

MARTIN KOS / 12. 3. 2021

Strašná žena

Tvůrčí dráhy scenáristy Vratislava Blažka a režiséra Jindřicha Poláka se protuly v roce 1965 u koprodukčního projektu studia Barrandov a východoněmeckého studia DEFA *Strašná žena*. Předpokladem jejich účasti na filmu se staly dovednosti vhodné pro žánrovou produkci: zatímco první měl za sebou scénář k populárnímu muzikálu *Starci na chmelu* (1964), druhý uspěl se sci-fi *Ikarie XB 1* (1963). Jak podotýká Pavel Skopal, DEFA v polovině šedesátých let intenzivně spolupracovala s českými filmaři a snažila se jejich schopnosti využít pro okamžitý úspěch v kinech i pro absorbování určitého žánrového know-how.^[1] Pro revuální *Strašnou ženu* navíc představovalo důležitou okolnost, že Blažek měl zkušenosti s psaním pro tento konkrétní žánr,^[2] který byl na obou trzích divácky oblíbený především díky filmům s Marikou Rökkovou.^[3] Spolupráce mezi partnery, z české strany motivovaná možností obstarat nedostatečný barevný materiál Eastmancolor, byla nicméně poznamenána některými rozdílnými představami. Nejvýraznější neshoda panovala v přístupu ke střihu, jenž vedl ke vzniku dvou rozdílných verzí určených pro jednotlivé trhy. Východoněmecký sestřih přitom měl zjednodušit komplikovaný syžet filmu, a vyjít tak vstříc divákově orientaci v příběhu.^[4]

Poněkud odlišný přístup, který každá ze stran k titulu zaujímala, se projevil i v propagaci. Plakáty pro každou ze zemí upřednostňovaly jiné prvky. Dva východoněmecké plakáty kladly důraz zejména na rovinu diváckého spektaklu. První umisťuje do středu kompozice krasobruslařku Olgu Divínovou oblečenou do sportovního úboru. Divínová je navíc zachycena s diagonálně rozpaženými rukama a ve stejném úhlu zvednutými nohama. Její postavu doplňuje na bílém pozadí geometrický obrazec vyvolávající dojem muže v klobouku, přičemž místo úst se nachází značka systému Totalvision, který upozorňoval na přítomnost širokoúhlého formátu.^[5] I druhý plakát disponuje popsanou grafikou, nicméně ji vychyluje ze středu do horní poloviny tak, aby poskytl prostor pro fotografie z filmu. Z fotografií přitom může

potenciální návštěvník odvodit, že ve filmu budou přítomná bruslařská, hudební i taneční čísla. Muž v klobouku má tentokrát domalované rty s koutky dolů a značka Totalvision se přesouvá do prominentní pozice hned vedle názvu filmu u horního okraje.[6] Na žádném z plakátů není zvýrazněné jméno žádného z tvůrců.

Oproti tomu v plakátu pro český trh zaujímají výsadní postavení jména Blažka s Polákem a kameramanem Rudolfem Miličem. Na okrajích se pak nacházejí informace o výrobních podnicích, respektive autorech hudby a hereckém obsazení. Vertikálně umístěný text nicméně nutí diváka naklonit hlavu do nepřírozené polohy. Ani samotná grafika není tak jednoznačná jako u východoněmeckých variant. Kompozice se skládá z koláže, jíž dominuje Da Vinciho Mona Lisa s vlepeným párem ženských očí (patrně Olgy Divínové) a přes rameno visícími bílými bruslemi. Obraz doplňuje ještě trojice různě barevných motýlů.[7] Čeští diváci tudíž museli vynaložit větší úsilí, aby si z těchto střípků utvořili alespoň základní představu, jaký příběh očekávat. Jelikož na plakátu absentuje i značka Totalvision, je zřejmý odklon od apelu skrze audiovizuální atrakce ke konstrukci obrazu snímku jako autorského projektu, kdy jména scenáristy a režiséra slouží do určité míry jako garance filmové zábavy (podporované i sloganem „hudební komedie na bruslích“). Plakát však zároveň evokuje postupy modernistické kinematografie, na něž *Strašná žena* navazuje.

Obě roviny naznačené na paratextuální úrovni jsou příznačné i z hlediska formální výstavby filmu. V něm se tvůrci pokoušejí podivuhodným způsobem skloubit konvence revuálních filmů s neobyčejně komplikovanou narací, jejíž přehlednost narušuje zejména práce s pořádkem událostí a subjektivitou hlavního hrdiny. Hybridní povaha snímku se tak projevuje jednak výsadním postavením obrazově působivých a opulentních bruslařských scén, při nichž se vyprávění prakticky zastavuje a do popředí se dostávají pohybové dovednosti performerů, jednak důslednou snahou o jejich co nejhladší zakomponování do rámcového syžetu. Vzájemná kombinace a sbližování žánrových norem s uměleckými postupy se neodrážejí pouze ve vypravěčských volbách, ale i v tvůrčích rozhodnutích spojených se stylem, zejména s mizanscénou a střihem.

Hlavním hrdinou je Pavel Novák, který se v retrospektivním vyprávění snaží objasnit důvody, kvůli nimž zastřelil ledního hokejistu během probíhajícího utkání. Následně sledujeme, kterak se coby televizní specialista na manželské soužití pokouší urovnat

potíže rozhádaného mladého páru. Pozve ho k sobě domů právě na výročí svého vlastního manželství, aby mu demonstroval fungování svazku založeného na absolutní důvěře. Jenže právě v onen večer se Novákova žena Eva poprvé nevrátí domů včas. Navzdory jeho postojům se hrdina začne zmocňovat žárlivost a ve společnosti pozvaných hostů se při čekání na manželčin příchod postupně propadá do zoufalých představ, v nichž mu je družka nevěrná. Vlastní imaginace vyžene Nováka z bytu do města, kde se pokouší Evu najít. Po sérii událostí se zlomený manžel dostává do baru, v němž se opíjí. Dozvídáme se, že i vražda hokejisty byla výplodem jeho fantazie. Když ho v podniku na konci snímku vypátrají sousedé a podnapilého přemisťují domů, zjišťují všechny postavy společně, že Eva uvízla ve výtahu a strávila v něm noc.

Ve stručnosti představená osnova filmu působí poměrně přímočaře a nenaznačuje dříve zmíněnou komplikovanost, kvůli níž si DEFA u projektu vynutila změny ve střihu. Rekonstrukce fabule ve všech kauzálních a časoprostorových souvislostech je však mnohem náročnější. Film s námi totiž od počátku hraje rafinovanou hru, při níž předkládá falešná vodítka o pořádku jednotlivých událostí a zároveň dlouhou dobu máte hlediskem, z něhož nás o jednotlivých událostech zpravuje. V úvodním prologu se po zastřelení hokejisty a krátké revuální vsuvce dostáváme do soudní síně. Zde žalobce pronáší svou řeč a vzápětí poručí Novákovi, aby vysvětlil, jak ke zločinu došlo. Hrdina se v ten moment obrací tváří ke kameře a pronese, že to poví radši nám – divákům. Zatímco jeho hlas pokračuje a sděluje nám, že vše začalo při jeho pravidelné televizní relaci, střihem se dostáváme do studia. Díky tomu chápeme kombinaci použitých postupů jako poměrně konvenční přechod do flashbacku dané postavy, která objasňuje události a akce v minulosti. Tento dojem později posiluje i začlenění voiceoveru. Hrdina nám například oznamuje, že chtěl mladému páru pomoci a zároveň se mu pochlubit i vlastním úspěšným manželstvím. Film nám tak připomíná, že jsme stále svědky vypravěčových vzpomínek, které se už udály, a máme očekávat budoucí rozuzlení zápletky nastavené úvodní scénou.

Do osobního vyprávění se poté dostává druhá subjektivní rovina, která však nyní namísto vyprávění nabývá podob mentálních projekcí. K nástupu této subjektivity přitom dochází ve chvíli prvního důležitého narativního zlomu. Když se Novák poprvé odhodlá zatelefonovat na zimní stadion, odpovědí mu je jen tón obsazené linky. Postava následně za doprovodu voiceoveru – uvozujícího začátek představ – přechází k oknu, v němž změna bočního osvětlení evokuje efekt projíždějícího automobilu.

Okamžitě následuje stříh do Novákovy představy, v níž Evě na ulici před sportovištěm nejprve nezastaví projíždějící taxi a žena následně zahyne pod koly dalšího vozu.

Právě s prvními pochybnostmi týkajícími se toho, jestli je partnerka v pořádku, odstartuje kumulativně vystavěná linie nejrůznějších představ, jimiž hlavní hrdina trpí. Postupně se mu tak vyjevují možné způsoby, proč žena – jindy na vteřinu přesná – zrovna v den výročí nepřišla včas domů, a jeho imaginativnosti začnou dominovat obrazy potenciální nevěry. Kromě vnímání prezentovaných událostí jakožto flashbacku jsme tak nuceni rozlišovat i mezi úrovní reality a fantaziemi ústřední postavy. K tomu nám veskrze napomáhá fakt, že v imaginární linii se figury pohybují téměř výhradně na bruslích. V některých okamžicích však Novákovo vnějškové chování bezprostředně reaguje na jeho niterné myšlenkové pochody, k čemuž snímek přispívá znejišťujícím křížovým stříhem a návazností pohybu.

Ačkoliv se díky naraci dostáváme hlouběji do mysli hlavní postavy, stále máme poměrně dobrý přehled o časoprostorových vztazích a kauzálních řetězcích. Věříme, že by nás objektivně podávané události i subjektivně líčené vize měly dovést k odpovědi na úvodem položenou otázku, proč Novák zastřelil hokejistu. Tento dojem podporují posléze i dvě scény. V první vidíme, kterak si zmíněný sportovec při vzájemném setkání utahuje z informace, že hrdina spolu s Evou tvoří manželský pár. Druhá prezentuje další z Novákových fantazií, během níž manželka s hokejistou tančí a při loučení si vzájemně vyměňují vzdušné polibky. Film nám tak předkládá vysvětlení v podobě vraždy ze žárlivosti podnícené mentálním stavem hrdiny, které je dočasně potvrzené i při následném návratu do soudní síně.

Vzápětí však zjišťujeme, že dosavadní výstavba syžetu byla zavádějící. Soudní sekvence naši představu o podobě fabule významně přepisuje. Ústřední postava je v jejím průběhu překvapivě zproštěna obžaloby a za vinnou soudci naopak označují Evu. Po konci scény se nicméně vracíme zpět do prostředí baru a sledujeme portýra podpírajícího Nováka v podroušeném stavu. Během jejich cesty chodbou mu Novák poví, že pravda zvítězila, díky čemuž si naplno uvědomujeme, že celý proces byl výsledkem alkoholem opojené mysli. Jelikož zjišťujeme, že ve filmu byly přítomny hned tři, nikoliv dvě subjektivní úrovně, jsme nuceni přeuspořádat časoprostorové vztahy a kauzalitu, abychom dokázali uchopit fabuli. Až nyní zpětně poznáváme, že konvence spojené s rovinou flashbacku v nás celou dobu vyvolávaly falešná očekávání a

záměrně nás vedly jiným směrem. Staly se totiž součástí Novákova rámcového imaginárního soudního přelíčení, o němž jsme jako diváci nevěděli. Fantazie smyšleného procesu navíc funguje jako iluzivní flashforward. Z něj se hlavní hrdina vrací svým vyprávěním do minulosti a začleňuje jednotlivé události z reality do své verze příběhu tak, aby nejen dokázal ve své podnapilé mysli před soudem zvítězit, ale zároveň poslal domněle nevěrnou manželku pykat za mříže. Až závěrečné zjištění o rozbitém výtahu, v němž musela Eva přenocovat, nám poskytne finální odpověď a rozrušuje veškeré subjektivní představy o nevěře.

Motiv nevěry, s nímž Blažek pracoval i později ve svých scénářích *Dámy na kolejích* nebo *Světáků*, pomáhá docílit narativní soudržnosti díla, jelikož jej syžet kontinuálně rozvíjí hned na několika úrovních. Kromě výše popsaného ústředního vzorce jde o linii mladých manželů Aleny a Honzy, jejichž problémy se pokouší Novák vyřešit pozváním k sobě domů, a také počínání souseda Kouby. Ten s Novákovými sdílí byt a ve vedlejší místnosti svádí po celý večer vdanou dámu Pavlínu. Mladí manželé i Kouba s milenkou plní roli spíše volných motivů, vystupují převážně pasivně a neposouvají zásadním způsobem vyprávění kupředu – tato úloha patří téměř výhradně hlavnímu hrdinovi.

Jejich přítomnost slouží především k vytvoření důležitých paralel, byť s poněkud odlišnými funkcemi. Zatímco Novákova partnerská důvěra postupně ochabuje a jeho mysl se zmocňují žárlivé fantazie, vztah Aleny a Honzy se kontrastně utužuje a pár se na konci dává opět dohromady. Navzdory původnímu plánu, v němž chtěl Novák urovnat jejich vzájemné spory demonstrací šťastného manželství, je to právě rozpad ideálu, který přispěje k vývoji vztahu původně rozhádané dvojice. I Koubovo svádění funguje v určitém protikladu k ústřední linii, jeho účelem je však zejména rytmizace vyprávění a dosažení humoru. V pravidelných intervalech totiž Novák narušuje pokusy Kouby, kterému se nedaří Pavlínu dostat do postele, což vede k podrážděným reakcím ze strany donchuána. Začlenění obou případů do syžetu a rozvíjení podobností a odlišností vůči centrální linii upozorňuje v rovině implicitních významů na široce rozšířený sociální problém, plynoucí ze vzájemného nepochopení a nedostatku komunikace.

Neustálé prolínání subjektivních stavů s objektivní realitou se projevuje nejen ve vyprávění, ale také na úrovni stylu. Tvůrci tuto strategii rozvíjejí pomocí rozličných postupů a demonstrují zesilující účinky fantaskních obrazů na hrdinův duševní stav

přechodem od jedné stylistické složky ke druhé. Jak už bylo řečeno výše, od momentu, kdy si Novák představuje manželčin skon pod koly automobilu, narace soustavně střídá subjektivní sekvence s objektivními scénami z bytu. V tomto případě i v následující imaginární scéně, při níž se vracíme do prostoru před stadionem a jsme svědky Evina únosu, využívají filmaři k přechodu mezi rovinami poměrně konvenční křížový střih. Z prostoru bytu se přestřihne do celku, který ustaví nové prostředí, v němž postavy bruslí. Zde dojde k nepřerušované akci (nehoda, únos), načež se narace vrací zpátky do bytu. Přesto snímek změnu signalizuje i pomocí dalších stylistických prostředků, jako jsou už výše zmíněné svícení či zvukové můstky.

Když se objeví třetí subjektivní scéna, styl se komplikuje a rozdíly mezi „reálným“ fikčním světem a fantaziemi se začínají stírat. Za doprovodu Novákova voiceoveru se hrdina v detailu podívá do kamery a následuje střih do jeho domnělého hlediskového záběru. Namísto objektu v bytě, na nějž by měla postava v prostoru upírat svůj zrak, však vidíme Evu ležící v posteli. Dojem falešného hlediskového záběru, který nás přemístil do fantazie, navíc ještě umocňuje zaostření objektivu na spící ženu v úvodu záběru. Následně kamera od postavy odjíždí do vzdálenějšího rámu a střih nám prozrazuje, že zdrojem hlediska nebyl Novák, nýbrž únosce z předcházející vize. Tvůrci tak v tomto momentě využívají možnosti konstrukčního střihu, aby dočasně rozostřili hranice mezi realitou a duševními pochody a zmátli naše vnímání prostorových vztahů.

Na vzorec postupného prosakování subjektivity do reality, zprostředkovávaný zprvu primárně střihem, se posléze napojuje i práce s mizanscénou. Ústřední hrdina totiž přestává být pouze pasivním svědkem událostí a stává se jejich přímou součástí. Akce, k nimž se aktivně uchyluje, však nezůstávají uvnitř subjektivní roviny. V určité míře je činí i před ostatními postavami ve svém bytě. Příkladem budiž vize, v níž Novák pronásleduje svou nevěrnou manželku a jejího milence, rovněž krasobruslaře, na jejich společném zájezdu. Sám sebe staví do role prodejce občerstvení ve stánku a snaží se milence odstranit při prodeji limonády. Do jedné ze sklenic totiž nalije jed a tu přisune blíž k muži. Když si však pár nádoby prohodí, Novák se zhrozí a snaží se Evu zastavit hlasitým výkřikem „Ne!“ Zvuk v ten moment slouží jako můstek zpátky do reality, ve které vidíme, že se protagonista naprosto stejným způsobem snaží zabránit Aleně, aby se napila vína.

Závěrečnou fázi, kdy hlavní postavu už naplno pohltilo vlastní duševní rozpoložení, tvoří úplný přechod od stříhu jakožto prostředku aktivizujícího subjektivitu k práci s mizanscénou. Pokud zpočátku stříh zřetelně odděloval realitu od fantazie, kdy se každá z rovin odehrávala ve dvou odlišných prostředích, ke konci se subjektivní stavy projevují vidinami přímo tam, kde se Novák nachází. Jeho vlastní vize se stávají součástí prostoru a hranice mezi skutečností a představivostí jsou takřka setřeny. Týká se to především baru, v němž se opíjí poté, co nedokázal najít Evu na zimním stadionu ani ve městě. Zde nejprve vidíme, kterak si plete místní dámské osazenstvo se svou ženou. V prvním případě kamera panorámuje od jeviště k baru, kde v polodetailu vidíme podnapilého hrdinu a za ním jednu z tanečnic, která přichází ze zadního plánu. Po dívčině otázce, jestli nemá oheň, následuje stříh na detail Novákovy tváře. Děvče oslovuje jako Evu. Vzápětí se stříhem dostáváme do původní pozice, z níž ale tentokrát vidíme Evin přelud – podobně jako postava.

Záměna postav v mizanscéně, ilustrující hrdinovu perspektivu, se následně opakuje podobným způsobem i se servírkou a vrcholí při klíčovém revuálním čísle. Během něj se z prostoru, kde před pár okamžiky vystupovaly tanečnice, stává nečekaně ledová plocha, aniž by kterákoliv z přítomných postav na změnu zareagovala. Společně s Novákem poté sledujeme, jak Eva nejprve smyslně bruslí s fešáckým cizincem a posléze i s inkriminovaným hokejistou. V tento moment kvůli začlenění fantaskních výjevů přímo do prostoru před kamerou už jako diváci nedokážeme s jistotou rozlišit, kde končí realita a kde začínají Novákovy představy. Narace objasňuje celou situaci až ve chvíli, kdy hlavní hrdina běží na pódium k muzikantům, aby postavy upozornil, že on je bruslařčiným zákonitým manželem. Nejprve pozorujeme Nováka v polodetailu z pohledu s kapelou v pozadí, následuje stříh na celek zpoza jeho zad do prostoru, kde bruslí postavy, a vzápětí se rámování vrací zpátky do původní pozice. Znovu vidíme Nováka ve stejném prostoru, tentokrát však s nečekaně potměným svícením a už bez hudebníků. Navazující celek sálu nám poté ukazuje několik uklízeček a číšníka požadujícího zaplatit útratu, čímž nám narace jasně prozrazuje, že bar je již zavřený a rovněž předchozí sekvence byla výplodem hrdinovy mysli.

Jak už zaznělo, právě práce s mizanscénou nás nejvýrazněji upozorňuje na přítomnost fantazijních sekvencí. Ačkoliv nás narace mate z hlediska časoprostorových vztahů, styl nám už od počátku nabízí vodítka k prohlédnutí této strategie. Díky nim můžeme vytušit, že subjektivita není zcela upřímná. Už v průběhu snímku jsme vyzýváni

k přehodnocování úvodní části u soudu a míry její spolehlivosti vzhledem ke skutečnosti, že se ve všech následujících imaginárních scénách pohybují postavy téměř výhradně na bruslích. Všichni účastníci procesu i skupinka vězňů v předchozí scéně – kromě Nováka – totiž rovněž spoléhají při pohybu na brusle. Na základě zpětného porovnávání s dalšími představami se proto můžeme domnívat, že zdánlivě konvenční přechod do vzpomínkového flashbacku není ani zdaleka tak jednoznačný. Syžet tuto hypotézu potvrzuje po výše popsaném návratu do soudní síně a odsouzení Evy, když máme možnost vidět, že šlo celou dobu o zatajovaný přelud ústřední postavy.

Napojení revuálních čísel na hrdinovu představivost jednak umožňuje poměrně zřetelně odlišovat ve vyprávění realitu od fantazie, jednak nabízí široké pole možností pro konkrétní tvůrčí volby za účelem dosažení dalších účinků na diváka. Filmaři měli příležitost experimentovat s prostředím před kamerou, aniž by prostorové změny působily rušivě, jelikož rozmístění objektů nebo bruslení postav ospravedlňuje zapojení subjektivity. Tvůrci v těchto částech navíc do značné míry mohli potlačit potřeby vyprávění a dostat do popředí rovinu vizuálního spektaklu. Ta nabývá podob zejména pečlivě nacvičených choreografií a propojení s doprovodnou hudební složkou, takže jednotlivé revuální sekvence plní funkci audiovizuální atrakce poskytující čistě estetické potěšení z načasování akcí, obrazových kompozic a performativních schopností bruslařů. V neposlední řadě docílili komických účinků, když bruslením ozvláštnili některé běžně vykonávané činnosti nebo se obrátili k divákům známým konvencím z krasobruslařských závodů.

V úvodní části po zastřelení hokejisty můžeme vyzorovat všechny tři vrstvy, jež se navíc v určitých ohledech částečně překrývají. Scéna s vězni začíná vertikální panorámou z oken káznice na Nováka chodícího dokola. V dalším záběru se připojuje ke zřízení a chůzí vychází z rámu, během čehož kamera panorámuje opačným směrem na dozorce dohlížejícího z věže. Následuje však stříh do celku z vysokého nadhledu, v němž vidíme vězně v pruhovaných mundúrech s koulemi kolem krku, jak v dlouhém hadu společně s dozorcí bruslí po dvoře. Následně trestanci vytvářejí synchronizovaným pohybem kružnici, zatímco Novák v předním plánu vchází do budovy. Další stříh převede naši pozornost ke stěně oddělující vězně od okolního světa. Zeď vzápětí vybuchne a ve vzniklém průchodu se objeví Eva (pro nás v tu chvíli však neznámá), která na bruslích vjede do dvora. Poté máme možnost sledovat číslo, při

němž nedostáváme prakticky žádné narativně podstatné informace. Namísto toho vidíme, jak Eva svým pohybem využívá možnosti prostoru uvnitř filmového rámu. Humor plynoucí z nečekáného představení umocňuje konec scény, v němž Eva tančí s dozorcí, a souběžně s tím trestanci prchají z vězení.

Obdobně funguje i navazující soudní segment. Ten postrádá ustavující záběr na celou síň a začíná polodetailem žalobce, který posléze ladným skluzem vjede do prostoru. Kamera panoramou odhaluje, že i on je vybaven bruslemi, když v celku zastavuje před porotou v pozadí. V nepřerušovaném záběru poté žalobce obkrouží s několika ozdobnými otočkami Nováka a přemisťuje se do zadní části místnosti. Následuje střih do bližšího rámu, jenž zdůrazňuje předvedenou krátkou piruetu. Okamžitě se však vracíme do výchozí pozice a sledujeme, kterak žalobce končí svou řeč souběžně s prudkým zabrzděním v Novákově blízkosti. Pro dosažení komického účinku tak podobně jako v předchozím případě spoléhají filmaři na naše znalosti reálného světa (vězeňské oblečení, prostředí soudní síně), jejichž seriózní povahu transformací do lední revue podrývají. K tomu přispívá rovněž přizpůsobení daného prostředí tak, aby se v něm mohly postavy bez jakýchkoliv limitů pohybovat po celé ploše. Oproti běžným zvyklostem se tak v prostoru nacházejí kupříkladu mimořádně široké uličky umožňující volnou jízdu i ozdobné krasobruslařské prvky. Sekvence je však zároveň díky pečlivé souhře pohybu postavy před kamerou i samotného aparátu vizuálně působivá a obrací naši pozornost k dovednostem performerů a uměleckým kvalitám média.

Přímočařeji dosahují filmaři humoru ve chvílích, kdy se postavy uchylují k dekorativnímu bruslení navzdory banální činnosti, kterou mají vykonat, nebo při zapojení sportovních konvencí. První rovina se nejvýrazněji projevuje u figury zapisovatelky, která při úvodní i pozdější soudní sekvenci dostává za úkol podat obžalovanému Novákovi sklenici vody, respektive donést obhájci protokol k podpisu. Ani v jednom případě však dívka nebruslí přímo z bodu A do bodu B, ale ozvláštňuje svou jízdu četnými a zbytečnými piruetami. Z naší předpokládané zkušenosti se sportem poté čerpají momenty, v nichž lze do soudního přelíčení začlenit například závodnické názvosloví. Novákův obhájce tak při své řeči důkladně vykrajuje oblouky na ploše a poté oznámí soudu, že šlo o trojkový paragraf z vnitřní hrany, jež hodlá uplatnit proti Evě. Pointa vtipu tak spočívá v zapuštění pojmenování bruslařských technik do právnické hantýrky. V jiných okamžicích zase hodnotí zúčastněná porota žalobcovu a obhájcovu přesvědčivost pomocí známek jako při krasobruslařské soutěži,

případně přihlížející diváci zaházejí síň odpadky a zaměstnanci uklízejí plochu pomocí pluhů podobně jako při odhrnování sněhu z ledu během hokejového zápasu.

Pokud u právě popsaných scén převažují komické účinky a rovina audiovizuální atrakce plní spíše podružnou roli, jiné pasáže snímku naopak zdůrazňují primárně efektní performativitu. Jde zejména o hromadná revuální čísla, v nichž vynikají propracované choreografie a sladění mnoha účastníků do harmonicky fungujícího celku. Jejich začlenění do syžetu přitom ospravedlňuje skutečnost, že Eva působí ve fikčním světě jako členka souboru lední revue. Díky tomu se tak ve snímku objevuje například opulentní vystoupení z prostředí berlínského kulturního sálu. Během několikaminutového segmentu snímek směřuje naši pozornost výhradně ke skupině vystupujících, kteří předvádějí nejrůznější skoky, otočky a s hudbou kolektivně sladěné tance na bruslích. Ač i v tuto chvíli dochází ke stírání hranic mezi realitou a hrdinovými představami, vyprávění se nyní prakticky zastavuje a filmaři kladou důraz především na sílu obrazových kompozic, synchronizaci s hudbou a fyzické dovednosti v jednotlivých číslech. Bruslařské sekvence tak nabízejí další vrstvu potěšení a filmové zábavy, která neplyne z vnímání komplikovaného syžetu a narativní hry, k níž nás film vyzývá, ale z fascinace spektáklem.

Strašná žena nezaujímá výsadní postavení ve filmografii Jindřicha Poláka ani Vratislava Blažka a zůstává poněkud ve stínu *Ikarie XB 1* a *Nebeských jezdců* (1968), respektive *Starců na chmelu* či *Světáků* (1969). Předchozí odstavce se pokusily ukázat, že se snímku oproti úspěšnějším titulům obou tvůrců dostává relativně málo pozornosti neprávem. Filmový projekt totiž není jenom zajímavý okolnostmi svého vzniku a mechanismy koprodukčního vyjednávání mezi studií Barrandov a DEFA, nýbrž i z formálního hlediska. Tvůrčí spolupráce vyústila v propojení populární žánrové tvorby a modernistické kinematografie do tvaru, v němž komplikovaná narace a půvabný styl nejdou proti sobě, ale naopak se důmyslně doplňují. Stírání hranice mezi populární a uměleckou kinematografií si navíc film uvědomuje a až sebereflexivně jej komentuje v jednom ze závěrečných hudebních čísel, které ilustruje naprosté rozostření linie mezi realitou a fantazií v mysli hlavního hrdiny. Propracovanou taneční choreografií totiž doprovází text písně otevřeně se obracející k Federicovi Fellinimu, jehož dílem – spoléhajícím v mnohém právě na sblížení objektivního a subjektivního – se filmaři při realizaci inspirovali.

Poznámky:

[1] Pavel Skopal, Na tenkém ledě koprodukční spolupráce: Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině 60. let na příkladu snímku *Strašná žena* (1965).

Illuminace 23, 2011, č. 3, s. 31.

[2] Tamtéž, s. 39.

[3] Srov. Pavel Skopal, Going to the Cinema as a Czech: Preferences and Practices of Czech Cinemagoers in the Occupied City of Brno, 1939–1945. *Film History* 31, 2019, č. 1, s. 27–55; Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014; Pavel Skopal, Zpívat a tančit s okupanty. Recepce německých filmů v Protektorátu Čechy a Morava. In Pavel Skopal – Lucie Česálková (eds.), *Filmové Brno: dějiny lokální filmové kultury*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 221–240.

[4] Pavel Skopal, Na tenkém ledě koprodukční spolupráce: Srovnání žánrové produkce studií Barrandov a DEFA v polovině 60. let na příkladu snímku *Strašná žena* (1965).

Illuminace 23, 2011, č. 3, s. 37.

[5] filmportal.de – Alles zum deutschen Film. Dostupné online:

<<https://www.filmportal.de/node/17839/material/659943>>, [cit. 22. 2. 2021].

[6] DEFA – Stiftung. Dostupné online:

<<https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/eine-schreckliche-frau/>>, [cit. 22. 2. 2021].

[7] Filmový přehled. Dostupné online:

<<https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396633/strasna-zena>>, [cit. 22. 2. 2021].