostal na Barrandově další příležitosti. Sám totiž při natáčení svého jediného celovečerního filmu pro časopis *Kino* sdělil, že by se rád filmové a divadelní tvorbě věnoval střídavě. To už mu však nikdy nebylo umožněno.

Použitá literatura:

Kino. Praha: Československé filmové nakladatelství, 25. 12. 1969, 24 (26), s. 9.

Kino. Praha: Československé filmové nakladatelství, 7.1.1971, 26 (1), s. 7.

Kinorevue. Praha: Kinorevue, s.r.o., 29. 11. 1993, 3 (25), s. 15.

Květy. Praha: Rudé právo, 25. 10. 1969, 19 (42), s. 55.

Tvorba: list pro kritiku a umění. Praha: Symposion, 28. 10. 1970, 1970 (43), s. 10.

Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. V Praze: [s.n.], 22. 10. 1970, 50–51(251), s. 5.

Lidová demokracie: orgán Československé strany lidové. Praha: Nakladatelství Lidová demokracie, 1. 10. 1970, 26 (232), s. 6.

Obrana lidu: list Československé armády. Praha: Magnet-Press, 8. 10. 1970, 29 (199), s. 5.

Záběr: časopis filmového diváka. Praha: Panorama, 4. 10. 1969, 2 (20), s. 3.

Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973).* Praha: Academia 2011, s. 76.

Jiří Suchý, *Tak nějak to bylo (vzpomínání 1959–1969).* Praha: Blízká setkání 1998.