

JAROSLAV CIBULKA / 16. 4. 2021

# Tak blízko u nebe

Celovečerní debut Vladimíra Brebery z roku 1963 *Tak blízko u nebe* je jedním z prvních dlouhometrážních hraných filmů natočených Filmovým studiem Gottwaldov.[1] Tamější tvorba již v té době pojednávala primárně o dětech a cílila na dětského diváka. Dílo z pera scenáristy a hlavního gottwaldovského dramaturga Jiřího Blažka[2] však z ustaveného dramaturgického proudu výrazně vybočuje. Místo dětské podívané se totiž jedná o „příběh ze života dnešních mladých lidí“, [3] tematicky a formálně ambiciózní snímek čerpající ze soudobých novovlnných trendů a filmařských postupů. *Tak blízko u nebe* je svého druhu experiment, pokus o začlenění specifické poetiky do produkčního prostředí, které s ní nemělo žádnou předchozí zkušenost. Zároveň se jedná o vůbec první celovečerní film, jehož děj je zasazen do kulís Gottwaldova.

Film časově ohraničený čtyřiceti hodinami pojednává o mladé servírce Marice z gottwaldovského Hotelu Moskva, která během jedné směny náhodou potká svou dávnou lásku Jardu. Dvojice si večer vyrazí ven a nakonec spolu stráví noc, což vede k dívčině deziluzi a neštěstí. Tisk při propagaci zvyšoval divácká očekávání skrze režiséra Breberu, jehož vykresloval jakožto nadějného talentovaného tvůrce, který ve svém mezinárodně oceňovaném studentském snímku *Schůzka o půl čtvrté...* (1957) údajně demonstroval „smysl pro lyrický filmový výraz“.[4] Důležitou propagační rovinou byly rovněž atraktivní „nové tváře“ neznámých neherců; ve filmu si vedle obyvatel Gottwaldova zahráli čeští a slovenští studenti. Například představitelka hlavní role, sedmnáctiletá Mária Gálová, měla v době natáčení těsně před maturitou na bratislavském gymnáziu.[5]

Vytváření dojmu autenticity nezůstává pouze na úrovni castingu; dokumentární bezprostřednost a veristická estetika, které byly typické pro evropské „mladé kinematografie“, jsou podstatným aspektem celého snímku.[6] Patrné to je v případě scén v útrobách Hotelu Moskva (kde se odehrává většina děje), které vznikaly přímo na místě při běžném hotelovém provozu s minimálním použitím osvětlovacích těles a

natáčely se buďto těkavou ruční kamerou, nebo z vypůjčeného nemocničního vozíku. [7] Hned ze začátku snímku projdeme velkorysou vstupní halou plnou hemžících se návštěvníků a vejdemo do přeplněné restaurace, kde ústřední hudební motiv plynule vystřídají diegetické kontaktní ruchy. Dále nahlédneme do hektické kuchyně, noční tančírny a konečně desátého patra „tak blízko u nebe“, kde jsou ubytovány hotelové pracovnice. Snímek vedle robustního interiéru dává na odiv také město Gottwaldov a vycházky hlavních hrdinů slouží tvůrcům jako záminka k filmové prohlídce Náměstí Práce, dívčích kolejí a centra města s moderními výlohami a svítícími neonovými nápisy. [8]

*Tak blízko u nebe* několikrát explicitně zdůrazňuje materiální zajištění, které Gottwaldov nabízí svým obyvatelům. Marice pracující ve velkém kosmopolitním hotelu její pozici závidí kamarádky z vesnice, známá kadeřnice Jana si rovněž vydělá na pohodlný život a výlohy ve městě vystavují módní oblečení, doplňky a samozřejmě boty. Blažkův scénář však otevřeně poukazuje na skutečnost, že ani moderní místo prosperity a konzumního dostatku nemusí být mladému člověku dostatečné. Marika je natěsnána ve sdíleném pokoji zcela bez soukromí, musí čelit dotírání nesympatických postarších seladonů a rutinní hotelová práce jí znemožňuje vést pestrý a uspokojující život. Jana pak touží po seberozvoji studiem vysoké školy v hlavním městě: „Prachy nejsou všechno.“ Spíše než o podvratnou kritiku jinak se sympatiemi vyobrazeného „Bažova města“ se jedná o scenáristickou snahu plasticky vykreslit žitou zkušenost tehdejší mládeže, která *Tak blízko u nebe* posouvá do roviny zobecňující generační výpovědi.

Tíhnutí k postupům cinéma vérité a sociálně-kritickému pozorování však nejsou veškeré způsoby, jimiž se Brebera s Blažkem hlásí k novovlnné estetice. *Tak blízko u nebe* opouští objektivní vyprávění, aby stejně jako další filmy ve své době označované jako „pocitové“ přiblížil divákům emoce postav, vyobrazil jejich myšlenkové proudy a „nahlížel na svět jejich očima“. [9] Ostatně i tisk hlásal, že snímek má být „drama z citového života mladých lidí“ [10] s cílem tematizovat „citové zmatky“ [11] a reflektovat „složitost citů“. [12] Zájem tvůrců se soustředí na hlavní postavy Mariku a Jardu, jejichž bohaté vnitřní světy jsou na plátno převedeny užitím odlišných filmařských prostředků.

Marika prožívá duševní nejistotu typickou pro mladého, emočně zjitřeného člověka. K sobě a k divákovi promlouvá skrze táhlé, hloubavé a utrápené vnitřní monology s existenciálními podtóny, v nichž explicitně formuluje své životní a citové zmatky. Posmutnělé samomluvy s utrápenými zámlkami jsou koncipovány jako zvukový kontrast k montážím sekvencím vyobrazujícím rušný hotelový život. Zatímco sledujeme přípravy pokrmů v restauraci nebo chystání večerní hotelové tancovačky, posloucháme Mariku, jak za doprovodu melancholického hudebního motivu přemýšlí o minulosti, své práci v hotelu a kolegyních, s nimiž se hodnotově rozchází. Zatímco kamarádce Evě stačí povyražení v pánské společnosti, Marika hledá naplňující citově založený vztah. Cítí se nepochopeně až odcizeně a jako východisko ze své situace vnímá právě Jardu, k němuž se začne upínat. Svě spolubydlící Aniče dokonce ukradne peníze z nočního stolku, aby si na netrpělivě očekávanou večerní schůzku mohla koupit nový klobouk.

Psychologický svět Jardy, mladíka ve vojenské službě během dovolené, je oproti Maričiným monologům zprostředkován obrazově skrze flashbaky, v nichž vzpomíná na svou dívku. Kamera zachytí v myšlenkách ponořeného Jardu, pomalu se přiblíží k jeho tváři a ve zvukové stopě se ozve nápadně rozladěný hudební podkres podobný disharmonickým jazzovým tónům. Mentální návraty do minulosti trvají vždy maximálně pár vteřin a jsou prezentovány ve formě nesouvislých fragmentů, jejichž časoprostorové ukotvení ve fabuli filmu je pouze naznačené. Vidíme detail tváře dívky zahleděné kamsi do dále, pozorujeme, jak se s Jardou objímají a společně si lehají do trávy. V jeden moment dívka běží za vlakem, v němž odjíždí Jarda. Vzpomínky vůči ději nápadně vizuálně kontrastují svým přeexponovaným „přepáleným“ obrazem, melancholickým tónem a celkovým tíhnutím k abstrakci. Na svou dívku Jarda myslí co chvíli, nejintenzivněji pak, když se večer na baru přiopije a následně dotlačí Mariku ke společně strávené noci v hotelovém pokoji.

Oba odlišné přístupy k vyobrazení subjektivity se protnou během milování Mariky a Jardy do podoby relativně dlouhé pětiminutové montáže vyobrazující myšlenky obou hlavních hrdinů, již zvukově podkresluje předčítání milostného dopisu od Jardovy dívky. Marika si představuje původně plánovanou schůzku v divadle a idealizuje si hypotetický vztah s Jardou; projíždějí se na motorce, drží se za ruce a kráčejí po kolejkách, připíjejí si skleničkou, líbají se v trávě, tančí a smějí se. Jarda vzpomíná na momenty loučení se svou dívkou na vlakovém nádraží před nuceným narukováním na

vojnu. Rovněž si vybavuje moment, kdy zjistil, že si za jeho nepřítomnosti našla jiného. To osvětluje motivace k flashbackům rozesetým během filmu a konečně i ke svedení Mariky, které není pouhým rozptýlením a povražením, ale také krokem k vyrovnání se s nevěrou. Společně strávená noc však křehkou dívku rozčaruje a ještě výrazněji nalomí; cítí se zneužita, nad ránem bloumá po hotelových chodbách a zamýšlí skok ze střešní terasy, který je znázorněn až impresionisticky subjektivní kamerou padající na chodník před budovu.[13]

Poučenost v mezinárodních trendech filmu nezajistila kritickou přízeň; ať už jej recenzenti posuzovali samostatně, nebo v kontextech domácí či zahraniční tvorby, pokaždé byl vnímán jako umělecký neúspěch a tvůrčí selhání Vladimíra Brebery a Jiřího Blažka. Gustav Franci filmu vytýká námět a scénář, který ústřední romantickou narativní linii „banalizuje“ a „lyriku proměňuje v planý sentiment“.[14] „Plytký“ námět a scénář jsou předmětem kritiky rovněž u Ladislava Ženíška, podle něhož však za neúspěchem stojí rovněž „nezkušený“ režisér, který ovšem jakožto debutant „má nárok na nějakou tu prohru“.[15] Dagmar Šafaříková zmiňuje *Tak blízko u nebe* ve svém reportu ze čtvrtého ročníku gottwaldovského filmového festivalu, kde byl snímek uveden společně s *Vysokou zdí* (r. Karel Kachyňa, 1963) a *Černým Petrem* (r. Miloš Forman, 1963) v nesoutěžní sekci filmů o dětech a mládeži pro dospělé, což autorku motivuje ke srovnávání. Tvrdí, že Breberův film za Formanovým zaostává, jelikož „[*Tak blízko u nebe*] má velmi daleko k umělecké cudnosti i úspornosti *Černého Petra*.“[16]

Jak zároveň zdůrazňuje Lukáš Skupa, *Tak blízko u nebe* ve své době spadal společně se snímky *Letos v září* (r. František Daniel, 1963), *Pražské blues* (r. Georgis Skalenakis, 1963) či *Okurkový hrdina* (r. Čestmír Mlíkovský, 1963) do pejorativní kritické kategorie „módních filmů“, jejichž proklamované novátorství bylo hodnoceno jako „manýristické“ a „mechanické“ napodobování zahraničních vzorů bez vlastního specifického autorského vkladu.[17] Například Jaroslav Boček kritizuje flashbaky navázané na postavu Jardy a s odkazem na Alaina Resnaisa tvrdí, že „režie hodně ‚marienbáduje‘, nešetří vracečkami a kouzly přeexponovaného materiálu (tuhle módu nám byl dlužen čert!)“, přičemž „jeho modernost je umělá, jako limonáda prozrazuje hojným barvivem, že nemá s pravou malinovou nic společného.“[18]

Skupa rovněž podotýká, že v důsledku kritických ohlasů se režiséři „módních“ filmů neodhodlali dále experimentovat či vůbec v Československu točit.[19] Konkrétně

Brebera měl ještě před uvedením *Tak blízko u nebe* rozpracované scénáře s Vladimírem Blažkem a Antonínem Novákem (Janem Žalmanem), z jejichž realizace však sešlo.<sup>[20]</sup> Brebera se poté jako „cestující filmař“ přesunul do studií DEFA v postupimském Babelsbergu, kde režíroval koprodukční komedii *Bez pasu v cizích postelích* (*Ohne Paß in fremden Betten*, 1965).<sup>[21]</sup> O dva roky později v ČSR natočil šestidílný desetiminutový seriál pro Československou televizi *Soudce Stokroč* (1967), který se dočkal ještě ostřejších reakcí než *Tak blízko u nebe* a jeho vysílání bylo předčasně ukončeno.<sup>[22]</sup> Pro Vladimíra Breberu to znamenalo nejen další neúspěch u domácí filmové kritiky, ale v konečném důsledku také vůbec poslední režijní počín.

S odstupem více než půlstoletí však můžeme opustit výhradně dobové souřadnice a na *Tak blízko u nebe* se podívat z o poznání širší perspektivy. Breberův a Blažkův film na jednu stranu stojí na počátku linie tematicky závažných celovečerních filmů, které od té doby prostupují filmografií Filmového studia Gottwaldov a fungují jako protiváha jinak převažujícím bezstarostným žánrovým podívaným, na druhou stranu jako kdyby do jisté míry předjímal jeden poměrně výrazný gottwaldovský dramaturgický trend z osmdesátých let v podobě psychologických dramát ze života dívek na prahu dospělosti. Mladé hrdinky ze snímků *Sonáta pro zrzku* (r. Vít Olmer, 1980), *Malinový koktejl* (r. Ladislava Sieberová, 1982), *Poslední mejdan* (r. Miloš Zábranský, 1982) či *Jemné umění obrany* (r. Jana Semschová, 1987) procházejí emočním zráním a zamilovaností, čelí vnitřnímu chaosu a životním nejistotám. Úplně stejně jako servírka Marika z Hotelu Moskva.

**Tak blízko u nebe** (ČSSR 1963), režie: Vladimír Brebera, námět a scénář: Jiří Blažek, kamera: Jiří Šámal, hudba: Zdeněk Liška, hrají: Marika Gálová, Gejza Vavreczky, Marie Lukešová, Aleš Košnar, Ludmila Bellušová, Marcela Dürrová a další. Filmové studio Gottwaldov, 81 min.

---

### Poznámky:

[1] Film vstoupil do kin 1. 5. 1964 s označením „Mládeži nepřístupný“ a distribuován byl společně s krátkometrážním sociologickým dokumentem *Proč?* (1964) Evalda Schorma a Jana Špáty. *Tak blízko u nebe*. *Filmové informace* 15, 1964, č. 17, s. 3.

[2] Jiří Blažek působil v Gottwaldově od začátku šedesátých let, kdy ve studiu začaly vznikat hrané filmy pro děti a mládež. Jako dramaturg a scenárista spolupracoval mj. na raných gottwaldovských středometrážních snímcích *Komu patří pohár?* (r. Josef Pinkava, 1960) a *Chlapec a srna* (r. Zdenek Sirový, 1962). Jeho první spoluprací na dlouhometrážním filmu byl celovečerní debut Josefa Pinkavy *Prázdniny s Minkou* (1962). Srov. Na otázky F I odpovídá scenárista Jiří Blažek. *Filmové informace* 14, 1963, č. 34, s. 8–9.

[3] Martin Brož, 3 poslední záběry. *Kino* 19, 1964, č. 1, s. 4.

[4] O filmu „Tak blízko u nebe“. *Filmové informace* 14, 1963, č. 34, s. 10; Tak blízko u nebe. *Filmové novinky*, 1964, č. 5, s. 4.

[5] Vendula Procházková, Nejen botami živ je Gottwaldov. *Vlasta*, 1963, č. 29, s. 9; So Near to Heaven! *Czechoslovak Film. Československý film illustrated monthly* 17, 1964, č. 1, s. 9.

[6] Např. Jan Křipač *Tak blízko u nebe* zařazuje do proudu „českého cinéma vérité“. Jan Křipač, Letos v září. Online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/letos-v-zari>> [cit. 31. 3. 2021].

[7] O filmu „Tak blízko u nebe“, s. 10.

[8] Neonové nápisy jako symbol moderního Gottwaldova se vyskytují i ve středometrážním snímku Josefa Pinkavy *OK 12 startuje* (1961). Podobně jako v Breberově filmu se i tady postupně rozsvěcuje nápis Hotelu Moskva.

[9] Mezi další „pocitové filmy“ se ve své době řadily např. *Slnko v síti* (r. Štefan Uher, 1962) či *Křik* (r. Jaromil Jireš, 1963). Lukáš Skupa, Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu. *Cinepur* 91, 2014, s. 59.

[10] Tak blízko u nebe. *Filmové novinky*, 1964, č. 5, s. 4.

[11] V. Procházková, *Nejen botami živ je Gottwaldov*, s. 9.

[12] M. Brož, *3 poslední záběry*, s. 4.

[13] Filmařské řešení scény pádu bylo poměrně výraznou součástí propagace filmu v tisku. Texty zmiňují, že běžící kamera byla připevněná na provaz a vytahována nahoru na terasu, přičemž natočený záběr se pak promítal zpětně a zrychleně. Viz *O filmu „Tak blízko u nebe“*, s. 10–11; *Tak blízko u nebe*, s. 4; M. Brož, *3 poslední záběry*, s. 4.

[14] Gustav Franci, *Nové filmy do našich kin. Lidová demokracie* 20, 1964, č. 111, s. 3.

[15] Ladislav Ženíšek, *Novinky na plátnech kin. Pravda* 45, 1964, č. 105, s. 3.

[16] Dagmar Šafaříková, *Po čtvrtém filmovém Gottwaldovu. Práce* 20, 1964, č. 102, s. 5.

[17] L. Skupa, *Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu*, s. 59–60.

[18] Jaroslav Boček, *Tak blízko k limonádě. Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 22, s. 14.

[19] L. Skupa, *Moderní, nebo jen módní? Reflexe počátků „nové vlny“ v Československu*, s. 60.

[20] Brebera s Blažkem „připravil celovečerní příběh pacientů v Luhačovicích“, s Novákem (Žalmanem) pak napsal scénář, „který vypráví o zážitcích malého chlapce v květnové revoluci“. Srov. *Tak blízko u nebe*, s. 3

[21] Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci Československa, NDR a Polska 1945–1968*. Brno: Host 2014, s. 68–71.

[22] Dnes zcela zapomenutý počín pojednává o fotbalovém sudí Stokročovi v podání Lubomíra Lipského, který v hotelovém pokoji předává divákům své názory na někdejší vrcholový fotbal. Michal Novotný v týdeníku *Mladý svět* označil seriál za „neuvěřitelný omyl“ a „nejhorší televizní seriál za posledních nejméně pět let“, podle Jiřího Pittermanna z *Rudého Práva* je seriál „výraz značné autorské a především dramaturgické nezodpovědnosti“. Srov. Michal Novotný, *Televizní sloupek. Mladý svět* 9, 1967, č. 38, s. 2; Jiří Pittermann, *Týden u obrazovky. Rudé právo* 47, 1967, č. 253, s. 5.