

MARTIN ŠRAJER / 21. 12. 2016

# Marnost nad marnost – Evald Schorm (II.)

Patnáctého prosince letošního roku by oslavil 85. narozeniny filmový, divadelní a televizní režisér, který se divákům nebál klást otázky, na něž neexistují jednoduché odpovědi. Existencialistický filozof a velký moralista československé nové vlny Evald Schorm.

„Poctivý, přímočarý, důsledný člověk je na Barrandově tvorem, z něhož se může stát nanejvýš rekvizitář. Evald Schorm na příklad nikdy v životě nenatočí samostatně film. Bude rád, když skončí v televizi. Je to poctivec tak vzácného formátu, že o jeho filmových vyhlídkách lidé bez výjimky mluví s tragickým tónem.“<sup>[1]</sup> (Pavel Juráček)

Skeptické proroctví Pavla Juráčka naštěstí zůstalo nenaplněno. Přestože Evald Schorm od roku 1961 pracoval pro Krátký film Praha a zaměstnancem Barrandova se stal teprve v roce 1968 (a oficiálně jim zůstal až do roku 1981, kdy přešel do Laterny magiky), v jeho filmografii z šedesátých let najdeme celkem pět celovečerních filmů. Čtyři z nich nebudou v kinech normalizovaného Československa od roku 1976 vůbec promítány. Ten pátý vstoupí do distribuce teprve po roce 1989.

„Jestliže první dokumenty přitakávají životu, ve filmech *Každý den odvalu* a *Návrat ztraceného syna* se Schorm snaží vyhmátnout způsob, jak žít.“<sup>[2]</sup> (Radka Denemarková)

Dokumentaristická průprava se bude odrážet ve většině Schormových hraných filmů, nenásilně propojujících fikci s fakty a reflektujícími socioekonomický vývoj Československa. Schormovi hrdinové zároveň obvykle reprezentují určitý segment společnosti a výsledné filmy tak můžeme sledovat v duchu dřívějších anketních dokumentů jako případové sociologické studie určitých fenoménů (pomíjení budovatelských ideálů, rostoucí počet sebevražd, slábnoucí vliv náboženství). Většinu

Schormových postav charakterizuje rozpor mezi jejich predispozicí k tomu, aby byly šťastnými socialistickými občany a vnitřní nejistotou, která jim v zapojení do většinové společnosti znemožňuje, neboť si uvědomují, že ke spokojenosti potřebují víc než ostatní (rodina, majetek, zaměstnání). Zpravidla je zastihujeme v procesu hledání. Hledání hlubší podstaty existence, která jde ruku v ruce s poznáváním sebe sama. Schorma tudíž můžeme zařadit ke kriticko-realistické větvi nové vlny. I jeho stylizovanější filmy z konce šedesátých let jako *Farářův konec* nebo *Den sedmý, osmá noc* ponosou nepřehlédnutelný otisk autentické reality.

„Snažili jsme se vystavět film z jednotlivých obrazů tak, aby celek vyjádřil náš pocit života, aby v rámci možností, daných aktuálním příběhem, podal obraz maximálně komplexní, chtěli jsme dosáhnout jisté monotematicnosti.“ [3] (Antonín Máša) Schormovým celovečerním debutem je portrét člověka procházejícího hodnotovou krizí *Každý den odvahu* (1964). Již počátkem roku 1961 byl Schorm s Antonínem Mášou požádán Tvůrčí skupinou Novotný-Kubala k napsání scénáře. Mělo se jednat o film sledující mládež na malém městě. Máša proto začal navštěvovat školy, internáty a pracoviště, seznámil se s příslušníky Veřejné bezpečnosti specializujícími se na trestnou činnost mládeže. Podobně pečlivá příprava, charakteristická spíše pro dokumentární tvorbu, bude předcházet vzniku většiny Schormových hraných filmů.

Natáčení *Každý den odvahu* probíhalo od dubna do července 1964. Premiéra se sice uskutečnila již v lednu 1965, ale do distribuce Schormův debut z níže přiblížených důvodů vstoupil až v září 1965. Dělník Jaroslav Lukáš (Jan Kačer, v němž Schorm našel ideálního představitele citlivých odcizených hrdinů) věřil v komunistické ideály. Ty ovšem se zánikem kultu osobnosti postupně vzaly za své. Smysl práce a hlubší smysl existence jsou pro Jardu, podobně jako pro aktéry Schormových dokumentů z pracovního prostředí nebo pro anglické „rozhněvané mladé muže“, neoddělitelně spjaty. Společensky angažovaný dogmatik, někdejší „Hrdina socialistické práce“, se ocitá v politické i osobní krizi a je donucen k aktivitě spojující většinu Schormových hrdinů, ke hledání. Hledá nový záměr existence, nový důvod, proč navzdory ztrátě opory pokračovat v boji. Krize jedince je stejně jako v jiných Schormových filmech zároveň krizí celé společnosti. Jednoznačné řešení probíhajícího zápasu neschematické drama nenabízí. Proto mu někteří diváci vyčítali, že oproti dřívějším filmům z prostředí pracujících sice ukazuje, jak se žije, ale nikoliv, jak by se žít mělo.

„To aby člověk prodělal alespoň 10 kursů školení psychiatrie, aby tomu filmu rozuměl.“ [4] (nejmenovaný příslušník SNB) Film měl původně otevírat a uzavírat citát z Kafkovy bajky *Sup*, ale ten musel být nahrazen slovy Jerzyho Andrejewského z knihy *Popel a démant*, což byl také jeden z důvodů, proč film, jemuž byla vytýkána „bezvýchodnost a marnost“, [5] vstoupil do distribuce s téměř ročním zpožděním. [6] Někteří kritici filmu sice vyčítali přílišnou vážnost, křečovitost a tezovitost (s podobnými výtkami se budou potýkat také následující Schormovy snímky), přesto bylo trpké psychologické drama v roce 1965 oceněno Cenou československé filmové kritiky, o které se ovšem v tisku nesmělo psát. V italském Pesaru získal film v roce 1965 hlavní cenu i cenu diváků, ze švýcarského Locarna si odvezl Grand Prix. Kromě toho byl uveden v rámci Týdne kritiky v Cannes. Méně než kritici byli na skepsi prostupující *Každý den odvahu* připraveni diváci, jichž do kina přišlo jen něco málo přes 360 tisíc. [7] Důvodem mohla být vedle tíživosti filmu, provokujícího též množstvím nahoty, násilí a lidových výrazů, také omezená distribuce. Po týdenním uvádění v pražském kině Paříž se Schormův debut objevil pouze v několika okrajových podnicích. *Každý den odvahu* nese otisk Schormových dokumentů nejen ve svém existenciálním tématu, ale také v nemoralizujícím pozorovatelském stylu, který s jiným výsledným efektem a větší mírou nadhledu uplatňovali také Schormovi režisérští vrstevníci jako Miloš Forman nebo Ivan Passer. Zatímco ale v jejich tvorbě můžeme identifikovat individuální rukopis, Schormovy filmy spojuje spíše zájem o současnou společnost, morálně-filozofický rozměr nebo přístup k postavám než jednotný styl.

Na základě próz Bohumila Hrabala vznikl v roce 1965 kolektivní povídkový film *Perličky na dně*, pro který Schorm natočil jediný barevný segment, takřka surreální *Dům radosti*. [8] Dva pojišťovací agenti přicházejí do domu naivního malíře Nulíčka, jehož prostřednictvím mohl Schorm opět otevřít téma úzkého vztahu mezi tvorbou a životem, tím, co děláme, a tím, kým jsme. Převážně neherci obsazená povídka (Nulíčka ztvárnil skutečný malíř Václav Žák) kombinuje syrové vykreslení života na vsi s výraznou výtvarnou stylizací, uzpůsobenou umělecké tvorbě a pábitelské povaze protagonisty. V superlativěch o Schormově příspěvku psal Jiří Janoušek, pro kterého šlo o „triumf imaginace a fantazijní lehkosti.“ [9] Gustav Franci chápal titulní dům jako symbol, „stejně jako jsou symbolické postavy úředníků, tak rozdílně reagujících na zjevení čiré krásy naivního umění.“ [10] O tři roky později Schorm svou povídkou přispěl také do lehce hororového triptychu na motivy staropražských legend *Pražské noci* (1968).

Podle námětu Jiřího Brdečky natočil *Chlebové střevisky*, vyprávějící legendu o hraběnce, která si v období hladomoru objedná na bál chlebové střevisky.

„Nejistota je vždy nejsilněji pociťována při nedostatku kritérií mravních a filosofických hodnot.“ [11] (Evald Schorm)

Po nihilistickém obrazu vystřízlivění z poúnorového budovatelského nadšení v *Každý den odvahy* následovalo drama více psychologické než politické. *Návrat ztraceného syna* (1966) napsal Schorm podle vlastního námětu, na němž se podílel divadelní a literární kritik a filmový dramaturg Sergej Machonin a jako odborný poradce MUDr. Milan Morávek (ve filmu hraje psychiatra), s nímž Schorm konzultoval již *Zrcadlení*. Podnětem pro ně byl statistický údaj o mimořádně vysokém počtu sebevražd spáchaných v Československu v šedesátých letech. [12] Jedincem v krizi, skrze jehož portrét Schorm tentokrát provádí diagnostiku celé společnosti, je architekt Jan Šebek (Jan Kačer), který jako řešení své nespokojenosti se životem zvolil sebevraždu. Pokus se mu nezdařil a nyní se snaží začlenit zpět do společnosti, která jej tolik frustrovala. S návratem mu pomáhá manželka Jana (Jana Brejchová), Janini rodiče nebo psychiatr působící v nemocnici Bohnice, kde se většina filmu natáčela. Ostatní ovšem na rozdíl od Jana ze zoufalého aktu nevidí společnost, nýbrž pouze a jenom samotného sebevraha. Je pro ně pohodlnější označit jej za nemocného člověka, než přijmout svůj díl viny.

„Sebevraždu Schorm považoval za absolutní únik. Únik před zodpovědností za svěřený život. A ve svých dokumentech i hraných filmech hledal odpovědi, jak překonat utrpení, strach, úzkosti a vyhnout se takovému konečnému pokušení.“ [13] (Radka Denemarková)

Zamyšlení nad tím, co socialistického člověka může dovést k sebevraždě, pracuje s podobnými motivy jako *Každý den odvahy* (nahrazení ideálů hmotnými statky), ale zároveň nabízí intelektuálněji založeného hrdinu, který dokáže svou situaci reflektovat do větší hloubky než Jarda (podobnou postavu si Jan Kačer zahrál ve filmu Hynka Bočana *Nikdo se nebude smát* /1965/). Jan se podobně jako odcizené postavy ve filmech Michelangela Antonioniho, Ingmara Bergmana a dalších režisérů existencionalistů musí vyrovnat především sám se sebou, s nutností dělat v životě kompromisy, s odsouzeností ke svobodě. Řešení tudíž oproti Jardovi nehledá ve

vnějším světě, ale ve svém nitru. Stejně jako Jarda nicméně hledá. Hledá příčinu toho, proč mu chybí vůle žít, proč nedokáže být šťastný navzdory tomu, že ho nepostihla žádná tragédie, nemá vážné zdravotní potíže a nenachází se v existenční nouzi. Jeho prokletí spočívá v neochotě přistoupit na pokryteckou společenskou hru a tvářit se, že je spokojen s tím, jak a pro co lidé žijí. Ve světě, který jej obklopuje, nenachází své místo, neví, jaké je jeho poslání. Připadá si jako zbytečný člověk z ruských románů (z nichž Schorm čerpal inspiraci napříč svou tvorbou).

„Mně šlo hlavně o to položit několik otázek, které si navzájem odporují. V jejich rozplétání, luštění, se teprve odhaluje smysl věci, který může být pro každého trochu jiný.“ [14] (Evald Schorm)

U Jardy přerostl pocit zklamání a frustrace z nemožnosti sebeuplatnění v agresi, která v závěru *Každý den odvalu* vyvře na povrch během hospodské rvačky. Hrdina, jenž dal otevřeně najevo své zklamání, je kolektivně zbit. Obdobně vrcholí *Návrat ztraceného syna* scénou honu na protagonistu, pokládaného rozvášněným davem mylně za uprchlého vraha žen. Většina se cítí být v právu pro svou početní převahu. Člověk, který se provinil tím, že odmítl přijmout společenské normy, se ve Schormových filmech mění ve viníka a lovnou zvěř. „Snímek s nejkonvenčnější formou, Schormův *Každý den odvalu*, vyvolal největší polemiky v raných šedesátých letech, kdežto *Návrat ztraceného syna* zůstává jedním z nejintenzivnějších a nejhloubavějších filmů Nové vlny. Nevznikaly ve vzduchoprázdnu, ale oba odrážely významný proces sociopolitické změny a přispívaly k němu.“ [15] (Peter Hames) *Návrat ztraceného syna* byl pro mnohé kritiky potvrzením toho, že Schorm nadřazuje myšlenky svých filmů jejich stylu, který k sobě strhával mnohem méně pozornosti než ve filmech jeho současníků, Věry Chytilové nebo Jana Němce. Kdykoliv to bylo možné, natáčel Schorm v reálu a používal teleobjektiv, aby divákův „kontakt“ s postavami nerušil druhý plán. Stejně ekonomický přistupoval ke střihu. Přednost měla srozumitelnost sdělení. V *Mladé frontě* na ryze funkční užití výrazových prostředků ve Schormových filmech upozornil Svatoslav Svoboda: „U Schorma je v sázce vždy myšlenka. O ni jde, i když třeba se může stát, že právě tímhle tím tak citelně pak utrpí vlastní umělecký tvar.“ [16] Těžkopádnost svého vypravěčství v jednom rozhovoru reflektoval také Schorm, jehož slova je ovšem vzhledem k jeho silné sebekritičnosti a sklonům k sebepodceňování potřeba brát s rezervou: „Vyjadřuji se ztěžka, nepřesně a filmová řeč, jazyk filmu mi působí velké potíže.“ [17] Ponuré téma a určitá výrazová „ztuhlost“ se odrazily také v nízkém zájmu

diváků. Do kina se jich na *Návrat ztraceného syna* vypravilo téměř o polovinu méně než na *Každý den odvahu*, 173 tisíc.[18] „Jestliže byl *Návrat ztraceného syna* pátráním po důvodech zůstat naživu, pak *Pět holek na krku* je zjevným pátráním po důvodech sebevraždy.“[19] (Jan Bernard)

Společensko-kritický rozměr nechyběl ani ve třetím celovečerním filmu Evalda Schorma, psychologickém dramatu z prostředí dospívajících *Pět holek na krku* (1967). Předlohou byl stejnojmenný dívčí román Ivy Hercíkové, která ve spolupráci se Schormem také napsala scénář. Film o „první lásce a první zradě“ sleduje patnáctiletou Natašu (Andrea Čunderlíková), dceru vysoce postaveného stranického funkcionáře, které se nedaří začlenit mezi její pomstychtivé spolužačky. Opakuje se tudíž motiv neschopnosti popřít část sebe sama a splynout se zbytkem společnosti, kladoucí velký důraz právě na kolektiv. Nataša nedokáže poslušně přijmout řád, s nímž nesouhlasí, za což je zesměšněna a ponížena. Příběh dospívající dívky je ironicky prokládán úryvky z Weberovy opery *Čarostřelec*, jejíž hrdina v boji o svou duši na rozdíl od Nataši, kterou šikana dožene k pokusu o sebevraždu, vítězí. Opera, kterou Schorm tolik obdivoval, zde nabízí to, co v reálném životě chybí – naději a útěchu. Skutečnost, kterou se Schorm ve svých filmech rozhodl bez příkras ukazovat, je ale mnohem krutější. Velké ideály v ní nemají váhu a hrdinské skutky končí nepochopením a odmítnutím.

„Snad při největší domyšlivosti bych měl jedno přání: inspirovat, aspoň na okamžik pohnout k zamyšlení, ale tak, aby byl film nakonec odvozen z vlastního uvažování každého, aby se přiblížil hudbě, aby si každý mohl přemýšlet sám pro sebe a dokonce se odtrhnout svým způsobem od toho, co se děje na plátně, k vlastní vnitřní hudbě představ, touhy a snění, a jen skrze tuto vnitřní hudbu korespondovat s filmem.“[20] (Evald Schorm)

Schorm filmem rozptýlil obavy těch, kdo adaptaci *Pěti holek na krku* vnímali jako vstřícné gesto směrem k divákům. Román pro mládež dokázal proměnit v tázání se po smyslu lidské existence a ve vyjádření pochyb a nedůvěry, které byly fundamentálními složkami jeho životního postoje. Divákům nešel vstříc, ale naopak se je snažil „chytnout pod krkem“ a konfrontovat s nepříjemnými tématy jako je opravdovost životů, které žijí:

„Jsme většinou náramní estéti. Toužíme, aby se nám věci podaly přičesané a prefabrikované. A tvorba, umění, má být jen zákusek po dobré večeři. Jenže já jsem pro kost v krku. Prvek destrukce, který je v každé tvorbě, to je ten katalyzující moment, který nutí člověka, aby luštil tu svou neznámou.“ [21]

Znejišťující přetváření žánrových konvencí, poskytujících divákovi určité záchytné body, a odmítání eskapistické funkce umění vyvstávají do popředí ještě zřetelněji v jediné Schormově komedii. *Farářův konec* (1968) byl prvním filmem, který Schorm natočil jako zaměstnanec Barrandova. Přestože se jednalo o jeho divácky nejúspěšnější počín, prvky lidové komedie v něm nepředstavují cíl, nýbrž prostředek.

„Pokud se mnou chce nějaký autor spolupracovat, snažím se vycházet z něho a nechat rozvinout jeho myšlení a cítění co nejvíc.“ [22] (Evald Schorm)

Literární předlohu tentokrát napsal a režisérovi k přepracování do podoby scénáře sám nabídnul Josef Škvorecký, který si ve filmu se svou manželkou Zdenou Salivarovou také zahrál menší roli. [23] Škvoreckého inspirovala novinová zpráva z padesátých let, popisující případ podvodníka, který se v zapadlé východočeské vísce osm měsíců úspěšně vydával za kněze. Scénář byl již v dubnu 1967 pod názvem *Konec faráře* otištěn v *Sešitech pro mladou literaturu*. Jeho realizaci ale pozdrželo zpřísnění kulturní politiky po IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů v červnu 1967, na němž Václav Havel přečetl dopis filmových tvůrců ministru kultury, reagující na kritiku poslance Jaroslava Pružince v Národním shromáždění (Pružinec obvinil filmy *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech* z toho, že nenaplnují ideály komunismu). Škvorecký proto začal ohledně realizace látky vyjednávat s americkým producentem Philem Steinem. Mezitím se ovšem politické ovzduší v Československu změnilo a natáčení filmu mohlo začít na domácí půdě.

Protagonistou tragikomické frašky vystavěné na novozákonním půdorysu je Kostelník (Vlastimil Brodský), vesničany s nadšením přivítaný jako nový farář. Hrdina svou nečekanou roli církevního hodnostáře po prvotních rozpacích přijímá, neboť mu propůjčuje nesmírnou moc. Podobně jako vážněji pojatá *Noc nevěsty* (1967) od Karla Kachyni vypráví Schormův film o střetu dvou ideologií. Myšlenku vědecky podloženého ateismu prosazuje místní učitel, od něž se ovšem lidé po příchodu falešného faráře začínají odvracet. Kantor, zosobňující karikaturu komunistických papalášů, proto

hledá způsob, jak nad svým soupeřem, sympatickým vesničanům tím, že nelpí na žádných dogmatech a nabízí skutečné hodnoty, získat převahu.

*Farářův konec* funguje po vzoru pašijových her na dvou rovinách, jako nadčasová moralita i jako lehká srozumitelná zábava pro široké vrstvy diváků. Daní za významovou zatíženost jednoduché fabule a snahu vyprávět tentýž příběh paralelně v reálném světě a na jevišti jarmarečního divadla (podobný kontrast divadla a skutečnosti Schorm využil v *Pěti holkách*), je chaotická struktura vyprávění, možná záměrně, možná nechtíc vystihující i rozeklanost světa, v němž se příběh odehrává.

Po příčinách tvarové nepevnosti *Farářova konce* a nápadného nesouladu mezi realismem a stylizací se tázali i doboví publicisté. Někteří si ji vysvětlovali snahou o skloubení Schormovy a Škvoreckého poetiky, jiní vyzdvihovali kostrbatost jako dominantu, od které je odvozen styl celého filmu. Za „zajímavý pokus o zvláštní fraškovitou formu vyprávění“ označil *Farářův konec* Miloš Fiala. Podle Otakara Váni mělo přepínání mezi dramatem a fraškou přimět diváka k tomu, aby se na zobrazené situaci podíval z opačné strany a také Václav Vondra považoval konfliktnost za určující rys snímku. Kriticky se k disonanci filmu vyjadřovali někteří zahraniční kritici, například Yvonne Baby z *Le Monde*, podle které Schorm ukazuje složitou politickou situaci „dosti intolerantní formou ponuré frašky, jejíž zdánlivě komické prvky šokují a vyvolávají nepříjemné pocity.“<sup>[24]</sup>

Poslední záběry *Farářova konce* se dotáčely v předvečer vpádu vojsk Varšavské smlouvy v polovině srpna 1968. Premiéra proběhla v prosinci téhož roku. Komédie, při jejímž sledování mrzne úsměv na rtech, přilákala do kin takřka 600 tisíc diváků.<sup>[25]</sup> V roce 1969 byl *Farářův konec* oceněn Cenou poroty na Výročních cenách Filmového klubu Ligna a na festivalu v Sorrentu získal Stříbrnou Sirénu.

Pokud byly dosud popisované Schormovy filmy ve větší či menší míře otevřeny alegorickému výkladu, apokalyptický *Den sedmý, osmá noc* (1969) je plnokrevným podobenstvím, jež realistické čtení prakticky neumožňuje. Film natáčený podle scénáře Zdeňka Mahlera v okupační atmosféře roku 1969 vystihuje – podobně jako *Smuteční slavnost* (1969), *Ucho* (1970) nebo *Zabitá neděle* (1969) – dobu svého vzniku depresivní náladou absolutní beznaděje i některými tématy (zneužívání moci, nedůvěra ve spravedlnost, davová psychóza).<sup>[26]</sup> Totální morální rozklad jedné vesnice, svírané



strachem z nikým nespátrného nepřítele, byl příliš průhlednou alegorií posrpnového dění, aby film prošel dobovou cenzurou. Natáčení probíhalo mezi červnem a srpnem 1969. V prosinci byla hotova pracovní kopie. Na příkaz ústředního ředitele Čs. filmu Jiřího Purše putovala rovnou do trezoru. Zdůvodnění se zakládalo na tom, že film vyvolává pocity strachu a nejistoty. Premiéra této pracovní verze tak proběhla až 17. května 1990 v pražském kině Lucerna a režisér výsledek nikdy nespátril. Schorm prostřednictvím naturalistických výjevů jako z Boschových obrazů obnažuje absurditu světa, které se již nelze s trpkostí vysmát. Kdo se tváří tvář ohrožení nepřipadá k pudově jednajícím smečce, bude zničen. Lidskost a racionalita se vytratily. Ušetřen zůstává pouze místní blázen, kterého se šílenství netýká, protože mu již propadl.[27] Částečnou improvizací vznikající a ve spěchu dokončovaný film patří z pochopitelných důvodů k nejméně vyrovnaným dílům Evalda Schorma. Přesto jde o mrazivou a nadčasovou studii lidské malosti a krutosti, zvláště relevantní v časech jako jsou ty dnešní, kdy je společnost nejistá, rozdělená a zmítaná vyhrocenými emocemi.

„Po onemocnění rež. Vojtěcha Jasného Vás žádám a současně dávám příkaz, abyste realizaci filmu *Psi a lidé* zajistil. Součástí příkazu je i dohoda s ústředním dramaturgem FSB s. Tomanem o úpravách scénáře v nejkratší možné době. Přeji Vám úspěch.“[28] (ředitel FSB Jaroslav Šťastný)

Na mnoho let posledním celovečerním filmem Evalda Schorma byla povídková tragikomedie *Psi a lidé* (1971). Film, na jehož naivistické výtvarné podobě se podílela Ester Krumbachová, zobrazuje čtyři různé podoby vztahu mezi lidmi a jejich čtyřnohými přáteli. Původně jej měl režirovat Vojtěch Jasný. Tomu se ovšem podařilo přes Jugoslávii emigrovat do Rakouska. Ředitel Filmového studia Barrandov Jaroslav Šťastný proto dokončení filmu přikázal (!) Schormovi. Třebaže scénář napsal a začal realizovat Jasný, Schorm jej v mezích možností přizpůsobil svému naturelu. Vyzdvihnul témata přítomná v jeho předchozích snímcích (člověk jako bytost definována svým vztahem k druhým), při vykreslování vesnického koloritu zůstal věrný svému naturalistickému vidění světa a poemy o přátelství člověka a zvířete posunul směrem k chmurným podobenstvím o lidské krutosti a bezohlednosti. „Normotvornou“ reflexi *Psů a lidí* pro Rudé právo napsal Jiří Hrbas, který ve filmu nenašel „hlubší podtext“ a neměl pochopení pro jeho „groteskní a bizarní pojetí“.[29]

„Chci pracovat, jak nejlépe mohu – pokud ovšem mohu. A chci se věnovat práci, a ne diskutování.“ [30] (Evald Schorm)

Stále užší vazby mezi divadlem a filmem se v šedesátých letech projevovaly mimo jiné v působení filmových režisérů na divadle. Od roku 1965 režírovali divadelní inscenace Juraj Herz, Jaromil Jireš, Jiří Krejčík, Jiří Menzel nebo Antonín Máša. První divadelní režii Evalda Schorma byl v roce 1966 *Zločin a trest* v Činoherním klubu: „K divadelní režii mi dal příležitost ředitel pražského Činoherního klubu Jaroslav Vostrý, který mi svěřil po režijní stránce dramaturgii *Zločinu a trestu*. Popud k divadelní režii vyšel tedy zvnějšku. Sám bych se toho neodvážil. Ale ta práce na divadle byla jednou z nejkrásnějších prací, jaké jsem zažil.“ [31] Mezi divadelní tvorbou Evalda Schorma najdeme činohry na velkých jevištích i v klubech, adaptace autorů domácích i zahraničních, moderních i klasických. Při své práci na divadle využíval filmové postupy a opačně zapojoval divadlo do svých filmů. Rokem 1966 je rovněž datována Schormova první spolupráce s Laternou magikou. Připravoval tehdy scénář programu *Revue z bedny* režiséra Ladislava Rychmana, který jej oslovil na základě minule zmíněné středometrážní revuální koláže *Gramo von balet* (1966).

„O skutečných důvodech jeho (Schormova) dlouholetého odstavení od celovečerní hrané tvorby se dnes můžeme jen dohadovat, ale dost možná za nimi stálo působení Ludvíka Tomana. Ten Schorma z blíže nespecifikovaných příčin nenáviděl do té míry, že možnost Schormovy tvorby ve studiu byla za Tomanovy éry (1970–1982) prakticky vyloučena.“ [32] (Štěpán Hulík)

Přestože se Schorm nikdy otevřeně politicky neangažoval, jeho pesimistický pohled na člověka, skepse a kritičnost k morálce socialistické společnosti nezapadaly do toho, co bylo po posrpnových čistkách opět považováno za „normální“. Byl vyloučen z Barrandova a musel odejít z FAMU, kde pracoval jako asistent na katedře režie. V dubnu 1973 byly z distribuce vyřazeny filmy *Každý den odvahu*, *Návrat ztraceného syna*, *Farářův konec* a *Psi a lidé*. V srpnu 1976 stejný osud potkal *Pět holek na krku*. Útěchu nacházel Schorm v hudbě a v tvůrčí činnosti, která mu byla umožněna, v divadelní režii. Právě během normalizace, kdy dostal zákaz filmování, se své paralelně běžící divadelní kariéře mohl, či spíše musel začít věnovat naplno. Za necelých dvacet let režíroval na sedmdesát činoherních představení a několik oper. Bez ohledu na vysokou úroveň jeho divadelní práce šlo pro Schorma o jediné východisko z neblahé

situace. Možnost svobodně a bez vnějších tlaků rozhodovat o svém konání, o kterou bojují hrdinové jeho filmu a na které své úvahy zakládají existencialističtí filozofové, ztratil. Schormova touha po naplnění vlastní existence bude během následujících let výrazně omezena, což se negativně podepíše také na jeho zdraví.

„Někdy se vyskytnou v soukromém životě nebo v práci, anebo v obojím najednou, jakési uzlové body, kdy člověk se cítí ze všech stran jakoby uzamčen a potřebuje se orientovat.“ [33] (Evald Schorm)

V letech 1972 až 1974 působil Evald Schorm jako hostující režisér převážně v Brně, Ústí nad Labem (Činoherní studio), Chebu, Gottwaldově a v Liberci. Počínaje sezónou 1975/1976 mu byla povolena režie v Praze. Mohl se tak vrátit do Laterny a inscenovat *Lásku v barvách karnevalu* (1975). Zároveň začal spolupracovat se Semaforem nebo Divadlem Na zábradlí. Ve stejné době realizoval po delší odmlce další dokument, v první části textu představenou *Etudu o zkoušce*. Schormovým druhým pořadem pro Laternu byl mezinárodně úspěšný *Kouzelný cirkus* (1977) podle jeho vlastního námětu. Legendární se stala Schormova osobitá inscenace Dostojevského *Bratrů Karamazových* (1979) v Divadle Na zábradlí. Díky televiznímu záznamu odvysílanému o tři roky později mohli diváci po dlouhé době opět zhlédnout dílo Evalda Schorma. [34]

V roce 1981 se Schorm stal zaměstnancem Laterny magiky, se kterou bude pravidelně spolupracovat až do roku 1987. Alespoň na divadle mohl Schorm v roce 1984 uvést své provedení Hrabalovy *Příliš hlučné samoty*, o jejíž zfilmování na základě scénáře napsaného ve spolupráci s Bohumilem Hrabalem mnoho let marně usiloval. Poté, co *Etudou o zkoušce* prokázal, že je stále schopen filmové režie, sice Schorm obdržel několik filmových nabídek, ale žádnou, která by nebyla v rozporu s jeho pevným morálním postojem (který mu mimo jiné bránil odsouhlasit sovětskou invazi a veřejně se kát za své předsrpnové názory). V roce 1987 nabídnul Schormovi dramaturg Roman Hlaváč námět lékařky a překladatelky Jaroslavy Moserové-Davidové. V té době vážně nemocný režisér si uvědomoval, že může jít o jeho poslední příležitost k filmové režii, a proto šance využil. Po vynucené sedmnáctileté odmlce tak natočil svůj sedmý a poslední celovečerní film *Vlastně se nic nestalo* (1988). Premiéry komorního drama o komplikovaném vztahu matky (Jana Brejchová) a dcery (Tereza Brodská), na jehož utlumenosti jsou podle Stanislavy Příkladné znát „ztracená léta a zmarněné síly“, [35] se Evald Schorm nedožil. Dědičné chorobě podlehnul den před svými 57. narozeninami,

14. prosince 1988.

„Každá civilizovaná společnost (asi jako každý člověk) má zkoumat své chyby a čelit jim.“ [36] (Evald Schorm)

Vlastně se zdá přirozené, že muž, který celý svůj hledal vlastní místo ve světě, natáčel filmy podobně nejednoznačné a rozporuplné jako mysl člověka do sebe obráceného a toužícího po naplněném životě, člověka, kterému není podoba světa lhostejná, člověka, který (se) hledá. Evald Schorm analyzoval moderní společnost přesně a přísně, ale bez moralizování. Na bezútěšnost současného stavu nenabízel řešení, ale ani ji neomlouval. Jakožto osoba hloubavá hlavně vybízel k zamyšlení a (vnitřnímu) dialogu nad otázkami, z nichž mnohé mají v současnosti stejnou váhu jako v šedesátých letech. Schormovi sloužilo konkrétní k odhalení obecného. Proto k nám jeho filmy dodnes promlouvají s takovou naléhavostí. Neschopnost napojit se na okolní svět, komunikovat s druhými nebo se těšit z toho, co máme, řešíme stále. Přetvářku, egoismus, přízemnost, podléhání davové psychóze a zneužívání lidského strachu kolem sebe vidíme bez ohledu na momentální státní zřízení. Zda promluvíme, nebo budeme mlčet, je naší volbou. Schormovy filmy vyzývají k tomu prvnímu a zároveň varují, co se může stát, rozhodneme-li se pro to druhé.

„Nejlepší je mlčet. Stejně je to všechno nanic. Marnost nad marnost. Ale člověk musí mnoho vytrpět, než všechno prohraje.“ [37] (Evald Schorm)

Všechno je to složitější – Evald Schorm (I.)

### **Použitá literatura:**

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

Cysařová, Jarmila, *FITES a moc*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997.

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

Fryš, Miloš, *Filmy Evalda Schorma*. Praha: Český filmový ústav, 1992.

Hames, Peter, *Československá nová vlna*. Praha: KMa s. r. o., 2008.

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

Lukeš, Jan, Lukešová, Ivana (eds.), *Mlčenlivý host Evald Schorm*. Plzeň: Dominik centrum s. r. o., 2008.

Janoušek, Jiří (ed.), *3 a 1/2 podruhé*. Praha: Orbis, 1969.

Juráček, Pavel, *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003.

Navrátil, Antonín, *Cesty k pravdě či lži. 70 let čs. dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2002.

Ptáček, Luboš, *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.

Žalman, Jan, *Umlčený film*. Praha: KMa, s. r. o., 2008.

## **Poznámky:**

[1] Juráček, Pavel, *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 21.

[2] Denemarková, Radka, *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998, s. 12.

[3] Hofmanová, L., Bloudění a jistoty (Hovoříme s Antonínem Mášou). *Divadelní a filmové noviny* 1964, r. 8, č. 4 (13. 10.), s. 8.

[4] Z dobových ohlasů provozovatelů kin uvádějících *Každý den odvahu*. Morava, Karel, Nejde jen o odvahu. *Divadelní a filmové noviny* 1965, r. 9, č. 14-15 (23. 2.), s. 15.

[5] Návrh opatření k některým československým filmům, předložený Pavlem Auerspergem 21. 5. 1965 sekretariátu ÚV KSČ. In Cysařová, Jarmila, *FITES a moc*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1997, s. 69.

[6] Film musel být po promítnutí v pražském Filmovém klubu v říjnu 1964 dále zkrácen z 1000 metrů na „komerční délku“. Viz Denemarková, Radka, *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998, s. 44.

[7] Film byl uváděn společně s animovaným podobenstvím *Ruka* (1965) od Jiřího Trnky. Bernard, Jan, *Odvaha pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: PRIMUS, 1994, s. 34.

[8] Schormovi byla původně nabídnuta také režie Hrabalových *Ostře sledovaných vlaků* (1966), kterou ovšem odmítnul, stejně jako posléze Věra Chytilová. Nakonec se adaptace ujal Jiří Menzel.

[9] Janoušek, Jiří, Perličky na dně. *Film a doba* 1965, r. 11, č. 9, s. 487.

[10] Franci, Gustav, Filmové perličky na dně. *Divadelní a filmové noviny* 1966, r. 9, č. 11 (12. 1.), s. 5.

[11] Hepnerová, Eva, Návrat ztraceného syna. *Kino* 1966, r. 21, č. 26 (29. 12.), s. 3.

[12] Ptáček, Luboš, *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 143.

[13] Denemarková, Radka, *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998, s. 61.

[14] Hepnerová, Eva, Návrat ztraceného syna. *Kino* 1966, r. 21, č. 26 (29. 12.), s. 3.

[15] Hames, Peter, *Československá nová vlna*. Praha: KMa s. r. o., 2008, s. 126.

[16] Cit. in Bernard, Jan: *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: PRIMUS, 1994, s. 62.

[17] Tamtéž, s. 102.

[18] Tamtéž, s. 48.

[19] Tamtéž, s. 80.

[20] Evald Schorn je slavný. *Filmové a televizní noviny*. 15. 11. 1967, roč. 12, č. 10, s. 8.

[21] Tamtéž.

[22] Tamtéž.

[23] Škvorecký a Schorm se na spolupráci domluvili během natáčení Němcovy paraboly *O slavnosti a hostech*. Na schválení společně napsaného scénáře čekali dva roky.

[24] Všechny uvedené citace viz Bernard, Jan: *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: PRIMUS, 1994, s. 110-112.

[25] Tamtéž, s. 95.

[26] Schorm chtěl po *Farářově konci* původně zfilmovat knihu rakouského psychologa Viktora Frankla *A přesto říci životu ano*, zasazenou do prostředí koncentračního tábora na konci německé okupace v roce 1945. Literární podklad měl napsat Antonín Máša. Namísto toho Schorm s ohledem na dobovou situaci zfilmoval scénář, který Zdeněk Mahler sepsal ve dnech bezprostředně po příjezdu tanků.

[27] Podle původní verze scénáře měl film končit nikoliv záběrem blázna, který jako jediný prošel celým peklem bez úhony, nýbrž příjezdem obrněného tanku, jehož kanón namíří do kamery.

[28] Dopis Jaroslava Šťastného Evaldu Schormovi, cit. in Denemarková, Radka, *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998, s. 115.

[29] Hrbas, Jiří, Pestrý výběr žánrů. Nové filmy v našich kinech. *Rudé právo* 1971, r. 51, č. 220 (16. 9.), s. 5.

[30] Evald Schorn je slavný. *Filmové a televizní noviny*. 15. 11. 1967, r. 12, č. 10, s. 8.

[31] Adamec, Otakar, Evald Schorm v rozhovoru s Otakarem Adamcem. *Mladá fronta*, 8. 1. 1967. č. 8. s. 3.

[32] Hulík, Štěpán, *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 221.

[33] Hepnerová, Eva, Návrat ztraceného syna. *Kino* 1966, r. 21, č. 26 (29. 12.), s. 3.

[34] K Schormově divadelní režii více viz např. vzpomínky Jana Schmida in Lukeš, Jan, Lukešová, Ivana (eds.), *Mlčenlivý host Evald Schorm*. Plzeň: Dominik centrum s. r. o., 2008, s. 29-34; případně druhá polovina knihy Denemarková, Radka, *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998.

[35] Příkladná, Stanislava, Vlastně se nic nestalo. *Kino* 1989, r. 44, č. 8 (11. 4.), s. 15.

[36] Evald Schorn je slavný. *Filmové a televizní noviny*. 15. 11. 1967, roč. 12, č. 10, s. 8.

[37] Tamtéž.