

ALENA ŠLINGEROVÁ / 15. 3. 2017

# Socialistický alkoholismus – alkoholický realismus

Na přelomu padesátých a šedesátých let byl v českém hraném filmu několikrát významně tematizován problém alkoholismu, přičemž nad osvětovým posláním převážila skepse a rezignace. V následující úvaze si položíme otázku, jak se tento trend slučoval s tezemi o morální převaze socialistického řádu nad kapitalistickým a o blížícím se dovršení výstavby socialismu v Československu.

Po roce 1945, a zejména po únoru 1948 se oficiální prioritou československého filmu stalo zpracování látek ze současného života. Nemělo jít jen o zachycení přítomné skutečnosti, ale o aktivní podíl na jejím budování. Stranické rezoluce<sup>[1]</sup> i dohled nad jednotlivými filmy se pokoušely tento požadavek povýšit na normu či doktrínu, ovšem jeho formulace zůstávala poměrně vágní a výsledná „budovatelská“ dramata či veselohry se zpravidla dočkaly jen vlažného přijetí. V ústrojnějším, decentralizovaném modelu dramaturgie druhé poloviny padesátých let pak současné náměty začaly představovat pro filmové autory atraktivnější výzvu. Tematický rozptyl byl však nadále ideologicky usměrňován a obrat k současnosti včetně jejích nezdravých elementů s sebou nesl řadu úskalí.

Napětí mezi fenomény pesimismu a skepse ve filmu a úkolem dovršit budování socialismu, jak jej formuloval XI. sjezd KSČ v roce 1958, kulminovalo na I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici. Šlo o akci Československého státního filmu, která se konala na konci února 1959 a měla manifestovat správné směřování filmové produkce a její sepětí s pracujícím lidem. Na souběžně probíhající konferenci však došlo především k nemilosrdné kritice soudobé tvorby. Ministr školství a kultury František Kahuda ve svém referátu jednoznačně dospěl k tomu, že filmy posledních let nemístně zdůrazňují marginální společenské jevy, a tak zkreslují realitu a neslučují se s nezvratnou skutečností, že brzy „bude prokázána všestranná a absolutní převaha

našeho zřízení nad kapitalistickým systémem“.[2]

Shrnutí banskobystriického konfliktu obsahoval ílánek publicisty Jiřího Hrbase v íasopise *Film a doba*: „Co je nám platné, že máme tolik filmů ze současnosti, když někteří autoři v těchto filmech současnost jenom ‚předstírají‘, když si vybírají hrdiny, jejichž zápas končí lahví alkoholu, když své příběhy neuzavírají, ale naopak znejasňují a zamlžují, aby si každý vybral podle svého, když od pravých konfliktů utíkají a hledají konflikty tam, kde je nacházela literatura před sto lety.“[3]

Nutno poznamenat, že ani budovatelské filmy těsně poúnorového období se zcela nevyhýbaly patologickým společenským jevům. Konkrétně nadměrná konzumace alkoholu se nabízela nejen jako atribut zpátečníků a kulisa buržoazního včerejška, ale v prostředí nové, „pokrokové“ morálky byla vhodnou záminkou pro konstrukci individuálního pseudokonfliktu, příkladně řešeného v rámci uvědomělého kolektivu. Tak je tomu v případě kvartálního alkoholika ve veselohře *Pára nad hrncem* (r. Miroslav Cikán, 1950) či prozírajícího krmiče vepřů v *Usměvavé zemi* (r. Václav Gajer, 1952).

Ve filmech jako *Tam na konečné* (r. Ján Kadár, Elmar Klos, 1957) nebo *Zde jsou lvi* (r. Václav Krška, 1958) se tematika alkoholismu stávala integrální součástí filmového dramatu, už nebyla pouhou kulisou či lehce překonatelnou okolností. Co konkrétně série „alkoholických dramát“ v českém filmu znamenala, zda můžeme mluvit o prolomení tabu, estetickém či žánrovém trendu, na to budeme hledat odpovědi nad třemi vybranými snímky z let 1957–1963. Mají společné zasazení tématu do čitelných časoprostorových souvislostí tehdejší současnosti, vznikly však každý na zcela specifické scenáristické bázi.

Film *Tam na konečné* byl natočen podle scénáře Ludvíka Aškenazyho. Ten příběhy několika lidí z domu na konečné tramvaje volně uzavřel do melancholického běhu čtvera ročních období a dialogům dal takřka veršovou strukturu. Naproti tomu *Dnes naposled* (r. Martin Frič, 1958), jako dílo zkušených scenáristů veseloher Františka Vlčka a Josefa Neuberga,[4] staví na konverzační souhře svérázných lidských typů. Autorem námětu a scénáře filmu *Naděje* (r. Karel Kachyňa, 1963) je Jan Procházka, jehož obrazivost pracuje se symboly a nedořečeností.



Tam na konečné (foto: Národní filmový archiv)

*Tam na konečné* byl po akčním dramatu *Únos* (1952) a hudební veseloohře *Hudba z Marsu* (1955) třetí film režisérského tandemu Kadár – Klos. Aškenazyho scénář pro ně představoval skok do nezvyklé žánrové polohy, nicméně jeho realizací vytvořili takřka emblém pesimistické filmové vlny padesátých let. Děj byl situován do pražského prostředí, kolem tehdejší tramvajové smyčky na Pankráci, kde se v jednom domě proplétají osudy několika lidí. Příběh těhotné studentky, kterou partner přemlouvá k interrupci, nebo stárnoucích manželů frustrovaných nenaplněnou touhou po dítěti sice nesměřují k jásavému happy endu, ale zároveň nevyznívají zcela bezvýchodně. Ve scénáři byly však příznačně zarámovány příběhem alkoholika Pešty (Martin Růžek). Jeho postava poznamenává celé vyprávění zoufalstvím a rezignací. Na samém začátku filmu opilého Peštu vyhazují z vinárny, tramvaj číslo 3 pak zamíří na smyčku, kde bydlí jeho malá dcera. Pešta se opakovaně domáhá svých otcovských práv, přestože není schopen se o dítě postarat. Obrazově i dramaticky určující je scéna v kostele, kde se s malou Haničkou snaží modlit, ale usne a dítě se mu ztratí. Peštův charakter se ani poté nezmění. O silvestrovské noci se nechává tramvaj zavézt na konečnou, ale neví, že trať byla prodloužena, a tak končí v části Prahy, kterou nepoznává, ale kde

neomylně zamíří do dveří hospody.

Před nárazem v Banské Bystrici hodnotily dobové kritiky film *Tam na konečné* poměrně kladně, ale vyčítaly mu nezřetelnou vazbu postav, jmenovitě Pešty, na aktuální společenské podmínky. Tato výhrada ale mohla pramenit z neochoty vazbu vidět. Právě Peštovi byly vloženy do úst jasná narážky na dobové poměry – na úderníky, optimisty, novinové úvodníky. „Já mám dobrej kádrovej posudek. Jenom trochu chlastám,“ charakterizuje Pešta sám sebe. Zjevně není cizorodým elementem, je součástí soudobého systému a vypovídá o něm.<sup>[5]</sup>

Přibližně ve stejné době, kdy byl uveden film *Tam na konečné*, měl v Polsku premiéru snímek *Wojciecha Jerzyho Hase Smyčka (Pętla, 1957)* – příběh mladého muže Kuby Kowalského (Gustaw Holoubek), který se odehraje během posledních hodin před plánovaným nastoupením disulfiramové léčby. Oba filmy mají společnou metaforu smyčky – v každém má jiný původ, ale v daném kontextu podobný význam. Polská *Smyčka* je časově i prostorově těsnější, je sondou do alkoholikovy intimity, která zároveň koresponduje s blátivými městskými exteriéry.

Také Fričovo *Dnes naposled* má se *Smyčkou* leccos společného. Kubovi Kowalskému se destruktivním přístupem k vlastnímu mladému životu a citům oddané partnerky podobá houslový virtuóz Mašek (Vladimír Ráž), člen sociálně pestré společnosti notoriků, kteří se scházejí ve vinárně U Kroců. Ze tří vybraných českých filmů se *Dnes naposled* věnuje alkoholismu s největší, až studijní důkladností. Předkládá nejen různé tříštící se charaktery lidí, kteří alkoholu propadli, ale i nejrůznější způsoby a nuance samotného pití – ráno, v poledne, po večerech, tajně o samotě nebo mezi kumpány, s rutinní pravidelností i s okázalým „dnes naposled“. Jako odborný poradce se na filmu podílel Jaroslav Skála, psychiatr, odborník na léčbu závislostí a průkopník zřizování záchytných stanic v Československu. Ve filmu se objevuje protialkoholní oddělení nemocnice u Apolináře, jež léta vedl. Nepředstavuje ale prvoplánově spásnou instituci a konkrétní možnosti léčby ve filmu zachyceny nejsou. Když sledujeme inženýra Dandu (Zdeněk Štěpánek), dalšího z party od Kroců, kterak stoupá liduprázdnou Apolinářskou ulicí kolem oprýskaných omítek a zamřížovaných oken, nevzbuzuje to rozhodně na první pohled optimismus.



Dnes naposled (foto: Národní filmový archiv)

Podobně jako film *Tam na konečné* bylo i *Dnes naposled* kritikou oceňováno jako režijně a herecky vyspělý snímek, ale jeho napojení na realitu mělo být zpochybněno nebo alespoň relativizováno. Recenze Ivana Dvořáka pro časopis *Kino* svou konfrontací umělecké výpovědi se statistickými údaji působí až poněkud absurdně:

„Scenáristé Josef Neuberg a František Vlček napsali filmový námět ‚Byla to veselá parta‘, který se zabýval problémem alkoholismu a zhoubným vlivem alkoholu na vše, co tvoří náplň lidského života. Ale než z námětu vznikl scénář a konečně film Martina Friče ‚Dnes naposled‘, byli jsme svědky celé řady společenských i administrativních zásahů, řešících hrozivě narůstající problém alkoholismu formou takových opatření, jako je např. rozšíření sítě záchytných stanic a protialkoholních poraden, mobilizace veřejného zájmu o kulturu životního slohu a v neposlední řadě také zvýšení cen alkoholických nápojů, které přineslo po půl roce snížení spotřeby alkoholu v celostátním průměru o 13 %.“ [6]

Procházkova a Kachyňova *Naděje* náleží již do šedesátých let (premiéru měla až v lednu 1964) a jistě bychom o ní mohli uvažovat i v jiném kontextu. Budeme se ale

držet linie filmů o alkoholících, kterou sledujeme od druhé poloviny padesátých let a v níž má *Naděje* též své místo. Oproti ryze městským filmům, kterými jsme se zabývali výše, se křehký vztah Lucina (Rudolf Hrušínský) a Magdaleny (Hana Hegerová) v *Naději* rozvíjí v monstrózní kulise velké štěrkovny.

Postava Lucina, jež byla napsána přímo pro Rudolfa Hrušínského,<sup>[7]</sup> je z filmových alkoholiků, o kterých jsme se zde zmínili, nejjemněji prokreslená. Procházka nekáduje, nevytváří muže bez minulosti ani uměle determinovanou postavu. Ve svých typických zkratkách už ve filmové povídce z roku 1962 Lucina plasticky vylíčil v jeho rozporech: „Spiřar. Vypil už Dunaj. Ale nikdy nevypadá, že něco pil. Ti jsou nejhorší. Je mu třiačtyřicet. Při těle. Rád jí. Rád by někdy jedl pravidelně. Dvakrát v životě se mu to už povedlo, jednou na vojně, podruhé v base. Ani na jedno, ani na druhé nemá veselé vzpomínky. Lže. A někdy i to druhé. [...] Ale říká: – Nikdy jsem neležel v blátě na hubě! Ležel jsem mockrát, to jo, ale na hubě nikdy! – Neuvěřitelně si na tom zakládá. Stačí mu říct: – Viděl jsem tě onehdy ležet tam a tam na hubě, – aby hned vyjel protestem.“<sup>[8]</sup>

Lucin v sobě spojuje dětinskost a agresivitu, cynismus i cit. Procházka dokázal jeho působení na okolí svými obrazy s obdivuhodnou přesností vystihnout v drobných epizodních situacích, kupříkladu když Lucin prosí prodavačku v nádražním bufetu po zavírací době o mysliveckou: „Hleděla na Lucina podezíravě přátelsky, asi jako kdyby z kolejiště najednou vyplula velryba a opřela se jí ploutvemi o chlebičkový pult.“<sup>[9]</sup>

Lucin i Magdalena jsou outsideři – jeho vylučuje pití, ji pověst lehké ženy. Jak je patrné z explikace v úvodu scénáře,<sup>[10]</sup> tušili v tom autoři ještě v první polovině šedesátých let potenciální problém a příhodně se odvolávali na fungování socialistické společnosti, kde má každý právo na důstojnost, a také na to, že hrdinové o tuto důstojnost přece „bojují“. Boje a zápasy byly oblíbenou součástí ideologické rétoriky, Lucina a Magdalenu však povznáší především touha a cit. Procházkova práce s biblickými motivy a další symbolikou není důsledná ani příliš důležitá pro narativ filmu, ale je v ní právě ono povznesení, očištění hrdinů od toho, čím zdánlivě definitivně jsou. Oba jako magnet přitahuje bílá barva – barva čistoty.

Téma alkoholismu se na přelomu padesátých a šedesátých let spojilo s progresivními kinematografickými trendy. I dobová kritika přiznávala zpracování tématu působivost a

profesionální úroveň, i když zároveň žádala vysvětlení situace hrdinů nebo dokonce její řešení. Ambici hledat východisko měly osvětové krátkometrážní filmy – jeden z nich se *Východisko* (Hanuš Burger, 1955) přímo jmenoval. Styl a způsob vyprávění ve jmenovaných celovečerních hraných filmech však podléhal jiným intencím, což umožňuje jejich přiřazení k tematicky spřízněným titulům ze světové produkce. V případě *Dnes naposled* nebo polské *Smyčky* se z hlediska dramaturgické výstavby nabízí srovnání s oscarovým *Ztraceným víkendem* (Lost Weekend, 1945) Billyho Wildera. Také v českém prostředí měly kvalitní „alkoholické filmy“ už svou tradici, vzpomeňme třeba němý *Batalion* (r. Přemysl Pražský, 1927).

Příslušnost k tradici i jistému „žánru“ se v dobových ohlasech pojila s názorem, že téma alkoholismu je pro film a jeho estetické možnosti zkrátka přitažlivé, ale výpovědní hodnota výsledného snímku je často omezená. Byla potlačována interpretace alkoholikova osobnostního rozkladu coby výrazu obecné deziluze a naopak posilováno paradoxní tvrzení, že filmy o lidech a jevech z tzv. okraje společnosti, ať jsou jakkoli dobře zpracované, jsou vlastně odtržené od reality. V souvislosti s filmem *Naděje* se proti setrvačnosti těchto tezí jednoznačně vymezil Jan Žalman na stránkách *Filmu a doby*, když svou obdivnou recenzi uvedl slovy: „Rodí se u nás nový člověk, člověk socialistický... Kolikrát jsme tohle prohlašovali, není to ještě tak dávno. Až se jednoho dne ukázalo, že zrodit frázi je podstatně lehčí než zrodit nového člověka.“ [11]

### **Poznámky:**

[1] Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo* 30, 1950, č. 92 (19. 4.), s. 1, 3.

[2] František Kahuda, Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu. 1959, 23. únor, Banská Bystrica. – Publikovaná verze referátu ministra školství a kultury Františka Kahudy na konferenci konané v rámci I. Festivalu československého filmu v Banské Bystrici. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 178.

[3] Jiří Hrbas, Jaké jsou perspektivy našeho filmového umění. *Film a doba* 5, 1959, č. 5, s. 302.

[4] Spolupracovali například s Bořivojem Zemanem na filmech *Dovolená s Andělem* (1952) a *Anděl na horách* (1955).

[5] Jak poznamenává Václav Macek ve své monografii o Jánú Kadárovi, postava alkoholika Pešty může být chápána i jako figura s imunitou šaška, jemuž procházejí repliky, jež by jiná postava pronášet nemohla. Srov. Václav Macek, *Ján Kadár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008, s. 80.

[6] Ivan Dvořák, Dnes naposled. *Kino* 13, 1958, č. 25 (4. 12.), s. 396.

[7] O filmu „Naděje“ hovoří režisér Karel Kachyňa. *Filmové informace* 15, 1964, č. 2, s. 3.

[8] Jan Procházka, *Naděje. Filmová povídka*. Praha: Filmové studio Barrandov 1962, s. 5–6.

[9] Tamtéž, s. 31.

[10] Jan Procházka – Karel Kachyňa, *Naděje*. Literární scénář. Praha: Filmové studio Barrandov 1962.

[11] Jan Žalman [Antonín Novák], Čtvrtý v řadě. *Film a doba* 10, 1964, č. 3, s. 161.