

MARTIN ŠRAJER / 16. 5. 2019

Lásky jedné plavovlásky

„Jednoho pozdního sobotního večera jsem v centru Prahy uviděl mladou dívku. Vlekla omlácený kufr, ale nezdálo se, že by někam pospíchala, že by cokoliv po někom chtěla, a zjevně to nebyla prostitutka. Vypadala, že je ztracená. Ale že jí to příliš nevadí. Byl jsem zvědavý. Pustil jsem se s ní do řeči a ukecal ji, aby šla se mnou domů.“ Těmito slovy Miloš Forman ve své autobiografii[1] přibližuje, odkud se vzala prvotní myšlenka na *Lásky jedné plavovlásky*.

Ona dívka pracovala v textilce v severočeském Varnsdorfu, městě s mnohými nedostatky. Především s nedostatkem mužů v poměru k ženám. Slečna proto považovala za velké štěstí, když poznala inženýra z Prahy, který ji po společně strávené noci pozval k sobě domů, do velkoměsta. Iluze o mužích a životě v Praze dotyčná ztratila, když vyšlo najevo, že od nápadníka obdržela falešnou adresu. Forman její hořkou zkušenost ve spolupráci s osvědčenou autorskou dvojicí Papoušek–Passer proměnil ve scénář tragikomického příběhu mladé lásky a nenaplněné touhy. Zejména po svobodě.

„A z té velké lásky, narostly mi vlásky, stal se ze mě chuligán...“, zpívá během úvodních titulků s obdivuhodným nasazením dívka opřená o zeď a doprovázející slova oblíbené odrhovačky hrou na kytaru. Výjev připomínající Formanův středometrážní pseudodokument *Konkurs* (1963)[2] nás jednak uvádí do světa teenagerského milostného šálení, jednak vyjadřuje nespoutanou mladickou energii, potřebu dát zaznít svému možná nedokonalému, ale autentickému hlasu. Symbolem rebelie proti zažitým pořádkům a oficiální kultuře je zde kytara, na které kamera svým pohledem znovu ulpí v prvním záběru filmu, situovaném do jednoho z pokojů dívčího internátu.

Později, během sblížování šestnáctileté Anduly (Hana Brejchová) a Mildy (Vladimír Pucholt), během něhož mladík neomaleně přirovná křivky své letmé známosti ke kytaře od Picassa, je „kytarová symbolika“ rozšířena o erotický rozměr. V daném okamžiku,

sami v pokoji (s konečně úspěšně zataženými roletami!) k sobě mají oba mladí lidé nejbližší. Jedinkrát za celý film se nemusejí podvolovat cizím pohledům a příkazům. Intimitu navozuje i kompozice záběru, který během postkoitálního dialogu bezesbytku vyplňují dvě překrývající se nahá těla ponořená v peřinách, dvě nejzazší útočiště před vnějším světem.

Potřetí je kytara zapojena do vyprávění v posledním záběru filmu. Tentokrát pouze ve zvukové stopě. Andulin návrat k rutinní práci v továrně podkresluje kytarová variace *Preludia C dur* z Bachova *Temperovaného klavíru*. Nástroj oproti předchozím scénám nevyjadřuje osvobození, ale smutek a smíření, zkrocenou touhu po samostatném životě.

Nanášení nových motivických vrstev na určité objekty propojuje jednotlivé segmenty vyprávění a přispívá k sevřenosti filmu. Hned po kytáře naši pozornost v prvních minutách filmu upoutá prstýnek zdobící ruku Anduly. Zamilovaná dívka k němu vzhlíží jako k symbolu šťastných zítřků, které stráví po boku milovaného Tondy. Jenže Tonda se projeví jako sebestředný nekňuba, který nejdřív nedorazí na domluvenou schůzku v lese (u stromu označeného kravatou, se kterou Andula později přijíždí do Prahy) a posléze svou milou znovu vyhledá jen kvůli prstýnku, který si nárokuje zpět s agresivitou, na kterou Andula reaguje křikem a pláčem.[3]

Prstýnek už po této rekontextualizaci nenabízí radostné vyhlídky, ale omezení a pokoření. Podobným zdrojem ponížení se stává snubní prsten obrýleného záložáka Maňase (Ivan Kheil) během taneční zábavy. Ve snaze utajit svůj manželský stav před ostýchavými dívkami, sundává si lesklý kroužek z prstu, ztrácí jej a po čtyřech pronásleduje mezi nohama tančících párů a sedících dam.

Zatímco s nešťastnou Andulou díky empatickému vykreslení její situace lze soucítit,[4] pohled na muže ve středních letech, horlivě nahánějícího drobný kulatý předmět, vyvolává pobavení. Nejen nad trapností člověka. Forman se skrze jeho malost a neohrabanost zároveň vysmívá československým ozbrojeným silám (tak jako v úvodu s vojákem v zasněženém lese, navrhujícím Andule nejapně společný poslech „bekajících“ srnců) a instituci manželství, omezující člověka v rozletu (jak vidíme i během závěrečného segmentu s Mildovými rodiči).

Paradoxně je to právě sňatek s některým z příslušníků nově zřízené vojenské posádky, který má ženám pracujícím v textilním závodě v převážně feminní Zručí nad Sázavou (kam bylo dějiště z Varnsdorfu přeneseno) přinést štěstí. Alespoň dle postarších a starých mužů ve vysokých funkcích, zástupce armády (Jan Vostrčil) a dílenského mistra Pokorného (Josef Kolb), s chlípným zalíbením označujícího děvčata za „poupata“ čekající na polibek a objetí. Mylně se oba muži domnívají, že rozumí socialistické mládeži, a jsou tudíž kvalifikováni za ni přemýšlet a činit rozhodnutí. Není proto divu, že mladým hrdinům činí potíže převzít zodpovědnost za vlastní slova a činy, obhájit svou pozici.^[5] Kvůli nutnosti neustále se podřizovat něčím představám, jak by se měli chovat, k tomu nedostali prostor.

K navázání kontaktu mezi dívkami v rozpuku a odkvetlými záložáky, převelenými do města nechtíce namísto švarných obránců vlasti, by mělo dojít během taneční zábavy v místním kulturním domě. Strojený, shora řízený seznamovací večírek se ale vzdor permanentnímu úsměvu Pokorného, zosobňujícího v roli jakéhosi dirigenta akce nepolevující stranický dohled, nevyvíjí dle očekávání (stejnou úlohu dozorce, zajišťujícího plynulý chod výroby, potažmo fungování socialistického řádu, Pokorný příznačně plní v textilce, když prochází mezi ženami a kontroluje, zda svou práci odvádějí správně – plnění plánu a svádění za účelem množení jsou postaveny na stejnou úroveň).

Oba tábory si mezi sebou vyměňují mlčenlivé pohledy, v nichž se mísí rozpaky s nepochopením a pochybnostmi a kterými občas probleskne údiv či znechucení. Příliš účinným akcelerátorem seznamovacích aktivit není ani dechovka hrající píseň *Hej, panímámo*, kontrastující s dynamickým titulkovým songem a odpovídající svým textem vilnému hledisku starší generace s jejími zkostnatělými představami o lásce a mladých lidech. Oficiálnost celé akce zesiluje pocit nesvobody, prostupující celý film, a vytváří takřka hmatatelné trapno, v jehož inscenování Forman neměl konkurenci. Jednotlivci se spontánně nebaví, ale pouze naplňují předem daný účel, svou individualitu obětovali systému.

Teprve díky odmítnutí nařízeného programu a útěku ze sálu potkává Andula svého vrstevníka, citově stejně nemotorného, ale protřelejšího klavíristu Mildu. Ani osvobození (sexuality) ale neprobíhá hladce a uspokojení, které přináší, je jenom krátkodobé. Po scéně, ve které si Andula zkouší Mildův kabát (a přeneseně i život pod

jeho ochranou), následuje prudký střih zpět do fabriky, kde se z žen znovu stávají bezvýznamné prvky velkého výrobního soukolí, v mechanickém rytmu odvádějící zadanou práci.

Andulin romantický sen o životě po boku partnera, který pod vlivem společenské indoktrinace přijala za svůj ideál, se hrouť krátce po jejím příjezdu do Prahy, kde se jí nedostane očekávaného vřelého přijetí. Naopak zjišťuje, že jí v Mildově životě náleží stejně zaměnitelná pozice jako v textilce. Ve scéně předcházející Mildově návratu domů, která byla z filmu nakonec vystřižena, je její nahraditelnost ještě zjevnější. Milda v ní urputně „dobývá“ jinou dívku, která je ovšem vůči sváděcím technikám městských záletníků imunní a dotěrného mladého muže se dokáže zbavit.^[6]

Naplnění tužeb mladého člověka v socialistickém Československu se zdá nemožné. Tím spíš, pokud jde o mladou ženu. Jak ve svém moralizujícím apelu směrem k dívkám z internátu praví soudružka vychovatelka, „Ona ta dívčí čest není jen tak.“ Dívky si musejí hodného chlapce zasloužit svým čestným chováním. Pakliže k nim chlapec hodný není, mohou si za to samy, ony by se měly cítit provinile. Chlapci oproti tomu nemusejí nic. Nanejvýš přenést vinu na někoho jiného, pokud jsou z něčeho obviněni (jako Milda v závěru filmu, hájící se před otcem tím, že Andulu do Prahy nepozval). Scéna, kterou se nabízí interpretovat jako politickou alegorii, zároveň odhaluje samoudržovací mechanismus autoritativních režimů. Dívky na popud soudružky samy hlasují o návrhu, že by se měly zamyslet a polepšit. Všechny jsou pro. Jakkoli celou situaci zjevně berou s nadhledem (hned po této scéně následuje střih na Andulu stopující auto, které by ji svezlo do Prahy), svou roli v systému přijímají.

Podmíněnost totalitního zřízení vzájemnou kontrolou občanů si znovu uvědomujeme při sledování posledního ze tří velkých, časoprostorově sevřených bloků, kterými je vyprávění tvořeno. Mildova matka (Milada Ježková), zvědavá, co skrývá Andulin kufr, zprvu vyzývá ke kontrole dívčina zavazadla svého druha (Josef Šebánek). Ten chce především klid na odpočinek. Svou apatií dokresluje obraz duchovní omezenosti lhostejné a zpohodlnělé generace otců. Iniciativní matka se proto úkolu ujímá sama a za zvuků státní hymny (!) otevírá kufr a prohlíží si jeho obsah.

Srovnatelně nekomfortní pocity vyvolává předcházející výslech Anduly, během něhož je dívka situována do podobné pozice, v jaké se společně s ostatními dívkami nacházela

před soudružkou. Generace rodičů chápe mládež stejně málo jako komunistická strana. Nenaslouchá jí, nedokáže s ní vést dialog. Pouze přikazuje, případně – jako Mildova matka – klade otázky, na které nečeká odpověď. Ačkoli hloupě a nezodpovědně jednal Milda, který Andulu bez vědomí rodičů (a bez toho, že by čekal, že jej dívka vezme vážně) pozval k sobě domů, to ona by se měla cítit provinile, protože „klukovi hned naletěla“.

Dívka podrobená sekundární viktimizaci se v závěru sekvence ocitá mimo rodinný diskurz i pozornost kamery. Zatímco se bavíme legendární postelovou scénou s utiskovaným Mildou a jeho vzájemně nekompatibilními rodiči, na Andulu poslouchající za dveřmi zapomínáme. Když se kamera ke klečící a plačící dívce konečně vrací, jsme nuceni přehodnotit, čemu a komu jsme se vlastně smáli a jaký smích to byl.

Lásky jedné plavovlásky rámuje problematiku mezigeneračních střetů a snahy prosadit svou individualitu navzdory formujícímu tlaku okolí se směsí ironie a empatie. Ze zachyceného morálního klimatu ale mrazí. Každý se zříká viny, nikdo není ochoten převzít zodpovědnost za své činy, natož za druhého člověka. Lidé jsou podezřívaví, řízení stranou a strachem.

Nejbolestivěji tyto společenské jevy, které Formanův druhý celovečerní film sérii nenuceně inscenovaných situací demonstruje (spíše než aby vyprávěl souvislý příběh nebo pronikal do duší postav), dopadají na nešťastnou Andulu. Ta sice projeví nejvíc odvahy (a individuality), když vystoupí proti násilnickému Tondovi a opustí město nenabízející mnoho možností duchovního či jiného rozvoje, ale její akt vzdoru nemá dlouhodobější efekt. Nabízí se naopak spekulace, zda v ní jen neposílí stejnou rezignaci na hodnotný život, jakou ve filmu nejvýstižněji zpřítomňuje Mildův otec.

Lásky jedné plavovlásky (Československo 1965), režie: Miloš Forman, scénář: Jaroslav Papoušek, Miloš Forman, Ivan Passer, kamera: Miroslav Ondříček, hudba: Evžen Illín, hrají: Hana Brejchová, Vladimír Pucholt, Vladimír Menšík, Ivan Kheil, Jiří Hrubý, Milada Ježková, Josef Šebánek a další. Filmové studio Barrandov, 77 min.

Poznámky:

[1] Forman, Miloš, Novák, Jan, *Co já vím?* Brno: Atlantis 1994, s. 119.

[2] *Konkurs* si můžete společně s filmem *Kdyby ty muziky nebyly* pustit na YouTube kanálu Česká filmová klasika:

<https://www.youtube.com/watch?v=lavhN6cHLpw&t=1940s>

[3] V technickém scénáři je Tondovo počínání osvětleno potřebou získat prodejem prstýnku peníze na potrat dívky, se kterou Andulu podváděl.

[4] Viz např. mimoděčná zmínka o jejím pokusu o sebevraždu během dialogu s Mildou na schodech.

[5] Právě sebeobraně učí Milda Andulu v jedné ze dvou vystřižených scén, která předchází záběru nahých zad Hany Brejchové. Jedná se o součást jeho snahy dívku svést a dostat do postele.

[6] Dívka Mildu nasměruje k oknu cizího bytu. Podobně jako během zápolení s roletou následuje situace připomínající němé grotesky. Milda je nájemníky pokládán za zloděje a přiláká nežádoucí pozornost dvojice příslušníků veřejné bezpečnosti, před kterými se vzápětí dává na útěk.