

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Bakalářská diplomová práce

Filmy Evalda Schorma ve světle filozofie Søren Kierkegaarda

Evald Schorm's films in the light of Søren Kierkegaard's philosophy

Ondřej Pikula

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní obor: Filozofie – Filmová věda

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne:

Podpis:

OBSAH

ÚVOD	4
1. SØREN KIERKEGAARD	7
1.1. Život a dílo	7
1.2. Filozofie	8
1.2.1. Stádia lidské existence	11
1.2.1.1. Estetické stádium	12
1.2.1.2. Etické stádium	12
1.2.1.3. Náboženské stádium	14
1.2.2. Rozum vs. Víra	16
1.2.3. Cesta spásy	18
1.3. Odkaz	19
2. EVALD SCHORM	20
2.1. Život a dílo	20
2.2. Návrat ztraceného syna	24
2.2.1. O filmu	24
2.2.2. Kritický ohlas	25
2.2.3. Tvůrčí postupy	27
2.2.4. Interpretace	30
2.3. Farářův konec	35
2.3.1. O filmu	35
2.3.2. Kritický ohlas	37
2.3.3. Tvůrčí postupy	38
2.3.4. Interpretace	40
2.4. Den sedmý, osmá noc	47
2.4.1. O filmu	47
2.4.2. Kritický ohlas	48
2.4.3. Tvůrčí postupy	49
2.4.4. Interpretace	50
ZÁVĚR	55
ANOTACE	57
ANOTATION	59
PRAMENY A LITERATURA	58

ÚVOD

Søren Kierkegaard, jeden ze zakladatelů existenciální filozofie. Ewald Schorm, spoluzakladatel České nové vlny. Tito dva mužové žili v rozdílných dobách i poměrech. Kierkegaard žil v 19. století, byl materiálně zajištěný a dostalo se mu nejlepšího vzdělání. Schorm žil o století později, jeho rodina o svůj majetek přišla a studovat v Berlíně jako Søren nepřicházelo v úvahu. Přes tyto značné časové a politické dichotomie můžeme v jejich tvorbě, a potažmo i životě, spatřovat určité paralely.

Oba dva považovali za nejdůležitější téma své tvorby člověka. Bytost oplývající nejen tělem, nýbrž i duší. Téměř jako jeden muž viděli v životě lidí nejen radost a slast, ale i nesmírnou bolest a utrpení. Jak Kierkegaard, tak Schorm se ve svých dílech snažili tuto problematiku zmapovat a ukázat možné řešení této existenciální krize. Tím se dostáváme k samotné podstatě této práce. Středobodem celé mé studie bude člověk. Nikoli jako živočišný druh, ale jako *persona*.

Cílem této práce je tedy identifikovat širší souvislosti výše zmíněné paralely. Člověk funguje jako klíčový prvek, jakási hlavní spojnice obou myslitelů, avšak kromě tohoto hlavního motivu se při detailnějším pohledu otevírá pozoruhodné myšlenkové překrytí. Z tohoto důvodu podrobně rozpracuji co možná největší množství shodných míst, jejich charakter a ideový přesah.

Kierkegaard byl ve své době považován za filozofického solitéra, jenž k filozofii nepřístupoval jako k objektivně pravdivé suchopárné vědě, nýbrž jako k cestě životem, která nám umožňuje poznat a dosáhnout jeho smysl. Z toho důvodu se jeho spisy staly nejen filozofickými, náboženskými a etickými spisy, ale především memoáry jeho samotného života.

Díky tomu, že Kierkegaard oplýval bohatstvím materiálním i duchovním, nemusel si dělat starosti s obživou a mohl se plně oddat svému filozofickému Já. Podařilo se mu ryze subjektivní prožitky převést čtivou a formálně pozoruhodnou formou do obecně platných pravd. Prizmatem Sókrata a Platóna by se dalo říci, že Kierkegaard kladením otázek po smyslu života a poznáním sebe sama dospěl až do světa idejí. Díky této zevšeobecňující introspekci se sociální a náboženskou kritikou a díky až beletristické formě si Søren již za svého života získal řadu příznivců.

Pod touto optikou je tuším všem jasné, že všechna Kierkegaardova díla se jak svým obsahem, tak stylem řadí na velmi tenkou hranici mezi filozofií a literaturu. Podobně jako

dánský intelektuál využíval pro formulaci svých filozofických myšlenek širšímu okruhu srozumitelnou beletristickou formu, tak i Schorm při své tvorbě upřednostňoval formu divácky atraktivní. Do svých filmů obsazoval tehdejší hereckou elitu (Jan Kačer, Jana Brejchová, Vlastimil Brodský aj.), nebránil se ani vysloveně lidovým žánrům, jakým je komedie (*Farářův konec*), a v neposlední řadě se do svých filmů vždy snažil zapracovat realitu. Se Schormovou formou souvisí ještě jeden výrazný aspekt, kterým je subjektivismus. Jeho filmy vždy oplývají úzce individuálním pohledem na danou problematiku. V těchto filmech se nám skutečnost jeví jako jedinečný komplex jevů a stavů, ke kterým může každý jedinec přistupovat naprosto odlišně. Tento odlišný přístup však v určitém bodě naráží na paradoxní situaci, kterou nejsme schopni rozumově vysvětlit, a tak se propadáme do depresivních stavů, ze kterých se snažíme všemožně uniknout.

V těchto rysech se nám Schorm s Kierkegaardem krásně překrývají. Oba dva pracují s modelem jednotlivce postaveného před těžkou životní situací, kterou je nucen řešit, ale v mnoha případech netuší jak, případně nemá sílu. Oba dva nepředsouvají konzumentovi (divákovi, čtenáři) holá fakta, nýbrž v něm chtějí probudit zájem o sebe sama. Tento cíl umocňují realistickým vyzněním své tvorby. U Schorma je tohoto efektu docíleno dokumentárním stylem a u Kierkegaarda jeho údajně náhodně nalezeným původem vydaných spisů.

Ani jeden z nich se nesnaží strhnout pozornost na vizualitu, ačkoli právě ta umožňuje správnou rezonanci myšlenek, prim pro oba hraje obsah, jenž se navenek tváří ryze individuálně, působí dojmem nevšednosti, avšak odkazuje na zcela nadčasové myšlenky zabývající se hodnotou života, svobodou a láskou, tedy prvky společné všem. Forma je u nich důležitá v kontextu chápání těchto myšlenek, ty musí být srozumitelné co možná největšímu počtu adresátů. Každý divák či čtenář měl na konci filmu, inscenace nebo knihy dojít k určitému mravnímu poučení a zamyšlení se nad smyslem života.

Myšlenka propojení filozofie a umění není nikterak nová, mezi nejvýznamnější osoby takové kategorie bezesporu patří Albert Camus, Jean-Paul Sartre nebo Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Existenciální filozofie byla velmi populární u řady filmových tvůrců, kde mezi českými tvůrci dominuje postava Jana Němce nebo výše zmíněného Schorma, avšak jeho přímá inspirace Kierkegaardem zatím nebyla zpracována. Petr Osolsobě se detailně věnuje celé Kierkegaardově tvorbě, jeho inspiračním zdrojům a následovníkům. Na druhé straně stojí Jan Bernard či Radka Denemarková, která si velmi pozorně všímá Schormových inspiračních zdrojů. Nikdo z nich ovšem neupozorňuje na shodu obou tvůrců.

Při výběru Kierkegaardových děl jsem upřednostňoval ta, ve kterých se nejvýrazněji věnuje vztahu člověka k vlastní existenci a k samotnému smyslu života, tedy Bohu. Mezi stěžejní primární literaturou figuruje *Nemoc k smrti* a *Svědčův deník*. V první se autor detailně věnuje problematice smrti a její překonání skrze víru a všemocného Boha. Naproti tomu se v druhé knize věnuje vnitřním pocitům neuspokojení člověka žijícího pouze z estetických požitků. Analýzou nejen těchto spisů, ale především s využitím sekundární literatury vytvořím ucelený obraz Kierkegaardovy filozofie, upozorním na stěžejní termíny a teze. Tímto projasněním celé jeho filozofie získáme určitou nazírací formu (jakousi Kantovskou mřížku), pomocí které budeme nahlížet na vybrané Schormovy filmy.

V případě analýzy života a díla Evalda Schorma budu postupovat prakticky stejným způsobem, jaký jsem zvolil u dánského filozofa, tzn.: detailní práce s jeho filmy, sekundární literaturou a dobovou kritikou. Pomocí výše popsané nazírací formy se zaměřím na jeho tři filmy *Návrat ztraceného syna* (1966), *Farářův konec* (1968), *Den sedmý, osmá noc* (1969). Tyto filmy jsem zvolil z několika důvodů. V první řadě se jedná o zástupce různorodých tvůrčích přístupů. *Návrat ztraceného syna* můžeme považovat za ryze autorský film, kdežto *Farářův konec* je naproti tomu cizí látka inspirovaná skutečnými událostmi, do třetice se ve filmu *Den sedmý, osmá noc* setkáváme sice opět s cizím námětem, avšak nikoli založeném na skutečnosti reálné, nýbrž na skutečnosti možné.

Druhým důvodem pro výběr těchto filmů je skutečnost žánrové různorodosti. Setkáváme se zde jak s komedií, či spíše fraškou (*Farářův konec*), tak s psychologickým dramatem (*Návrat ztraceného syna*), a dokonce i s psychologicko-sociálním thrillerem (*Den sedmý, osmá noc*).

Díky tomu můžeme dobře ukázat, že proti Schormovu filozofickému vlivu není imunní žádná cizí látka ani žánr. Do každého filmu či divadelního představení vkládá svůj osobitý styl. Nenápadné až podvědomé přesahy zasahují diváka na jeho nechráněných místech *psyché*.

Po analýzách obou velikánů provedu komparaci Kierkegaardovy filozofie, respektive jeho klíčových termínů, s Schormovými filmy. Pomocí tohoto srovnání demonstruji překrytí dánského filozofa s českým režisérem. Ve své podstatě se zde nejedná o přímý vliv jednoho na druhého, ale o nadčasovost klíčových myšlenek lidské existence.

Již nyní v úvodu můžeme uvést, že nejsilnějším styčným bodem je silný důraz na křesťanskou tradici. Pro Søren Kierkegaard byl Bůh cílem veškeré lidské existence, pro Schorma představoval nedílnou součást našeho života, především kulturní a etické dědictví.

Obecně můžeme tvrdit, že právě u Boha by člověk měl žít opravdu svobodně. Tento postoj a životní filozofii přenášeli do své tvorby.

Dalším společným rysem obou filozofů (záměrně říkám obou, neboť Schorm byl pro svoje hluboké úvahy označován za filozofa České nové vlny) je důraz na jedince a jeho život. Člověk, který je od svého narození determinován jak biologicky, tak společensky, je neodmyslitelně odkázán k smrti. Právě tuto lidskou nesvobodu se snažili zmapovat a překonat, odhalit v člověku nekonečné možnosti a sílu jejich využití.

Tyto a další průsečíky odhalím v odkazu těchto velkých mužů, již svým přičiněním přispěli k rozvoji lidského ducha. Je příznačné, že si k tomuto cíli zvolili cestu umění, které je pro všechny lidské bytosti tou nejvznešenější činností.

1. Søren Kierkegaard

1.1. Život a dílo

Celým jménem Søren Aabye Kierkegaard se narodil 5. května 1813 jako sedmé a zároveň nejmladší dítě obchodníka s pleteným zbožím. Otec se do Kodaně přistěhoval jako chudý obchodníček, avšak díky svým schopnostem a pílil se vypracoval natolik, že se si mohl koupit dům přímo na Kodaňském náměstí hned vedle radnice. Otec byl ve své výchově velmi přísný, uvědomoval si, z jakých poměrů pochází, a kladl na vzdělání a výchovu velké nároky.

Když se narodil Søren, byl už na odpočinku a měl tedy dost času, aby se mu mohl plně věnovat. Často proto se svým synem diskutoval o nejrůznějších duchovních otázkách a událostech ze svého života. Dominantním tématem bylo křesťanství, což determinovalo mladého filozofa na celý život. Tyto rozmluvy s otcem se silně podepsaly jednak na jeho pověstných intelektuálních schopnostech a také na jeho schopnosti naslouchat každému bez ohledu na věk nebo postavení. Søren se s otcem natolik sblížil, že se mu stal jeho důvěrníkem. Bohužel se tato úloha stala oběma nakonec osudnou.

Otec byl velmi pobožným mužem, aktivně navštěvoval kázání biskupa Mynstera a Herrnhutskou jednotu bratrskou. Pravděpodobně kvůli tomuto náboženskému zápalu vychovával své děti v křesťanském pietismu, a dokonce své dva syny, nejstaršího Petra a nejmladšího Sorena, dal na studium evangelicko - lutherské teologie. Petr se stal farářem a později biskupem v Aalborgu, kdežto Søren, který do školy nastoupil již roku 1830, ji dostudoval až po deseti letech. Během studií si hlavně užíval, diskutoval, četl romány, německé filozofy, chodil do divadla a do kaváren, zajímal se o vše, večírky nevyjímaje.

Seznámil se tak s racionalizmem, romantismem, německým idealismem a idealistickou teologií. S pozoruhodnou vášní studoval Hegelovu filozofii, která se o něco později projeví v jeho vlastní, nejsilněji v pojmosloví.

Søren Kierkegaard byl v době svého mládí považován za veselého a duchaplného. Díky své pověsti univerzálního společníka obdarovaného obratnou výřečností byl vítaným hostem na všech společenských akcích. Avšak tento nespoutaný způsob života narazil na křesťanský způsob života jeho otce. Tato osudová srážka měla za následek jejich totální odcizení, které bylo ještě umocněno Sørenovým zjištěním, že jeho otec v době svých začátků proklel Boha. Učinil tak v náhlém návalu beznaděje nad těžkým životem. Takovýto čin byl pro Kierkegaarda nepochopitelný. K opětovnému sblížení obou došlo až před smrtí otce, kdy mu zemřelo jeho pět dětí a žena.

Otec umírá roku 1838 a Søren po něm dědí obrovský majetek, který mu zajišťuje materiálně bezstarostný život na velmi dlouhou dobu. Zároveň se pod vlivem nesplněného závazku k vlastnímu otci rozhoduje dokončit studia. Promuje roku 1840, kdy mu je už sedmadvacet let. Svoji disertační práci pojmenoval *Pojem ironie se stálým zřetelem k Sókratovi* a jeden z oponentů J. N. Madvig se o ní nelichotivě vyjádřil jako o nevědecké.

Další zlomový okamžik v životě mladého Kierkegaarda nastal 8. září 1840, kdy se po tříleté známosti zasnoubil s Reginou Olsenovou, půvabnou sedmnáctiletou slečnou. Tento vztah se pro něho stal podobně osudovým jako vztah k otci.

Kierkegaard velmi intenzivně vnímal vlastní bytí a podobně otevřený byl i k ostatním lidem. Nejsilněji si však uvědomoval vlastní nepřekonatelnou překážku, o které hovořil jako o „ostnu“, jenž mu byl do těla vpraven samotným Bohem. Tento „osten“ ho nepřetržitě bodal a proměňoval celý okolní svět na pouhé stíny, jež pro Sørrena pozbyly reálnou existenci.

Z těchto důvodů se začal stranit společnosti druhých lidí a 18. srpna 1841 přes naléhání rodičů Reginy a pobouření celého města ruší zasnuby. Od té doby s Reginou již nepromluvil, ačkoliv se nadále potkávali.

Před výčitkami utíká do Berlína, kde navštěvuje přednášky stárnoucího Schellinga. Zprvu je Schellingem okouzlen, o něco později dochází k obratu vnímání tohoto mytického profesora. Tak opouští Schellinga i celou pozitivní filozofii a vrací se zpět do Kodaně. Ještě v Berlíně začíná psát dvoudílný spis *Bud' – anebo*, který vydává roku 1843 v Kodani pod pseudonymem Victor Eremita. Téhož roku publikuje *Bázeň a chvění* od Johanna de Silentio a *Opakování* od Constantina Constantia a tři sbírky *Vzdělavatelných řečí*, které bude později vydávat téměř každý rok.

Ve svých prvních spisech se vyrovnává se svou láskou k Regině a s dvěma etapami lidského života - estetickou a etickou. Rozšiřuje svůj zájem i na kritiku učení Hegelova idealismu.

Koncem roku 1846 vydává svoje největší dílo *Konečný nevědecký dodatek k Filozofickým drobkům* od Johanna Climaca. V této době však již opouští vody filozofie a pouští se do vod křesťanských. Svoji pozornost nyní upíná ke studiu křesťanských mystiků, historie církve, pietismu, patristických otců, Luthera, Schopenhauera a Feurbacha. Tímto studiem se snaží vyrovnat sám se sebou.

Peder Ludvig Møller publikuje 22. prosince 1845 v dánském satirickém časopise *Korzár* článek, jenž byl nepřímou kriticky namířen proti Kierkegaardovu dílu *Stádia na cestě životem*. Kierkegaard napadl Møllerův článek jako pouhý pokus zapůsobit na kodaňskou literární elitu. Časopis ho na svých stránkách nadále karikoval a vysmíval se mu. Kierkegaard byl pod vlivem těchto událostí zdrcen a nadobro opustil myšlenku stát se knězem. Zároveň byl obohacen o nový křesťanský aspekt a to o *utrpení*, který se později stane jeho klíčovým pojmem.

Roku 1848 se dostává do sporu s biskupem Mynstrem, cítí se dotčen křesťansko heglovskými názory profesora teologie H. L. Martense. V neposlední řadě mu krutou ránu uštěďruje jeho jediný žák, ke kterému pojal osobní sympatie a důvěru, Rasmus Nielsen. Ten ho zradil, přivlastnil si jeho myšlenky a vydával je za své.

Nikdy se nedokázal přenést nad osudný vztah s Reginou Olsenovou. Cítil se vinen nad nešťastným koncem jejich společného života a chtěl tuto svoji vinu odčinit. Proto jí a památce zesnulého otce připsal všechny své spisy.

Roku 1850 umírá biskup Mynster a profesor Martensen o něm na jeho pohřbu mluví jako o svědkovi pravdy. Kierkegaard na tuto řeč reaguje novinovým článkem: *Byl biskup Mynster „svědkem pravdy“, jedním z „pravých svědků pravdy?“* Tento novinový článek rozpoutal veřejnou polemiku, na kterou roku 1855 Kierkegaard reagoval prohlášením: *Mám jen jednu tezi – jenom jedinou – novozákonní křesťanství neexistuje!* Společnost je rozdělena na dva tábory. Kierkegaard začne vydávat vlastní časopis *Okamžik*, ve kterém otevřeně kritizuje křesťanskou přetvářku. Za jeho života vychází devět čísel, desáté až po jeho smrti.

Poslední období svého života plně věnuje otázkám víry a pravého křesťanství, otevřeně kritizuje sváteční víru a přetvářku. Umírá 11. listopadu 1855, vyčerpán finančně, fyzicky i duševně.

1.2. Filozofie

Kierkegaard vystupuje v rámci filozofické tradice jako velký nesystematik. Nikdy v životě nevytvořil žádné ucelené dílo. Přes svoji zjevnou zřejmou volnou formu je jeho život i filozofie pohybem od estetického (požitkářství) přes etično až k samotnému křesťanství, či spíše k pravému Bohu. Kierkegaardovy myšlenky napříč všemi jeho knihami jsou vzájemně provázané a vytvářejí tak jakýsi opus životní cesty jedné lidské existence.

Jeho styl se vyznačoval silně esejistickým slohem, kterým se vysmívá všem systematickým filozofům. Ve svých dílech postupuje bez jakékoli struktury či poznámkového aparátu, často operuje s termínem „existenciální“, aniž by ho nějak blížeji vysvětlil. Věřil v osobní pochopení nad rozumové zdůvodnění. Snad proto se inspiroval Sokratovskou reflexí, pomocí které se snaží čtenáře vtáhnout do pravdy. Tato cesta začíná u nic neříkající mnohoznačnosti a končí u vše říkající jednotliviny. Onu záměrnou nejednoznačnost podtrhuje ve svých raných spisech používáním pseudonymů. Ty jsou voleny tak, aby určitým způsobem korespondovaly s názvem daného spisu, čtenář zároveň ztrácí obraz konkrétního autora. Jsme tedy donuceni si ho pomocí vlastní imaginace vytvořit, přičemž tato postava bude do určité míry podléhat jednak našim zkušenostem, a jednak hrdinům z knihy.

U pozdějších křesťanských spisů se již podepisuje svým pravým jménem. Zde už se plně hlásí ke svým myšlenkám jednak proto, že našel Boha, a také proto, že díky Bohu našel sám sebe.

Pro zachování náboženského momentu vychází za každým spisem sbírečka *Vzdělavatelných řečí*, a to až do spisu *Konečný nevědecký dodatek k Filozofickým drobkům*. Zde se s nebývalou intenzitou věnuje svému dominantnímu tématu: Co je právě křesťanství a jak ho dosáhnout. Tento spis reprezentuje bod zlomu v Kierkegaardově životě i tvorbě.

Bylo řečeno, že se Kierkegaard zřekl Hegela a opustil spekulativní filozofii, nikdy se však zcela nezřekl Sókrata a Spinozy. Sókrates byl prvním, kdo se zajímal o existenci člověka. Měl ale dle Kierkegaarda namísto cesty rozumu zvolit cestu víry. Spinozy si cenil pro jeho lásku k Bohu a jeho prostupování veškerým lidským životem.

Kierkegaard se celým svým dílem snažil nahradit racionalitu iracionalitou. Na této mučednické cestě se musel vzdát nejen veškerého spekulativního rozumu, nýbrž i její etiky, jež člověku předkládá diktát životních názorů a postojů. Oproti tomu představuje Bůh naprostou svobodu, nikoli však ve smyslu anarchie, nýbrž etiky ad absurdum.

Kierkegaard cítil ve světě spekulativního rozumu, matematiky a přírodních věd nutnost, která jedince svazovala na jeho cestě životem. Kierkegaard věřil v nejsilnější boží atribut, v jeho všemohoucnost a z toho důvodu pro něj neplatila žádná „musíš“. Šestov tento problém výstižně formuluje slovy: „Poté co člověk odstavil etické a zřekl se daru pohanských bohů, střetává se v přímém souboji s Nutností. A tady už nemá na vybranou, musí s ní svést poslední zoufalý zápas, do něhož odmítli vstoupit i sami bohové a jehož výsledek nemůže nikdo předvídat.“¹ Nutnost představuje jednu z nejvyšších autorit, před kterou dokonce i antičtí aj. bohové ustoupili. Jedná se o abstraktní nestvůru, jež si podmaňuje celé své okolí. Právě takovému titanu se Søren postavil a vydal se na cestu absurdna podobně jako Mojžíš.

S tímto bojem a celou lidskou existencí souvisí klíčové Kierkegaardovy pojmy jako je zoufalství, nicota, nutnost, absurdno nebo paradox. Právě posledně jmenovaný prostupuje celým světem a v určitém momentu naší existence se z ničeho nic zjeví ve své plné síle. Právě v takové chvíli se každý z nás ocitá na konci svého rozumu. Jediné co můžeme udělat, je daný fakt přijmout, nebo se proti němu vzbouřit. Tento stav je charakteristický tím, že je rozumem nevysvětlitelný, útočí na každého z nás zvlášť a dožaduje se zodpovědnosti.

Díky tomu, že životní paradoxy zakoušíme každý po svém způsobu, dostáváme se do kritického bodu vlastní existence, kde nám jsou veškeré rady moudrých zbytečné. Musíme se sami za sebe rozhodnout a vybrat ten nejlepší směr ze spleťtého vřetena života. Právě tohoto momentu jedinečnosti si byl Kierkegaard vědom v plné síle a svým dílem usiloval o zmapování lidského života s přísným důrazem na individuální prožitek.

1.2.1. Stádia lidské existence

Kierkegaard nahlížel na lidský život jako na nekonečnou existenci. Náš život zde na Zemi je pouze jedno dějství velkého dramatu napsaného samotným Bohem. Člověk během svého života může projít třemi stádii uchopení své existence. Lze je popsat čistě ve vztahu k vlastnímu Já. Přičemž je zcela jasné, že někteří jedinci vlastní existenci neuchopí nikdy a zůstanou součástí davu. Estetické stádium je možno charakterizovat jako „nevědomost o věčném Já“. Etické stádium vyjadřuje „uvědomění si vlastního Já spolu s nekonečnem“. A konečné poslední nábožensko – křesťanské stádium je určeno vztahem „Já v konfrontaci s Kristem“.

¹ ŠESTOV, Lev. *Kierkegaard a existenciální filozofie*. Přeložila A. Červenková. Praha: OIKOYMENH, 1997. Str. 44.

Pokud nedokážeme být sami sebou, musíme nutně propadat stavům zoufalství. Právě zoufalost, a nikoliv údiv stála na počátku filozofie. Antičtí myslitelé byli sklíčení ze smrti, kterou chápali jako něco negativního, proto se uchýlili k filozofii, jež je měla připravit na smrt. Vydali se však cestou rozumu místo víry a absurdity. Kierkegaard si je však vědom skutečnosti, že cesta víry se rovná nejtěžšímu mučednictví.

1.2.1.1. Estetické stádium

Tato fáze je první, kterou si člověk nejspíše začne uvědomovat. Většina lidí pocítuje v tomto stavu svoje největší extáze, a proto v něm setrvávají téměř po celý svůj život. „Estetický postoj se nechává vést toliko zájmem o životní požitky...“² Večírky, hostiny, divadla a v neposlední řadě milostné románky. Taková cesta ovšem nikdy nedokáže plně naplnit naši touhu po životě, jedná se o cestu falešné existence. Člověk lehko nabude a opět lehko pozbude uspokojení ze smyslových zážitků. Nestáváme se individui v pravém slova smyslu, ale pouhým číslem davu.

Sám Kierkegaard toto stádium zažil jako student, kdy byl častým návštěvníkem divadel, klubů a kaváren. Jednoho dne u něj nastal zlom, pocítil, že veškerá nastrojená pompéznost je jen prchavým pozlátkem, jež člověka doopravdy nenaplní. Veškeré jednání je konečné, abychom si udrželi stav ukojení, musíme neustále začínat od začátku, což zákonitě vede k stereotypu až omrzelosti. Neustále započínáme nějakou aktivitu a opět jsme nuceni ji ukončovat, ale doopravdy se nepřibližujeme k našemu Já. Nedochozíme k opravdovému vědomí o sobě samých.

Člověk se nesnaží budovat svoji individualitu, degraduje se na konečnou hmotu, nikoli kvalitu, ale kvantitu. „Namísto abychom se stali sami sebou, stali jsme se číslem, člověkem jako jiní, pouhým opakováním pořád toho samého Einerlei.“³

1.2.1.2. Etické stádium

Zde již člověk dochází k poznání slepé uličky estetického způsobu života. Zaměřuje svoji pozornost jiným směrem a to do svého nitra. Člověk nachází vyšší úroveň svého života,

² CORETH, Emerich – EHLEN, Peter – SCHMIDT, Josef. *Filosofie 19. století*. Přeložil David Mik. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2003. Str. 112.

³ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 49.

objevuje toleranci a respekt k druhým. Snaží se proniknout k sobě samému a poznat svoji pravou podstatu.

Etický způsob života vychází z vnitřního pocitu zoufalství. Člověk je přes všechnu zdánlivou spokojenost nejméně šťastným tvorem na světě. Je zmítán úzkostí a zoufalstvím. Takové stavy jsou způsobeny jeho vnitřním konfliktem, neboť Já je složeno z konečnosti a nekonečnosti, dějinnosti a neukotvenosti. Jedná se tedy o syntézu svobody a osudovosti, konečnosti a nekonečnosti. Člověk je: „... fakticitou a nutností, ale zároveň je svobodný a obdařený neomezenými možnostmi.“⁴ Zjišťujeme, jaké je doopravdy naše Já a můžeme ho přijmout, nebo odmítnout. Pokud dojde k jednotě Já s člověkem, tak teprve potom se skutečně začne naplňovat naše existence.

Přijmutí Já však nese určité riziko. V opuštění „bezpečné“ konečnosti jsme vystaveni svobodě, ta v člověku může probudit stejné pocity jako volný pád do nekonečné prázdnoty. V takové chvíli se ne jeden obrátí ke svobodě zády a uteče před ní zpět ke konečnu. „Největší nebezpečí – ztratit samo sebe – se může ve světě přejít tiše a jakoby nic.“⁵ Úzkost z odloučení od konečnosti, strach z neznámé svobody, nezakotvenost v materiálním světě, to vše nás zrazuje od poznání pravdy. Jedinec se musí obrnit proti takovému strachu a zakotvit svoji existenci ve vlastním Já.

Toto rozhodnutí zvolit si samo sebe je absolutní, my nemůžeme sami sebe stvořit, jsme již dáni, musíme sebe sami najít, získat „sebe-vědomí“ vlastního Já. Snoubíme v sobě svoji nahodilost a konkrétnost, je jen na nás abychom tento fakt přijali. Naše Já je pevně uchyceno ve světě a zároveň absolutně svobodné vytváří tak samo sebe jako paradox. S tímto uchopením a přijutím sebe sama souvisí lítost, jež nás obohacuje o nový estetický rozměr. V tomto etickém stádiu se Já zpětně navrácí ke svému konečnému a konkrétnímu světu, na který však zhlíží s novou perspektivou a zkušenostmi. Přijímáme ho jaksi z nadhledu, jsme již obohaceni o zkušenost estetickou a víme, že nám nedokáže dát odpověď na všechny otázky, avšak díky etické zkušenosti nyní můžeme přikročit k estetičnu a nenechat se opět strhnout jeho falešností.

Člověk si v tomto stádiu buduje povědomí o sobě samém a spolu s tím si vytváří osobní etiku. Tato etika stojí v přímém kontrastu etice vytvořené lidmi pomocí rozumu. Univerzální etiky diktují každému jedinci, co má a co nemá dělat. Taková etika je však pro individuum nepřijatelná, činí z něj opět číslo v davu. Pokud každý přijme svoje Já, okusí

⁴ CORETH, Emerich – EHLEN, Peter – SCHMIDT, Josef. *Filosofie 19. století*. Přeložil David Mik. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2003. Str. 116.

⁵ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 48.

nekonečno se svojí etikou, přirozenou pro každého člověka. Taková etika je dokonalá, a tak se nakonec stává společnou všem.

1.2.1.3. Náboženské stádium

Bohužel ani etické stádium nám nedokáže dát odpověď na všechny otázky, především na tu nejdůležitější. Jak správně uchopit konečnost? Problém tkví v tom, že konečnost nikdy nedokážeme plnohodnotně vlastnit. Zde již neplatí to co v etickém stádiu, kdy bylo třeba uvědomit si vlastní důležitost a schopnost ovládat (především vlastní život). Nyní se setkáváme se smutným faktem neschopnosti udržení si konečného. Z toho důvodu musíme vyhledat garanta, musíme se zcela osvobodit od konvence nechat se unášet paradoxem.

Způsob, jakým jsme schopni opravdově konstituovat sebe sami v reálném světě, je víra. Teprve Bůh jako absolutní možnost všeho nám zaručí plnohodnotnou existenci. K jeho dosažení však neexistuje žádná pozvolná meditace či vědění, musíme se naopak zříct rozumu a důvěřovat víře, „skokem po hlavě“ se vrhnout do Boží náruče. Tímto skokem se ocitáme v paradoxní situaci, kterak nekonečno sestupuje ke konečnému a svoji vlastní smrt překonává zmrtvýchvstáním. Řeč je zde o Kristu, o vtělení Boha do člověka, tím nám ukazuje cestu a oporu ke sloučení konečna s nekonečnem.

Zoufalství a sklíčenost z konečnosti můžeme tedy překonat jediným způsobem a to Bohem. V náboženské etapě tedy dochází ke konstituci sebe sama, ukotvením ve světě dynamickým prvkem pohybem k nekonečnu a zpět ke smrtelnému: „stát se sebou samým však je právě pohyb na jednom místě.“⁶ Ačkoli se na zoufalství musíme dívat jako na nemoc, je tato nemoc z křesťanského hlediska prospěšná, neboť sloužit ke vzdělání, radí nám obrátit se k Bohu. Etické stádium je možné přeskočit, avšak jen málo jedinců je toho schopno.

Tento paradox dává naší existenci novou rovinu, jedná se o nejvyšší úroveň absurdna. Kierkegaard si bere za vzor Abraháma. Ten byl vyzván Bohem, aby obětoval svého syna Izáka. Abrahám jako dobrý věřící uposlechl svého Boha a rozhodl se syna obětovat. V Abrahámově chování dochází k zajímavému konfliktu. Z etického hlediska je nemožné, aby usmrtil vlastního syna, avšak z náboženského je to naprosto nutné. Abrahám přijímá fakt, že usmrtí svého syna, ale zároveň si je vědom, že o něj nepřijde, Bůh by něco takového nedopustil. Právě v absurdnu začíná křesťanství i pohoršení, pokud člověk přijme tento úděl a přiblíží se k Bohu, stává se jeho součástí. „Věřící je vždycky vítězem!“

⁶ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 52.

Bohužel je smutnou skutečností, že křesťanství a křesťanstvo se vzájemně nekryjí. Téměř nikdo z tzv. křesťanů neuskutečňuje biblické ideály, většina se o to nikdy ani nepokusí. Dle Kierkegaarda je povinností křesťana následovat Krista, stát se mučedníkem, utrpení je vlastně požadavkem pro status pravého křesťana.

Bible a především Bůh řeší nepřivlastnitelnou konečnost (smrtelnost) principem nekonečného života. Smrt není koncem, ale pouze začátkem něčeho nového. Lidské bytí je bytí ke Kristu. „Z křesťanského hlediska je ve smrti nekonečně více naděje, než jí je, po lidsku řečeno, nejen v životě samém, nýbrž i v životě naprosto zdravém a plném síly.“⁷

Tato nemožnost uchopit konečnost nám v etickém slova smyslu znemožňuje konstituci vlastního Já. Odloučení od konečna ještě jde pomocí vlastních sil, avšak jeho uchopení už není v našich silách, musíme si vypomoci jinou silou. Touto silou je nekonečno, jež je ve vztahu ke konečnému. Tento vztah je zastoupen vtělením Boha do smrtelného člověka, tedy Ježíš Krista.

Právě vtělení nekonečna do konečna se vymyká lidskému rozumu, který není schopen pochopit takový paradox. „Ale paradoxnost ještě neznamená nevěrohodnost a nejasnost, právě naopak: ozřejmuje ji navýsost jedinečným způsobem.“⁸ Toto nás nutí k opuštění konvenčních rovin rozumu a ponoření se do vlastního nitra. Tento proces činí z lidí jedince a rozprostírá před nimi jejich pravou existenci.

Kristus je způsob, jakým se můžeme dozvědět o pravdě, sám je vtělenou pravdou a zároveň cestou k ní. Člověk zakouší prostřednictvím vlastního Já pravdu, která k němu zdánlivě sestupuje zvenčí, avšak ve skutečnosti se nachází v jeho nitru. Člověk tak musí vykonat dlouhou cestu, aby se mohl zastavit na místě, ponořit se do sebe a tam prožít.

Pravé zoufalství spočívá v zoufalství nad vlastním Já. Chtít být sám sebou nebo někým jiným. Tomuto zoufalství uniká jedině pravý křesťan. Ten svůj život nežil naprázdno, nepromarnil ho. Promarní ho ten, který „si nikdy neuvědomí a v hlubším slova smyslu nikdy nevnímá, že je Bůh, a že člověk sám, jeho já, je pro Boha; to je výtěžek z nekonečna a dosáhne se ho jen zoufalstvím.“⁹

⁷ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 25.

⁸ CORETH, Emerich – EHLEN, Peter – SCHMIDT, Josef. *Filosofie 19. století*. Přeložil David Mik. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2003. Str. 115.

⁹ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 43.

1.2.2. Rozum vs. Víra

Stav zoufalství je srovnatelný se stavem naší nevinnosti před pádem Adama a Evy. V tomto stavu absolutní svobody panuje i nicota, která v nás vzbuzuje úzkost. O stavu nevinnosti a tedy i úzkosti nemůžeme téměř nic říci, k jeho analýze a popisu potřebujeme rozum, ve kterém se však ukrývá hřích. „...stav nevinnosti vylučoval úzkost, protože neznal omezené možnosti. Nevinný člověk žil před Bohem a Bůh znamená, že všechno je možné. Had, který člověka obelstil, disponoval jen Nicotou. Ta uspala lidského ducha a uspaný člověk se stal kořistí či obětí úzkosti, ačkoli pro úzkost nebyly žádné příčiny nebo důvody.“¹⁰

Úzkost není ničím evokována, je neurčitá a nepřekonatelná. Nemá žádnou konkrétní podobu, je pouhým nic. Svoboda se tohoto nic bojí natolik, že se bezhlavě pouští za čímkoli, co je alespoň trochu konečné, neboť to se jí jeví jako jediný pevný bod ve světě. K překonání úzkosti a konečnosti potřebuje víru v Boha. Tato cesta k pravdě je vyplněna lítostí našich hříchů.

Pokud však budeme lpět na rozumu, propadneme úzkosti, neboť jsme spatřili velikost Boha, zakusili jsme svobodu a pravdu, z toho všeho naše Já dostalo strach. Bráníme se Bohu a nekonečnosti tím, že ji rozumem spoutáváme do nutných pravd, přírodních zákonů apod. Platón ve své nauce přeměnil nicotu v nutnost, která stojí nad vším existujícím spolu s božským. Vytvořil spekulativní filozofii snažící se odkrývat pravdu. „Filozofie je hledáním pravdy, a jen pravdy, filozofie se pravdy za nic na světě nezrekne, ať přináší lidem největší blaženost nebo nesnesitelné hrůzy, protože pravda je absolutně nezávislá na to, zda se lidem líbí, či nelíbí.“¹¹ Z těchto důvodů je pravda objektivní a nezávislá na lidských pocitech. „Pravda má k dispozici veškeré ‚nutnosti‘ a veškerá ‚musíš‘. Pokud jí někdo dobrovolně neustoupí, přinutí jej silou.“¹²

Rozum nás přesvědčuje, že je nemožno porazit nutnost, a proto je lepší ji přijmout. Kierkegaard odmítl přijmout nutnost, postavil se proti ní „řevem“, který nikdo neslyší „a on jako by čekal, že se pod jejím nápoem, jako pod hlasy trub Jericha, začnou hroutit zdi.“¹³ Tímto bojem sám sebe vyhostil z ochrany přírodních zákonů. Ocitl se za hranicemi reality.

Avšak ani etické ani rozum nejsou věčné. Jelikož vznikly, mohou i zaniknout. „Věčnost vše pohlcuje, stejně jako oceán pohlcuje přitékající řeky, aniž by se tím nějak víc

¹⁰ ŠESTOV, Lev. *Kierkegaard a existenciální filozofie*. Přeložila A. Červenková. Praha: OIKOYMENH, 1997. Str. 57.

¹¹ Tamtéž. Str. 60.

¹² Tamtéž. Str. 61.

¹³ Tamtéž. Str. 46.

naplňoval. A nakonec se v bezbřehé věčnosti rozplyne dokonce i chvála a hana etického.¹⁴ Pokud zvítězíme nad etickým a rozumem budeme odměněni opakováním, vše nabude nových a dokonalých podob. Porazit etiku můžeme jediným způsobem a to tak, že správně pochopíme náš vztah k Bohu a tedy k sobě samým. Musíme se vzdát konečnosti zákonů a přijmout věčnost Boha.

Musíme se zříct spekulativního myšlení a tímto způsobem hledané pravdy, musíme se plně oddat pravdě zjevené. „Skutečné opravdové bytí (ontós on) musíme hledat ne u nás, ani pro nás, ale tam, kde končí moc zákona zrození a záhuby, tzn. tam, kde není a nemůže být zrození, a proto tam není a nemůže být záhuby.“¹⁵ Historie spekulativního rozumu a opuštění víry sahá až k prvotnímu hříchu, kdy had v ráji nabídl Adamovi a Evě plody stromu poznání. Lidský chtíč povýšit se na roveň Bohu byl prvotním hříchem, rozum nás svazuje v konečnosti a nedovoluje nám vystoupat výše. V nevědomosti je ukryta nevinnost, teprve ve chvíli probuzení rozumu dochází i k probuzení hříchu.

Spekulativní filozofie nevidí v prvotním hříchu pád lidstva. Had otevřel Evě a Adamovi oči, aby mohli rozeznat dobré od zlého, naučil je používat spekulativní rozum. Tuto teorii zastával Hegel, jehož byl Kierkegaard žákem a od kterého se odvrátil k starozákonním prorokům Jobovi a Abrahámovi. Podobně i prizmatem gnostiků je prvotní hřích pozitivní událostí, díky němu mohla vzniknout filozofie, avšak poznání lidskou mysl zatěžuje a odvádí duši od Boha. Jelikož je rozum spojen s pádem člověka, musí být také spojen s hříchem. Opozitum k hříchu i k zoufalství staví Kierkegaard víru. „Víra, pouze víra osvobozuje člověka od hříchu; víra, pouze víra může vyrvat člověka z nadvlády nutných pravd, které ovládly jeho vědomí, poté co okusil plodu ze zakázaného stromu.“¹⁶ Hřích je vždy proti Bohu, hříchem se vzdalujeme vlastnímu Já, tedy i Bohu.

Rozum nás od této víry zrazuje, nutí nás ptát se sebe samých, zda můžeme věřit v něco, o čem nemáme žádnou evidenci. Tato nejistota nás donutila věřit v sebe samu, ve vlastní možnost spasení skrze ctnosti. Takový postoj je čirým alibismem a nikdy nás nemůže dovést k nekonečnu. Musíme v Boha věřit.

Je neoddiskutovatelné, že v běžném empirickém životě se bez rozumu neobejdeme, avšak v otázkách Božích pro něj není místo. V tomto smyslu je největším mučedníkem ten,

¹⁴ ŠESTOV, Lev. *Kierkegaard a existenciální filozofie*. Přeložila A. Červenková. Praha: OIKOYMENH, 1997. Str. 48.

¹⁵ Tamtéž. Str. 8.

¹⁶ Tamtéž. Str. 20.

který se odváží zřeknout rozumu a jít hlavou proti zdi. „Pochopení je člověkova možnost vzhledem ke věcem lidským, ale víra je lidský poměr ke věcem božským.“¹⁷

1.2.3. Cesta spásy

Z antropologického hlediska představuje člověk pozoruhodného tvora utvářejícího sebe samého. „Člověk není jen jakousi předem danou syntézou, právě naopak je syntézou, jež má poměr k sobě samé a sám sobě zůstává hádankou.“¹⁸ Člověk je sám sebou, je svobodným tvorem, který participuje na nekonečnosti, může uchopit sám sebe a splynout s absolutnem. K tomu, aby tak mohl učinit, však potřebuje, aby mu bylo nápomocno z venku. Avšak prostřednictvím jeho vlastního nitra „má-li já poměr k sobě samému a chce-li být samo sebou, spočívá průhledně v moci, jež je určila. Tato formulace je, což bylo vícekrát připomenuto, definicí víry.“¹⁹

Z křesťanského hlediska uvědomění si hříchu je pozitivem. Zpytováním vlastních hříchů se naše Já obrací k Bohu. Věčnost (Bůh) z nás chce mít duchovní bytosti, nesmíme opomíjet naše hříchy, ale upřímně se do nich ponořit a litovat je ke vztahu k Bohu. Lidé nechtějí poznat pravdu, pohodlnější je pro ně život v hříchu. Duchovní člověk může životem v hříchu ztratit nekonečno, bezprostřední jen jednotliviny.

V zoufalství musíme přijít o rozum a uvěřit jediné pravdě, že pro Boha je vše možné. Čím více upřednostňujeme rozum nad víru, tím více se stáváme zoufalými, Dábel je absolutní vědomí. Avšak největším neštěstím člověka je život ve lži tím, že si nedokážeme připustit pravdu o našem zoufalém stavu, lžeme sami sobě a stáváme se tak čím dál tím víc zoufalými.

Celý svět je prosáklý nicotou, neboť z ní byl stvořen. Ta se sama stala něčím (hadem) a svedla člověka od Boha k sobě samé. Čím víc poznáváme něco z nicoty, tím více se sami do nicoty propadáme. Jen velmi těžko se s nicotou dá bojovat, neboť ze své podstaty vlastně neexistuje. „Musíme se přestát ptát, musíme se zřící objektivní pravdy, musíme objektivní pravdě upřít právo rozhodovat o lidských osudech.“²⁰ Můžeme tak učinit skutečným vymaněním se z objektivního světa. Sebepoznáním a seberealizací v Bohu, ke kterému

¹⁷ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 121.

¹⁸ CORETH, Emerich – EHLEN, Peter – SCHMIDT, Josef. *Filosofie 19. století*. Přeložil David Mik. Olomouc, Nakladatelství Olomouc 2003. Str. 118.

¹⁹ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 163.

²⁰ ŠESTOV, Lev. *Kierkegaard a existenciální filozofie*. Přeložila A. Červenková. Praha: OIKOYMENH, 1997. Str. 80.

dojdeme vírou, že je všemocný. Podobně jako vzkřísil vlastního syna, může vzkřísit i nás a osvobodit nás z nutnosti.

1.3. Odkaz

Kierkegaard chtěl dosáhnout pravého čistého křesťanství jeho odloučením od spekulativní filozofie. Samotné křesťanství chtěl pak odpoutat od nejrůznějších bludů a přetvářek. Tehdejší německý Hegelův idealismus byl mnohými opěvován jako nová syntéza filozofie a právě křesťanství. Vznikla tzv. spekulativní filozofie. Tato idealistická filozofie se mu zdála povrchní, nic neřešící módní záležitost. Svoje opovržení a nesouhlas s takovým zacházením s křesťanstvím prezentoval ve svých dvou spisech *Filozofické drobký* a *Konečný nevědecký dodatek k Filozofickým drobkům*.

Kierkegaard trpěl averzí k racionalistům, snažil se povýšit víru nad rozum, čímž se zařadil mezi iracionalisty. Toto zařazení je do určité míry legitimní, ovšem v celkovém kontextu jeho filozofie se jedná o bagatelizování. Mnohoznačnost výkladu Kierkegaardova díla způsobuje, že se k němu odvolávají filozofové nejrůznějších škol, teologové, lingvisté, židé, hinduisté i buddhisté. „Nejméně vážně berou Kierkegaardova psychiatri, jejichž diagnózy se velice různí; pro některé byl manio-depresivní, pro jiné schizofrén nebo psychopat.“²¹

Cesta Kierkegaardova a jeho filozofie do dnešních dob vede přes krkolomný řetězec nejrůznějších filozofických a uměleckých směrů. Prvním, kdo se Kierkegaardem zabýval na akademické úrovni, byl Georg Brandes. Zároveň se o jeho filozofii začal zabývat dramatik Henrik Johan Ibsen a seznámil s ní širší skandinávskou veřejnost. Dokonce ani Japonsko se nestránilo jeho vlivu. Pro širší veřejnost moderní doby objevil Kierkegaardova Karl Jaspers, německý existenciální filozof a psycholog. Za tuto službu památce Sørenu Aabye Kierkegaardovi patří náš velký dík.

Stopy toho dánského nešťastníka můžeme spatřovat ve filozofii života Fridricha Nietzscheho, jenž také proslul svým literárním stylem a pocitem sklíčenosti ze života, avšak vydal se jiným směrem než Søren a požadoval odbourání křesťanského člověka na úkor nadčlověka. Dalšími směry, které ovlivnil, jsou dialektická teologie a filozofie dialogu, kde za zmínku stojí Martin Buber. Bez Kierkegaardova by nevznikla Heideggerova filozofie bytí, současně posloužil jako odrazový můstek pro celou poválečnou filozofii existence v zastoupení Sartera a Camuseho, ač oba ateisté vycházeli ze Sørenovy terminologie a

²¹ KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981. Str. 17.

myšlenek. Bokem nestojí ani velikáni jako Ludwig Wittgenstein a Karl Popper. Z aktuálnější filozofie můžeme uvést tato jména: Emmanuel Lévinas, Richard Rorty a Hilary Putnam.

Mezi následovníky v umělecké sféře můžeme jmenovat Franze Kafku, Rainer Maria Rilkeho a Johna Updika. V psychologii se stal duchovním otcem křesťanské a existenciální psychologie a zároveň existenciální terapie. Mezi nejznámější představitele patří Rollo May nebo Erich Fromm. V neposlední řadě můžeme Kierkegaarda považovat za patrona postmoderny.

Nejvýraznější vliv celého existencialismu v umění můžeme spatřovat v poválečném období, kdy byl celý svět a Evropa obzvlášť zrcena hrůzami dvou světových válek a průmyslové mašinérie. Mnozí světoví autoři si uvědomovali vážnou krizi, do které se lidstvo dostalo, a svoje pocity přenesli do svých děl. Počátek takové vlny můžeme spatřovat již u Dostojevského, Joyce, Gide. Z výše zmiňovaných můžeme ještě jednou připomenout Kafku, Sartera a Camuseho. Do českých luhů a hájů se existencialismus dostal především zásluhou Václava Černého, který je autorem *Prvního a Druhého sešitu o existencialismu*. V prvním díle se věnuje tomuto francouzskému filozofickému a uměleckému hnutí, druhý díl byl zasvěcen české poezii, která vycházela v jeho periodiku *Kritický měsíčník*, bohužel tato druhá část již veřejně vyjít nemohla. Na rozdíl od francouzského vlivu existencialismu na drama a prózu spatřuje Černý nejvíce existenciálním českým představitelem poezii a to díla Jiřího Ortena, Ivana Blatného, Josefa Kainara, Josefa Hiršala nebo Oldřicha Mikuláška.

2. Evald Schorm

2.1. Život a dílo

Evald Schorm se narodil 15. prosince 1931 v Praze. Svoje dětství a mládí prožil na rodinném statku v Elbančicích u Mladé Vožice a roku 1946 nastoupil na Vyšší hospodářskou školu v nedalekém Táboře. V roce 1950 byl coby dítě kulaka ze školy vyloučen. Maturitu dokončil o rok později, kdy byla jeho rodině vyvlastněna veškerá zemědělská usedlost. Roku 1952 nastupuje povinnou dvouletou vojenskou službu a po jejím absolvování působí na čas v AUSu coby zpěvák.

Téhož roku, kdy ukončuje svoji službu v armádě, se žení s Blankou Dolejšovou. Jeho představa soužití muže a ženy byla postavena na křesťanském modelu. Schormův vztah ke křesťanství se začal formovat už v jeho raných letech, kdy jako dítě chodil každou neděli

s rodiči do kostela. Tuto dráhu praktikujícího křesťana v budoucnu opustil. Neopustil však křesťanské ideály.

Roku 1956 je po mnoha nezdařilých pokusech díky politickému uvolnění přijat na FAMU. Zde studuje obor režie pod vedením profesora Otakara Vávry. Již na škole zapůsobil svým poeticky filozofickým vypravěčským talentem a dokumentaristikou se syrovou technikou zobrazování. Svoje studia úspěšně zakončil roku 1962 absolventským filmem *Turista* na námět Antonína Máši a stal se tak jedním ze zakladatelů druhé generace FAMU a České nové vlny.

Coby režisér pracoval v letech 1961 až 1968 pro Krátký film Praha. Během tohoto období stihl natočit několik dokumentů a pět celovečerních filmů - *Každý den odvahu* (1964), *Návrat ztraceného syna* (1966), *Pět holek na krku* (1967), *Farářův konec* (1968) a *Den sedmý, osmá noc* (1969). Mezi nejúspěšnější dokumenty bezpochyby patřil *Žít svůj život* (1963), *Proč?* (1964) nebo *Zrcadlení* (1965).

V dokumentární tvorbě prozkoumával a mapoval to, co znamená život pro lidi a proč se ho někteří jedinci snaží opustit. Hledal, co se pro člověka může stát smyslem jeho existence a co ho naopak nutí ji ukončit. Poukázal na nesnesitelnou tíhu lidského bytí v zlomových okamžicích našeho života. Umění postavil jako duchaplnou tvorbu, zhodnocení života. „Trpěl vždy v různé míře stavy marnosti a úzkosti. A tak začal žít mimo sebe, tuto psychickou atropii rozpustil v tvorbě, uměním ji překlenul.“²²

Bohužel všech jeho pět celovečerních filmů skončilo po roce 1968 v normalizačním trezoru. Restrukturalizace Barrandovských ateliérů po invazi vojsk Varšavské smlouvy se ho osobně dotkla až roku 1969. Schorm zůstal formálně zaměstnán, ale natáčet nesměl.

V roce 1970 musel odejít z FAMU, v roce 1971 mu byla jakákoli televizní i filmová tvorba znemožněna. Jedním z posledních filmů, na kterém pracoval, byl *Psi a lidé* (1971), původně film Vojtěcha Jasného, který však emigroval. Schormovi bylo přikázáno, aby tento film dokončil. Hotový výsledek však vládnoucí ideologii nikterak nepotěšil. Definitivní tečka za jeho filmovou tvorbou přišla na Boží hod roku 1971, kdy slovenská televize odvysílala jeho film *Úklady a láska* (1971). Reakce přišla okamžitě, komunistický „pohlavár“ Vasil Bílak zakázal Schormovi jakoukoli filmovou tvorbu.

První úspěchy přišly již s jeho ranými pracemi, dokumentem *Proč?* a především za filmy *Každý den odvahu* a *Návrat ztraceného syna* si získal slávu a respekt. V souvislosti

²² DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 99.

s filmem *Každý den odvalu* se začalo mluvit o kinematografii „nervového šoku“, což je výstižným pojmenováním toho, jak Schormovy morality působily na diváky. „On si totiž vůbec pořád vybírá takové neveselé pohledy, zrovna v čase, kdy je všude veselo a tolik legrace.“²³

Když v roce 1967 přišel s filmem *Pět holek na krku*, tak od svých kolegů a přátel sklídl kritiku, že si zvolil takovéto komerční téma, avšak i tomuto filmu dokázal vtisknout nezaměnitelné kouzlo. Rozvíjí zde přerod člověka z dítěte v dospělého. Dětské hry kamarádek představují skutečný život ve společnosti, děti si hrají tak, jak dospělí žijí.

Pokud nemohl pracovat na svých milovaných filmech, pustil se naplno do divadla, které bylo jeho druhou láskou. Je kuriózní, že divadelní inscenace politické vůdce dráždily o tolik méně. Pravděpodobně čekali, že divadlo nemá takovou sílu prezentace kritiky a taktéž obecenstvo je méně početné.

Se zvláštní láskou pracoval od roku 1975 pro Laternu magiku, kde realizoval celkem sedm inscenací. Setkal se tu s filmem, divadlem, hudbou a především s experimenty, jež ho celý život přitahovaly. To, co ho vedlo k režijní práci na opeře a hudbě vůbec, byla láska a hluboký obdiv k tomuto neuchopitelnému médiu. „Hudba je ohromná. Vede a neomezuje, unáší a nechává každého samotného.“²⁴ Pravděpodobně i kvůli tomu vyučoval na konzervatoři, inscenoval nejrůznější opery a točil dokumenty o hudebních skladatelích.

Inspiraci pro svoji tvorbu hledal v dílech B. Hrabala, F. M. Dostojevského, J. Tardieu, J. A. Komenského, W. Shakespeara. Zpracovával staré osvědčené hry novým způsobem: *Lucerna*, *Don Juan*. Psal svoje vlastní scénáře: *Profesionální žena*, *Téma Dostojevskij*. Ve všem, co realizoval, uplatňoval vždy etické stanovisko před estetickým. Hledal duchovní odkaz: „Hledáme víru, klid, naději. Ale hned ‚zbožštíme‘, zabsolutníme vědu - ‚věda všechno vyřeší‘, ‚člověk může všechno‘. Z tak generalizovaného optimismu může vzniknout fanatismus smrti. Kdo nepadne pro víru, je ničema. Všechno poznatelné. Ale co když není všechno poznatelné? Nemám rád věčné ochrance štěstí, opatrovníky a zastánce. Ke štěstí nelze dospět násilím. Každá tvorba je závratný skok do neznáma. Riziko hledání a dobrodružství poznání.“²⁵

Schorm kladl silný důraz na psychologizaci postav, neschopnosti lidských citů snižujících se pouze na násilí, kdy člověk cítí, že skutečně existuje. Postavy se nám postupně odkrývají a my v nich můžeme spatřit sami sebe. Hrdiny svých filmů propracovává do

²³ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archiv, 2001. Str. 278.

²⁴ Tamtéž. Str. 283.

²⁵ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archiv, 2001. Str. 280.

nejmenších detailů, vidíme, jak v jejich nitru probíhá boj mezi společenskou konvencí, jež se je snaží sevřít do oprátky, a vidíme jejich Já, které se hlásí o vlastní seberealizaci.

Do každého díla, na kterém pracoval, se snažil otisknout svoje myšlenky a ideály. „Ano, Evald Schorm byl sebestředný, ale ne ve smyslu rozdíráání a reflexí pouze vlastního já, ale lidství vůbec.“²⁶ Schorm si uvědomoval, co bytí obnáší, vyžadoval toleranci, odpovědnost, hloubku. Ve svých filmech a divadelních inscenacích ukazoval outsidersy, psychicky labilní, snílky a nejrůznější figurky. Odkrýval neznámé mikrosvěty těchto lidí na okraji běhu světa a ukazoval na ně jako na ty, kteří opravdu žijí. Vymykají se davu a tím si uvědomují svoji výjimečnost, jež je pro ně ovšem příliš těžká. Jedinec se dostává do konfliktu se společností, zmanipulovaný dav se ho snaží ze svých řad eliminovat, strach naplňuje jak vydeděnce, tak společnost. „Všechny Schormovy filmy jsou o jednom muži. Senzitivním, nezařazeném, mimo, hledajícím.“²⁷ Diváci by při pozorování těchto výjevů měli dojít k určité katarzi, uvědomit si, co je na našich existencích skutečně důležitého a poučit se.

Schorm překonával tíhu lidské existence svojí prací. „Filmové umění. To bylo pro Evalda Schorma jediný možný, nejintenzivnější způsob existence.“²⁸ Sám Schorm se k tvorbě vyslovuje jako k jediné možnosti svobodného projevu. „Nejlepší je mlčet. Opravdu upřímný může být snad člověk jen v práci – a to ještě jen někdy.“²⁹

Při své práci na divadle často využíval filmových postupů a inverzně využíval divadelnosti ve filmech. Ve svých inscenacích klade hlavní důraz na krutou realitu, naturalismus, vážnost, tragično. Podobný důraz kladl i na herce. Jejich prožití a ztvárnění role bylo pro vyjádření myšlenek stěžejní. Kulisy, reálie nebo rekvizity mohly být redukovány na nejnужnější minimum, často si vystačil pouze se sítí a prostěradlem.

Jak na divadle, tak ve filmu nejraději pracoval s jakousi formou dokumentárního záznamu. V některých momentech využíval tzv. sledování klíčovou dírkou, v těchto chvílích divák nabývá dojmu, že pozoruje něco, co by ve skutečnosti vidět neměl, něco, co je přísně intimního. Divák se musí stydět, protože ví, že pozoruje něco důvěrného a zároveň známého. Své filmy buduje jako dlouhou sérii sekvencí, kde každá sekvence má zdánlivě význam pouze sama pro sebe. Teprve až na konci filmu, při zpětné reflexi, si divák uvědomí celé jeho vyznění. Vše je propojeno hlavní nosnou myšlenkou, jež nabývá plné síly právě až v samém závěru.

²⁶ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 99.

²⁷ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 46.

²⁸ Tamtéž. Str. 264.

²⁹ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archiv, 2001. Str. 279.

Zrušení zákazu filmování přišlo po téměř dvacetileté pauze v roce 1987, kdy dostal příležitost opět natočit film *Vlastně se nic nestalo*. Tento film ovšem natáčí již zcela unavený a nemocný člověk. Premiéry tohoto posledního filmu se již nedožil. Zemřel 14. prosince 1988 na mozkovou mrtvici, den před svými 57. narozeninami. Celý jeho život a dílo byly prodchnuty myšlenkou: „Je nutné se snažit být sám sebou. Teprve pak je možné být ještě čímsi navíc. Žádná dogmata nikoho natrvalo neochrání.“³⁰ V roce 1992 mu byl udělen in memoriam řád TGM.

2.2. Návrat ztraceného syna

2.2.1. O filmu

Tímto filmem Schorm navázal na svůj debut *Každý den odvahu* jak myšlenkou zmatené existence hlavní postavy, tak ústředním hereckým duem. Opět se tu sešli Jan Kačer a Jana Brejchová coby manželská dvojice neschopná plnohodnotného vztahu. U svého druhého filmu se snažil vyvarovat chyb, jež byly příčinou nepochopení jeho debutu. Neútočí na diváka neustávajícím proudem depresivních scén, naopak mu dává prostor k vydechnutí a strávení viděného. Vzdává se tendence obsáhnout co možná největší možnou šíři problematiky jak veřejného, tak soukromého života, nyní se úzce soustředí na hrdinovo nitro a na jeho přesnou psychologizaci. Ostatní postavy nám jsou představeny mnohem plošněji a vždy s důrazem na hlavního hrdinu. Děj se tak točí kolem otázek života a smrti, sebevraždy, hledání pravdy, vyrovnání se sebou samým, s normálností, svobodou a kompromisem. Sergej Machonin pomohl Schormovi udržet vyprávění v rovině filozoficko – psychologické a nedovolil filmu, aby přetekl do politické satiry, ačkoli narážky na politickou situaci zde můžeme také objevit. Snažili se postihnout těžkosti života. „Ale život je vždycky strašnější než jakýkoli výmysl a než je schopen ukázat i kterýkoli dokumentární film (mám je moc rád) nebo publicistika. Život je strašný.“³¹

Jan Šebek (Jan Kačer) pracuje jako úspěšný architekt, má manželku a dceru. Prizmatem společenských ideálů je Honza šťastný člověk, přesto se z blíže neznámých příčin pokusí o sebevraždu. Kvůli tomu se dostane do psychiatrické léčebny, kde je vyšetřován na základě své schopnosti života ve společnosti, který nutně předpokládá kompromis. Pod tlakem veškeré normality se hroutí a nyní se po něm žádá, aby se vzchopil a přijal tento svět

³⁰ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archiv, 2001. Str. 279.

³¹ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archiv, 2001. Str. 281.

za svůj a šel s davem. Hrdina se tak dostává do konfliktu s běžným chodem světa, nedokáže v něm žít, ale bohužel se mu nedokáže ani postavit. Jan je bezmocným člověkem s hlavou plnou ideálů a vzpoury, kterou nikdy nedokáže naplnit.

V ústavu navazuje blízký vztah s lékařem, který se stává jeho jediným přítelem a zároveň se intimně sblíží s jeho ženou. Několikrát je z léčebny propuštěn domů nebo sám utíká, pokaždé je však okolnostmi donucen se do ústavu vrátit. Totální zlomení Jana přichází v okamžiku, kdy je již jako vyléčený muž omylem označen za vraha a je pronásledován. Z tohoto otřesu se již nevzpamatuje a pravděpodobně skončí v ústavu navždy, neboť jen zde může být ochráněn před vnějším světem.

Ke scénáři měli posuzovatelé dvě námitky. První vznesla Hana Bělohradská a týkala se detailnějšího rozpracování povah a konfliktu vztahu Honzy, Doktora a Olgy. Druhá námitka byla čistě technického rázu a týkala se chodu psychiatrické léčebny.

2.2.2. Kritický ohlas

Kritika především útočila na titulní postavu neurotického Jana, který se pod tlakem veřejného života pokusí o sebevraždu a ani pobytem v psychiatrické léčebně není schopen návratu do společnosti. Odborné veřejnosti se jevil důvod Janovy neurózy jako malicherný, nicotný. Přesně takový důvod je dle Kierkegaarda nejzávažnější a nejhorší. Právě s nicotou se vede boj nejtěžší, protože nemá jasnou podobu, nemůžeme se zaměřit na konkrétní jsoucno a odstranit ho. Stává se tak téměř neporazitelnou.

Pozitivní byla spíše zahraniční kritika, jež v Schormově filmu objevovala plno nového a snažila se o interpretaci z několika možných úhlů. „Před nedávnem dokončil Schorm svůj druhý celovečerní film „Návrat ztraceného syna“, kde se opět pouští do témat mezi jeho morálními kategoriemi a mezi falešností, účelovostí, kompromisem a přizpůsobováním, které ho obklopují. AVANTI, Milán, 16. IV. 1967.“³² „Schorm je enfant terrible českého filmu. Jeho osobní postoj, kritizující vnitřní poměry své země, se nelíbí konformistickým byrokratům, kteří jsou ještě v Československu, stejně jako jinde, u moci. JOURNAL DE GENÈVE, Ženeva, 12. 8. 1967, Věra Volmová.“³³ „Je nicméně třeba podtrhnout, že tento film jde dále silou protestu a dosahuje zničujícího účinku v popisu světa, kdy bychom marně hledali to, co by mohlo uspokojit hledání člověka. LE MONDE, Paříž, 2. 8. 1967, Kyan

³² *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 7. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967. Str. 27.

³³ *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 10. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967. Str. 19

Claude Bauhrer.³⁴ „Avšak otřes minulého weekendu jsme bez jakýchkoli pochyb zažili při posledním filmu Evalda Schorma *‚Návrat ztraceného syna‘*. ... Tato základní problematika je Schormem kladena velice subtilně, jemně a s ohromující správností pozorování. Jsou tu jednoduché obrazy, gesta, dokonalí herci, všechno v tomto filmu je pozoruhodné.“³⁵ „Přísna kompozice, stylizované pózy, které zaujímají obzvláště nemocní, závažnost, s níž je obtížno každé bezvýznamné jednání, řeči těhotné asociacemi (je tu proneseno i podobenství, které dalo filmu titul), to všechno ukazuje na obsáhlé pojetí. Není opominuto ani sanatorium, upomínající na Kafkův *‚Zámek‘*. FILMKRITIK č. 11, Frankfurt a. M., listopad 1967 – EP.“³⁶

Jak vidno, zahraniční kritika byla z Schormova druhého celovečerního filmu nadšena. Vesměs všude byl přijímán s nadšením a to platí i o domácí scéně, i když přijetí u nás bylo přece jen trochu rozpačitéjší než v zahraničí - přece jen se jednalo o kritiku společenského systému. Česká kritika si nicméně správně všimla nejdůležitější myšlenky filmu, kterou byla krize jedince. Naprosto přesně vystihla formu filmu, jež nemá podávat jasně formulovanou otázku spolu s odpovědí, ale pouze dráždit naše vlastní Já. „Nebo nachází útočiště na zahradě fary, v idyle jakoby z jiného světa. Nebo ta štvance, kdy smečka normálních lidí štve domnělého ‚cvoka‘, protože právem normálních, zdravých si ho prostě v hysterii (jež je normální) spletli s někým jiným. A pak se omluvili. Nebo rodinný oběd či večer Jany s Jirkou atd. Obraz za obrazem, scéna za scénou, a divákův neklid roste, nevyslovená otázka po tom, kde vlastně je ta mez, se zavrtává do mozku stále hlouběji. O čem tedy že je ten film? To je právě příčina znepokojení.“³⁷ Přesně takový pocit měl film vzbuzovat. V porovnání s filmem *Každý den odvahu* byl *Návrat ztraceného syna* mnohem více vyvážený. Divák tak nebyl permanentně bombardován depresivními obrazy, ale našla se i místa pro oddech.

V roce 1967 obdržel Cenu domácí a zahraniční kritiky ex aequo na XX. MFF v Locarnu; film také získal Hlavní cenu Zlaté slunce a Jan Kačer obdržel Malé zlaté slunce za herecký výkon na V. filmovém festivalu v Trutnově.

³⁴ *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 11. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967. Str. 36.

³⁵ Tamtéž. Str. 39

³⁶ *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 12. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967. Str. 33.

³⁷ *Film a doba*. Č. 3. Praha: Orbis, 1967. Str. 140.

2.2.3. Tvůrčí postupy

Evald Schorm ve filmu velmi silně pracuje s biblickými motivy, přičemž jeden z hlavních umístil do samotného názvu filmu. Ten se opakuje ve scéně, kdy Jan při jednom ze svých útěků hledá azyl na faře, kde kněz dětem vypráví podobenství o Návratu ztraceného syna. Toto téma je dále rozvíjeno nedělním obědem, který můžeme interpretovat jako uvítání syna tučným teletem. V obecném smyslu můžeme Janovo počínání chápat jako jeden velký neustálý návrat domů, kde domov může nabývat vícero podob. V jednom smyslu můžeme vidět v domově „normální“ společnost. Přičemž termín normální musíme chápat v kontextu obecných zavedených způsobů života. V druhém smyslu domov charakterizuje abstraktní příbytek spojený s pocitem svobody a bezpečí. Jan se ze všech sil snaží uniknout před svým okolím, které ho svazuje a omezuje. Zároveň se snaží naplnit svoji vlastní existenci, stát se sebou samým. Bohužel není dostatečně silný na skutečnou realizaci nebo degradaci na úroveň davu. Jedná se o klíčové myšlenky Sørenových spisů. Hledání cesty k sobě samému, budování svého Já až závěrečný návrat k Bohu.

Schorm využil i křesťanskou symboliku zastupující klid, mír a bezpečí. Při útěku potkává jeptišky, jež mu poskytnout úkryt, pomocnou ruku mu nabízí i zdravotní sestra, která chtěla být v minulosti jeptiškou. Nevěsty Kristovy charakterizují vyrovnanost a uspokojení nabyté ve službě Bohu. Na konci filmu se pak setkáváme s křížem v okenním rámu psychiatrické léčebny. Kříž coby symbol křesťanství evokuje utrpení spojené s vykoupením a věčným životem. Léčebna poskytuje azyl před vnějším světem plným nebezpečí pro individualitu. Kierkegaard nevidí útěchu v církvi jako instituci, právě naopak. Církev pro něj byla překážkou k Bohu, člověk musí věřit sám ze svého nitra a nikoli pomocí nějakého systému. V otázce víry je Schormův hrdina komplikovanější. Zástupci církve mu poskytují bezpečí a klid, ale nedokážou ho nikdy plně uspokojit.

Schorm svoje dialogy velmi silně umělecky stylizoval. Divák se proto někdy neubrání dojmu, že se dívá na divadelní inscenaci nebo čte román. Tento expresivní prvek v nás vzbuzuje filozofický přesah, zdůrazňuje důležitost daného okamžiku. Bohužel dochází k odcizení diváka od filmových hrdinů. Realitu si film buduje svojí formální stránkou, kamera uplatňuje dokumentární způsob zaznamenávání viděného. Je tím dosaženo přiměřené objektivity, což má za následek nabytí vnitřního pocitu, že taková situace se může stát i nám.

Samotu a odcizení zdůrazňuje Schorm stísněností interiérů, záběry přes sklo a okna. Staví mezi diváky a jejich hrdiny překážky, snímání takovým způsobem má minimálně dvojí

výsledek. Za prvé se nám postavy jeví jakoby deformované a je tak podtržena jejich psychická stránka. V druhém výsledku se nám tímto postupem postavy vzdalují. Působí jako atrakce v nějaké zoo, jsou to individuality vyobcované do uzavřených prostor.

Vysoce stylizované herectví ústřední trojice (Kačer, Medřická, Brejchová) je v silném kontrastu vůči herectví ostatních postav, jež je naopak velmi přirozené a nenápadné. Tímto prostředkem se vyčleňují mimo okruh „normálnosti“ tvořené převážně neherci. Schorm chtěl tímto extrémním herectvím zdůraznit ty psychické stavy jedince, jež v běžném světě prožíváme, ale nevšímáme si jich. Na skutečný život odkazují i stejná křestní jména hlavních hrdinů filmu. Jan Kačer hraje Jana, Jana Brejchová Janu, Klárka Kačerová Klárku a Jiří Menzl Jirku.

Jan je zmítán neschopností normální existence a podstupuje tak jakousi odysseu, během které se snaží přijít na to, co mu na rozdíl od jiných chybí. Schorm pro záznam této cesty využil techniky „zkratkového znaku“, kterého použil již ve svých dřívějších filmech (*Každý den odvahu*). Tato technika záznamu divákovi sice neposkytne koherentní obraz Janova života, ale na druhou stranu se nám vyjevují ty nejdůležitější okamžiky. Tyto etudy působí zdánlivě nespojitě, avšak při zpětné reflexi nabývají nových rozměrů. Hranice mezi jednotlivými sekvencemi určuje hudba. Ta během celého filmu hraje důležitou roli, je něčím neuchopitelným. Dokáže trýznit i těšit. „Příznačné, co Jana s Janem poslouchali doma za hudbu: Leoše Janáčka. Hudbu trýznivého skladatele, jehož díla inscenoval Schorm po celý život, a dva roky před smrtí slavil triumfální úspěch s operní režii Janáčkovy Jenůfy v Marseille...“³⁸

Podobně jako hudba má svůj význam i mlčení, dalo by se říci, že ve filmu hraje samostatnou roli. Jan mlčí, protože chce dát světu najevo svůj nesouhlas, svůj protest. Olga a doktor spolu mlčí, protože se milují, je to poučné mlčení odrážející porozumění. Jan se se svojí asociálností snaží bojovat. Utíká od světa, ale snaží se k němu zase vracet, čeká, že svět rozevře svoji náruč a přijme svého syna. Nic takového se však nestane, svět se nezměnil a bohužel ani Jan. Vše kolem ho děsí, bere život smrtelně vážně, nesnese konvence a lacinou přetvářku. Má strach o každý lidský život - jak o svůj, tak o život svojí dcery, za kterou prakticky přejímá zodpovědnost. Podobně ho děsí i fráze ředitele podniku, jeho fráze o kompromisech, strachu a absolutnu. Klid nenachází ani na svatbě, dokonce ani na faře.

Jan se ve skutečnosti nebojí světa kolem sebe, bojí se sám sebe, toho co je uvnitř něho, zoufale si přeje být někým jiným, ale nejde mu to. Schorm postavil do ostrého kontrastu

³⁸ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 60.

hlavní postavy a chovance léčebny s okolním světem, který svým vystupováním působí plošně, normálně. Takoví jsou Skličkovi, rodiče Jany, sanitaři a další. Jsou sžítí s okolním světem, jejich existence je naprosto uspokojuje. Jan v určitém momentu svého života poznává, že okolní svět, jeho danosti, konvence apod. jsou lživé, zradily ho a opustily, ztrácí víru ve vše: „ukazuje muže, kteří zažívají vnitřní neklid; hledá příčiny jejich vnitřní nespokojenosti, úzkosti a nemožnosti se přizpůsobit, příčiny pocitu, že, život nemá cenu“³⁹

Napětí filmu je budováno podobně jako v Kierkegaardových knihách. Oba tvůrci začínají všedními „banalitami“, běžným životem a jeho problémy, jež většina z nás nepovažuje za důležité a nehledá v nich více než momentální vychýlení z normálu. Tyto na první pohled nedůležité životní zkušenosti analyzují do hloubky, odkrývají jejich závažnost a nutí diváka/čtenáře, aby i on sám se nad nimi zamyslel. Zjišťujeme, že náš život je zaplněn nejrůznějšími rozumem nevysvětlitelnými událostmi (v hmotném blahobytu jsme nešťastní, pocítujeme stísněnost ze smrti, nejsme schopni milovat). Tyto stavy se snaží řešit sebepoznáním člověka jak Schorm, tak Kierkegaard. Naučit ho žít sám se sebou a právě v sobě hledat svobodu a štěstí, neboť v každém z nás je kus nekonečného Božství, jež má sílu veškeré útrapy překlenout. Tento postup mimo jiné napomohl celkovému vyznění filmu v drama a nedopustil, aby sklouzlo k parodii či komedii.

Schorm ukazuje zdánlivě výjimečný případ, všichni jsme ale ve skrytu duše tací jako Jan. Všichni se občas cítíme opuštění, smutní, nešťastní, ztracení. Je mnoho způsobů, jak se takovým stavům vyhnout: alkohol, společnost, víra nebo sebevražda. „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. Tvorbu a zájem o druhé považoval za jednu z možností...“⁴⁰ Jan doopravdy nehledal svoji cestu, neboť neměl dostatek sil a vytrvalosti. Vždy se upínal ke kompromisu, který mu nikdy nemohl poskytnout úplné řešení.

Je to film o toleranci, lásce a svobodě, o životě každého z nás ve společnosti, která tomuto svobodnému rozvoji jedince brání. Dnešní společnost je zhýčkaná materií, lina duchovní aktivity. „Jsme většinou náramní estéti. Toužíme, aby se nám věci podaly přičesané a prefabrikované.“⁴¹ Jinak řečeno Kierkegaardovské estetické stádium lidské existence.

³⁹ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 61.

⁴⁰ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 61.

⁴¹ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archiv, 2001. Str. 280.

Filmem *Návrat ztraceného syna* se dovršilo autorské období Evalda Schorma zabývající se „sebeuvědoměním moderního člověka“⁴². Schorm se nesnaží uchvátit výstředností formy či obsahu. Drží se dokumentárního stylu a obyčejného člověka. Nechce divákovu pozornost ničím rozptylovat, chce ji soustředit k sebepoznání. Síla Schormova scénáře byla neopomenutelná. „Ne náhodou byly pasáže ze scénáře citovány v řadě našich i zahraničních periodik coby nedílná součást recenzí.“⁴³ Podařilo se mu tak vytvořit vysoce stylizovanou smutnou pravdu o životě.

2.2.4. Interpretace

Jedním z klíčových momentů celého filmu jsou rozhovory Jana a lékaře. Jeden takový nás čeká hned na začátku filmu, kdy se Jan poprvé dostane do psychiatrické léčebny. Lékař: „Myslíte si, že je to svoboda, to co jste provedl?“ Jan: „Nevím.“ „Pokusil jste se o sebevraždu.“ „To je moje věc.“ „Myslíte?“ „Nevím.“ Janovo chování bylo logickým důsledkem neúnosnosti tíhy lidské existence, avšak pokusem o sebevraždu nevyhrál. Sebevražda je podlehnutí nicotě na základě neúnosnosti prožívaného zoufalství. Nepřijal nutnost a ta ho donutila pokusit se zabít.

Jan se potácí mezi nerozhodností a afektovaností. „Všechno mám a trávím se jako idiot.“ Je materiálně zajištěným člověkem, má rodinu dítě, slušnou práci. Z estetického hlediska Kierkegaardova je Jan ideálním adeptem na plnohodnotný život v neznalosti o vlastním Já. Bohužel nebo snad bohudík si Jan uvědomil, že toto není vše, a chtěl jednat, objevovat, tvořit, být svobodný. Jan: „Věřím, že člověk má jednat podle svého přesvědčení a neohlížet se na následky.“ Lékař: „Jste toho schopen?“ „Ne.“ Jan propadá zoufalství, z estetické roviny se dostal až do roviny etické, kde objevil svoji vnitřní podstatu, vnější svět ho nedokáže uspokojit, zodpovědět mu všechny otázky, a proto se ponořil do sebe samého. Bohužel nedokáže svoje Já uchopit a jednat.

Honza by chtěl pracovat. V klidu si kreslit svoje architektonické návrhy, nebo jen házet lopatou v lomu či pomáhat farářům. Tato čistá aktivita pro něj představuje odproštění se od všech ideologií a jejich kompromisů. To znamená zcela svobodnou možnost volby lidského konání bez jakýchkoli vnějších tlaků na naše rozhodování a smýšlení. Jakákoli lidská činnost pramenící ze samotného nitra je čirým naplněním svobodného rozhodnutí

⁴² DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 61.

⁴³Tamtéž. Str. 62.

konstituovat svoje přání. Bohužel toto jeho přání je vždy překaženo buďto vnitřním (slabá vůle), anebo vnějším vlivem (sanitkou).

Z jednoho rozhovoru Jana s lékařem můžeme získat dokonalý obraz toho, kterak dokáže být člověk svobodný i v nesvobodném světě. Lékař: „Od určitého okamžiku je všechno marnost nad marnost.“ Jan: „Co má potom člověk dělat?“ „Žít.“ „To znamená jíst, spát...“ „Ne. Žít a neustále o tom vědět.“ „Nesnáším polovičatost. Žárlíte?“ „Když víte, láska má úplně jinou tvář, než si myslíte, musíme žít a to je všechno.“ „To je rezignace.“ „Ne, to není rezignace. To je taková osvobozující pokorná lhostejnost, taková...“ „Ne. To je trvalá sebevražda, kterou člověk nakonec stejně nikdy neudělá.“ „A to je taky cesta ke svobodě.“ „Ze samoty.“ „Ne, ze samoty člověk nesmí utíkat. Člověk je vždycky sám a musí o tom vědět.“ „Stejně uteču.“ „Jak myslíte. Ale svoboda není tam, kde ji hledáte.“ „A kde je?“ „Ve vás.“

Smyslem lidského života není smrt, nýbrž život a to život aktivní naplněný neustálým tvůrčím procesem a neustálým uvědomováním sama sebe. Lékař, podobně jako Kierkegaard, hledá opravdovou svobodu, lásku a štěstí uvnitř sebe samého. Pokud se člověk skutečně chce stát svobodně žijící bytostí, musí přijmout svoji přirozenost. Člověk jakožto hmota je vždy závislý na konečnosti, ovšem v našem duchu, kde je naše Já, tam splýváme s nekonečnem a jsme skutečně svobodní. Jan toto nechápe nebo snad chápe, ale nechce přijmout sám sebe, chce se stát někým jiným a bez ohledu na druhé jednat.

Mezi Janem a lékařem vzniká jakýsi přátelský vztah. V soukromí a v práci se Janova nemoc projevovala mlčenlivostí, ale zde s doktorem je schopen komunikovat i o těch nejniternějších věcech. Jan: „Sebevražda je svobodné rozhodnutí o sobě samém. Když je člověk sám, tak není šťastnej.“ Lékař: „Vy si myslíte, že to najdete někde mimo sebe?“ „Já jsem tomu věřil.“ Doktor na rozdíl od Jana si je pevně vědom svého Já, své zakotvenosti ve světě. Dokáže být tolerantní ke všem a ke všemu, zároveň je schopen citu tak jemného a plného, že se svojí ženou dokáže láskyplně mlčet. Ví, že štěstí neleží mimo člověka ve věcech, kariéře apod., ale v člověku samém, v jeho nitru, v schopnosti žít sám se sebou a s druhými naprosto svobodně. Doktor se snaží Janovi vysvětlit, že život je o odpouštění, ale Jan: „Život. Na to seru!“

Kuriózní věc se Honzovi přihodí při jednom z jeho útěků. Zoufale se snaží nalézt nějaký úkryt před svými pronásledovateli. Během zoufalého běhu dorazí k autobusu, do kterého se naléhavě snaží nastoupit. Do autobusu ho vpouští jeptiška a autobus je plný jeptišek. Tento autobus reprezentuje jakousi oázu klidu a míru, je izolován od nebezpečí

okolního světa. Jak Schorm, tak Kierkegaard spatřovali v náboženství možnost úniku od světa nutnosti. Člověk měl u Boha možnost být tím, kým skutečně je.

Podobně jako lékař hovořil s Janem, hovoří i s jeho ženou Janou. Lékař: „Máte ho ráda?“ Jana: „Ano mám, moc.“ „Jste si tím jistá?“ Jana pokývá hlavou. Janova žena v určitých gestech a v prvotních chvílích odpovídá na všechny otázky týkající se jejího vztahu k Janovi pozitivně. Teprve až po delším přemýšlení se dostává do pochyb. Dává tím najevo svoji určitou vnitřní nejednotnost a povrchnost. Když se Jana u lékaře pídí po radě, jak se má k Janovi chovat, lékař jí odpoví jednoduše a prostě: „Mějte ho ráda aspoň tak jako sebe.“ Lidská blízkost ono křesťanské „miluj bližního svého“ dostává tak nové dimenze v běžném, nejen křesťanském životě. Dokážeme-li být natolik sobečtí, jistě bychom mohli být alespoň trochu altruističtí.

Honza se v léčebně seznámí se Zdeňkem, bývalým tanečníkem, pravděpodobně homosexuálem. Ten je symbolem čisté bezelstné duše smířené se sebou samým, ale opovrhovaný společností. Nejen chovanci léčebny ho trápí různými kanadskými žertíky (do postele mu dají slepýše) a nadávkami, ale celá společnost je proti němu. „Já už se s nikým rvát nebudu. Jednou člověk o něco přišel a je konec.“ Nepochopení a netolerance společnosti jsou schopny dohnat jedince až k sebevraždě. Jan chce v záchvatu hněvu pomstít Jana, kvůli všemu příkoří společnosti. Chce zabít jednoho z posměváčků, ale opustí ho síly, vždy ho opouštějí síly. Naproti tomu Zdeňk jedná, snaží se zabít skokem pod auto.

Další pozoruhodnou persónou, se kterou se Jan v léčebně seznamuje, je bezejmenná pacientka, která ho žádá o cigaretu. Vyptává se Jana, ale udivuje ji, že Honza se na nic zeptat nechce, nic ho nezajímá, všechno mu je jedno. „Tak táhni pryč, když je ti všechno fuk.“ Nemůžeme žít náš život, aniž bychom o něj neprojevíli zájem. Je třeba pít se po pravdě. Jan se pohybuje v Kierkegaardovském světě, cítí opuštěnost od světa a chtěl by se stát sám sebou. Bohužel pouze chce, ale nekoná. Pohybuje se v nekonečné možnosti, ale nic neuskutečňuje.

Během Janova románu s Olgou vidí, že není šťastná, avšak Olga odpovídá: „Žiju, všechno mám.“ „Jako já,“ smutně konstatuje Jan. A podtrhuje tak smutnou pravdu, že štěstí není spojeno s hmotnými statky ani s životem, ale spočívá v tom, zda jsme svobodní, zda jsme sami sebou. Bohužel v tomto případě se jedná o holé konstatování faktu, nikoli o skutečnou radost ze života.

Jejich intimní vztah nabývá až agresivních podob. Jan vyhrožuje Olze škrcením: „Co když vás zabiju.“ „To by bylo ze všeho nejlepší.“ Podobně ji týrá i psychicky, když chce, aby mu něco zahrála (s citem), ale nakonec ji tajně opouští a nechává ji samotnou. Tato zvrácené potěšení z týrání blízké osoby je důsledkem zmatenosti, nejasnosti ve svých vlastních citech -

estetická potěcha v moci nad druhým. Vztah mezi Olgou a Janem je založen na potřebě blízkosti druhého. Olga: „Já tě hrozně potřebuju.“ Jan: „Každý tolik potřebuje, ale nikdo nic nechce dát.“ Člověk potřebuje blízkost druhého člověka, bohužel většina z nás se snaží druhého přivlastnit v absolutním materiálním slova smyslu. Jediný, kdo je schopen dávat (poskytovat svobodu), je lékař a díky tomu získává mnohem víc.

Když Jan odchází z léčebny, loučí se s Olgou prostřednictvím citátu ze své oblíbené knihy: „Životy jsou v jistém smyslu neřešitelné. Samota a odsouzení žít ve vesmíru svých souřadnic je sotva překonatelná. Dá se překonat nepochopitelnou věcí – láskou. Láska může překročit hranice nesdělitelnosti jednoho lidství druhému. Dává dvěma lidem zvláštní, ohromnou šanci: šanci být beztrestně přirozený k tomu jedinému člověku ze všech lidí.“ Skutečná láska naplňuje podstatu lidské existence. To, co spolu prožili Honza a Olga, se v určitých limitech dá považovat za projev lásky, ale v absolutním slova smyslu ho nedosáhli. Jan tento citát po přečtení zmačká a zahodí. Byl si vědom toho faktu, že co zažil s Olgou, bylo do určité míry osvobozující, ale přesto ho to nedokázalo naplnit tolik, aby to překonalo nicotu. Nedokázali dosáhnout na skutečnou nekonečnou svobodu.

Milenecký vztah Jany a Jirky je velmi podobný jako Honzy a Olgy. Jirka v rodině zastává pozici Jana tím, že uspává Klárku pohádkou O perníkové chaloupce, kdežto Honza uspával Klárku pohádkou O kohoutkovi a slepičce. Jana Jirku citově týrá, když on by se s ní chtěl milovat, ona mu klidně řekne, že má ráda Honzu a odmítá mu podlehnout. Jirka: „Já tě mám rád.“ Jana: „Proč se to musí pořád říkat. Já se ti taky z ničeho nevyznávám.“ „Já se ti ale potřebuji vyznat.“ Přes veškerou zjevnou antipatii žádá, aby s ní Jirka zůstal. Bojí se samoty, proto potřebuje jeho blízkost. Rodiče si ho taktéž nadbíhají, chtějí, aby se u nich cítil jako doma, chtějí, aby jejich dcera nebyla „svobodnou“ matkou.

Jana i její rodiče a spolu s nimi spoustu dalších anonymních lidí touží po blízkosti druhého nikoli z láskyplného citu, ale pouze ze sobeckého strachu z osamění. Člověk se bojí být sám, bojí za sebe vzít odpovědnost za své činy, děsí se svobody, ve které by měl jednat sám za sebe. Jana stejně jako Jan si s estetickou potěchou libuje v ovládnutí druhých. Jedná se o vlastnost typickou pro většinu lidí. Musíme si uvědomit Kierkegaardovské opakování, pokud se všeho vzdáme a uchopíme sami sebe na cestě k absolutnu, bude nám později všechno navráčeno v několikanásobně větší intenzitě.

Další příklad estetické povrchnosti nám Schorm poskytuje ve scéně nedělního oběda. Rodina vítá zpět svého ztraceného syna řádnou nedělní hostinou. Co je to však za rodinu, kde otec snižuje svého syna a matka veškeré problémy řeší jídlem?! Není to domov, proto se ani nemůže jednat o návrat. Jan nervově podléhá společenským rituálům tvrzením: „Dokud

nejsme přežraný, není žádná neděle.“ Prázdná místa na duši nemůžeme ucpat žádným jídlem nebo jiným materiálním požitekem. To, co může učinit Honzu šťastným a spokojeným, je tolerantní láska.

Velmi přesně komentuje situaci zdravotní sestra v sanatoriu, jež se chtěla stát jeptiškou z toho důvodu: „Protože jsou na sebe lidi zlí a nikdo nikomu nepomůže.“ Definuje tak skutečný problém, kterým si prochází Jan, a opět zde podává řešení kritických situací života v podobě křesťanské lásky. Toto řešení přitom nevyžaduje ani nutnost být jeptiškou. Náboženství představuje únik ze světa spoutaného nutností ať ve společenském slova smyslu, nebo filozofickém. Schorm tak nastiňuje stejnou cestu jako dánský filozof. Podobně jako on nenalézá uspokojení člověka v požitekářství, ale v boji s nutností a omezením. Staví své hrdiny proti nicotě, ve které bezcílne bloumají, ukazuje jim východisko v jejich nitru. Musí porozumět sobě samým, pochopit vlastní nekonečnost i smrtelnost a k tomu všemu jim může dopomoci Bůh.

Smutnou konfrontaci se skutečným stavem společnosti zažije Jan při návratu do práce. Cítíme z něho nadšení a elán, radost, že zase bude moci pracovat. O všechny tyto pozitivní složky svého návratu ho připraví jeho nadřízený, který pravděpodobně cítí povinnost vysvětlit Janovi příčiny jeho kolapsu: „Vy odmítáte zásadně jakýkoli kompromis. Podívejte se, není to zároveň ten nejlehčí způsob k životu. Já jsem hluboce přesvědčen, že odmítání jakéhokoli kompromisu pramení ze strachu, z nejistoty, z nedůvěry v hodnotu těch věcí, v jejichž jménu by měl být ten, který kompromis uzavřel.“ Bohužel Jan již není schopen kompromisu, který by mu zajistil příjemné anonymní místo ve společnosti. Prošel si otřesem vlastní existence. Dostal se mimo pevný řád nutnosti a etických norem. Bloumá mezi svobodou a smrtí. Problém je v tom, že Jan nedokáže naplnit svoje Já. Zalekl se takového nepřítele, jako je nicota, a zbaběle se dává na útěk.

Prázdnost, jaké naplňuje Jana, čiší i z jeho vztahu s Janou. Oba dva mají milence. Oba dva je využívají. Mezi sebou nejsou schopni žádné opravdové lásky. Vzájemně se ponižují a ovládají. Cítí uspokojení z moci nad druhým. Všichni se ohání velkými hesly, ale jsou to jen prázdná slova. Intimní chvíle jsou spojeny s hrubým násilím. Neschopnost hlubších citů je redukována pouze na zvířecí agresi. Tak jako ve scéně v lese, kde se Jana a Jan honí a hrají si na vraždu. Takovéto hrátky jsou jen dalším důkazem toho, že jsou neschopni jakýchkoli něžností a intimností. Motiv odcizení lidí sobě navzájem je v lese podtržen vojáky probíhajícími v plynových maskách.

Jan je nešťastným člověkem, neboť si uvědomuje svoje zoufalství, ale není schopen s ním cokoli udělat. Je obklopen lidmi, již se ho snaží neustále směřovat, ale on chce pouze

svobodu. Jana: „Ty to máš jednoduchý. Od všeho si utek. Všichni tě litují. Ty seš vždycky ten svatej, všichni na tebe jenom berou ohled.“. Ve skutečnosti se všichni Jana snaží změnit k obrazu svému. Vrchol nepodoby světa je podtržen ve scéně, kdy je Jan křivě obviněn, že je hledaným vrahem, který znásilňuje dívky. Na lukách se za ním pouští celý dav, začíná hon na člověka. Zcela vyčerpaný Jan padá v polích, kde se účastníci dozvídají, že je to někdo úplně jiný. Onen krutý omyl, krutá animálnost společnosti dohnala Jana až na pokraj smrti. Lidská nesnášenlivost se tak jasně staví proti Kierkegaardovu objevování sebe sama a proti etickému životu. Jakýkoli pokus o spokojený lidský život je zákonitě překažen společenskou konvencí nesnášející individualismus. Jan se opět dostává do léčebny, kde se v zoufalství ptá lékaře: „V čem jsem udělal chybu?“

Poslední scéna filmu nám nabídne pohled na psychiatrickou léčebnu celou ukotvenou ve tmě, jen rozsvícená okna září do tmy jako maják v bouři. Vše se nakonec utápí v jasu jednoho z oken. Léčebna se tak stává posledním útočištěm pro všechny, které společnost vytěsnila ze svého středu. Autor tak pokládá otázku: „Kde a kdo?“ jsou skuteční blázní.

2.3. Farářův konec

2.3.1. O filmu

Na počátku filmu stála autentická zpráva o kostelníkovi, který se v jedné zapadlé vsi někde v Orlických horách vydával za faráře a úspěšně tam působil asi osm měsíců. Tato kuriózní zpráva se k Evaldu Schormovi donesla od Josefa Škvoreckého, když si spolu povídali o přestávkách při natáčení filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech*. Druhým důvodem vzniku filmu byl ten fakt, že Josef Škvorecký údajně slíbil Janě Brejchové a Vladimíru Brodskému napsat komedii, kterou bude Evald Schorm režisrovat.

V září 1967 Schorm režisruje Škvoreckého báseň *Nezoufejte*. Během příprav realizace této básně přemlouvá Škvorecký Schorma ke zpracování látky *Farář* do podoby scénáře. Schormovi se zprvu látka příliš nezamlouvá, přesto se do práce na scénáři pouští a svým svébytným způsobem narušuje onu původní fraškovitost svými filozofickými sondami do hlubin lidské duše. Bohužel byl scénář po dokončení zakázán a natáčení se mohlo rozběhnout až roku 1968.

Celý film je uvozen vesnickou poutí, jejíž součástí je i divadelní představení o falešném faráři. Tuto inscenaci sehrají samotní obyvatelé obce, přičemž budou hrát sami sebe. Díky tomu se stírá rozdíl mezi fikcí a realitou.

Samotný příběh je ve skutečnosti tragikomickým vyprávěním o zmařené touze obyčejného kostelníka, který chtěl konat dobro a činit lidi šťastnější. Kostelník sní o tom, stát se farářem, což se mu částečně splní, když v přestrojení za faráře pokřtí dítě. Kvůli zmatkům s francouzskou svatbou utíká před hněvem kněze pryč na venkov. V opuštěné vesničce se ujímá role Faráře a svým dobrým srdcem zvelebují nejen kostel a faru, ale i celou vesničku. Díky vlastnímu vědomí hříšníka nachází neuvěřitelnou dávku pochopení pro své ovečky. S nebyvalou láskou se věnuje přehlížené staré babičce, vede pěvecký sbor a obrací místní poběhlici Majku na lepší cestu. Toto jeho konání nezůstane nepovšimnuto a Farář se hned ze začátku dostává do sporu s místním učitelem.

Učitel s Farářem bojuje o pozici vůdce obce. Zatímco Farář si přízeň vesničanů získává laskavým přístupem, učitel se nestydí sáhnout po intrikách a nátlaku. Celý příběh graduje ve chvíli, kdy do obce přijíždí dva biskupové, kostelník je před zástupci římskokatolické církve odhalen. Při mši, kterou již vedou biskupové, vtrhne do kostela policie a strhne se honička na kostelníka. Ten se snaží uniknout přeručkováním přes kůr. Bohužel se neudrží a padá k zemi. A tak je pomyslný kostelníkův kalich hořkosti zakončen jeho vlastní smrtí. V závěru se pak setkáváme s radostným fotbalovým utkáním a nic nenasvědčuje tomu, že by umřel člověk.

Tímto opusem se sice dostává Schorm blíže k divákovi, ale dále od jeho esteticky ztvárněných existenciálních potíží. Jak se dříve snažil vyhnout karikaturám a satíře, zde se to stalo základem. Vůbec poprvé se tu objevila ironie a cynismus. Opět se zde objevuje osamocení jedince (Kantor, Farář), skepse, nadutost, nespravedlnost, nepřátelství světa. Farář je odcizen světu i sám sobě, chce si splnit svůj sen, ten ovšem nemůžeme realizovat za pomoci lži. Farář se snaží získat důstojnost, kterou mu jeho úřad kostelníka nepřináší. Jeho dobré srdce ho předurčuje k tomu, aby si ho lidé vážili a ctíli, ovšem do cesty se mu staví společenská konvence lpící na svých institucích.

V rozpracovaném scénáři měl být Kantor homosexuál, což ho mělo zlidštit. Tento poněkud plošný způsob Schorm vyškrtl, naopak ponechal jeho fráze o budování lepší budoucnosti a o lidech, kteří se mají rádi a jsou dobří. Celý tragický děj vyústí v kolektivní vinu, rozplyne se v nic. Škvoreckému šlo právě o vystihnutí tohoto rysu. Kantor chtěl jen Faráře postrašit a zabil ho, podobně jako kádrové spisy a anonymní udání mnohdy zabíjely,

ačkoli měly třeba „jen“ postrašit. Podle původního scénáře měla mít jinou podobu i postava Faráře, který se měl na konci filmu oženit.

2.3.2. Kritický ohlas

Tento film se stal pravděpodobně díky své komické rovině divácky nejúspěšnějším Schormovým filmem, celkem se promítal 5 191krát a vidělo ho 599 308 diváků. Film v roce 1969 získal Cenu poroty při udělování Výročních cen Filmového klubu Ligna a na Přehlídce v Sorrentu obdržel Stříbrnou Sirénu. Mnohem vlažněji přijala film kritika a zvláště zahraniční, jež v něm viděla pouze frašku bez hlubší nosné myšlenky. Nenacházela paralely mezi tajnými policisty, již pozorovali dění v obci a v rozhodující okamžik udeřili, a mezi vojsky Varšavské smlouvy. Pravděpodobně i ona filozofická rovina, ve které se Schorm snažil zobrazit nepochopení světa k svobodné realizaci jedince, přišla kritikům příliš slabá. Zahraniční tisk vnímal tento film především jako frašku, nikoli jako tragédii.

„Český soutěžní film „Farářův konec“ je fraškou s nešťastným koncem, ... Humor tohoto filmu má lehký komediální (vaudevillový nádech a jeho venkované vypadají, jakoby přišli spíše z nějaké varietní scény než z úrodných polí. Vtipy jsou zde humpoláckými vtipy druhořadých humoristů z 19. století. INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE, Paříž, 12. 5. 1969. – Thomas Quinn Curtiss.“⁴⁴ „Vyjmenoval jsem onehdy chybně špatné frašky „Farářův konec“, kterou předvedlo Československo; hloupá, těžkopádná, rozháraná, pokrytecká, snaží se ideologickými náznaky napadnout nepřítele nespravedlivým zesměšňováním. LE SOIR, Brusel, 20. 5. 1969 – Hugues Vehenne.“⁴⁵ „Film se sotva chápe, neboť narážky a citáty diváku na Západě nic neříkají. RADIO & FERNSEHEN, Zofingen, 22. 4. 1969, Felix Bucher.“⁴⁶ Na závěr alespoň jednu pozitivnější kritiku, která za tímto filmem viděla víc než pokleslý humor. „Přes všechno zašifrování porozuměli Češi této kritice, naproti tomu v zahraničí je těžké objevit všechny vztahy a souvislosti. ... Přece se však za touto komikou skrývá tragická dimenze.“⁴⁷

Česká kritika v odkazu filmu nacházela opět mnohé od tolerance po lidskou krutost. Celkově se však kritikové shodovali v nevyváženosti formální stránky filmu. Připadala jim

⁴⁴ *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 7. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1969. Str. 11.

⁴⁵ Tamtéž. Str. 12

⁴⁶ *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 8. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1969. Str. 11.

⁴⁷ *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. Č. 2. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1971. Str. 17.

zbytečně komplikovaná a kostrbatá, prolínání fikce a reality se často stírá, což způsobuje nejasné vyznění filmu. Nicméně i přes tento nedostatek si získal v českých luzích a hájích pozitivnější odezvu. Do určité míry to bylo drobnými nuancemi, kterým může plně porozumět jen český divák. „FARÁŘŮV KONEC je výš, je to téměř apokalyptický obraz většiny mýtů, ... V přesných intencích pojetí tohoto myšlenkového pojetí filmu je záměna a kontrast jako hlavní stavební princip. ... Všimněme si, že hned na samém začátku záměna přinese zásadní Kostelníkovo rozhodnutí, které určí jeho další osud... Snad každý jiný realizátor této látky by podlehl úmyslné karikaturnosti přesně rozestavených figur a dospěl přinejlepším k satíře. Schormovi je však satirizující poloha cizí, vyhýbá se jakékoli přímočaře zdůrazňované vnější znakovosti.“⁴⁸

2.3.3. Tvůrčí postupy

Podobně jako u předchozího filmu i zde se silně pracuje s náboženskými, respektive křesťanskými motivy. Pochopitelně k tomu inklinuje samotný název filmu, avšak na rozdíl od *Návratu ztraceného syna* zde v názvu nefiguruje žádný citát či téma z Bible, ale církevní hodnostář. Samotný příběh si vysloveně říká o biblické motivy a tvůrčí duo Škorecký, Schorm je ochotně dodalo.

Celý příběh staví na hlavní metafoře mezi Ježíšem Nazaretským a Farářem. Došlo tak k vtípnému a hlavně fungujícímu propojení nadčasových myšlenek z Nového zákona. Kostelník vjíždí do vesnice na oslátku, podobně jako Kristus vjížděl do Jeruzaléma. Zároveň je na hoře pokoušen ďáblem (Kantorem), je přesvědčován, aby přijal spojenectví s Kantorem, jenž má v obci mocné postavení. Setkáme se tu i s podobenstvím Máří Magdalény, neboť právě kostelník ochrání místní rajdu Majku před rozvášněným davem citátem z Bible: „Kdo jsi bez viny, hod' první kamene.“ Nechybí ani věrný a nejmilejší učedník Krista Jan v podobě místního věřícího „blázna“ a zrádný Jidáš coby mladý kluk Juda chtějící se zavděčit učiteli. Při závěrečné scéně filmu vidíme kostelníka s rozedranými dlaněmi, čímž tvůrci chtěli evokovat stigmata jako symbol mučednictví.

Dalším velkým tématem, které se podařilo zapracovat do filmu, je kritika totalitního vládního režimu. Ve filmu neustále narážíme na tajné policisty, již z povzdálí pozorují dění ve vesnici a snaží se usvědčit Faráře. Schorm tak dokázal, že je univerzálním režisérem, který i z pouhé komedie dokáže vykresat hlubokomyslné dílo, sahající nejen po bránci diváka, ale i

⁴⁸ *Film a doba*. Č. 2. Praha: Orbis, 1969. Str. 87.

na únorové události roku 1968. „Farářův konec si tak vzal na paškál nejen dogmatismus v církevním životě.... Zpětně viděno: byl to film ideálně načasovaný s pevnou vazbou na tehdejší posrpnovou dobu, ale příliš vázán s realiiemi země vzniku (aktuální politické narážky, poměry ČSSR za Dubčeka a po invazi...).“⁴⁹

Film zaujme především svojí narativní složkou. Schorm opět bourá celistvý obraz na drobné fragmenty. Ty následně skládá do pestré mozaiky, čímž dosahuje pozoruhodného kaleidoskopického efektu. Obraz se nám jeví neustále roztržtý a přece přetéká neskutečně skutečnými postavami neustále jednajícími. Získáváme tak co možná nejširší pohled na psychologii všech postav a jejich motivace. „Spolu s dalšími přiznáními, že Schorm pojímá film spíše jako hudbu, z toho vyplývá, že přistupuje k tvorbě sice s důkladnou přípravou, ale spíše intuitivně než racionálně. Přitom však má pevný plán, nebo spíš cíl, jehož chce dosáhnout.... Schorm nezfilmoval prostě Škvoreckého fabuli, ale záměrně šel proti její jednoduchosti, rozbil ji na drobné součástky, které asociativně ze všech stran zatížil nejrůznějšími významy tak, aby vydaly – přes svojí stylizovanost a umělost – co nejobektivnější, nejhlubší výpověď o skutečnosti.“⁵⁰ Tato citace přesně vystihuje Schormův způsob práce. Snaží se nám představit složitost života ve své celistvosti. Vždy se pokouší postihnout co možná nejširší úhel pohledu. Bohužel je nutné konstatovat, že takovýto postup práce může mít za následek zmatenost děje a neschopnost hlouběji se sžít s nějakou postavou.

Je obecně známé, že Schorm byl díky své hloubavé povaze a významovému přesahu svých filmů, označován za filozofa Nové vlny. Schorm dostal svému přízvisku mimo jiné i tím, že se snažil bořit mýty. Ačkoli v porovnání s Nietzsche, který byl označován za filozofa s kladivem, byl Schorm spíše filozof s kladívkem, či přesněji řečeno s kamerou. Již v předchozím filmu bořil mýty o duševně nemocných lidech, kteří jsou jen jakýmsi simulanty. V tomto filmu si vzal na paškál mýtus vesnice se všemi dobrými rodáky. Ukazuje, že lidé zde žijí stejné životy jako ve městech. Nevěra je zde na pořadu dne stejně jako mocenské boje. Sociální cítění se vytratilo spolu s náboženskou vírou, a tak babička žije na výminku nikým nevídaná a kostel spolu s přilehlým hřbitovem zarůstá plevellem.

Dalším tématem, které migrovalo z filmu do filmu, byl hon na člověka, v tomto filmu se nám dokonce objevují dvě takové scény, první se slavníkem a druhá na konci filmu v kostele. Stejný motiv můžeme najít jak v *Návratu ztraceného syna*, kde je Jan

⁴⁹ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. Str. 80.

⁵⁰ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro každý den*. Praha: Primus, 1994. Str. 103.

pronásledován coby domnělý vrah, tak v *Den sedmý, osmá noc*, kde jsou hony pořádány ve velkém, avšak nejdramatičtější na herečku Máří Magdalény.

Herecké osazení nedoznalo oproti starším Evaldovým filmům výrazných změn. Opět můžeme vidět Janu Brejchovou coby Majdu spolu s Vlastimilem Brodským v roli Faráře. V roli Kantora se svými bezobsažnými hesly o lásce mezi lidmi se představil Jan Libíček. Když se podíváme na postavy Faráře a Kantora, nemůžeme si nevšimnout jasného fyziognomického rozdílu. Farář je drobný hubený muž, stydlivý a vystrašený, kdežto Kantor je vysoký a dosti při těle, je sebejistý, cílevědomý, neústupný. Vtírá se přirovnání k Davidovi a Goliáši.

Z herectví všech zúčastněných číší určitá nadsázka, cítíte z nich neoprávněnost a strojenost. To souvisí se samotným začátkem filmu uvozeným pouťovým divadlem o falešném „flandřákoví“. Rozehrává se tak před námi pouhá fikce, nebo skutečný příběh. Realitu podporuje fakt, že námět byl převzatý z novin, že se odehrává v reálném prostředí s dobovými skutečnostmi. Pro fikci mluví silně divadelně stylizované herectví, výrazné kostýmy některých postav a neuvěřitelnost některých situací.

Vysvětlení bude někde mezi krajními stanovisky. Možná, že to všechno je jen *theatrum mundi*, a my jsme v tomto velkém divadle světa jeho herci a svými životy hraje tyto pitoreskní role. Stejně jako si kostelník hrál na Faráře, Kantor na vládce vesnice, vesničaná na vzorné katolíky a Majda na počestnou dívku. Závěr celého filmu dává této variantě nový rozměr, když sledujeme vesnické fotbalové utkání, na kterém se všichni zúčastnění výborně baví.

2.3.4. Interpretace

Celý film je uvozen motivem letícího čápa, symbolem zrodu něčeho nového, krásného, svobodného. Tento motiv se během filmu ještě několikrát objeví a vždy symbolizuje čistotu a lásku. Hned za tímto motivem na nás útočí vesnická zabijačka. Spoutané prase se snaží uniknout svým vrahům, kvičí, jeho smrt je ovšem nevyhnutelná. Následuje rána do hlavy a následné dobití tupou stranou sekery. Mrtvé či možná umírající prase je následně podřezáno a vykucháno. Jaký mocný kontrast cítíme z těchto dvou zvířecích výjevů. Svobodu a volnost v podobě čáповě a otročský život určený pouze k smrti u prasete. Právě tak se Kierkegaard díval na člověka, požadoval po něm svobodné žití v harmonii vlastního Já. Chtěl, aby člověk jako čáp stoupal k Bohu v onom křesťanském *sursum corda*

(vzhůru srdce) a ne se jako prase válel v požitkářství, jen hodoval a nakonec zemřel ve strachu a donucení okolí. (Škoda, že z biologického hlediska máme blížeji k prasatům než k čápům.)

Stejně jako v *Návratu ztraceného syna* má i zde silný význam motiv jídla. Setkáváme se s vesnickým posvícením, lidé se veselí a jedí, zvířata po vzoru svých pánů si také užívají (kohout a slepice se oddávají rozmnožování). Zdejší obyvatelstvo si užívá sladké nevědomosti a oddává se radovánkám. Hojnost jídla a pití zatemňuje lidem vidění světa a všechnu svoji existenci vkládají pouze do těchto omezených požitků. Nikdo se nezajímá o starou babičku na výminku. Zahrnují ji jídlem a televizí. Nevidí, že „nejen z chleba člověk živ jest“. Babička netouží po materii, ale po kontaktu s druhými. „Na mě nemáte nikdo čas, pořád mě cpete, tím žrádlem jako prase na krmníku. Já se vám na to vyseru, já si chci s někým promluvit.“ Nestrádá hladem fyzickým, ale duševním. V televizi běží jen fundovaná diskuse o kultuře, která babičce pranic neříká, a knihy, které dostává od Kantora, jsou opět jen velmi slabou náhražkou skutečného člověka. Situace se vyhroťte do takové míry, že babička předstírá umírání, to vše pro trochu pozornosti.

Tohoto faktu si vesničané neuvědomují, žijí v iluzi estetických radovánek. Tento stav podporuje divadlo a pouťové atrakce spojené právě s takovým druhem sebeklamu. Musíme chápat, že posvícení není v postatě nic špatného, musí se ale dodržet pravá podstata takového činu, nesmí se zapomínat na pravou podstatu lidství. Slovy postmoderny: člověk nesmí upadnout do konzumu.

Výše popsany úpadkový stav podporuje obraz vesnice jako zpustlého a Bohem zapomenutého místa. Domky na vesnici jsou polorozpadlé, na dvorcích je nepořádek a domácí zvířata tu žijí s lidmi na jedné hromadě. Neutěšený stav podtrhují dva neschopní montéři, kteří se marně pokoušejí po vesnici nainstalovat rozhlas. Nad tímto pozemským rájem dohlíží politická moc, zastoupena tajnou policií, která dává pozor, zda se všichni dobře baví. Výsledný obraz lze připsat k prasečímu chlívku, kde se všichni zaobírají jen plnými žaludky. Pokrok má za následek nefunkčnost a neschopnost. Mohlo by se stát, že by se to někomu nelíbilo, a tak tu pro udržení statusu quo stojí na stráží státní moc.

V takovém prostředí je nemožná jakákoli realizace vlastního Já. Nutnost, která nás poutá naší smrtelností, zde nabývá nových rozměrů společenských. Na člověka je kladen požadavek disfunkce vlastního Já. Jedinec se stává součástí anonymního davu, je-li tomu jinak, je donucen, či odstraněn.

Celá vesnice je tak alegorií ke komunistickým světlým zítřkům naplněných hojností a blahobytem. K lidem není přístupováno jako ke svobodně myslícím a jednajícím tvorům, ale jako ke spotřebitelům. Veškerá jejich existence funguje na konzumní úrovni (jídlo, masová

kultura), veškerá individualita je zadupána do země všudypřítomným policejním dozorem. V podání Kierkegaardových pojmů by se jednalo o nevědomost o vlastním Já, odcizení sobě samému, druhým i Bohu.

Onu obecnou spokojenost dobře ilustruje věta: „Maminko, co nám schází? Máme se dobře, vid’?“ Kantor se nad celým posvícením spokojeně usmívá a optimisticky prorokuje: „Takhle jednou bude vypadat celý náš život. Bude to takové krásné velké posvícení. A ten rozhlas obecní, co jsem nechal zavést, to je báječná věc. Kultury teď bude hojnost všude. Lidi se budou mít tak ňak rádi.“ Utopistický obraz lepších zítřků, masová kultura do každé chalupy. Hodnoty jsou postaveny na hlavu, a tak zastihujeme Majku, která se ve chlévě strojí, poslouchá rádio a prohlíží plakáty. Takovýto důraz na kolektiv je zákonitě vykoupen antipatií k abnormalitě. Místní povaleč a opilec Alois nezapadá do idylického obrázku vesnického blahobytu. Kantor: „Akorát ten Lojza je tak trochu anachronismus.... Měli bychom mu najít zaměstnání.“ Ve své podstatě se zde nejedná o nic negativistického. Práce je prospěšná jak pro jedince, tak pro společnost, důležitá je forma a motivace takového dobrodiní. Zaměstnat někoho jen proto, aby nám nekazil naši pověst, je alibistické. Nehledě na to, že Alois dělá to, co všichni ostatní, jen se neukrývá za prázdná slova. O to komičtěji vyznívá Kantorovo věčné motto: „Lidi by se měli mít fakt rádi.“ Kde je potom ta láska uzavřená jen do prázdných frází, vytratil se skutečný čin, kterého lidé pro samý požitek ze sebe samých nejsou schopni.

Tento nerušený stav nevědomosti narušuje až Farář, který jediný buduje svoji vlastní existenci. Již na začátku filmu zastihujeme kostelníka, jak si v převleku Faráře hraje na mši. Přicházejí k němu postarší rodiče s dcerou, jež chová miminko a prosí pana kostelníka, aby ono malé dítě pokřtil. Kostelník se sice brání, ale babička ho nakonec přesvědčuje, že oni to nepotřebují od skutečného Faráře, že by jim to od pouhého kostelníka stačilo. Nechce, aby umřelo nepokřtěné. Byla taková žena silně věřící katolička? Pravděpodobně ne, ta by si počkala na skutečného kněze. Ateistka by křest neřešila vůbec. Byla to tedy žena, která vyžadovala určitou míru katolických rituálů, ale nedodržovala je striktně. Dle církve může křty a podobné věci praktikovat jen příslušník kléru, kterým jistě kostelník nebyl. Nestal se vyvoleným zástupcem Boha na zemi. Tím podstatným byl křest. Jak směšný rituál v očích Kierkegaardových. Falešný jako samotný kněz. Kierkegaard pohrdal církevní mocí a falešným křesťanstvem, jež svoji víru stavělo na ceremoniích. Pravý Farář je zde zobrazen jako hrubý komandant svých podřízených. Cožpak Bohu záleží na tom, zda je člověk pokřtěn, nebo ne? Pokud člověk uvěří v Boha a následuje ho, žádnou propustku nepotřebuje.

U ženy se jednalo o symbolickou rovinu, která měla uklidnit především ji samotnou. Kostelník za tuto svoji službu od stařenky získává vřelé díky, pozvání k nim do vesnice jako

Farář a beránka, kterého však odmítá kopancem. Beránek je křesťanským symbolem čistoty, beránek snímá hříchy světa, je analogií Ježíše Krista. Kostelník odmítá Boha, odhání ho od sebe, žije ve lži a strachu před nutností. Kostelník nemá dostatek odvahy a síly postavit se překážkám, které mu do cesty staví omezenost. Měl by udělat krok do neznáma, skokem se vrhnout do existence a necouvnout zpátky. Bohužel staví na faleši, jež je hříchem, a tak se vzdaluje od Boha. Propadá se do nicoty. Slabost hlavního hrdiny vidíme i ve scéně, kdy se mu do cesty pro koberec postaví psi výkal. Místo toho, aby tento exkrement odklidil, překryje ho kobercem. Kostelník se snaží všechny své problémy zamést pod koberec.

Zlom v jeho životě nastává ve chvíli, kdy přijíždí na oslátku do výše popsaného „Babylonu“. Analogie na Ježíše Krista přijíždějícího do Jeruzaléma bije do očí. Po cestě potkává malé nahé dítě s věnečkem na hlavě, jak si hraje s kozami, neubráníme se představě maličkého andílka. Ve vsi ho pokleknutím vítá Jan, místní blázen a silný věřící. Zde si Schorm opět dovoluje analogii s Biblií, kde byl Jan nejmilejším učedníkem Kristovým.

Právě Kristus byl pro Kierkegaardova hlavní oporou a cestou pro uchopení konečna. Skrze etický rozměr je člověk schopen vystoupit k absolutnu, uvědomit si svoji výjimečnost, avšak potřebuje oporu k vyrovnání se se smrtí. Kristus zastupuje nekonečno, které sestoupilo, aby zemřelo. Smrtí však nic neskončilo, ba právě naopak vše pokračovalo v daleko větší intenzitě. Farář je symbolem nové naděje pro všechny vesničany a oni jsou naopak novou nadějí pro něj.

Farář stejně jako Kristus začne konat zázraky a simulující babičku zázračně vyléčí pouhou modlitbou. Vesničané pod vlivem těchto událostí připisují Faráři zázračné konání. Díky své dobrosrdečnosti, milému a laskavému chování si získal přízeň celé vesnice. Nechá se jimi uprosit a zůstane u nich.

Postupně se s Kantorem dostává do stále většího křížku. Děti přehnou ze školy do kostela zpívat. Unikají tak od pouhé teorie k opravdovému, praktickému životu. Všichni se vrhli na zvelebení kostela. Farář se jim stal novým estetickým zážitkem, který sytí jejich hlad po neustále něčem novém. Kantorovým protiútokem je amplion do kostela. Zároveň se Kantor pod vlivem incidentu s dětmi rozhodne jednat a donutit Faráře, aby svůj zájem směřoval pouze ke starým, na které čeká už jen smrt. Mládí s budoucností před sebou si chce uzurpovat pro sebe. Farář poněkud koriguje Kantorův soud o mládeži a upozorňuje ho, že: „Všichni před sebou máme jedno.“ „Ano, budoucnost.“ „Ne, smrt.“ Farář se drží víry a Kantor je naopak komunistickým ateistou. Kantorovi jde o kompromisní řešení, z kterého by pochopitelně těžil více on. Farář přemýšlí v širších kontextech a jeho pole působnosti sahá

mnohem dál než je lidský život, na druhou stranu Kantor není schopen uvažovat v takových kontextech a vidí pouze produktivní lidský věk.

Podobně jako Ištivý ďábel se Kantor snaží obrátit Faráře na svou stranu. Kantor: „Naše názory se liší v maličkosti... V tom, jestli je Bůh, nebo není Bůh.“ Tato maličkost je natolik důležitá, že ji nelze přejít bez mrknutí oka. Pro Faráře a Kierkegaarda je Bůh cílem lidské existence. Pro Kantora je to překážka na cestě materiálního pokroku. Ona konečnost, která se dotýká každého a všech, je v očích Farářových nevyhnutelná, avšak překonatelná, pro Kantora je to konec všeho. Farář si je stejně jako Kierkegaard vědom naší těžkosti vyrovnat se s konečnem a stejně jako Kierkegaard si je vědom jeho přemožení v Ježíši Kristu.

Farář má oproti Kantorovi mnohem pozitivnější výsledky. Svoji osobností dokáže zapůsobit natolik, že se k němu přijde vyzpovídat Alois. Ten tedy nehledá cestu ze své smutné existence v beztrždní společnosti, ale u Boha, před kterým upřímně lituje svých hříchů. Celá vesnice pak následuje Lojzovo počínání. Tato kostelníkova svatokrádež není pro něj jednoduchou záležitostí, vnitřně lituje svých činů, avšak nemá tolik sil, aby se přiznal. Osud na něj doléhá i prostřednictvím obrazu s Ježíšem Kristem, jeden sedlák ho komentuje slovy: „Kam se hnou, Kristus pán se na nich porát dívá.“ Tato replika jen podtrhuje všudypřítomnost Boha a na Faráři vidíme, jak ho trýzní svědomí.

Svým charakterem se Farář dostává do silné dichotomie. Na jednu stranu se jedná o dobromyslného člověka s ušlechtilými cíli a na druhou stranu je to lhář dopouštějící se svatokrádeže. Ve svém naivním dobráctví se jako jediný věnuje babičce, se kterou hraje karty o peníze. Babička tuto vtípnou situaci doprovází komentářem: „Voni sou kněz za všechny prachy.“ Touto jedinou větou obsáhla dva významy. První, že skutečně není knězem dle společenské konvence a za druhé, že je tím nejlepším knězem, neboť se neschovává za pózy, ale je tím, kým v jádru sám sebe skutečně je. Tento jeho rys se velmi dobře projevuje ve scéně, kdy oddává místního sukničkáře a jeho milou. Farář si je dobře vědom toho, že tato svatba nemůže mít dlouhého trvání, a snaží se jim celou svatbu rozmluvit. Ovšem hned na hostině ženich utíká za Majkou. Ta je křivě obviněna, že ho sváděla, a rozlícený dav ji chce veřejně soudit, a dokonce i trestat. Farář se jí zastane slovy: „Kdo jsi bez viny, hod' první kamenem.“ Tímto gestem si získává její duši a Majka prochází obratem podobně jako Máří Magdaléna.

Kantor se snaží misky vah popularity převrátit ve svůj prospěch pořízením nové hasičské stříkačky a navíc také navštíví babičku a chce si s ní zahrát šachy, což babička bojkotuje spánkem. Na způsobu získávání si sympatií můžeme vidět osobní filozofii obou hlavních postav. Pro Kantora má hodnotu jen hmota, pro Faráře duše. Schorm se Škvoreckým

jasně sympatizují s Farářem, podtrhují falešnost materiálních hodnot falešně hrající kapelou, Kantorovým výchovným proslovem a konečně nefunkčností stříkačky při požáru.

Konflikt mezi světskou a církevní mocí dosahuje svého vrcholu ve scéně s analogickým pokušením Ježíše Krista na hoře. Kantor zastihuje Faráře a snaží se ho přesvědčit, aby nepodkopával jeho autoritu a uznal jeho pravdu, opět ho vyzývá ke kompromisu. Vyzdvihuje světskou moc a dokonalost vládního zřízení, které stáčí na komunistické vidění člověka. Kantor: „Rovněž si nedokážu představit nic dokonalejšího než člověka.“ „A já zase nic nedokonalejšího.“ Ale proč v něho nevěříte, pane faráři? Člověk je hodný, pravda má svoje chyby, nedostatky, ale v podstatě je hodný.“ „Člověk je v podstatě zlý, má jen své dobré vlastnosti.“ Kantor vidí člověka jako zplnomocněnou bytost, jež může se vším nakládat dle vlastního uvážení. Vidí člověka takového, jak ho vidí jeho ideologie. Naproti tomu Farář vidí v člověku pád, prvotní hřích a estetickou primitivnost, ze které se ovšem může vymanit cestou k Bohu.

Farářovu individualitu se snaží potlačit i místní policisté, oblečení do uniforem z dob Rakouska – Uherska a tajná policie oblečená jako gestapo. Při banální autonehodě je Farář obviněn z řízení pod vlivem alkoholu. Marně se strážníkům snaží vysvětlit, že nepil víno, ale krev Kristovu. Pokouší se jim vysvětlit transsubstituci, je ale napaden, že používá cizí slova, čímž se vysmívá úřední moci a boji proti normálu. Podobně jsou ze společenského života odstraňovány nebezpečné elementy („máničky“), které jsou zavírány do chléva. Na každém kroku našeho života se setkáváme s omezeností a nepochopením. Taková společnost, ve které se jedinec nemůže svobodně projevat, je nutně odsouzena k zániku. Kierkegaard a jeho hrdinové byli ve své době buiči. Brojil proti povrchní víře, společenské morálce, lidské falešnosti a marnotratnosti.

Definitivní zlom mezi Kantorem a Farářem dochází v momentu, kdy Kantor přichází k Faráři na zpověď. Kantor se přiznává, že ve skutečnosti je nešťastný, i když se snaží všem pomáhat a chce, aby se všichni měli rádi, tak jeho nikdo rád nemá. Farář mu na to dobrácky odpovídá: „Jestli to neděláte, moc to, abych tak řekl, pro všechny. Zkuste jednou udělat něco, třeba jen pro jednoho jediného.“ Podobně jako Kierkegaard si je Farář vědom toho, že každý člověk je unikum a potřebuje zcela individuální přístup. Jakmile lidi generalizujeme, učiníme z nich pouhý počet, číslo, zabíjíme v nich jejich nekonečnost, jejich vlastní Já.

Při nezdařené Kantorově pasti na Faráře uhoří v seníku Alois, kterého všichni považují za Faráře. Kantor afektovaně provolává, že to se nemělo stát. Z pouhé závidivosti a pomsty přišel o život člověk, Kantor si je toho vědom, ale přesto není schopen nápravy. Když se zjistí, že Farář je naživu a uhořel Lojza, Kantor se chopí slova a označí Lojzu za příklad toho, jak končí

alkoholici. Pokud bychom se podívali na Kantorovu podstatu, odhalíme v ní zlého člověka s dobrými vlastnostmi.

Celý příběh kulminuje příjezdem dvou biskupů do vesnice, jeden je běloch a druhý černoch, rozmlouvají spolu pouze latinsky. Na faře, kde jsou všichni ubytováni, se Farář jednomu z nich přiznává, že není žádným farářem, ale pouze kostelníkem. Farář se chová jako pravý kněz, ale v očích dvou biskupů jím není, nemá potřebnou aprobaci. Formality a konvence z něj dělají zločince. Stejně jako Ježíš nebyl uznán židovskými knězi, ačkoli dokázal vykládat písmo obratněji než oni. Biskup ho napomíná, aby litoval svých hříchů a že je nutné předat ho policii. To vše snáší kostelník s klidem a pokorou, má však jedno přání a to takové, zda by mohl do semináře. Biskup jen pronese: „Jděte a modlete se.“ Celou situaci komplikuje Majka, která proniká na faru, aby vysvětlila Faráři, že Judu neposlala. Kostelník se jí přiznává, že není farář a ona se na něj se smyslnou vášnivostí vrhá. Oba biskupové je přistihnou a obviní ze smilstva. Na faře se nám naskýtá typický obraz o tom, jak člověka jeho skutky nakonec dostihnou. Kostelník chtěl svůj život vybudovat na lži, což nikdy nemůže mít dlouhé trvání. Svých chyb litoval a rozhodoval se vstoupit do semináře, aby se mohl stát pravým knězem. Smířil se s absurdností života, jež ho dohnala až tak daleko. Získává pravdu a sympatie krásné ženy. Bohužel jedno odporuje druhému, kostelník je tak postaven před novou volbu a opět je potřeba, aby jednal. Člověk se nemůže zříct odpovědnosti za své skutky.

Ještě téhož večera přichází do školy policisté. Kantor nechápe jejich přítomnost, chtěl Faráře pouze postrašit, ovšem policisté chtějí Faráře zničit jako rušivý element. Vyhrožují Kantorovi, že musí jít s nimi. „Protože když budeme chtít, tak vono už se něco najde. Na každého.“ Příští den na mši kostelník šlape varhany. Biskupové vykonávají obřad, který přeruší policisté. Kantor v návalu dobrosrdečnosti upozorňuje Faráře na blížící se nebezpečí: „Pane faráři, jdou po vás.“ Kostelník se snaží prchnout přeručkováním přes kůr, avšak naproti němu již vyráží policista. Kostelníkovi docházejí síly, a tak se Kantor pouští za ním a snaží se mu pomoci. Nakonec kaplan pronese k Bohu: „Pane bože, proč jsem tě opustil.“ Zcela vyčerpán se zřítí. Kantor smutně pronese: „To sme nechtěli.“ Pronásledování a společenská nesnášenlivost, lpění na konvenci, to vše spolu s přáním být knězem a lží, na které byl tento sen vybudován. Kostelník byl podobně jako Jan z *Návratu ztraceného syna* slabochem, který pociťoval tíhu života a propastnou hloubku nicotnosti, ale nikdy v sobě nenašel tolik sil, aby se stal skutečným mučedníkem a postavil se na odpor.

Celý film je zakončen fotbalovým utkáním, veselostí všech zúčastněných a šťastným vztahem Tonika s jeho ženou a Majkou, přičemž jsou obě těhotné. Policisté z dálky veškeré

dění ve vsi pozorují. Kantorova světlá budoucnost dostala svých ostrých rysů a její poklidný chod je kontrolován pořádkovými silami. Bohužel i v tomto filmu Evalda Schorma zvítězila nutnost nad neomezeností, nicota nad svébytností, tupost nad duchaplností a dav nad individualismem. Je těžké být sám sebou, když se vám do cesty staví tolik překážek, pro mnoho lidí je potom pohodlnější přijmout panující pořádek a smířit se s hojností jídla, pití a masové zábavy, než trpět za naplnění vlastního Já.

2.4. Den sedmý, osmá noc

2.4.1. O filmu

Tímto filmem se Schorm nezakrytě vyjadřuje k situaci roku 1968 a využívá ji k analýze české společnosti. Děj filmu nás zavede do malé vesničky, kde si místní obyvatelé myslí, že jsou z neznámých příčin tajně sledováni. Do této vsi přijíždí kočovná divadelní společnost hrající pašijové hry a novinářka, jež má intimní vztah s principálem. Díky řadě podivuhodných situací dojde k vytvoření panického strachu a představ o ohrožení. Výpravčí zmizel neznámo kam, na nádraží byly přistaveny prázdné vagóny bez jakéhokoli popisu. Začnou se objevovat zprávy o záměrné izolaci celé vesnice. Herci a novinářka jsou automaticky označeni za tajné agenty, kteří mají na starost celou obec připravit na transport. Všichni obyvatelé vesnice cítí stupňující se napětí a postupně propadají panice.

V nastalém zmatku se chápe příležitosti místní srandista, jenž situace využívá k inscenaci svých sadomasochistických hrátek s lidskými životy. Záměrně zvyšuje paniku lživými zprávami, že výpravčí je mrtev a na nádraží je připraven eskort. Jako hlavní viníci jsou samozřejmě označeni herci. Těm je znemožněn odjezd a jsou fyzicky ohrožováni.

Předseda vytvoří výbor a pro úzký okruh vybraných uspořádá zabijačku. Srandista pokračuje ve své vlastní akci, sehraje přepadení, očerňování a vyslýchání vlastních činů. Lidé podléhají panice, skupují potraviny a staví barikády, aby nikdo nemohl odjet. Předseda se nastolený zmatek pokouší vyřešit rozptýlením v podobě divadelního představení.

Předsedův výbor se domáhá opravdové hry, chtějí doopravdy bičovat Ježíše, ten před svými fanatickými pronásledovateli utíká do rybníka. Výbor se chápe nové oběti Máří Magdalény, kterou znásilní na hřbitově. Viníci se vmísí mezi ostatní na nádraží, kde okupují jeden vagón určený speciálně pro výbor. Nastává boj o místa, hysterie vrcholí krvavou rvačkou. Nakonec i srandista si uvědomuje, že dění překročilo únosnou mez. Učitel se

vzdaluje od davu vyděšen běsněněm. Potkává věpravěěho, kterě byl pouze zkontrolovat tratě. Ubije ho lopatou, protože byl nepohodlněm svědkem běsněně vesniěaně.

Názvem filmu odkazuje na Epos o Gilgamešovi: „Podle nejstaršěho eposu světové literatury – Eposu o Gilgamešovi – znamená pěkroěeně magickě sedmiěky, vymknutě se z řadu.“⁵¹ Tento řád pědstavuje ukotveně ělověka ve světě. Jedinec v něm má jistotu vlastní existence směřující k jasněmu ěilě. Hrdinově Schormova filmu se z těto jistoty bytě dobrovolně vyělenili, podlehli falešněm pědstavám o ohroženě vlastního śivota. Řeěeno Kierkegaardovskou terminologiě, podlehli zoufalosti z vlastní koneěnosti a zatracenosti. Nechali se zastrašit ěďblem v podobě nicoty, která je obklopila. Co jiněho ohrožovalo vesniěany neś pouhě nic?

Paralela na okupaci byla v pěvodně verzi scěnáře umocněna pějězdem obrněného vozidla do vesnice. To mělo naměřit do kamery a jet pěmo proti ně, celě film by byl nakonec ukoněen pohledem do hlavně. Těmto zpěsobem chtěli autoři analogicky zděraznit donucování armád Varšavskě smlouvy obyvatel ěeskoslovenska. Intervence vojsk do ěeskoslovenska byla vyprovokována pělišněm individualismem a tedy odklonem od tvrdě normalizaěně politiky Moskvy.

Děky svě jasně kritice tehdejší společenskě situace byl tento film politicky nekorektně. Ještě ve stádiu pracovní kopie byl pědán ŮPF a Filmexportu, kde ještě stihli vydat propagaěně materiály pro prodej do zahraniěě, ovšem nově ředitel Filmověho studia Barrandov Jiřě Purš pěrušil veškerě práce na filmu a kopii uzavřel do trezoru. Na svoji premiěru si musela poěkat aś do roku 1990.

2.4.2. Kritickě ohlas

Co se těěe politickěch kritikě, ti měli jasno těměř okamśitě a film zavřeli do trezoru. Veřejnost si tak na svěj kritickě soud musela poěkat celěch dvacet let. Po svě obnoveně premiěře byl film obecně pějěmán s nadšeněm. To bylo do jistě míry zpěsobeno novou politickou situací v ěeskoslovensku a nedávněm śmrtěm Evalda Schorma. „Velmi věrně vypovědá o filmově stylistice oněch ěasě, i o atmosféře v období zaěínající ‚normalizace‘ - zároveň jej lze považovat za naděasovou studii o lidskě povaze a pědevšěm o povaze ‚malěch ěeskěch lidě‘.“⁵² „Co tedy nastalo tě noci, osmě noci? Pro autory filmu je tato noc vlastně

⁵¹ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepětělem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlě, 1998. Str. 87.

⁵² *Filmově pěhled*. ě. 6. Praha: Panorama, 1990. Str. 5.

obráceným stvořením světa. Svět je dokonán a zaniká. Je možné si ovšem také položit otázku jak a čím, nebo lépe řečeno kým? A v odpovědi na ni je myslím nejzávažnější autorské poselství filmu Den sedmý, osmá noc: je to varování před tím, že člověk dokáže zničit sám sebe.⁵³ „Linie divadelních motivů a paralel je v Schormově tvorbě úzce spojena s linií paralel biblických... Výsledkem je zlá hra, egoismus, zvěle, násilí. Proto všichni zmizí v záhadném vlaku a na opuštěném nádražíčku zůstává osamocené, zmatené Josef s čistým srdcem, který vše předpověděl a snad i přivolal.“⁵⁴

Opět byla vyzdvihována forma, jakou Schorm celý film zachytil, onen surový dokumentaristický styl, podtržený přirozeným herectvím všech zúčastněných. Tomuto vyznění velmi napomáhalo zpracování pašijových her, které nebylo nijak výrazně umělecky ohraničeno od zbytku filmu, ale herci volně přecházeli mezi svými biblickými rolemi a filmovými postavami.

Kritici nespatořovali jen politický rozměr filmu, ale správně si povšimli existenciálního rozměru. V žánrovém chápání se film pohyboval od sci-fi k frašce, ale vždy si diváci uvědomovali nebezpečí, jaké se v člověku ukrývá a které může propuknout v apokalypsu.

2.4.3. Tvůrčí postupy

Schorm využívá rozmanité obyvatelstvo vesnice jako mikrokosmos celé země. Setkáváme se tu jak s intelektuálem, tak i s bláznem, předsedou, vojákem, hercem či úředníkem. Ukazuje, kam až je schopen člověk zajít ve strachu o svůj život, egoistické chování popírající veškerý altruismus i toleranci. Pod tlakem člověk dojde ke křivému obviňování, psychickému i fyzickému týrání. Lidé čím dál více začnou vytvářet nejrůznější konspirace a podléhat boji o holý život. Kuriózní je fakt, že k žádnému otevřenému vojenskému či jinému ohrožení obyvatel nedojde. Schormovi se tak podařilo vytvořit absurdní kafkovské drama o tom, co je schopné z lidí vytvořit strach, panika, úzkost a zoufalství. Odkrývá člověka jako „homo homini lupus“. Naturalisticky poukazuje na lidskou zlobu, hnus, běs. Bůh stvořil svět za šest dní, sedmý odpočíval a člověk ho osmý den zničil.

Schorm pro zachycení opravdovosti zobrazovaného opět volí černobílou dokumentární kameru, díky které docíluje realistické syrovosti. Napětí ještě více vyhrocuje leteckými záběry vesnice zakončenými zmražením a doprovázenými nepříjemným pískotem. Tímto prvkem navozuje zdání tajného pozorovatele na způsob *Velkého bratra*, který má však blíže neurčitou

⁵³ *Záběr*. Č. 18. Praha: Ústřední ředitelství československého filmu, 1990. Str. 6.

⁵⁴ *Zpravodaj československého filmu*. Č. 12. Praha: Československý národní ústav, 1990. Str. 15.

tvář, může být armádou i mimozemšťanem. Tímto motivem stálého dohledu odkazuje na své předchozí filmy (*Návrat ztraceného syna*, *Farářův konec*), ve kterých jsou aktéři taktéž pod neustálým dozorem (personál psychiatrické léčebny, tajná policie...). Zároveň reflektoval dobové události, kdy veškeré dění v Československu bylo monitorováno Sovětským svazem a v rámci republiky tajnou policií. Tento stav permanentního hlídání vyvrcholil v roce 1968 okupací vojsky Varšavské smlouvy.

Schorm zůstal věrný i své oblíbené knize, totiž Bibli. Kočovná herecká společnost hraje pašije, příběh o ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Vesničané lynčují Ježíše Krista. Předsedův výbor znásilňuje Máří Magdalenu. Místní blázen Josef cituje Bibli, šíří apokalyptické vize a jako jediný nakonec přežívá běsnění lidské zlovůle. Schorm touto persónou nesporně odkazuje na *Krysaře* Viktora Dyka, neboť jen děti a slabomyslní dojdou království nebeského. V porovnání s jeho předchozími filmy se v tomto objevuje náboženská alegorie možná více než v jiných. „Citáty z Pašiji jednoznačně poukazují na to, že Schormovi jde o kritiku devalvace základních životních hodnot a mezilidských vztahů, opět – jako ve všech předchozích dílech – v modelovém typu spotřební společnosti, jejíž projevy u nás po prožitém krizovém období silně vzrostly.“⁵⁵

Náboženství zde tedy slouží coby zrcadlo doby, která všechny vznešenější ideje vytlačila na okraj zájmu. Jediné, co má pro dnešního člověka cenu, je to, co lze přepočítat na peníze. Díky tomu jsou lidé schopni udělat téměř cokoli, nemají morální zábrany, nehledají věčné hodnoty, netouží po individualitě.

2.4.4. Interpretace

Pohledem samotného Kierkegaarda by se dalo říci, že právě tento film nejvíce podtrhuje nebezpečí, které se skrývá v člověku s jeho rozumem. V *Návratu ztraceného syna* jsme měli co do činění s existenciální krizí jednotlivce, ve *Farářově konci* jsme sledovali marný pokus o budování vlastní existence a v tomto filmu se nám rozkrývá totální likvidace veškeré existence. Film začíná leteckým záběrem v oblacích a následným zaměřením neznámé vesnice. Scéna je výmluvná sama o sobě, pozorování začíná, špionážní letadlo, mimozemšťané, nebo Bůh nyní začali detailně sledovat chování obyvatel této malé obce.

⁵⁵ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro každý den*. Praha: Primus, 1994. Str. 103.

Vidíme letící holuby, symbol čistoty a dobroty, který je podkreslen komentářem místního blázna Josefa, jenž šíří apokalyptické vize podobně jako starozákonní Josef v Egyptě, když předpověděl sedm tučných a sedm hubených let. Rozdává všem svůj majetek a zvěstuje katastrofickou budoucnost: „Kámen nezůstane na kameni, vody se zavřou, hlína se rozpadá.“ Stává se tak dobrovolným mučedníkem, jenž se zbavuje všech svých hmotných statků a připravuje se na příchod konce. Ten samozřejmě nemusí přijít ve formě apokalypsy, ale konec jako takový čeká na každého z nás.

Do kontrastu se nám zde staví blázen s čistým srdcem, společnost libující si v materiálním světě a v estetických požitcích a do třetice tu máme učitele se svými etickými normami a zdravým rozumem, který se snaží celou situaci zachránit. Blázen je typickým zástupcem iracionální filozofie Kierkegaarda, dav pouhá skupina, jež nemá ani pojetí o vlastním Já. Poslední jmenovaný, tedy učitel, představuje člověka, který v nedostatku vlastních sil hledá oporu v ideologiích a normách.

Celý film nabývá biblických rozměrů příjezdem kočovné společnosti. První večer je na programu hra o pádu člověka. Jedna z nejzásadnějších věcí, která formovala Kierkegaardovo myšlení. Anděl: „Cos učinil, Adame milý, žes nyní z ráje vyhnáný? Jak se tobě to přihodilo, že jsi pozbyl rajske bydlí?“ Adam: „Eva mě k tomu přivedla, skrze jablko, jež mi podala, smrt k nám své právo dostala. Jak na nás kouká za dveřma.“ Člověk pochybil tím, že okusil ze stromu poznání a octl se mimo boží ochranu. Chtěl mít vlastní rozum, postavit se na roveň Bohu. Za toto počínání ho stihl trest, získal svůj rozum, ale ztratil svobodu a nesmrtelnost. Byl spoután nicotou, jež vytvořila nutnost. Člověk se nechal přesvědčit ďáblem o dokonalosti rozumu a vzbouřil se proti Bohu.

Vesničané zatím ještě netuší, že za několik hodin budou bojovat o vlastní přežití a spásu. Tak jako číhá smrt na každého z nás, číhá smrt i na všechny vesničany. Schorm tak rozšiřuje Biblický příběh na celou vesnici a podobně jako Kierkegaard vidí cestu ke spasení v Bohu, neboť jediný věřící blázen přečká vše bez úhony.

Opět se tu tedy setkáváme s motivem milenecké nevěry, neboť novinářka Alena je nevěrná svému muži s představitelem Ježíše. Alena je ztělesněním dominantní cílevědomé ženy, která s muži zachází jen jako se sexuálním objektem, zdrojem estetického potěšení. Kdyby psal Kierkegaard *Svůdcův deník* dnes, mohla by být Alena hlavní představitelkou. Je krásná, chytrá a sebevědomá. Nechce od života nic víc než požitky.

Můžeme ji vidět, jak si sexuálně pohrává s mladším synem předsedy, který herce ohrožuje puškou. Uplatňuje nad ním svoji mocenskou převahu a těší ji její dominantnost. Pociťuje z něj estetický požitek ovládnutí a ponižování druhého.

Druhou nevěrnici je učitelova manželka Eva, ta podvádí manžela se Srandistou a pravděpodobně i s jinými muži ve vesnici. Je jen smutnou skutečností, že on od ní žádnou takovou lásku nedostává, navíc všechny její eskapády mučednický snáší. Učitel: „Udělal jsem ti něco?“ Eva: „Právě že nic.“ Milenecké vztahy ve vesnici jsou redukovány na čirou promiskuitu. Vesnice tak představuje biblickou Sodomu a Gomoru. Učitel je další smutnou figurkou, která je plná ideálů, ale neschopna rázné akce, je uzavřen před skutečným světem mezi svými technickými hračkami.

Spouštěcím momentem hrůzných událostí je objevení prázdných vagónů na nádraží. Výpravčí není k nalezení, telefon je hluchý a vedle kolejí přijíždí na kole syn předsedy (voják). Hovoří o nejasných zprávách o obklíčení vesnice a všeobecném zmatku, z kterého nejde nic konkrétního usoudit: „Co já vím, copak se v tom zmatku něco dovíte... Říkali, že se sem nesmí... To je právě to, že nikdo nic neví.“ Toto a Josefovy vize zasévají do srdcí vesničanů stín pochybnosti. Pomalu se všech zmocňuje Kierkegaardská nicota, nejistota z budoucích událostí, propadají zoufalství, marně se snaží zachytit nějaké jistoty tohoto světa, pochopitelně žádné nenacházejí a vlastní nesmrtelnost jim ani nepřijde na mysl.

Pro herce se stává osudnou pitka v místním lokálu, kde díky jejich neznámému původu a komediantským trikům získávají nádech tajemna. Jeden z vesničanů jejich věštecké umění podtrhuje komentářem: „Vy víte úplně všechno.“ V podtextu tak můžeme číst určitý náznak, že by tito lidé mohli být dobře informovanými špióny. Od tohoto okamžiku se stávají nevídanými hosty vesnice a všichni obyvatelé se proti nim spojí, zabrání jim v odjezdu a fyzicky je ohrožují. Takovéto primitivní smýšlení jen podtrhuje Kierkegaardovo smýšlení o davu jako o primitivní pudové skupině obyvatelstva.

Jediný Josef má paradoxně dostatek rozumu a uvědomuje si sílící nebezpečí. Cítí, jak proti sobě lidí začínají brojit - „Mozek tlačí na mozek.“ Strhne se boj idejí, kdy jedna bude ničit druhou. Lidé se díky svému rozumu povýšili na roveň Bohu a postavili se proti základním lidským principům. Jeho útěk z nebezpečí se bohužel nezdařil a je tak většinou donucen zůstat ve vesnici.

Demonstraci toho, čeho všeho je schopen lidský rozum v celé své kráse, můžeme vidět ve scéně, kdy předseda svolává schůzi, aby vyřešil stávající situaci. Vesničané jeden přes druhého přicházejí s nejbáznivějšími teoriemi stávající situace: „Možný je všechno.“ „Dneska je možný i nemožný“ „Jestli už není možné jen to nemožné.“ „Myslíte, že je to nějaká politika? To by tedy byla pěkně blbá.“ „Blbá, ale chytře dělaná.“ Schorm nám ukazuje, kam až může člověka zavést spekulativní rozum, kterým Kierkegaard tolik opovrhoval pro jeho falešnost. V samotném závěru schůze nabádá předseda svoji skupinu k praktikám totalitních

režimů: „Pozorovat. Ověřovat. Hlásit.“ Předsedův výbor zároveň vytváří seznam lidí, kteří budou ochraňováni. Schorm tak přibližuje praktiky komunistické strany a systému kádrových spisů. Kdo má právo rozhodovat o jiných lidech? V abstraktním měřítku můžeme říct, že Bůh, ale v těchto poměrech se jedná o hnusné elitářství vypovídající o smutném stavu lidské duše.

Na druhé straně vzniká jiné spektrum vedené Srandistou. Ten organizuje průzkumné akce a záměrně štví lidi proti sobě. Příklad takového chování nám poskytuje scéna, kdy Srandista se svojí skupinou přepadnou účetního a vinu svalí na nevinného statkáře. Oba krutě vyslychájí a statkáře donutí vykopat si vlastní hrob. Jedná se o další variantu vnitřně zmateného člověka, jehož největší uspokojení je v ovládnutí druhých. Spadá tak do stejné estetické skupiny s Alenou, Majdou z *Farářova konce* nebo s Janou z *Návratu ztraceného syna*. Jejich chování je nedokáže nikdy plně uspokojit, a tak si neustále musí hledat novou zábavu a nové oběti. Takovéto chování je však ostře v rozporu jak s lidskými právy, tak s etickými zásadami. Uvědomoval si to jak Kierkegaard, tak Schorm. Oba dva požadovali od člověka daleko víc než pouhé požitkářství.

Ani herecká společnost nezaostává ve vytváření nejrůznějších konspirací, a tak se stane, že všichni podezírají všechny. *Homo homini lupus: Člověk člověku vlkem.*

Druhý den ráno se celá situace dále vyhrocuje. Josef si pokoj ve svém domě pomaloval sgrafity symbolizující smrt. Dává tím ještě více najevo svoje niterné pocity, je to jeho způsob, jak se vyrovnat s nadcházející situací, jak přijmout nevyhnutelné a připravit se na posmrtný život. Zcela opačně jedná předsedův výbor, který uspořádá zabijačku. Krvelačně se vrhají na prase, které před smrtí týrají krutým naháněním. Samotné vepřové hody se proměňují v čisté obžerství. Znovu se tak setkáváme s animální žravostí související s požitkářstvím a majetnictvím. Předseda: „Co sníme, to nám nikdo nevezme.“ Ostře se nám tu staví do kontrastu Kierkegaardův pietismus na jedné straně a na straně druhé jeho estétství.

Totální paniku zapříčiňuje kousek roztrhaného letáčku, který nachází učitel. Píše se zde o „celkovém řešení“, „hmotném i živém inventáři“ a „projevu odporu“. Učitel místo toho, aby se sám chopil činu a snažil se situaci uklidnit, předá letáček Předsedovi. Ačkoli je jakýkoli původ nebo smysl takového letáku neznámý, nebrání to lidem, aby ho využili jako důkaz svých teorií. Srandista iniciuje lidi, aby nastoupili na vagóny a stavěli barikády. Proti tomu se snaží zasáhnout učitel: „Sousedí. Prosím vás, sousedí. Musíme hledat třetí východisko.“ „Tady jde o kejhák.“ „Tady jde o princip.“ Příliš pozdě a příliš chabě se snaží zachránit situaci, kterou sám pomohl vyvolat. Podobně jako Farář ve *Farářově konci* a Jan v *Návratu ztraceného syna*, tak i učitel je neschopen uchopit vlastní život, ono vnitřní Já a zachránit celou situaci. Místo toho se jen slepě potácí od jedné k druhé ideji.

Předseda se snaží zachránit chaos divadelním představením. Herci se k tomu staví jako k nutnému zlu a domlouvají se na co možná nejrychlejší a nejstručnější verzi: „Latinský verše ven, to by je mohlo dráždit.“ Opět se tu tak střetáváme s nebezpečím, které se skrývá v latinském jazyce, neboť právě kvůli latině byl Farář ve *Farářově konci* napadán policisty. Herci hrají pašije, příběh o ukřižování a zmrtvýchvstání Ježíše Krista. Tato hra má v kontextu celého filmu velmi smutnou roli. Dle křesťanské tradice sestoupil Bůh na zem, vtělil se do člověka a sejmul z něj jeho dědičný hřích. Usmířil lidské pokolení s Bohem. Obyvatelé vesnice však představitele Ježíše Krista sami lynčují, nestojí o spasení a sami se staví proti Bohu. Matky ho zahánějí do rybníka, hází po něm kameny, „Ježíš“ kráčí po vodě, ale nakonec se propadá. Jsou jako židé, již nechali Ježíše ukřižovat.

Pro Kierkegaardra byl Kristus způsobem, jakým je možno uchopit vlastní Já přesahující smrt v konečném světě. Byla to pravda a cesta, kterou se má člověk nechat vést. Vesničané však odmítají litovat svých hříchů a naopak se dopouštějí nových. Jedním z nejhrůznějších je bezpochyby znásilnění herečky Máří Magdalény na hřbitově. Prosí předsedu: „Pro boha živého chraňte mě!“ Ten ji však vydává davu. Onen krutý čin je podtržen ještě místem, na hřbitově skupinka mužů znásilní nevinnou ženu, představitelku biblické prostopášnice, které se zastal jedině Ježíš a obrátil ji k Bohu. Tímto krutým činem znesvětili jak samotnou ženu, tak hroby, místa posledního odpočinku mrtvých. Tento akt má krutou dohru v tom, že se aktéři rozptýlí do davu a smyjí tak ze sebe svoji vinu tím, že se spojí s vinou ostatních ve vinu kolektivní. Předseda: „Kde jsou všechny vinný, není nikdo vinnej.“ Jak tvrdí Hannah Arendtová, jedná se o nejkřutějšího viníka, neboť nemá tvář a nejde ho z ničeho obvinít.

V závěru filmu vidíme hromadné obsazování nákladních vagónů, kdy stres lidí je ještě více vyhocen morseovou zprávou: „Predepsany počet sedesat.“ Napětí již dosáhlo svého maxima, vidíme, že se schyluje ke krvelačnému boji. S lidmi je nakládáno jen jako s číslicemi, předseda kalkuluje: „Lidí je moc, všechno se zachránit nedá.“ Z dříve přátelské společnosti jsou vylučováni nepohodlní. Lidé zapomněli na etické a snížili se ke krutému egoismu a sobectví. Všem záleží jen na vlastním prospěchu.

Učitel podléhá nastalé situaci: „Nejhorší máme za sebou. Úzkost je, tak říkajíc, strach ze strachu, nyní zbyl pouhý strach. Víme, na čem jsme. Co je vlastně dobré a co zlé. Člověk se může mýlit, i když má pravdu a naopak jiný má pravdu, i když se mýlí. Každé utrpení má svoji hodnotu. Jsme-li absolutně zbaveni práv, stáváme se úplně svobodnými. Od nikoho nemůžeme nic očekávat, všechno je tudíž na nás.“ Svým filozofickým monologem vytváří atmosféru osmého dne. Byla překročena magická sedmička, lidé se vymkli řádu a propadli

chaosu, ve kterém se navzájem zničili. Bez pravidel, bez omezení, člověk byl ponechán vlastnímu rozumu a jediného, čeho byl schopen, bylo ničení.

Učitel hledá odůvodnění těchto činů. Nalézá ho v samotné existenci člověka. „Existuju, tedy jsem vinen.“ Jedná se o určitou variantu prvotního hříchu, kdy je člověk zatížen svou vlastní přirozeností. Naše existence s sebou nutně nese naše jednání a to zase následky. Nemůžeme se zbavit odpovědnosti, právě naopak. Je na nás, abychom uchopili naše Já a vydali se skokem do neznáma k uvědomění si všemohoucnosti Boží.

Na nádraží lidé uslyší ohlušující pískot, slunce se ztratí v mracích a rozpoutá se krutý boj všech proti všem. Učitel se snaží zachránit nastalou situaci provoláváním hesel o lásce a toleranci, ale je umlčen. Do nastoleného boje přichází výpravčí, který přináší další zprávy o izolaci obce. Učitel, ve snaze ochránit lidi od rozšíření zvěstí o jejich chování, usmrtí výpravčího: „Tys nás viděl, ty bys jim to řek. Ty jsi nevhodný svědek... Jednotlivec se musí podřídit.“ Nakonec učitel zradí všechny své ideály o toleranci, odcizil se sám sobě i Bohu.

Jako jediný přeživší prochází Josef po opuštěném nádraží, vzhlíží k oblakům, vane silný vítr. Schorm tímto filmem završil svoje existenciální období ve filmu. A definitivně zobrazil člověka jako zlého s dobrými vlastnostmi. Lidé si musí uvědomit svých hříchů, které se skrývají v povýšenosti rozumu, musí opět nalézt svoji duši a dojít k uchopení svého Já. Přesně tak to požadoval Kierkegaard.

ZÁVĚR

Podíváme-li se na díla obou inkriminovaných mužů, docházíme k jednoznačnému závěru, že v čele jejich zájmů stojí člověk. Budují sondu do hloubi lidské duše, snaží se odkrýt naši přirozenost, podstatu. Jak Kierkegaard, tak Schorm shodně docházejí k tomu, že člověk žijící pouze smyslovými požitky, materiálními potřebami nebo z emociálních rozkoší (zde můžeme zahrnout i agresi apod.) v podstatě nežije. Je mrtev ještě před smrtí, jeho nitro (duše, duch, Já) je zabito, žije buďto v totálním nevědění, a nebo pouze estetickým životem. Takový člověk zákonitě propadá nejrůznějším melancholickým záchvatům, touze tvořit, ale vždy tyto touhy umlčí.

Takovémuto způsobu života značně napomáhá či spíše ho sama vytváří společenská konvence, umělá morálka a etika, církev, jednoduše řečeno normalizovaná společnost, jež potlačuje každou individualitu. Zahrnuje člověka neustále novými estetickými hračkami, které poutají jeho pozornost na konečnost, neustálé vznikání a zanikání, jinými slovy na nesvobodu a neštěstí.

Proto, aby člověk unikl tomuto jednoduchému a na první pohled spokojenému životu, musí udělat jedinou věc. Zastavit se ve svém neustálém monotónním koloběhu života, na chvílku se uklidnit, pak se ponořit do sebe, uzavřít se před okolním světem a prozkoumat každou částičku toho neuchopitelného v nás, čemu říkáme Já. V tomto Já se nachází otisk nekonečna (chápej Boha), spolu s tímto nekonečnem se tak v nás samých rozvíjí naše vlastní svoboda, objevujeme zde lásku a štěstí. Nepotřebujeme společenské konvence a morálku, pokud okusíme nekonečno v sobě samých, intuitivně víme, jak se chovat k sobě a druhým. Problém s tímto uchopením Já vězí v jeho přijmutí. Řada lidí nechce být sama sebou, chtějí být milionáři a slavní herci, ale i kdyby se jimi stali, nebudou šťastni, neboť se nestali těmi, kterými skutečně jsou, a kterými se stát měli.

Tohle všechno věděl Kierkegaard a věděl to i Schorm. Oba na sobě i na svých hrdinech cítili tíhu společnosti, jež je stahovala ke dnu a nedovolila jim být tím, kým skutečně chtěli. Ocitli se mimo ochranu zákonů, postavili se nutnosti a etickému, řada jejich hrdinů tento tlak nevydržela a spáchala sebevraždu. Nikoliv však oba myslitelé, ti vypili svůj pohár hořkosti až do konce.

Další paralelou je jejich vztah ke křesťanství, neboť jak Kierkegaard, tak Schorm s křesťanstvím přišli do velmi blízkého vztahu. Kierkegaard dokonce studoval teologie, Schorm oproti němu „pouze“ ve svém mládí pravidelně docházel na mše. Kierkegaardův vztah k Bohu se ještě více vyostřil v jeho tvorbě, kde Boha staví jako nejvyšší stupeň lidské

existence. Podobně figuroval i u Schorma. Dle toho mohl být člověk opravdu svoboden, pouze pokud se smíří sám se sebou, nalezne vnitřní rovnováhu jak sám se sebou, tak se světem. Křesťanství pro oba muže představovalo harmonii, klid a opravdovou svobodu. Křesťanství však neslučovali s církví nebo křesťanstvem, jež se rozhodně vždy nechovalo dle Božích přikázání.

Kierkegaard je považován za velkého nesystematika, avšak celá jeho tvorba směřuje k jednomu cíli stejně jako u Schorma. Ten napříč svojí tvorbou, nehledě na žánr, sleduje existenci člověka a jeho proměny. Staví se tak po bok Kierkegaarda a spolu se staví proti bohapustému životu k smrti. Kladou na člověka nutnost etického života, tvůrčí aktivity, života skrze svoje Já.

ANOTACE

Název práce: Filmy Evalda Schorma ve světle filozofie Søreny Kierkegaarda

Vypracoval: Ondřej Pikula

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Fakulta: Filozofická

Katedra: Divadelních filmových a mediálních studií

Počet znaků: 112 667

Počet titulů použité literatury: 19

Klíčová slova: Søren Kierkegaard, Evald Schorm, nicota, absurdno, existence, Já, víra, rozum, konečno, nekonečno, absolutno, estetický, etický, náboženský, Bůh, svoboda, tolerance.

Tato práce pojednává o dánském mysliteli Sørenu Kierkegaardovi a o jeho životním díle. Zkoumá klíčové termíny jeho filozofie, především jeho důraz na člověka, a hledá souvislosti v tvorbě režiséra České nové vlny Evalda Schorma. Na třech vybraných filmech (*Návrat ztraceného syna*, *Farářův konec*, *Den sedmý, osmá noc*) upozorňuje na shodné momenty obou tvůrců. Autor aplikuje Kierkegaardovo vnímání existence člověka, jako uchopení vlastního Já, na hrdiny režisérovy filmů. Všímá si vnitřního lidského utrpení, souboje jedince proti společenskému útlaku či konzumního úpadku společnosti.

ANOTATION

This work dissertates about the Danish thinker Søren Kierkegaard and about his lifework. It explores the key terms of Kierkegaard's philosophy and especially his accent on human being, and looks for a connection in the work of the Czech new wave director, Evald Schorm. This work highlights congruent moments in their thinking on three films (*Návrat ztraceného syna*, *Farářův konec*, *Den sedmý, osmá noc*). The author of this work applies Kierkegaard's perception of human existence, as grasping his own Self, on characters of Schorm's films. The author is noticing internal human suffering, fights of the individual against social oppression or a downfall of consumer society.

PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 7. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 10. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 11. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 12. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1967.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 7. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1969.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 8. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1969.

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. Č. 2. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu, 1971.

Film a doba. Č. 2. Praha: Orbis, 1969.

Film a doba. Č. 3. Praha: Orbis, 1967.

Filmový přehled. Č. 6. Praha: Panorama, 1990.

Záběr. Č. 18. Praha: Ústřední ředitelství československého filmu, 1990.

Zpravodaj československého filmu. Č. 12. Praha: Československý národní ústav, 1990.

Návrat ztraceného syna (Evald Schorm, 1966)

Farářův konec (Evald Schorm, 1968)

Den sedmý, osmá noc (Evald Schorm, 1969)

LITERATURA

AREDDTOVÁ, Hannah. *O násilí.* Praha: OIKOYMENH, 2004.

BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro každý den.* Praha: Primus, 1994.

BLECHA, Ivan. *Fenomenologie a existencialismus.* Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994.

- CORETH, Emerich – EHLEN, Peter – SCHMIDT, Josef. *Filosofie 19. století*. Přeložil David Mik. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2003.
- ČERNÝ, Václav. *První a druhý sešit o existencialismu*. Praha: Mladá fronta, 1992.
- DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998.
- GARDINER, Patrick. *Kierkegaard*. Praha: Argo, 1996.
- HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Přeložil Tomáš Pekárek. KMa, s. r. o., 2008.
- KIERKEGAARD, Søren. *Nemoc k smrti*. Přeložila Marie Mikulová – Thulstrup. Mnichov: Opus bonum, 1981.
- KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění; Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.
- KIERKEGAARD, Søren. *Současnost*. Praha: Votobia, 1996.
- KIERKEGAARD, Søren. *Svědčův deník*. Praha: Mladá fronta, 1994.
- LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy*. Praha, Národní filmový archív, 2001.
- OLŠOVSKÝ, Jiří. *Niternost a existence: úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005.
- OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007
- PATOČKA, Jan. *Sókratés: přednášky z antické filosofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- ROHDE, Peter P. *Kierkegaard*. Olomouc: Votobia, 1995.
- ŠESTOV, Lev. *Kierkegaard a existenciální filozofie*. Přeložila A. Červenková. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- UMLAUF, Václav. *Kierkegaard: hermeneutická interpretace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005
- VOJVODIC, Radoslav. *Kierkegaard v kočáře*. Praha: Dauphin, 1998.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archív, 1993.