

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Rané scenáristické práce Ludvíka Aškenazyho
(Ludvík Aškenazy's Early Screenplays)

Vypracovala: Anna Nádvorníková
Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.
Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 14. dubna 2013

Děkuji vedoucímu své bakalářské diplomové práce Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D. za odbornou pomoc.

1. Úvod.....	5
1.1 Předmět zkoumání a metodologie	5
1.2 Prameny a literatura	6
2. Ludvík Aškenazy.....	8
3. Zařazení filmů do kulturního kontextu.....	10
3.1 Typické prvky socialistického realismu	11
3.2 Zobrazování aktuální problematiky ve filmu	12
3.3 Projevy psychologizace v českém filmu 50. let	13
3.4 Ludvík Aškenazy a zniternění tématu	14
4. Můj přítel Fabián	15
4.1 Synopse	15
4.2 Historie námětu	16
4.3 Analýza.....	18
4.3.1 Typologie postav	20
4.3.2 Užití jazyka ve filmu	22
4.3.3 Prostor a čas	23
4.4 Závěr.....	23
5. Tam na konečné	25
5.1 Synopse	25
5.2 Historie námětu	26
5.3 Analýza.....	27
5.3.1 Typologie postav	29
5.3.2 Užití jazyka ve filmu	32
5.3.3 Prostor a čas	33
5.4 Závěr.....	35
6. Další vývoj filmové tvorby Ludvíka Aškenazyho	37
6.1 Křik.....	38
7. Závěr.....	39
8. Anotace.....	41
9. Prameny.....	43
10. Literatura	44
11. Aškenazyho spolupráce s filmem.....	47

1. Úvod

1.1 Předmět zkoumání a metodologie

Předmětem studie je scenáristická práce Ludvíka Aškenazyho. Československá kinematografie po roce 1945 bývá často viděna jako problematický celek, jenž do vzniku tzv. československého filmového zázraku 60. let měl spíše koherentní, než rozrůzněný charakter. Přitom právě sledování nuancí ve vývoji kultury 50. let v posledních letech dokazuje, že řada ze zásadních hodnot předválečného umění, stejně jako kořeny obrody československé kultury v 60. letech byly přirozenou součástí let 50. Součástí, jež často musela být vyvzdorována proti režimní demagogii, ale zosobněna v jednotlivých tvůrcích vykazovala příznačné rysy toho nejlepšího, čím se náš film později proslavil. Jednou z nejzajímavějších osobností generačně příslušejících do vytyčeného období, byl beze sporu Ludvík Aškenazy. S jeho dílem jsem se seznámila jako studentka bohemistiky, teprve později jsem přišla do styku s jeho scenáristickými pracemi pro film. Zajímalo mě, jak se specifické kvality jeho díla projevily právě v krizovém období českého filmu a zda se jeho literární postupy zobrazily i ve výsledných filmových snímcích.

Tato studie by měla potvrdit či vyvrátit tezi, že se mimořádný talent Ludvíka Aškenazyho a jeho literární novátorské postupy vtiskly i do filmových děl a napomohly tak proměně československé kinematografie v různorodý proud témat a stylů generující originální kvality a zároveň sledující progresivní zahraniční vývoj.

Studie bude pracovat především s narativní analýzou, která umožní srovnání literárních a scenáristických postupů s výsledným tvarem filmových děl. Narativní analýza poskytne prostor rovněž pro komparaci jednotlivých motivů a postav a jejich vývoje pod vlivem dramaturgických a režijních zásahů. Dalším pilířem je pak aparát strukturalistické analýzy filmu, z něž čerpám terminologii a princip sledování tvorby významu v uvedených filmových dílech. Všimát si budu rovněž kulturně-historického kontextu, jenž je ve sledovaném období determinující. Za tímto účelem je nutné přiblížit především pojem socialistického realismu ve filmu, vůči němuž se různou měrou uvedené snímky vymezují.

Struktura práce následuje zvolené téma tak, aby umožnila akcentování specifických prvků konkrétních děl a procesu vzniku filmu. Zatímco filmová díla založená na adaptaci předpokládají zkoumání literárního předobrazu a jeho proměny, jinde vystupuje do popředí scenáristická konstituce významu.

Ve prospěch soustředěnosti práce nebudou detailně sledována všechna scenáristická díla Ludvíka Aškenazyho, ale zaměřím se především na dva snímky z 50. let, na nichž lze vhodně ilustrovat, jak změnu politického klimatu a liberalizaci kinematografie, tak i rozdílný přístup k volbě a zpracování tématu s velmi diferencovaným vkladem „typické“ literární poetiky Ludvíka Aškenazyho.

V úvodu práce představuji osobnost Ludvíka Aškenazyho, zaměřuji se na jeho tvůrčí práci, na literární prvky, které jsou pro jeho dílo typické a které se tu více tu méně přenášejí i do filmů, na nichž spolupracoval. Dále nastiňuji kulturní kontext, ve kterém filmy vznikaly, a pro jeho vůdčí úlohu v padesátých letech se zaměřuji na doktrínu socialistického realismu. Vztažením filmů k této normě lze lépe poukázat na jejich případné „kacířství“. Jinými slovy, na pozadí historického kontextu mohu hodnotit, zda filmy zapadaly do dogmatické estetiky padesátých let, nebo se vůči ní vymezovaly. Na tomto kulturně historickém podkladě se poté detailně věnuji analýze dvou vybraných filmů, prvním je **Můj přítel Fabián**, druhým **Tam na konečné**. Následuje výhled na další tvorbu Ludvíka Aškenazyho a shrnující závěr.

1.2 Prameny a literatura

Jako primární zdroje mi slouží scénáře filmů **Můj přítel Fabián**, **Tam na konečné** a **Májové hvězdy**, vypůjčené z Národního filmového archivu, a scénář filmu **Křik** zveřejněný v knize 3 ½ (J. Janoušek), dále knižní publikace **Sto ohňů, sedm povídek o dobrých lidech** (L. Aškenazy) a **Májové hvězdy** (L. Aškenazy).

Ze studií **Démanty všednosti** (Z. Škapová, S. Přádná, J. Cieslar), **Československá nová vlna** (P. Hames), **Umlčený film** (J. Žalman) a **Ostře sledované filmy** (A. J. Liehm) čerpám informace týkající se zasazení filmů do kulturního kontextu. K tomuto účelu mi posloužily i články **Realistická tendence českého filmu** (P. Bilík, Aluze), esej **Proměny strukturních dominant v próze 60. let** Aleše Hamana ve sborníku **Zlatá šedesátá** a článek Daniely Hodrové **Žánrový půdorys budovatelského románu** v knize **Vztahy a cíle socialistických literatur**.

Z příručky **Démanty všednosti** jsem pro své účely vybrala první studii od Zdeny Škapové **Cesty k moderní filmové poetice**, v níž autorka využívá naratologická východiska jako zdroj vlastní interpretace několika filmů z padesátých let, na kterých je patrný přechod od klasického filmového tvaru ovlivněného socialistickým realismem až po první náznaky nového filmového tvaru. Studie Jana Žalmana **Umlčený film** pomáhá k orientaci

v historickém kontextu kinematografie, kdežto publikace **Ostře sledované filmy** A. J. Liehma pouze rozšiřuje obraz o českém filmu z pohledu esejistických úvah autora a jeho rozhovorů s tvůrci.

Politický obraz padesátých let jsem nastudovala z příručky **Kdo spoutal naši kulturu, portrét stalinisty Gustava Bareše** (J. Knapík), **Únor a kultura, sovětizace české kultury** (J. Knapík) a a kulturně sémiotická studie **Šťastný věk (Symboly, emblémy a mýty 1948-1989)** (V. Macura) mi dopomohla zorientovat se v životě v socialistickém Československu. Ke stejnému účelu posloužila publikace **Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967** (J. Knapík). Literární pojmy jsem si ověřovala v **Encyklopedii literárních žánrů** (D. Mocná, J. Peterka) a v příručce **Lexikon teorie literatury a kultury** (A. Nünning).

Použila jsem také dvě autobiografie **Bílý mercedes** (J. Weiss), kde režisér Jiří Weiss vzpomíná na přijetí filmu **Můj přítel Fabián, a 3x18 (portréty a postřehy)** (A. Lustig, F. Cinger), která mi byla doplňujícím materiálem o osobě Ludvíka Aškenazyho z pohledu jeho současníka a blízkého přítele, Arnošta Lustiga.

O osobnosti a tvorbě Ludvíka Aškenazyho pojednávají literární příručky **Dějiny české literatury II. 1948-1958, Česká literatura od počátků k dnešku** (Lehár a kol.), **Přehledné dějiny české literatury 1945-1989** (P. Janoušek a kol.) a **Slovník českých spisovatelů** (V. Menclová, V. Vaněk a kol.). Jako nejvhodnější se však ukázal internetový zdroj **www.slovníkceskeliteratury.cz**, který mě odkázal na články, jež o tomto autorovi vyšly, a na základě nichž bylo možné zařadit postavu L. Aškenazyho do dobového literárního kontextu. Podrobněji je čtenář nalezne v příložené bibliografii.

2. Ludvík Aškenazy

Postava Ludvíka Aškenazyho (1921-1986) se na kulturním poli spojuje v první řadě s literární tvorbou. Do oblasti české kinematografie přispěl několika scénáři, které byly realizovány v padesátých a šedesátých letech. Kvalita těchto prací kolísá v závislosti na dobových okolnostech a autorově tvůrčí vyzrálosti. V literatuře Ludvík Aškenazy debutoval tendenčními povídkami (**Záře** 1951, **Sto ohňů** 1952, **Vysoká politika** 1953). Známým se stal po vydání povídkové sbírky **Dětské Etudy** (1955), mezi umělci vzbudil rozruch básnickou sbírkou **Černá bedýnka** (1960) a mezi jeho nejslavnější práce patří povídková sbírka **Vajíčko** (1963). Na rozdíl od raných textů se právě zde setkáváme s typickými motivy, které následně určily autorův specifický styl, prostředí i motiviku. Před svou emigrací patřil Aškenazy mezi autory oficiálně vydávaného okruhu, ale nepatřil k autorům režimem protěžovaným.

Z pohledu literární historie je jeho jméno spojováno především s dětskou literaturou. Žánr pohádky mu dovoluje balancovat mezi reálným a fantazijním světem, nicméně i do těchto děl vnáší otázku smysluplné práce, poznání přátelství a lásky a při důkladném čtení se čtenářům odkryje autor humanitně a levicově smýšlející pozorovatel povah, schopný sestoupit až do duší svých postav. Výrazné dětské postavy se objevují i ve filmech **Můj přítel Fabián**, **Tam na konečné** a **Hry a sny** jsou dětskému divákovi dokonce věnované.

V Aškenazyho prózách se děj stává děním, pevné hranice příběhu se pomalu ztrácejí pod tíhou smyslových vjemů a úvah, delší próza je poznamenána epizodním vyprávěním. Ztráta pevných linií příběhu se uskutečňuje především pod vlivem poetismu. Tímto ozvláštňením jeho próz prostupuje především jemná ironie, pocity melancholie a silné empatie autora k postavám. Ačkoli se Aškenazy učil česky až v dospělosti¹, užíval bohatého

¹ Ludvík Aškenazy se narodil v roce 1921. Do roku 1939 žil v Polsku, další životní peripetie ho přivedli na Ukrajinu, do Kazachstánu, a když se nakonec přidal k Rudé armádě, dostal se díky československému armádnímu sboru ve dvaceti šesti letech až do Prahy. Kontakt s ruskými vojáky zaznamenal do povídkové knihy **Květnové hvězdy**, ze které bylo vybráno několik povídek pro film **Májové hvězdy**. Aškenazy se po příjezdu do Prahy zajímá o českou prózu a sám se podílí na jejím obohacení. Kromě zahraničních reportáží vydaných knižně (známé je zejména **Indiánské léto**, díky němuž si původně nadšený socialista Aškenazy uvědomil relativní hodnoty socialistických pravd a mýtů), píše drobné prozaické útvary, povídky a rozhlasové hry. Aktivně se podílí i na divadelním dění. Jeho první divadelní hru **Ukradený měsíc** dramatisoval v roce 1959 Ladislav Smoljak v divadle Semafor. Po okupaci v roce 1968 emigroval Aškenazy s rodinou do Mnichova. Již delší dobu spolupracoval s německým rozhlasem a Mnichov se jevil jako dobrá varianta pro život. Pocházela odsud Aškenazyho žena, Leonie Mannová, dcera Heinricha Manna. Dle slov jeho syna Jindřicha, byl Aškenazy v Německu „známý jako interesantní poetický autor pohádek pro děti a dospělé.“ – MANN, Jindřich. Zapomenutý spisovatel. *Labyrint revue* 6, 1996, č. 1, s. 6-7.

V Mnichově také psal televizní scénáře a rozhlasové hry, které si následně i sám režíroval. Po čase se ale rodina odstěhovala do severní Itálie, kde v Bolzanu Aškenazy po dlouhodobé nemoci zemřel.

jazyka. Jako ozvláštnění používal v textech slovní hříčky, poetizace, zatajení významu skrze zámlky.

Předchozí výčet typických rysů Aškenazyho literární práce lze ve filmu nejlépe vidět ve snímku **Křik** z roku 1963 Jaromila Jireše. Jan Žalman Jirešovu a Aškenazyho spolupráci dokonce označuje za „polyfonně montovanou koláž“² a přirovnává dílo k poezii všedního dne. Díky tomuto filmu je také Aškenazy s českou kinematografií nejčastěji spojován. Pravdou ale je, že film je především ceněn za kvality formální. Ve filmech z padesátých let, které jsou předmětem této práce, se typické prvky jeho tvorby objevují v různé míře, a jejich sledování je předmětem této práce.

Aškenazyho tématem bylo setkání obyčejného člověka s něčím, co ho přesahuje, zahrnuje či povyšuje, např. se změnou společensko-politického systému nebo nečekaným citovým probuzením. Lyrický subjekt se proti tomu nesnaží bojovat, ale naopak hledá cestu, jak s touto novou zkušeností žít. Jeho postavy výrazně spojuje rys lidí na okraji společnosti. Pokud Aškenazy píše o vojenském pluku, vybere si spíše pěšáka než generála, starou, nikoli mladou ženu, která u sebe nechává mladého vojáka, služku, nikoli panstvo, etnickou menšinu či obyvatele činžovního domu na periferii s jejich každodenním živořením. Výjimku tvoří film **Májové hvězdy**, kde postavy rys společenských outsiderů nevykazují.

Ve filmu **Můj přítel Fabián** je motiv outsiderství zaobalen do obrazu sociálních tříd a jejich neprostupnosti. To je samozřejmě ovlivněno i Aškenazyho životním postojem. Za války jako poloviční Žid přišel o rodiče, zúčastnil se krutých bojů a stavěl se proti extrémnímu pravicovému smýšlení natolik, že se stal nadšeným komunistou. Jeho procitnutí z této ideologie bylo postupné, pomalé, a tak jsou jeho rané prózy naplněné socialistickými schématy a levicově humanitními utopiemi. Zajímavé je, že film **Tam na konečné**, který byl uveden mezi tendenčními snímky **Můj přítel Fabián** a **Májové hvězdy**, se problematiky sociální determinace dotýká jen letmo. Nejsilněji je tento prvek patrný u první Aškenazyho práce pro film, u snímku **Můj přítel Fabián**.

² ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. doplněné vyd. : Levné knihy, 2008, s.125. ISBN 978-80-7309-573-4.

3. Zařazení filmů do kulturního kontextu

Oba dva filmy, které jsou předmětem zkoumání této studie, vznikly v padesátých letech v Československu. Z kulturního hlediska se jedná o období podřízené doktríně socialistického realismu. Tento směr už ve 30. letech určil a pojmenoval Andrej Alexandrovič Ždanov na Prvním všesvazovém sjezdu spisovatelů v roce 1934. V meziválečném Sovětském svazu nahradil dřívější pluralitu literárních směrů a skupin, do Československa se socialistická realismus coby vůdčí kulturní ideologie dostává po roce 1948. Ždanov socialistický realismus vymezil ve své stati **O nejpokrokovější literatuře světa** a vytvořil tak normu, kterou by měli literáti a umělci dodržovat.³ Vytýčil ji orientací k lidovým masám a odporem proti modernímu a západnímu *buržoaznímu* umění. Prohlásil, že „v epoše třídního boje není a nemůže být literatury netřídní, netendenční, zdánlivě apolitické“.⁴ Doktrína určovala hranice mezi pokrokovým a úpadkovým, žádoucím a nežádoucím a vymezovala okruh preferovaných témat.

Ve filmu s sebou směr socialistického realismu nese recepčně snadnou strukturu. Zažitá stereotypy pomáhají v rychlejší a snadnější orientaci ve vývoji děje, kontakt mezi divákem a dílem je usnadněn vědomím, že divák ve filmu nemusí hledat autorské odkazy a zodpovídat si otázky, ke kterým film nabádá, protože pokud se zde nějaké otázky vyskytují, jsou ihned zodpovězeny a na chybnou je ukázáno káravým prstem, popřípadě nepohodlné postavy provedou sebekritiku a projdou společenským uvědoměním.

Ždanov také definoval schematizované typy hrdinů: „V naší zemi jsou hlavními hrdiny literárního díla aktivní budovatelé nového života: dělníci a dělnice, kolchozníci a kolchoznice, členové strany, hospodářští odborníci, inženýři, komsomolci, pionýři. To jsou hlavní typy a hlavní hrdinové naší sovětské literatury.“⁵

Stanovy Svazu spisovatelů SSSR nazvaly socialistický realismus základní metodou sovětské literatury a literární kritiky. Směr socialistického realismu měl být pravdivý, historicky konkrétní a revoluční. Kladl si za cíl převychovávat pracující lid v duchu socialismu. Didaktický záměr tohoto směru byl jedním z jeho obsahotvorných prvků. Mezi další by se daly řadit schematičnost, typizace, normativní rysy a závazné metody ve výstavbě díla.

³ Lenin hovořil o spisovatelích jako o inženýrech lidských duší

⁴ ŽDANOV A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa*. In *O umění*. 2. vyd. Praha : Orbis, 1949. s. 9-18.

⁵ Tamtéž.

Následující filmy se budou problémů normativního směru dotýkat. Je proto vhodné blíže rozebrat jednotlivé prvky socialistického realismu.

3.1 Typické prvky socialistického realismu

Schematičnost modelů a typizace postav je jedním z nejkřiklavějších výstavbových momentů socrealistických děl. Přeměna člověka a s ní související zrod kolektivů nových lidí, kteří nacházejí své společenské uplatnění v budování lepšího nového světa, byla základním námětem v tzv. budovatelském románu – typické formě socialistického realismu v literatuře. Téma nevyhnutelné socializace bylo založeno na fenoménu proměny společnosti. Sjednocujícím principem děl byla oslava práce, heroické, velkolepé, naplnění lidského údělu.

Škálu postav omezující se na tři typické hrdiny uvedu typem kladného hrdiny.

Kladný hrdina je buď komunista nebo postava dělnického původu (dělník v závodě, na stavbě, v dole nebo podruh z velkostatku). Znakem jeho mravní odpovědnosti je členství v komunistické straně. Poctivě smýšlející straník zastává v opozici *starého* a *nového* pokrokový směr, novou ideologii. Tato postava je důležitým prvkem pro didaktičnost socrealismu, její funkcí v díle je pronášet projevy o jediné správné ideologii, o novém životě, který mění staré hodnoty v nové a nebrání se ani utopickým a mravoučným projevům. Charakterizuje ho odhodlání, přímočarost, ochota obětovat své soukromé štěstí budoucnosti. U obyčejných lidí je možná i jistá nedokonalost, zbrkllost, nedostatek odborných znalostí, chyby v osobním životě. Zato komunističtí funkcionáři zosobňovali nový řád, a těmito nedostatky proto netrpěli, vyznačovali se neomylností.

Opakem kladného hrdiny je hrdina záporný. Tato postava, většinou buržoazního původu, je ničitелеm nových hodnot a je to postava nepřevychovatelná. Její morální nízkost se často zrcadlí v samotném vzezření (jedná se o postavu kapitalisty, sedláka, továrníka, nebo velkostatkáře). Mezi typické povahové rysy patří bezohlednost, sobeckost a požívačnost, kvůli nimž tyto postavy ze svého sociálního okolí trčí jako nenávidění individualisté. Jejich záporné vlastnosti jsou groteskně a hrozivě přeháněny.

Třetí vyhraněný typ hrdiny odkazuje k zástupci pracující inteligence (může jít o stavbyvedoucího, továrního mistra, vědce, či studenta). Jde o postavu váhající, která ale nakonec do strany vstoupí a je v románu proto, aby právě jí, jako váhajícímu živlu, byl socialismus vysvětlen. V díle funguje jako ponuka pro ztotožnění se recipienta s dějem.

U typizace postav je dobré mít na paměti, že povahokresba dominuje nad aktem vyprávění. Tedy při pochopení nastíněného trojúhelníku typu hrdina kladný, záporný a váhající, se recipient v ději nemůže ztratit ani z hlediska narace, ani z hlediska ideologických schémat.

Tento krátký výčet typických hrdinů socialistického realismu reprezentuje různé sociální vrstvy a politické směry. Měl by tedy suplovat modelový charakter společnosti. Morální kvality postav se distribuují podle klíče jejich třídní příslušnosti.

Posledním výrazným prvkem socialistického realismu je tvoření mýtů. Patří mezi ně „mýtus kolektivity spatřující v identifikaci jedince se zájmy společenství záruku jeho trvalého štěstí, mýtus mládí zdůrazňující pozitivní působení těch, kteří již nejsou zatíženi mentalitou starého světa a mohou tak svým příkladem strhávat nedůvěřivé příslušníky starší generace, utopické mýty poslední bitvy a šťastného věku, pojímající období studené války jako poslední fázi rozděleného světa a předvečer nastávající epochy komunismu“.⁶

3.2 Zobrazování aktuální problematiky ve filmu

Ještě několik let po únorovém puči byla aktuální problematika poměrně ožehavým tématem. Filmaři se jí spíše vyhýbali a většina z nich utíkala do minulosti. Schematismus, typizované postavy a dělení hrdinů na kladné a záporné mnohem jistěji ožívaly v již prověřené minulosti. Každý filmový tvůrce v případě nedodržení zásad sočrealismu riskoval zavržení ze strany vládních kruhů, to znamená konec své profesní činnosti. To s sebou neslo i nutnost neustále zvažovat variantu estetického a etického znehodnocení svého díla. Dobovými nešvary, které se v čerstvě zestátněném filmu objevují, jsou přečeňování výchovného záměru díla, zavrhování významu tvůrčí individuality na úkor srozumitelnosti a lidovosti, neživost postav a dialogů jimi pronášených a v neposlední řadě agitační náplň jednotlivých příběhů.

„Komunisté byli přesvědčeni, že kultura musí navázat na tzv. pokrokové tradice, odvrhnout tíživé dědictví zanikajícího kapitalistického světa a vytvořit nové umění.“⁷ Proto se v rejstříku natočených filmů v prvních letech po komunistickém převratu objevují agitační a schematické látky v různých žánrech. Jednoduché budovatelské komedie, historické filmy a

⁶ „V teoretické rovině se otřes donedávna nezpochybnitelných jistot dotkl především pojmu socialistický realismus.“ Jan Kott ve stati *Mytologie a pravda* kritizoval nebývale otevřeným způsobem projevy kultu osobnosti a mytologizaci třídního boje v literatuře. JANOUŠEK, Pavel, BROŽOVÁ, Věra a kol. *Dějiny české literatury 1948-1958*. 1. vyd. Praha : Akademia, 2007, s.157. ISBN 9788020015280.

⁷ JANOUŠEK, Pavel, BROŽOVÁ, Věra a kol. *Dějiny české literatury 1948-1958*. 1. vyd. Praha : Akademia, 2007, s.139. ISBN 9788020015280.

např. nově zařazená pohraniční dramata, záškodnické filmy apod. Ve většině z nich převažovala funkce výchovná nad funkcí estetickou a o psychologickém ponoru do jednotlivých postav nemůže být vůbec řeč.

Do popředí se přirozeně dostali scénáristé, kterým nedělalo velký problém s ideologickou strukturou pracovat.

3.3 Projevy psychologizace v českém filmu 50. let

Jak už jsem zmínila, v literatuře se schematismus nejlépe uplatňuje v budovatelském románu. I v tomto žánru však dochází v druhé polovině 50. let k mírné psychologizaci.⁸

V literatuře i ve filmu však bylo psychologické drama žánrem potlačovaným. Normativní estetika se vyznačovala odporem k psychologickým látkám, zobrazujícím člověka v celé jeho složitosti. Temné stránky lidského nitra, pochybení kladného hrdiny a vůbec upřednostňování jedince nad kolektiv byly v první polovině padesátých let nepřípustné. Motiv niterných hnutí nejednoznačných postav se neslučoval s požadavkem jasnosti a snadného čtení charakterů hlavních hrdinů.

Ideologům obecně vadilo, že dělení postav na kladné a záporné, typické pro socialistický realismus, je v psychologickém dramatu relativizováno, do centra pozornosti se místo sociální látky dostávají neuchopitelné obsahy lidského nitra, a to včetně negativní jevů, jako jsou psychické komplexy, pocity méněcennosti či problémy v komunikaci – to vše bylo pro nový typ člověka nevhodné. Vyžadovalo se limitované vidění postav a bojovalo se proti odstíněnější psychologické charakteristice, protože hrozilo nejasné zařazení postav do společenských tříd. Obraz postav měl být podřízen apriornímu ideologickému schématu.

Mez prvními, kdo v československém kontextu přispěl k uvolnění striktního pohledu na psychologický žánr ve filmu a předznamenal psychologické filmy šedesátých let⁹, byl v roce 1956 Jiří Weiss s oceňovaným filmem **Vlčí jáma**. Tento film se však odehrává v minulosti, a tak je látka celkem bezproblémová. Větší odvahu projevil Otakar Vávra ve filmu **Občan Brych** (1958) na motivy předlohy Jana Otčenáška. Hrdina románu je intelektuál a nestraník, není kladným hrdinou.

Druhá polovina padesátých let je ve znamení upouštění od striktních zásad socrealismu. „Kritika nabádala k rozbití krunýře schematismu (František Buriánek) a stále

⁸ Vznikají ideově nejasná díla – např. *Občan Brych* (Otčenášek, 1955), *Jdi za zeleným světlem* (Valenta, 1956).

⁹ Např. *Pouta*, *Trápení*, *Závrat'* (K. Kachyňa), *Třiatřicet tři stříbrných křepek* (A. Kachlík), *Finský nůž* (Z. Sirový), aj.

rituálněji vyzdvihovala požadavek boje za životní pravdivost literatury, neopouštěla však meze sociální typizace postav, determinace děje a výchovné role literatury“¹⁰

3.4 Ludvík Aškenazy a zniternění tématu

Výjimku však tvoří Ludvík Aškenazy. S jeho prací přišlo do filmu zniternění tématu, ačkoli obsahově bylo stále zastřešeno látkami tendenčními. Motivy pracujícího lidu, přesvědčivých úderníků, převychování chybného charakteru v nového uvědomělého člověka

nebo motiv sovětských osvoboditelů však byly propojeny se zájmem o obyčejného člověka viděného s láskou a porozuměním.

Přestože se v jeho raných prózách objevuje ideologické hodnocení, Aškenazy nevnímal člověka pouze jako společenský produkt a zástupce sociální třídy, ale zaměřil svou pozornost na vnitřní stav jedince, na jeho myšlenky a tužby. Aspekt niternosti a příklon k psychologickým látkám nebyl v padesátých letech doporučovaný, je možné jej dokonce považovat přímo za nežádoucí. Ludvík Aškenazy však tento prvek přenesl i do socrealistickými schématy sešněrovaného filmu.

¹⁰ JANOUŠEK, Pavel, BROŽOVÁ, Věra a kol. *Dějiny české literatury 1948-1958*. 1. vyd. Praha : Akademia, 2007, s. 300. ISBN 9788020015280.

4. Můj přítel Fabián

4.1 Synopse

Film pojednává o romském dělníkovi Fabiánovi z ostravských železáren, který společně se synem začne chodit do večerní školy pro negramotné. Jeho přítel a nadřízený Fabiánova pracovního úseku, Trojan, mu pomáhá v integraci mimo školní prostředí. Zasnubuje ho do teorie marxismu-leninismu v praxi a pomáhá Fabiánovi v řešení existenčních problémů. Po tom, co mu Trojan obstará byt, chce Fabián uspořádat v novém bytě slavnost. Kromě cikánské osady pozve všechny své bílé přátele, včetně Trojana s nadřízeným hutníkem Terebou a učitelkou večerní školy, Krásovou.

Na oslavu však dorazí jenom cikáni a Fabián se cítí znemožněn. Zanevře na své bílé přátele a od té doby v něm klíčí konflikt zrazeného člověka. Je vystaven trapným situacím nespolehlivého cikána. Na pracoviště přijde opilý a je křivě obviněn ze zničení svářečského agregátu. Začne se tedy zabývat otázkou pravdy a viny.

Osvětovou činnost školy již neoceňuje. Ve srovnání se svým učenlivým synem ve třídě zaostává. Jeho vnitřní konflikt graduje a rozšiřuje se na téma společenské. Nyní už jde o podrobení se pravidlům většinové bílé společnosti a o stesk po životě bez vzdělávacího ústavu. Fabián má pocit, že mu škola syna odcizí. Jeho vnitřní drama vrcholí nepříjemnou záležitostí s Fabiánovou oslavou v novém bytě a jeho neúspěchem ve škole. V opilosti vtrhne do třídy a vybije si zlost na školním nábytku. Dopotácí na ostravské nádraží a chce zmizet, při vzpomínce na svého syna a své přátele však procitne a vrací se do práce, kde potká Terebu s malým Fabiánkem.

Před branou s nápisem NAŠE STAVBA SOCIALISMU se všichni usmíří. Převýchova ze strany státu se podařila a Fabián se nakonec stává právoplatným občanem Československé socialistické republiky.

4.2 Historie námětu

Adaptace Aškenazyho původně rozhlasové povídky **Dva Gaboři**, upravené do knižní podoby pod titulem **Gabore, Gabore...**¹¹, byla vydána roku 1952. Ve svém rozhlasovém zpracování upoutala povídka režiséra Jiřího Weisse, který v ní viděl vhodný námět pro film.

Jiří Weiss se ve své vzpomínkové knize vyjádřil, že „když Aškenazy psal své ‚Gabory‘, nikdy žádné Cikány zblízka neviděl“¹². To možná vysvětluje téměř romantické postavy cikánů, kteří žijí jeden pro druhého, jsou sice ve své podstatě divocí, ale vychovatelní. Autor zde rozvinul motiv lidí na okraji a přiblížil intimnímu dramatu skrz společensko-politické podmínky jejich života.

Můj přítel Fabián měl premiéru v roce 1955. Režisér Jiří Weiss byl díky svým předchozím filmům¹³ pokládán za spolehlivého režiséra schopného Aškenazyho látku správně uchopit a rozvinout ji ve společensky angažovaný film.

Film se k divákům nedostával snadno. Aškenazy s Weissem museli některé dialogy přepisovat a některé pasáže dokonce nechali v postsynchronech znovu namlouvat.

Snímek lze s odstupem času řadit k agitačním filmům první poloviny padesátých let. Měl za úkol zobrazit snahu soudruhů o usnadnění integrace nově příchozím cikánům do Československa. Předkládal vzorové chování nadřízených pracovníků a snažil se apriorně schematickým pohledem postihnout klady a zápory romského etnika a vyzdvihnout tak zájem socialistického státu o společenské problémy.¹⁴

Střípky informací o spolupráci Weisse a Aškenazyho můžeme vyčíst z Weissovy autobiografie **Bílý mercedes**.¹⁵ Ve svých vzpomínkách se Weiss spíše rozepisuje o přijetí filmu, ale z autorových narážek lze usuzovat, že spolupráce obou tvůrců byla přínosná.

¹¹ vydané ve sbírce **Sto ohňů**, s podtitulem **Sedm povídek o dobrých lidech: AŠKENAZY**, Ludvík. *Sto ohňů: Sedm povídek o dobrých lidech*. Praha : Mír, 1952. 132 s.

¹² WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing a.s., 1995, s. 139. ISBN 8071870617.

¹³ *Dravci* (1948), *Vstanou noví bojovníci* (1950), *Poslední výstřel* (1950)

¹⁴ Počet Romů těsně po druhé světové válce v kontrastu k předválečným letům výrazně klesl. Zatímco v roce 1939 se k Romské národnosti hlásilo 6000 občanů (jde o sociologický průzkum z výsledků sčítání obyvatel, počet je tedy podhodnocen), po válce se jich z koncentračních táborů vrátilo 583. Z výsledků tedy vyplývá, že se velká část romské populace stala obětí nacistického holocaustu. V následujících letech však počet přistěhovalých Romů výrazně přibývá (v roce 1947 se přihlásilo přes šest tisíc osob) a nově zřízená Československá republika, jejíž emblematické heslo „všichni jsou si rovni“, si nedovolila se vůči národnostní menšině otáčet zády. Podle Niny Pavelčíkové se prvním významným předělem v dosavadním vývoji romské otázky stal rok 1950. Komunistický režim, jehož představitelé považovali Romy v první řadě za oběť vykořisťování ze strany předcházejících režimů, se soustředil na jejich vyrovnání se s majoritou. V tomto roce byl tedy přijat zákon, který formálně Romy zrovnoprávňoval s ostatním obyvatelstvem. Handicapem, který však bránil začlenění Romů do většinové společnosti, byla vysoká negramotnost. - PAVELČÍKOVÁ, Nina. *Romové v českých zemích v letech 1945-1989*. SEŠITY Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu č. 12., 1. vydání Praha : Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2004. s. 19, 34. ISBN 80-86621-07-3.

¹⁵ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing a.s., 1995, s. 236. ISBN 8071870617.

Aškenazy společně s Weissem dokonce absolvovali doporučený pobyt mezi dělníky. Na Ostravsku strávili několik dní, aby si ze své cesty přivezli zážitky z průmyslových realit míst, které budou posléze napodobovat v barrandovských ateliérech. Šéfredaktor periodika *Film a doba* Jiří Hrbas, ve svém článku informuje, že „záměrem toho studijního výjezdu bylo sledování života místních Cikánů“¹⁶.

Jejich krátký pobyt na Ostravsku inicioval některé úpravy původního filmového námětu. Aškenazy o svém výjezdu do Kunčic píše: „Na stavbě jsme se setkali s mnohými vedoucími pracovníky. [...] Hořeli pro stavbu, byli zadíváni do technických dálek, a řekl bych, že shlíželi na tuto zemi a na lidi, kteří kolem nich žili, přinejmenším z vysoké pece. [...] Byl to typ lidí, kteří viděli ve svých podřízených především pracovní sílu.“¹⁷.

Aškenazyho článek v periodiku *Film a doba* působí tak, že tematický posun od vztahu otce a syna, který dominuje předloze, k politicko-sociálním otázkám inicioval právě jeho pobyt v průmyslovém Ostravsku.

Filmová adaptace literární povídky přinesla výrazné změny. Aškenazyho poetický styl utrpěl přenosem na plátno především v obecné náladě příběhu. Hlavní příčinou byl shora zmíněný posun hlavního tématu. V literární povídce je to vnitřní konflikt jedince, tématem filmu je integrace cikánů do majoritní společnosti. Čtenář, který měl možnost nahlédnout do emotivně afektovaných postav, se mění v diváka zahlceného mravoličným mudrováním bezúhonných a povahově příkladných charakterů nových, případně pro potřeby filmového zpracování pozměněných postav.

Mezi autorovy literární výrazové prvky patří užití ironického humoru, poetická obraznost, lyrizace dějových prvků, vyvážení smutku a hravosti, hra se slovy a především motivické zaměření k intimním vztahům, k nenápadným hodnotám, orientace na obyčejný život či introspekce. Přesto, že v povídce **Gabore, Gabore...** Aškenazy laškuje s motivy, se kterými se obvykle nežertuje (integrace sociální menšiny), dociluje u čtenáře stavu jakési něhyplné empatie. Aškenazyho literární hra s vykreslením detailů odkazuje ještě na jiný svět, než je ten reálně žitý. Každodenní činnosti a rituály obou cikánů, vzpomínky na společně strávené chvíle, jejich ojedinělé komunikační výrazy oživované následně ve snech a fantaziích, se dostávají na úroveň nadreálného žití.¹⁸ Autor tyto aspekty přisuzuje nátuře cikánského národa a zaujímá pouze postoj všímavého pozorovatele.

¹⁶ HRBAS, Jiří. Nad našimi novými filmy, *Film a doba* 1, 1955, č. 3-4, s. 156-161.

¹⁷ AŠKENAZY, Ludvík. O problematice filmu *Můj přítel Fabián*, *Film a doba* 2, 1953, č.5, s.607-609.

¹⁸ Autor se zaměřuje na detaily, které díky jeho popisu ožívají, toto ozvláštnění neobvyklým způsobem zpřítomňuje prožívané chvíle. Například z pozice postavy Gabora-otce sleduje a komentuje barvu a kvalitu vlasů Gabora-syna (u této kontemplativní nálady si otec uvědomuje, jak svého syna miluje), dojetí otce při společném

Ve filmovém zpracování se motiv intimity mezi postavou otce a syna výrazně redukuje a ustupuje tak leitmotivu převýchovy v nového socialistického člověka a sociálně-společenské otázce integrace cikánů do společnosti.¹⁹

Při přenosu se tak ztrácí rovněž typické výrazové prvky Aškenazyho literárního stylu a jeho rukopis se zdá být ve filmu nečitelný. Některé promluvy, které do knižní verze pro svou úsměvnost zapadají, působí ve filmové verzi (i kvůli prvkům filmové řeči) nepatřičně pateticky.²⁰

Sám Aškenazy komentoval změnu zvolené tematiky následovně: „Bylo třeba umístit tento, na první pohled hluboce komorní a niterní příběh dvou lidí, otce a syna do prostředí, které by mu dalo hlubší politickou platnost a vyneslo jej na široké prostory našeho života, spojilo jej s nejžhavější problematikou dneška.“²¹

Adaptace přepisuje knižní předlohu a dává jí nové významy. Váhu z centrálního vztahu otce a syna přenáší na společenské drama obtížně přizpůsobivé menšiny. Pokud by měla být adaptace definována tak, že se „nejedná o převod z jednoho jazyka do druhého, nýbrž o interkulturní dialog“²², změny ve filmové verzi by se daly spatřovat v angažovanosti tvůrců a obecně filmu jako silnějším médiu pro potřeby ideologického vyjádření a utváření.

4.3 Analýza

Film **Můj přítel Fabián** jednoznačně spadá mezi socrealistické filmy. Argumenty pro toto tvrzení jsou: didaktická funkce, která ve snímku převažuje nad funkcí estetickou, schéma převýchovy nového člověka, prostor, ve kterém se děj filmu odehrává, a především jasná typizace postav.

Výchovná a poznávací funkce je ve filmu uskutečňována především díky dvěma výrazným postavám, svářeči Trojanovi a Fabiánovi. Trojan v pozici učitele, Fabián v roli žáka. Díky tomu se poučné pasáže manifestují přímo v rozhovorech, které tyto dvě postavy vedou, a didaktická funkce se realizuje vcelku nenásilně.

usínání, Gaborovy vzpomínky na chvíli, kdy spolu se synem pozorovali mouchu na stropě a bezprostřední pochopení vzájemného stavu duše, expresivně vyjádřeného výbušným smíchem obou cikánů.

¹⁹ Filmoví Fabiáni mají za sebou věznění v koncentračním táboře, kde také přišli o zbytek rodiny. Tento prvek je do filmu zařazen pro zvýšení empatie diváka nad osudem kočovného národa, který není nikde doma a je neustále perzekuován. Navíc tento motiv spojí osud Fabiána s osudem jeho přítele a učitele Trojanova. Svá vypálená vězeňská znamení na předloktích ukáže kamera v detailu s gradující hudební kulisou.

²⁰ Záběry často končí ostrým střihem a gradujícími tóny hudby. Tímto se zvyšuje dramatické napětí a zároveň se tak zdůrazňují pronesené dialogy či gesta, které však vyznívají nevhodně nadneseně, až směšně.

²¹ AŠKENAZY, Ludvík. O problematice filmu *Můj přítel Fabián*, *Film a doba* 2, 1953, č.5, s.607-609.

²² Bubeníček, Petr: Filmová adaptace, hledání interdisciplinárního dialogu, *Iluminace*, roč. 22, č.1, 2010, str. 7-21.

Trojan Fabiánovi například říká: „*Elektrina, to je velká síla. Dnes nám svítí v elektrodě a jednou s ní poletíš ke hvězdám. My máme na té naší zemi ještě spoustu práce. Chtěl bys vědět ještě něco?*“²³

Výchovný aspekt se tedy ve filmu projevuje buď explicitně v dialozích, nebo náznakově v typizaci postav. Další dvojicí s rozvržením uvědomělého zasvěcovatele a člověka z lidu je učitelka Krásová a svářeč Tereba. V tomto duelu se také realizuje socialistický mýtus mládí, stojícího ve znamení pokroku a nového světa, zatím co stáří s sebou nese připomínky zažitého kapitalistického marasmu a nedůvěřivosti v lepší svět.

Za příklad může posloužit dialog Vlasty Krásové a Tereby:

Trojan čistí kouskem gázy ránu na Vlastině ruce. Tereba drží v ruce lahvičku s jodem. Namáčí štěteček a ťuká jím na ránu. Vlasta zasyčí, když to pálí. ...

Tereba: „Ted' snad s tím dáte pokoj.“

Vlasta se nevinně zeptá: „S čím?“

Tereba: „S čím? S cikány.“

Vlasta se usměje a položí koflík na talířek a pevně řekne: „Nedám.“

Tereba se protáhl a řekl trochu uraženě: „Já se na ně dívám už třicet let a řeknu vám jedno: rasa je rasa.“

*Vlasta: „Já myslím, že z nich bude to, co z nich uděláme.“*²⁴

Tereba ve schématu postav zastupuje jedince z lidu, je to symbolická postava většinové společnosti. Jako prostý člověk trpí Tereba xenofobií, podléhá apriornímu odsouzení cikánských pracovníků, ale i jemu je dovoleno prozívat. Teprve díky bližšímu poznání Fabiána se jeho pohled na cikány změní. Postava Tereby tak patří mezi jednu z postav, které ve filmu projdou uvědoměním.

Schéma převýchovy v nového člověka je jedním z nejvýraznějších rysů budovatelského románu. Etnická menšina byla společně se nonkonformní mládeží a neodsunutou částí sudetských Němců nositelkou kulturně emancipačních příběhů. Na těchto sociálně vyřazených skupinách se dalo snadným způsobem demonstrovat, jak strana pomáhá k civilizačnímu, kulturnímu a mravnímu vzestupu člověka.

Aby bylo jasně zdůrazněno, že převýchova v uvědomělého komunistu není tak snadná, byly osvětovým charakterům postav kladeny do cesty různé překážky. Jejich úkoly se tak jevily jako nadlidské, nespílitelné. O to větší katarzí film po úspěšném splnění úkolu končil.

²³ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 36-37.

²⁴ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 27.

Mezi překážky, které kladní hrdinové překonávali, patřily i chyby v jejich osobním životě. Obě osvětové postavy filmu Trojan a Krásová tak kvůli starostem s převýchovou cikánů zapomínají na své osobní štěstí, což se odráží v jejich rodinném životě. Trojan zanedbává svou milou Toničku a Krásová prochází se svým mužem menší manželskou krizí. Divákovi má být jasné, že oba jsou – takříkajíc – pouze lidé, nikoli heroické postavy, s nimiž by bylo obtížné ztotožnit se.

V těchto momentech je těžké hledat Aškenazyho rukopis. Jak jsem již naznačila, scénář musel být předěláván, autor na něm znovu zapracoval s režisérem Jiřím Weissem. Z uměleckého hlediska byla první spolupráce Ludvíka Aškenazyho s filmem neúspěšná.

4.3.1 Typologie postav

V interakcích postav se odráží jejich třídní determinace. O trojici kladného, záporného a váhavého hrdiny jsem se již zmínila výše. Pro upřesnění předkládám typizaci jmenovitě.

S postavou Trojana přichází do filmové verze motiv vyloženě kladného hrdiny. Trojan v podání Ladislava Chudíka nahrazuje vševědoucího vypravěče, který v knize zastupoval hlas implicitního autora. Vypravěči bylo pro vizuální zpracování dáno nové tělo a s ním i nový charakter pro možnost vyhrocenější zápletky. Svářeč Trojan, v kolektivu oblíbený úderník se slovníkem vzdělaného intelektuála, se stává opatrovníkem Fabiánů. Jeho hlas dění komentuje a stává se tak průvodcem filmu.

Poetický výstup vnitřního monologu Trojana připomíná úvodní prolog k pohádkovému příběhu.

Trojan: „Můj příběh začíná celkem prostě. Vracel jsem se z dovolené. Byl to pouhý týden, nehezky zimní týden, ale byla se mnou Tonička. Už mi zase ujíždí, na Slovensko. Takoví jsme milenci, stěhovaví ptáci. Chtěl jsem jí ještě povědět, jak ji mám rád, ale kdopak z nás to umí říci. ...“²⁵

Postava Trojana supluje myšlenky socialistického státu. Svým sympatickým projevem zastává stanovisko nejprve lidskosti, pak teprve národní povinnosti. Kvůli tomuto postoji přijde do konfliktu s manželem Krásové, Trojanovým nadřízeným.

Krásá: „To je stěhovací společnost? Jak vidím, stěhujete na podnikovém traktoru.“

²⁵ Ve scénáři tento Trojanův monolog chybí. Nahrazuje ho však jiná poetická verze Trojanova úvodu: „Mám rád toto město. Město, kde se rodí zítřek. Ostrava... křižovatka osudů... osudů naší země – osudů tisíců lidí, kteří sem přicházejí a odcházejí. Někteří s nadějami, jiní s očima zakalenými zklamáním.“ – *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 1.

Trojan vytáhl z kapsy osmerku papíru, kterou podává Krásovi.

Trojan: „Hradíme režii. Tady jsme pro Fabiána získali něco, v čem se dá lidsky bydlet – aspoň prozatím.“

Krása vrtí hlavou. Nesouhlasí.

Krása: „Takhle výrobu nikdy nezvýšíme.“

Trojan: „Třebas ano...Když bude Fabián líp bydlet, bude líp pracovat.“²⁶

Záškodníkem, který by se dal shrnout pod pojem záporný hrdina, je bezohledný, sobecký Řepka. Postava vykazuje rysy buržoazního původu, ve filmu má funkci nebezpečného individualisty.

Pokladník: „Fabián Géza!... Podepiš se.“

Řepka: „Tak dělej!“

Pokladník: „Udělej tři křížky...!“

Zatímco co Fabián zdrceně zírá na výplatní arch, fronta se netrpělivě zavlnila a Řepka odstrkuje cikána:

Řepka: „Řepka Václav.“

Pokladník natahuje ruku, vytrhuje výplatní arch z Fabiánových rukou a podává současně celofánovou obálku Řepkovi.

Řepka: „Promiňte pane pokladníku, není to nějaký omyl?“

Pokladník: „Omyl? Proč omyl?“

Řepka: „Cikán se neumí podepsat a bere víc peněz než inteligentní, poctivý pracovník.“

...

Trojan: „Asi víc udělal.“

Řepka: „A pak se říká: Každému podle zásluh! Pěkný socialismus!“²⁷

Pod pojmem váhavý hrdina se ve filmu objevuje postava Tereby. Jak jsem zmínila výše, tato postava zastupuje názory většinového publika.

V této schematicke typologii postav je Fabián, centrální postava knižní povídky, postavena stranou. V ději jeho postava funguje jako cíl výchovného zaměření filmu. Díky Fabiánovi zde mohou zaznít ideologické poučky a nemusí se ani skrývat, že o poučky jde. U

²⁶ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 100.

²⁷ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 40-41.

Fabiána vůbec dochází ke komické figuře, jakémusi oxymóronu, za nějž lze považovat introvertního cikána.

4.3.2 Užití jazyka ve filmu

Aškenazyho styl je ve filmu rozpoznatelný snad jen v monolozích postav, dialogy již svou afektovaností autorovu poetiku rozbíjejí. Za všechny uvádím příklad Fabiánova monologu, který je v knižní předloze navozován technikou vnitřního monologu a proudu vědomí. Když Fabián rozbíjí ve vzteku třídu, nabízí se divákům vhled do vnitřního života postavy:

„Tady sedím já a tady sedí můj syn. Já, otec a můj syn. A vy, vy chcete, aby otec byl syn a syn otec! To nejde! Dali jste mu rudý šátek, dobře, dobře, já jsem dělník, já tomu rozumím! A co, co tátu, tátu už nepotřebuješ?“ promlouvá Fabián k prázdné lavici. *„Tam sedí učitelka, sedí a dívá se dolů, na Cikány. Pojd' sem, Fabiáne, pojd' k tabuli. Já? Nepůjdu, nikdy nepůjdu!...Paní učitelko, vy máte dobrý oči... ale to, jak Cikána bolí srdce, to nevidíte!“*²⁸

Úroveň jazyka je ve filmu nevyrovnaná. Promluvy postav jsou jakoby převzaté z divadelních prken, často fatalistické a velikášské. Jazyk pozbyl poetické lehkosti předlohy, objevuje se pouze v několika Trojanových projevech vypravěče a didaktických promluvách učitelky Krásové: *„Chtěla bych vám říct, co se všechno člověk dozví v knihách. Dozvíte se tam, odkud se na světě vzaly hvězdy, řeky, proč jsou stromy zelené a proč po každé zimě přichází jaro. A taky se tam dozvíte, jak je třeba žít.“*²⁹

V některých momentech se Aškenazyho poetický styl přenosem do filmové podoby mění v naivitu filmových postav:

*Vlasta Krásová k Fabiánkovi: „Budeš sedět s tátou v jedné lavici. Budete mít stejné sešity i knihy. A jednou budeš stavět domy, nebo léčit lidi. A žádné dítě nebude cítit, že má tmavší pleť.“*³⁰

Nevyváženost poetizace v promluvách postav je dle mého názoru dána spoluprací nově začínajícího scénáristy, kterému je vlastní spíše poetický styl, a ostříleného režiséra, který je známý pro svou inklinaci k dokumentu a civilismu.

²⁸ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 187.

²⁹ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 72.

³⁰ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s. 62.

4.3.3 Prostor a čas

Proměnou prošlo také prostředí, v němž se příběh odehrává. Neestetické průmyslové oblasti byly pro potřeby filmu idealizovány a reinterpretovány jako místo, kde se vyrábí materiální hodnoty, umožňující socialistickému člověku lepší život. Toto místo je však poetikou tvůrců jakoby odhmotněno. Obrazy se vynořují z páry a setkávání dělníků při společné svačině u ohně připomíná idylické chvíle v přírodě. Kamera užívá minimální hloubky ostrosti a drží se pouze jednoho snímaného plánu s rozostřeným pozadím.

Z pozice vypravěče je Ostrava Trojanem v úvodu filmu komentována: „*Mám rád toto město. Město, kde se rodí zítřek. Ostrava...křižovatka osudů...osudu naší země – osudů tisíců lidí, kteří sem přicházejí a odcházejí. Někteří s nadějemi, jiní s očima, zakalenýma zklamáním.*

...

Mám rád toto město – tady jsme se setkali poprvé s Fabiánem.“³¹

Narativní linie lineárního vyprávění koresponduje s rétorikou budovatelského žánru. Čas je exponován v chronologické posloupnosti a neobjeví se nic, co by narušilo jeho kontinuitu a jednosměrnost jeho plynutí. Události spějí za sebou k jasnému konci, který je předurčen krizí a vrcholí katarzí v podobě uvolnění atmosféry a usmíření postav.

4.4 Závěr

Aškenazyho sklon k niternosti, která je v knižní verzi patrná, se bohužel do filmového zpracování příliš nepromítl. O vztahu otce a syna, na kterém byla literární povídka založena, se z filmu nic nedozvíme. Stejně tak nám zůstane skryt vnitřní život postav, jejich sny, fantazie, zvyky. Tím, že se Aškenazy při psaní scénáře zaměřil nejvíce na sociální konflikt, niterný konflikt jedince se stal neviditelným. Pozornost je z Fabiánů přenesena na sociálně-společenskou otázku. V tomto směru se tedy intimnost původní předlohy z filmu vytrácí.

Na základě ohlasů dobové kritiky lze říct, že filmu se dostalo rozporuplného přijetí. Byla chválena aktuální tematika: „Aškenazy první v naší literatuře a teď i první v našem filmu si pozorněji všiml nejzaostalejší odnože naší společnosti – cikánů.“³² Avšak někteří kritici viděli nedokonalost ve vykreslení světa cikánů, negativně se ohrazovali proti jeho

³¹ *Můj přítel Fabián*. Technický scénář, Národní filmový archiv, S-2632, s 1.

³² ŽALMAN Jan. *Můj přítel Fabián*, *Kino* 10, 1955, č. 4, s. 62.

schematičnosti. „Svět cikánů a ostatních neměl být od sebe oddělen příkopem, neměly se zde vytvořit dva tábory, což se bohužel stalo. [...] Jestliže se autorům plně zdařilo vykreslit Fabiány, ostatní cikáni, kteří přijeli s nimi do Kunčic, ustoupili v ději do pozadí. Nevíme také o nich nic, ani jak žijí, ani zda prodělávají přerod a stávají se novými lidmi.“³³

Jak uvádí Jiří Hrbas: „Film čekal dlouho na uvedení, neboť hned po svém dokončení vzbudil jisté rozpaky.“³⁴ O tomto problému je možné se dočíst ze vzpomínek Jiřího Weisse, který ve své autobiografii vzpomíná, jak po schvalovací projekci všichni soudruzi propukli v nadšení a byl předložen návrh, aby byl film poslán do Benátek. Ale ministr Kopecký shledal ve filmu vážné ideologické chyby a nechal se slyšet, že „film už nesmí být nikomu předveden, pokud Weiss neprovede jisté střihy.“³⁵ Weiss chtěl situaci vyřešit tak, že film poslal ke shlédnutí prezidentu Antonínu Zápotockému, protože se vědělo, že se s ministrem Kopeckým nemají v lásce. Ten však Weissovi napsal: „Prohlídl jsem si Tvůj film dvakrát a chci ti říct, že v něm ukazujete naši republiku, jako by to byl Texas. Přece u nás nejsou oddělená místa v autobusech, nebo oddělené záchody.“ Po tomto extempore musel Weiss film přeci jenom předělávat. Když na něj vzpomíná, přiznává, že pravdu měl ministr Kopecký. Měl prý film „zakázat pro jeho naprostou pitomost“³⁶.

³³ HRBAS, Jiří. Nad našimi novými filmy, *Film a doba* 1, 1955, č. 3-4, s. 157.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing a.s., 1995, s. 140. ISBN 8071870617.

³⁶ Tamtéž.

5. Tam na konečné

5.1 Synopse

Příběhy obyvatel činžovního domu na konečné zastávce tramvaje přinesly do české kinematografie 50. let znaky neorealismu. Hrdiny jsou obyčejní lidé, námětem je jejich každodennost. Jednotná vypravěčská linie se drobí na epizody a nový tvar se tak vzdaluje kategorii normativní estetiky. Motiv periferie zasahuje plány konstituující příběh, to znamená především postavy, prostředí a děj. Aškenazy se v tomto filmu už plně zaměřil na lidi na okraji – na konečné zastávce. Seznámíme se s životní etapou studentky, která otěhotní s novým nájemníkem a přemýšlí o možnosti potratu. Dále s malou Haničkou, jejíž otec je alkoholik a znepríjemňuje svými návštěvami život její babičce, která o malou Haničku pečuje. Objevuje se zde bezdětný stárnoucí pár, který se po smrti babičky malé Hanky ujme, nebo solitérní postavy mlékařky, starého mládence či manželky, jejíž muž je ve vazbě. Společným prvkem je deheroizace postav.

Úvodní scéna cesty ranní tramvaje sleduje cestu opilého Pešty za svou dcerkou Haničkou. Z centra Prahy nás přivede až Na Smyčku, na okraj města, kde se lidská dramata odvíjejí. Zde se lidé znají podobně jako na vesnici, dodržují tu každodenní zvyky u utvářejí křehký řád. Nájemníci v domě spolu udržují kontakty na slušné konverzační úrovni, ví o sobě vše, ale přáteli nejsou. Jejich setkávání probíhá často na schodišti, v mezipatrech domu, nebo v mlékárně před domem.

Pešta se nejdříve setká se svou švagrovou, která v domě dělá domácí. Ta mu po smrti své dcery, Peštovy manželky, Haničku vychovává. K vnučce ho však odmítne pustit a rozčilenému Peštovi přijde do cesty rázná studentka Olina. Po krátkém konfliktu s Olinou, ve kterém má divák možnost poznat Olininu vznětlivou, živou povahu, Pešta odjíždí. Olina se loučí se svou sestrou a připravuje se na osamělý život. Sestra se provdala a Olina zůstává v bytě sama. Ještě toho dne ale přichází do domu mladý lékárník, který Olině imponuje. Nastěhuje se do bytu starších bezdětných manželů a schází se s Olinou. Olina se baví pozorováním lidí před domem divadelním kukátkem, sleduje svoji sousedku Marunu, která má manžela ve vězení a odolává dvoření mladého vojáka.

Nový nájemník Martinec se s Olinou intimně sblíží a nastěhuje se k ní do bytu. Haniččina babička zemře a jí se ujmou bezdětní manželé. Olina otěhotní a radostnou zprávu Martincovi sděluje. Ten jí dá postkoitální antikoncepci a později nutí Olinu k potratu. Pro Haničku si přijde Pešta a odvede ji od starého páru, který poskytl dítěti domov. Hanička se

mu v centru Prahy ztratí, když Pešta usne v kostele při modlení. Drama těmito dvěma liniemi vrcholí. Olina se cestou k doktorovi, který jí má potrat tajně provést³⁷, zdrží na policejní stanici se starým párem. Vyslechne jejich zoufalou konverzaci o bezdětném manželství a potrat jednou pro vždy odmítne. S Martincem se rozejde a Nový rok oslaví s vypouklým břichem s další opuštěnou ženou, sousedkou Marunou.

Bezdětný pár se o Haničku znovu stará a život v činžovním domě na konečné stanici pokračuje po těchto osudových peripetiích dále.

5.2 Historie námětu

Film měl premiéru v roce 1957 a představuje druhou zkušenost Ludvíka Aškenazyho s filmem.³⁸ Režie se ujal tandem Ján Kadár a Elmar Klos pod vedením tvůrčí skupiny Feix – Daniel. Tato režisérská dvojice za sebou měla tendenční snímek **Únos** a satirickou muzikálovou komedii s motivem moderního západního jazzu **Hudba z Marsu**. Oba tyto filmy vycházely ze soudobé tematiky a dotýkaly se její problematiky. Stejně aktuální linie se drží i jejich třetí společný film **Tam na konečné**. Snímek předznamenává jejich úspěšnější spolupráci v budoucnu, ideologicky odmítané **Tři přání**³⁹ či morální obvinění padesátých let **Obžalovaný**⁴⁰.

Tam na konečné bývá označováno za jeden z prvních pokusů o neorealismus u nás. Mezi další, méně povedené pokusy o neorealistický směr se řadí **Záříjové noci** a **Škola otců**. Galina Kopaněva v dobové recenzi zdůrazňuje jednotné poslání těchto tří filmů, jež spatřuje v příklonu k jedinci.⁴¹ Tím se liší od předešlých filmů vyrobených v socialistickém

³⁷ Potraty byly v době vzniku scénáře ještě zakázané. „Motivací pro přijetí Zákona o umělém přerušení těhotenství, jemuž předcházely poměrně vzrušené odborné i laické debaty, se však staly asi hlavně obavy z následků působení různých andělíčkářek, tedy osob provádějících umělé přerušení těhotenství neodborně. Zákon byl přijat 19.12. 1957. Svoji roli podobně jako v jiných případech sehrál i vznik podobné úpravy v SSSR v roce 1955. Rozhodnutí o interrupci však nebylo podle československého zákona ponecháno pouze na těhotné ženě. Umělé přerušení těhotenství přicházelo v úvahu pouze „ze zdravotních důvodů nebo jiných důvodů zvláštního zřetele hodných“. Na posuzování oprávněnosti důvodů pro interrupci vznikly na základě zákona speciální interrupční komise, jejichž náležitosti určovala vyhláška ministerstva zdravotnictví. Interrupční komise působily jako zvláštní správní komise národních výborů při okresních ústavech národního zdraví. Původně se skládaly z lékařů, zástupce národního výboru a žen, které měly mít důvěru širokých vrstev.“
KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. II. [P-Ž]. 1. vyd. Praha : Akademia, 2012, s. 1065. ISBN 978-80-200-2019-2.

³⁸ Název filmu se v pracovním procesu měnil z názvu **Ulice milá, Blízko u nebe**, až došel k nejuvýstižnějšímu pojetí **Tam na konečné**.

³⁹ **Tři přání** byl jeden z filmů, který byl po festivalu v Banské Bystrici zakázán – ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. doplněné vyd. : Levné knihy, 2008, s. 16. ISBN 978-80-7309-573-4.

⁴⁰ **Obžalovaný** (Kadár, Klos, 1964), podle novely Lenky Haškové, po roce 1969 trezorový film.

⁴¹ **Tam na konečné** „je vedle **Školy otců** a **Záříjových nocí** jedním z nejprůkaznějších dokladů o obratu, který tematicky i stylově poznamenal tvorbu roku. Trojice těchto filmů přesvědčivě a s uměleckou intenzitou

Československu, které po vzoru sovětské kinematografie často pracovaly s kolektivním hrdinou. **Tam na konečné** má sice hrdinů několik, přesto se však díky epizodickému vyprávění dostane pozornosti každému z nich. Navíc metoda několika příběhů, jež spojuje jeden výrazný motiv (v tomto případě periferní oblast činžovního domu Na Smyčce), odkazuje k modernímu fragmentarizovanému vyprávění. Přispívá k ozvláštnění stávající formy, která dodržovala lineární vyprávění, a její pravidla svou epizodickou kompozicí narušuje.

Moderní přístupy jsou patrné i v dalších formálních prvcích filmu. Oproti snímkům natočeným po roce 1948 se mění například zvuk filmu, ruchy a hudba nabývají na významu. Užití hloubky ostrosti, která dovoluje rozehrát akce v několika plánech obrazu, odkazuje svým použitím k již zmíněnému neorealismu. Prvkem, který se v padesátých letech v rámci obrazu často neobjevoval, je odpoutání kamery od hlavního hrdiny – centrální postava zde nutně nemusí být zachycena v záběru, může přecházet z exponované místnosti do druhé, odkud slyšíme pouze její hlas.⁴² V takovýchto chvílích se divák stává více svědkem dění, než pouhým pasivním divákem, je vtažen do děje. Nově působí i vedení herců k civilnímu projevu.

Tyto prvky filmové řeči pomohly filmu zdůraznit jeho novátorský obsah, vklad, který do filmu přinesl autor námětu, Ludvík Aškenazy. K obsahovým prvkům, které porušovaly dobový kánon v podstatě normativních doporučení, přistoupím v analýze filmu.

5.3 Analýza

Aškenazy se ve své druhé práci pro film zaměřil znovu na osudy lidí, kteří bojují o své místo ve společnosti. Díky nelehkým osudům a životním nesnázím se ztrácejí, hledají a nacházejí. Během jednoho roku procházejí změnami, jejichž následky ovlivní jejich budoucnost. Výrazný příklon k jedinci působí mezi dobovými snímky jako předznamenání jistého uvolnění. Jedinec zde již není pouze částí kolektivu a smysl jeho života není od kolektivu odvozen. Aškenazyho práce příklonem k jedinci, člověku, v autorově žargonu „človíčkovi“ typická a na rozdíl od předešlého filmu se to tentokrát podařilo přenést i na plátno.

dokazuje, že i česká kinematografie se přimkla k zdravému proudu ve světové kinematografii, objevujícímu moderního hrdinu – člověka dneška.“ KOPANĚNOVÁ, Galina. *Tam na konečné*, *Kino* 13, 1958, č.2, s.29.

⁴² Za novátorsky použitou kamerou stál Rudolf Stahl

Aškenazyho postavy prožívají soukromé strasti a jejich budoucnost zjevně nesměřuje k dobově proklamovanému socialistickému ráji na zemi. Literární vědec a kritik Vladimír Macura ve své knize **Šťastný věk** uvádí: „Socialistické koncepce tradičně předpokládaly určitý cílový obraz šťastné budoucnosti, do které vplynou dějiny. Tyto mytologické prvky ještě více zesílily, jakmile se staly součástí doktríny. Jednoznačný přechod k sovětskému modelu socialismu po roce 1948 byl i u nás zahájením cesty k takovému mýtotovoičství jako k závazné kolektivní normě.“⁴³ Aškenazy však tento mýtus boří. Pokud toto ikonoborectví ještě není patrné ve snímku **Můj přítel Fabián**, ve filmu **Tam na konečné** už je nezpochybnitelné. Film budoucnost nezobrazuje nijak barvotiskově, vize nadcházejícího je naopak komplikovaná a nenaplánovatelná. Tím Aškenazy a Kadár s Klosem bagatelizují socialistické koncepce náplně umění a přiklánějí se k realističtějšímu zobrazení všedního života. V některých prvcích filmu, jako je nepřikrášlené prostředí, ve kterém se postavy pohybují, motiv osamocení či životní boj postav, lze dokonce spatřovat kritiku doby 50. let.

Zdena Škapová v eseji věnované moderní filmové poetice uvádí, že se v 50. letech „filmové pokusy spojují se zájmem o aktuální společenskou realitu právě tak, jako o to, jak tato realita zasahuje do mysli a způsobu života člověka“.⁴⁴ Skutečnost se začíná drobit na fragmenty, což se odráží jak v obsahu filmu, tak v jeho formě. **Tam na konečné** je typickým příkladem této fragmentárnosti. Ludvík Aškenazy sice ještě nepřistoupil k subjektivní perspektivě postav a z tohoto hlediska neodkryl mnohoznačnost prožívaného, ale překročil jistou hranici mezi nadosobními zájmy a hluboce osobními příběhy. Ba co víc, v tomto filmu nadosobní povinnosti vynechal ve prospěch jedince a jeho každodenního života. Tento aspekt má kořeny v pojetí člověka jako celistvé vícevrstevnaté bytosti, v zobrazení jeho jednání, které vychází z pohnutek postavy. Hloubka charakterů postav je měřena úctou k malým hodnotám, bez kterých by autor těžko vytvářel fundament celé své poetiky.

Tématem intimity se narušil dosavadní úzus realistického vyprávění, v němž se příliš nezohledňovala psychologická prokreslenost postav, vazba na konkrétní dobu a prostředí byla pouze časoprostorově informativní a nahradil ji nový pohled na důležitost postav jako hybatelů děje v celé jejich komplexnosti. Čas a prostor se staly určující. Oproti Aškenazyho první práci **Můj přítel Fabián** představuje tento snímek velký posun jak v rovině fabule, tak na úrovni schematických postupů týkajících se socialistického realismu.

⁴³ MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948-1989*. 1. vyd. Praha : Pražská imaginace, 1992, s. 8. ISBN 8071101001.

⁴⁴ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 11. ISBN 80-86102-17-3.

5.3.1 Typologie postav

Jak jsem již uvedla, kompozice se oproti lineárnosti děje ve filmu **Můj přítel Fabián** stává epizodičtější. Dovoluje tak Aškenazymu zaměřit se na jednotlivé postavy, mezi nimiž by se stěží hledal hlavní kladný hrdina. Některé postavy se přímo vyznačují rozporuplností a v případě centrální postavy, Oliny, dokonce nepochopitelností jejího jednání – dlouho je zastřeno, jaký záměr má s dítětem, které v ní roste. „Hrubě účelné figury, ploché a v každém ohledu nevěrohodné, byly nahrazeny životnými postavami, schopnými vypovídat nejen o svém jedinečném osudu, ale stejnou měrou také o epoše, v níž žijí.“⁴⁵

Aškenazy každou postavu oživil hlubší psychologickou prokresleností a dokonce je inovačně představil jako vnitřně komplikované a nejednoznačné.

Poetika filmu je patrná v jeho náznakovosti. Aškenazy velmi rád pouze naznačuje, nevysvětluje. Jindřich Černý v eseji zaměřené na Aškenazyho dramatický styl píše o velikosti a čistotě Aškenazyho básnického obrazu, který spatřuje právě v naznačování a nedořečenosti.⁴⁶ Velmi neobvyklá je několikaminutová scéna namlouvání Olgy Martincem. Zachycuje pár ve dvou vagónech tramvaje. Dívají se na sebe přes sklo a jejich mimické pohyby obličeje druhému naznačují, že je právě tato chvíle propojuje a předznamenává, že se dají dohromady.

Scénář tuto scénu zachycuje takto: *Za sklem zadní plošiny motorového vozu se objevuje Martinec, vyjadřující gestem lítost nad tím, že se takhle rozdělili. Jiřina, jako by se jí to netýkalo, pootočí se do vozu, otevře knihu, zalistuje a předstírá soustředěné čtení. – Nástup hudby – Martinec, který se opře, vypadá jako chlapec, který si prohlíží lákavý dort ve výkladě.*⁴⁷

Seznámení tedy proběhne beze slov. Tato poetická jízda tramvaje navazuje na první scénu filmu, kdy nás cesta tramvaje provází z centra Prahy na konečnou zastávku Na Smyčce. Tentokrát obě postavy směřují z periferie do centra, kde se na krátký čas rozdělí, aby se mohly na konce dne znovu sejít v činžovním domě, na okraji všeho dění.

Ve filmu se objevuje ještě několik okamžiků, které spoléhají více na gesto, náznak, než na pronesené výroky. Detaily přebírají hlavní úlohu, jak je to typické v poetickém literárním stylu Ludvíka Aškenazyho.

⁴⁵ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 25. ISBN 80-86102-17-3.

⁴⁶ ČERNÝ, Jindřich. Aškenazyovská etuda. *Divadlo*, září 1968, s.37.

⁴⁷ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 47.

Za životností postav stojí především jejich dramaturgické propracování. Přínosem do celkového rozvržení postav je to, že zde neexistuje vyloženě kladný hrdina. I relativně sympatická postava má své nedostatky. Paní domácí Malá ochotně se starající o svou vnučku patří do skupiny žen, v jejímž kruhu se rychle šíří klepy. Otec Haničky, pan Pešta je sice alkoholik, který se o své dítě nedokáže postarat, ale není to násilník. Se životem se pere svým způsobem, patří k postavám, které je třeba litovat, nikoli odsuzovat. S postavou Pešty navíc přišla do českého filmu 50. let postava outsidera se znatelnými asociálními rysy. Alkoholik, který to myslí s dcerou dobře, je ve filmu zobrazen jako problém, který se ve společnosti stále objevuje, ať je doba jakákoliv. Olina, mladá studentka vláčená životem, nemá záporné vlastnosti, ale jako vzorová hrdinka také nepůsobí. Její naivita diváka dráždí a nedovolí mu se ztotožnit se s ní. Martinec se jeví jako sympatický mladý muž, než ho první replika prozradí. Při neformálním setkání s Olinou v činžovním domě se představí:

Martinec: „*Promiňte, já jsem magistr Karel Martinec – magistr farmacie – A tady bydlím ode dneška.*“⁴⁸

Za bližší rozebrání stojí postava Martince, jehož s odstupem doby možné chápat i jako existenciálně ztraceného člověka, nikoli dogmaticky záporně vykresleného hrdinu. Dále bych chtěla poukázat na postavu Maruny, která ztělesňuje společensko-kritický motiv ženy čekající na svého uvězněného muže. Z filmu se nedozvíme, za jaký přečin je její manžel vězněn, ale z náznaků je možné usazovat na politické procesy první poloviny padesátých let.

Martinec je syn lékárníka, mladý muž buržoazního původu. Dobová kritika viděla v Martincovi charakteristiku záporného hrdiny, když se o něm vyjadřovala: „...trochu cynik, trochu skeptik, zaskočený ve svých plánech novou dobou, na kterou nebyl připraven, která je k němu nepřátelská a kterou on nenávidí.“⁴⁹ Nutno podotknout, že pro film byl oproti původnímu scénáři upraven do vyhrocenější podoby cynika.

Ve scénáři je Martinec popsán jako *mladý člověk, sympatického zevnějšku*⁵⁰ a jeho příchod na scénu je doprovázen poetickým momentem, kdy Martinec honí snášející se proužek látky. *Klukovská krev se na okamžik projeví v příchozím. Opustí kufry a rozběhne se*

⁴⁸ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 44.

⁴⁹ BOČEK, Jaroslav. *Tam na konečné*, *Kultura* 1958, č.1, 1.1. s. 6.

⁵⁰ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 39.

za proužkem organtýnu. Chytí jej. V tu chvíli, kdy jeho prsty promnou jemný proužek, uvědomí si nesmyslnost svého počínání. Rozhlédne se, nikde nikdo.⁵¹

Tato scéna ve filmu zároveň již anticipuje vztah Martince a Oliny. Právě Olinina ruka kousek látky z okna vyhodí a v protizáběrech Oliny a Martince vidíme jejich první neverbální kontakt. Podle původní verze Aškenazyho scénáře Martinec neměl být vykreslen jednoznačně negativně jako cynik bez emocí, k němuž ve filmovém zpracování spěje. Upravení postav do schematickejší formy lze spatřovat v doktríně, která v době vzniku filmu uměleckým dílům vládla, ale také v nedostatku odvahy předvést komplikovanost postav zcela bez třídního zařazení a bez schematismu kladného a záporného hrdiny.

Nicméně i tato, na první pohled záporná postava se nemusí s odstupem času jevit jako nutně schematicky stylizovaná. Martinec může být z dnešního pohledu příkladem osamocenému člověka, u něž se změna společenského řádu projevuje vzrůstajícím cynismem.

Martinec: „Nedři se Olino, nemá to význam. Také jsem tak kdysi sedával a dnes – lékárna – závodní kuchyně – hovězí závitek – schůze – soudruh Martinec dluží příspěvky.“

Olina: „Proč jsi vlastně studoval farmacii?“

Martince: „Vím já proč? Táta měl drogerii a já měl povýšit na lékárníka. Když jsem byl v septimě otiskli mi báseň. Češtinář říkával: Jen tak dál, Martinče!“⁵²

Dalším argumentem pro výklad Martince jako cynického ztracence je jeho postoj k potenciální rodině.

Martinec: „Mám pocit, že v době, kdy každý druhý měsíc vybuchuje vodíková bomba, je trochu zbytečné přivádět na svět lidi.“⁵³

Martincova postava trpí premisou záporného hrdiny pocházejícího z buržoazní třídy. Ve scénáři je vykreslen původ a charakteristika hrdiny skrze jeho osobní věci, které přechovává u Oliny v bytě. Olině kufr spadne a víko se otevře. Kromě tenisové rakety, roztrhané ponožky a sbírky Rimbaudových básní Olinu dojme krabička se dvěma přišpendlenými bělásky. *Je to patrně Martincova studentská vzpomínka.*⁵⁴ Obsah kufru nám dokonce prozradí historii Martince. *Zvedá (Olina) zasklenou fotografii a málem se rozesměje. Vidíme fotografii ukazující sebevědomého dvanáctiletého chlapce v sokolském na pony, vedle něhož stojí dáma hrdého zevnějšku, v kostýmu, který platil v třicátých letech za poslední*

⁵¹ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 39.

⁵² *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 73.

⁵³ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 114.

⁵⁴ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s.59.

výkřik módy.⁵⁵ Takto jasné třídní zařazení ve filmu už nezůstalo. Jeho charakter byl pouze vyostřen do podoby necitlivé, znuděné postavy skrze promluvy jím pronášené.

Motiv opuštěné ženy, jejíž muž je ve vězení, zase přináší sociálně-kritický obraz doby. Film naznačuje, ale ještě není schopen promluvit nahlas. Maruna je třicátnice, která s manželem nestihla mít dítě a je tedy teoreticky znovu volná. Z narážek je patrné, že manžel stráví ve vězení dlouhou dobu a Maruna se, zatím počestně, stýká s mladým vojákem.

Voják si všimne fotky Marunina manžela:

Voják: „Hodně jste ho milovala“

Maruna: „Proč mluvíte v minulém čase? Já ho mám ráda.“

Voják: „Tak tedy jeho, ne mě!“

Maruna: „Tebe mám taky ráda.“

Voják: „Téhle řeči nerozumím. Nikdy jsem se o nic nedělil. Člověk chce všechno nebo nic.“

Maruna: „Všecho nebo nic. To jsem si stejně říkala, když mi bylo pětadvacet. Dneska už vím, že něco je taky hodně.“⁵⁶

Tyto rysy odstíněnějších charakterů dávají postavám plastičnost, reálnost, přibližují je lidem, jejichž osudy divák patrně znal ze svého okolí.

Pilířem děje je postava Oliny. Činí ho z ní nejen vztah k Martincovi a posléze drama, které z tohoto vztahu vznikne, ale také vztah k ostatním nájemníkům. Pomáhá paní Malé zahnat opilého Peštu, má vřelý vztah k bezdětným manželům Kovandovým, je předmětem zájmu starého mládence pana Brzobohatého a nakonec se sblíží s vrstevnicí Marunou.

5.3.2 Užití jazyka ve filmu

Aškenazy aktuální problematiku zpřítomnil přímo v promluvách postav. Jejich funkcí je etablovat psychologickou diverzitu, jedinečnost rozdílných individualit. Vedle toho dialogy navozují atmosféru každodennosti, v níž se skrývá jistá poetika. Umožňují civilní herecký projev, nejde v nich o polemické přebíjení řečeného, ale o hru se slovy. Dialogy jsou charakteristické hovorovostí, nedořečeností, nejsou to již hesla upravená pro potřeby postavy.

⁵⁵ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 59.

⁵⁶ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 172.

Jazyk plyne, hovory se zajíkají, zvolňují a neuzavírají, přesně jako v každodenním životě. Film předkládá civilní svědectví. Dialogy nejsou obezličkou pro dovysvětlení děje, nesnaží se objasnit filmem vynechané obrazy a nepůsobí jako katalyzátory děje.

Olina: „Poslyšte, cizí pane, mám pro vás novinu. Budete mít se mnou dítě.“

Martinec: „No ne – a víš to jistě? Nenamlouváš si něco?“

Martinec nenachází odpověď, poškrábe se na hlavě, zívne a řekne přemýšlivě:

Martinec: „Kdyby člověk nemusel aspoň tak časně vstávat!“⁵⁷

Jinde:

Maruna: „Vy už odcházíte? Ještě jsem vás tady nikdy neviděla.“

Olina: „Nechodíváme právě sem.“

Maruna: „Taky sem nechodíme často – sama vůbec nikam nechodím.“

Olina: „Proč mi to říkáte? Já se o cizí věci nestarám.“

Maruna: „Já vím. A trochu je to člověku líto. Já se nestarám o tebe a ty se nestarej o mně. Člověk vedle, a daleko jako na hvězdu.“

Olina: „On už se nějaký zájemce najde...“⁵⁸

Z těchto dialogů je patrná rezignace na ideologičnost řeči, prvek cynismu a osamocení. Zcivilnění dialogů s sebou nese i přiznání lidské malosti. Spolu s obrazným vyjádřením a nedořečeností je to opět onen příznačný rys Aškenazyho poetiky.

5.3.3 Prostor a čas

V kinematografii 2. poloviny 50. let dochází k formování „linie filmů, která se pokusí zaujmout diváka svou aktuálností“⁵⁹. Předestře přítomnost a nedávnou minulost jako nejednoznačné téma.

Výběrem periferní čtvrti autor demaskoval reálnou povahu skutečnosti. Praha, matka měst a pýcha ČSSR, je zobrazena i se svým zákulisím, nevýstavními čtvrtěmi. Ve filmu není jediný záběr na emblematické motivy, jakými jsou panorama Hradčan, záběry Vltavy apod. Když se postava opilce Pešty dostane se svou dcerou Hanou do středu města, i zde je divákovi předestřen prostor typický pro tuto postavu, kantýna s podobně asociálními typy lidí, jako je sám Pešta. Teprve interiér kostela sv. Mikuláše ukáže Haničce jiný svět. Ani v tomto případě

⁵⁷ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 90.

⁵⁸ *Tam na konečné*. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599, s. 115-116.

⁵⁹ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 15. ISBN 80-86102-17-3.

se však nejedná o snahu zobrazit krásnou architekturu, jde spíš o subjektivní vnímání barokních soch, velikosti a velkoleposti stavby z pohledu malého dítěte. V této scéně Aškenazy využil svou zkušenost s poetikou dětského vidění a nechal postavu Haničky procházet s otevřenými ústy strašidelnou nádherou barokních výjevů plných dynamických gest.

Jak si všímá Zdena Škapová, prostředí je tedy specificky vymezeno a stává se významuplným elementem líčení. Podílí se na modelaci postav, spoluurčuje charakter děje a zřetelně se v něm zrcadlí symptomatické znaky doby⁶⁰.

Již samotný prostor činžovního domu odkazuje niternosti. Pojem domova s sebou nese konotace ochrany, pospolitosti, lásky. V době nástupu socialistického realismu tyto motivy zřetelně ustupovaly. „Klid, odpočinek, řád, to vše je nápadně redukováno a karikováno do podoby banálního zájmu o jídlo, úklid, zájmu, který je třeba odmítnout jako neuvědomělý. Domov rozhodně nevytváří relaxační prostor, je pouze jinou verzí světa.“⁶¹

Aktuální a požadované bylo pojetí domova, který se otevírá vnějšku. To Aškenazy nebral na vědomí a naopak z činžovního domu vytvořil prostor, ve kterém je sice stále živo, ale uvnitř bytů je patrná intimita, do níž si obyvatelé domu sousedy nepustí. Nahlédnutí do jednotlivých bytů nám také pomáhá v charakterizaci postav, jinak vypadá byt stárnoucího manželského páru zavalený harampádím, jinak naklizený byt osamělé Maruny či účelně zařízený byt praktické Oliny.

Fenomén konečné zastávky tramvaje dává Aškenazyho postavám punc okrajovosti, života navzdory. Vytváří atmosféru odloučenosti od okolního světa, společného prostoru, do něhož každá postava vnáší své touhy. Jedinci nefilozofují o podstatě své existence, prostě žijí, trpí, milují, radují se, umírají a jsou otevřeni životu takovému, jaký přijde.

Časové rozpětí vzhledu do života domu je jeden rok. Syžet je vystaven jako pět dnů v různých obdobích jednoho roku, zachycuje čas smrti i zrození. Epizodická kompozice se drží chronologické časové roviny, události jsou kauzálně řazeny za sebou. Neobjevují se tu tedy žádné achronologické prvky, které by skrze prolepsy či analepsy syžet ozvláštňovaly.

Na určení času ani místa se Aškenazy nesnažil nahlížet jako na kategorie vhodné k ideologické propagaci. Dalo by se říci, že v časoprostoru filmu je dokonce ukryta dobová kritika. Dům Na Smyčce je obyčejný činžovní dům, který se rozhodně nemůže chlubit propagovanou hojností socialismu. Jeho obyvatelé patří mezi nižší střední třídu a pro své

⁶⁰ PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002, s. 27. ISBN 80-86102-17-3.

⁶¹ Macura, Vladimír: *Šťastný věk (Symboly, emblémy a mýty 1948-1989)* PRAŽSKÁ IMAGINACE, 1. vydání Praha, 1992 s 37.

soukromé starosti neřeší nadosobní, politické otázky nové doby. Období je sice zřetelně vymezené a identifikovatelné, ale toho se dociluje reáliemi z běžného života, nikoli floskulami. Indikátorem v určení doby je například oblečení postav.

5.4 Závěr

Do filmu **Tam na konečné** se tvůrcům podařilo přenést Aškenazyho poetiku mnohem přesněji, než tomu bylo v případě snímku **Můj přítel Fabián**. **Tam na konečné** vykazuje zřetelné znaky příklonu k intimitě a každodennosti. Tyto aspekty byly v případě filmu **Můj přítel Fabián** potlačeny ve prospěch angažovanosti a nepřímé agitace.

Film ukazuje, že i na konečné tramvaje žijí lidé, kteří, ačkoli nejsou svým posláním mimořádní a žijí prostým životem, zasluhují si divákovu pozornost. Výjimeční jsou pouze jedinečným životem, s nímž se každý po svém vypořádává. Sociální otázky jsou zde naznačeny prizmatem lidských osudů. Díky tomu se o problematických otázkách doby jalově nedebatuje, ale ukazují se v logice děje. Aškenazy vytvořil své postavy s něhou, porozuměním pro slabosti lidské povahy. Neodsuzuje, pouze vypravuje, naznačuje skrze křehké momenty vztahových interakcí postav. Příklonem k intimitě chce Aškenazy naznačit smysl a podstatu každodenního života.

Jeho literární styl byl přiřazován ke skupině Května a poezii všedního dne. S tímto vědomím lze napsat, že Aškenazy zobrazuje skrze běžné životní momenty sny a touhy v dramatech života.

Ačkoli se Aškenazy nesnaží být prvoplánově kritický, nebojí se na druhou stranu zachytit takový život, jaký ho obklopuje, tedy žádný socialistický ráj na zemi. Nevyhýbá se zobrazení patologických rysů společnosti, předkládá téma potratu, nepodařeného mileneckého vztahu, alkoholismu, deformuje pojem dítěte jako ztělesnění lidské lásky. Každý z těchto konfliktů je na úrovni konfliktu vnitřního s vnějšími důsledky.

Dobová kritika viděla nedostatek filmu v epizodickém vyprávění a považovala ho za tvar, který se rozpadá a není tedy dramaturgicky kompaktní. František Vrba zase Aškenazyho senzitivitu interpretuje jako sentimentalitu. „Sentimentalita – tak se vůbec jmenuje největší úskalí, o které se tříští úspěch tohoto filmu, záměrem i kvalitami režie tolik slibujícího. Citovost přechází ve svůj sentimentální zápor nejsnáze tam, kde charakterů nejsou dost

zakotveny v realitě, [...] kde ve snaze o všeobecnou lidskost utíká konkrétnost.“⁶² Jaroslav Boček, filmový kritik, který skupinu Květen zasazoval ve svých článcích do širších estetických a uměleckých souvislostí, však napsal: „Jde o dílo, které má pro další vývoj našeho filmu základní důležitost [...] režijně, herecky i kameramanský vynikající, které patří k nejvýznamnějším, co v současné chvíli náš film vytvořil.“⁶³. Celkově byl snímek kritikou dobře přijímán.

Aškenazy si tímto filmem vytvořil prostor pro film, který vykazuje ještě výraznější příklon k jedinci a zaměření na osobní život člověka. Je jím film **Křik**, který však rokem svého vzniku (1963) spadá už do dalšího desetiletí.

⁶² VRBA, František: A CO FILM?, Literární noviny, č. 3 18.1.1958.

⁶³ BOČEK, Jaroslav. Tam na konečné, *Kultura* 1958, č.1, 1.1. s. 6.

6. Další vývoj filmové tvorby Ludvíka Aškenazyho

Před filmem **Křik**, který se již řadí k nové vlně, byly, kromě filmů **Můj přítel Fabián** a **Tam na konečné**, podle Aškenazyho scénářů natočeny ještě tři filmy. Jde o film určený dětem **Hry a sny** (1958), dále povídkový film, jehož tématem jsou první poválečné dny v Československu, **Májové hvězdy** (1959), a adaptace divadelního představení **Noční host** (1961). Po snímku **Křik** byl natočen film **Vajíčko** (1964) na námět Aškenazyho povídkové stejnojmenné knihy.

Povídkový film **Hry a sny**, jehož režisérem byl Milan Vošmik, vychází z Aškenazyho povídek **Malá vánoční povídka** a **Milenci z bedny**. Jak jsem se již zmínila, tvorba pro děti byla Aškenazymu blízká. Řadí se ke spisovatelům, kteří začali psát žánr tzv. moderní pohádky.⁶⁴ Aškenazy zájem o každodenní skutečnost neopustil ani v tvorbě pro děti. I ty mohou prožívat svá intimní dramata, když se například ztratí ve velkém městě, nebo při hře na dospělost, na manželství. Aškenazy zde paroduje zažitá zvyky dospělých už jen tím, že je děti bezelstně napodobují. Další jeho výrazný literární prvek – nejednoznačnost – se projevuje v tom, že jeho pohádka promlouvá k dětskému i dospělému divákovi. Každého z nich Aškenazy oslovuje různým způsobem.

Film **Májové hvězdy** vznikl v česko-sovětské koprodukcii, režíroval ho Stanislav Rostockij. Aškenazy zde reflektoval první poválečné dny v Československu, předlohou mu byla vlastní povídková sbírka **Květnové hvězdy**⁶⁵, která nahlížela na osvobození z pohledu obyčejných lidí různými perspektivami. V podstatě jde vždy o soukromá dramata.⁶⁶

Příklon k intimitě je zde patrný výběrem perspektivy, skrze niž jsou euforické dny

⁶⁴ Mezi další spisovatele, kteří se žánrem moderní pohádky zabývali, náleží např. M. Macourek, A. Mikulka, Werich, J. Trefulka aj.

„Autoři v šedesátých letech zpravidla postupují tak, že vycházejí z běžné každodenní skutečnosti, která se náhle stává něčím zajímavým. [...] Pak následuje rozvíjení výjevů nebo nápadů souvisejících s univerzálnějším záběrem do lidského světa (někdy se střídají úhly pohledu) a končí vypointováním, které na rozdíl od tradiční lidové pohádky není jednoznačné.“

– Svatava Urbanová svou klasifikaci vztahuje na šedesátá léta, ale v případě Ludvíka Aškenazyho je použitelná i na druhou dekádu let padesátých. – URBANOVÁ, Svatava. „*Hra jako indikativ výrazovosti*“ *autorské pohádky*. In *Zlatá šedesátá*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 188-196. ISBN 80-85778-27-0.

⁶⁵ AŠKENAZY, Ludvík. *Květnové hvězdy*. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1955. 119 s.

⁶⁶ V povídce **Dušan a generál** sovětský generál, který najde místo pro odpočinek u české rodiny s malým chlapcem. Chlapec svou spontaneitou generála dojme a generál si vzpomene na svou rodinu, kterou za války ztratil. Příběh **Jiskra** pojednává o české vesnické dívce, která se zamiluje do sovětského vojáka. Ten ji napíše svou adresu na školní tabuli, ale ředitel školy nevěda, tabuli smaže. Povídka **Byt v podkroví** je o tankistovi, který se obětuje pro zneškodnění nacisty, jenž se usídlil v bytě činžovního domu, patřící místnímu kapitalistovi. Vyráží do bytu nacistu zneškodnit, ale sám při akci padne. Film uzavírá povídka **Cibulka** o sovětském vojákově, který nastoupí do první tramvaje, která v osvobozené Praze vyjela do ulic. Voják je v civilu sám řidič tramvaje a cestující ho podpoří k tomu, aby tramvaj řídil.

osvobození nahlíženy. Tedy očima jedinců. Emotivní pohnutí hrdinů graduje v těchto velkých dnech v příbězích, které jedinci prožívají pouze na úrovni osobního života.

Vávrova adaptace divadelní hry **Noční host** se zaměřila na komorní drama odehrávající se jedné noci. Do hospody, kde tráví čas dva přátelé, přijde česká dívka a mladý Němec. Vzniká zde konflikt, který je veden na úrovni psychologického vypořádání se s minulostí. Velkou úlohu hraje uzavřený prostor, ve kterém lépe vyniknou duševní stavy jednajících postav. Příznačné je zde užití jazyka, který je v Aškenazyho podání znovu hravý, užívá jemné ironie, ale i sarkasmu.

6.1 Křik

Nejvíce je příklon k intimnímu tématu patrný ve filmu **Křik** z roku 1963. Sledujeme mladý pár v den narození jejich prvního dítěte, těsně předtím, než se jim má změnit život. Díky flashbackům, které se prolínají s událostmi cesty do porodnice, a situacím v porodnici, sledujeme jejich seznámení a dosavadní život až do převratné chvíle zrodu nového člověka. Aškenazy si přitom dává za cíl „prozkoumat povahu světa, do něhož se dítě narodí, přemýšlet nad nedostatky, se kterými se bude muset setkat“⁶⁷.

Po formální stránce film vykazuje novátorské postupy, ozvláštňují ho právě výše zmíněné flashbaky, stop-záběry, snímání scény z odstupů nebo užití ruční kamery. Aškenazy zde opět pracuje se sugestivním náznakem, nedořečeností. Nechává diváka pár pozorovat, ale nesnaží se psychologizovat. Stáváme se svědky dění před kamerou a jsme tak paradoxně blíže jednajícím postavám, než při užití postupů klasické stříhové skladby. Snímek se tak blíží francouzskému stylu *cinéma-verité*, který v československé kinematografii užívali např. V. Chytilová, M. Forman nebo I. Passer.

Dokumentární styl, který je ve filmu patrný, podporuje intimnost snímku. Zřejmá je i poetizace všedních událostí, další významotvorný Aškenazyho prvek. Události jsou nahlíženy všedně, realisticky, nearanžovaně. Dialogy zdařile simulují reálnou mluvu, působí civilně.

Snímek **Křik** dovolil Aškenazymu prosadit do filmu svoji osobitost. Zobrazení vnitřního života jedince, které se v předchozích filmech těžce prodíralo na povrch, je v tomto filmu nenásilně zakomponováno do hlavní obsahové linie filmu. Autor zde dosáhl vrcholu svého úsilí zobrazit pomocí poetiky každodennosti intimitu a zároveň zde prosadil témata, která provázela celou jeho literární tvorbu.

⁶⁷HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2008, s. 101. ISBN 978-80-7309-580-2.

7. Závěr

Za cíl studie jsem si v úvodu určila potvrdit či vyvrátit tezi, že se mimořádný talent Ludvíka Aškenazyho a jeho literární novátorské postupy vtiskly i do filmových děl a napomohly tak proměně československé kinematografie v různorodý proud témat a stylů generující originální kvality a zároveň sledující progresivní zahraniční vývoj.

K dosažení vytyčeného cíle byly vybrány jako modelové příklady dva scénáře z 50. let **Můj přítel Fabián** a **Tam na konečné**. Tyto filmy jsem vybrala jako vhodné zástupce přechodného období kinematografie v rámci padesátých let.

Společným pojítkem Aškenazyho děl je téma každodennosti, příklon k jedinci, užití bohatého jazyka, který směřuje k civilnímu projevu, obecně projevy zniternění.

Z analyzovaných filmů vyplynulo, nakolik se Aškenazyho tvůrčí charakter promítl do filmu – jak a za jakých okolností se v Aškenazyho práci pro film profilyovaly zmiňované aspekty nejprve na pozadí doktríny socialistického realismu a jak se poté s předešlou estetikou dostávaly do rozporu.

U prvního analyzovaného scénáře **Můj přítel Fabián** se ještě prvek niternosti nepodařilo plně prosadit. Příčinu spatřuji jednak v požadovaném zaměření kinematografie na aktuální tematiku, která s sebou nesla požadavek stranickosti, lidovosti, předepsané typologie postav, a jednak ve výběru hlavního motivu zvoleného dle dogmatických požadavků, totiž převýchovy jedince v nového člověka. Podle mého názoru byl film negativně poznamenán i spojením dvou stylově odlišných tvůrců, jakými Ludvík Aškenazy a režisér filmu Jiří Weiss byli. Scénář rovněž prošel úpravami, které požadoval ministr kultury Václav Kopecký, a ani tento cenzurní zásah filmu neprospěl.

Při druhém pokusu o zfilmování Aškenazyho scénáře se však již aspekt niternosti podařilo prosadit výrazněji. Jedná se o snímek **Tam na konečné** (1957), na němž se podílela režisérská dvojice Jan Kadar a Elmar Klos. I tento film ve své práci analyzuji a upozorňuji na novátorské prvky, spočívající v příklonu k obyčejnému člověku, každodennosti a lyrickému zobrazení, které se podařilo do filmu přenést z Aškenazyho literární práce. Výsledný dojem upomíná na neorealismus.

Oba filmy vznikly v padesátých letech, **Můj přítel Fabián** je však natočen v jejich první polovině v době tuhého stalinismu, zatímco **Tam na konečné** čtyři roky po Stalinově a Gottwaldově smrti, v době mírného uvolnění poměrů.

Dobově vládnoucí doktrínu socialistického realismu lze chápat jako recept, jak nepřekročit míru autorského vkladu do uměleckého díla. Přestože se výroba obou filmů datuje do padesátých let, jejich obsahové i formální kvality se výrazně různí. Zatímco ve filmu **Můj přítel Fabián** se autoři drží proskribovaného motivu převýchovy starého člověka na nového a podřizují tomuto sociálnímu projektu veškerý psychologický ponor, který byl v knižní předloze filmu určující, **Tam na konečné** už zdůrazňuje intimitu. Z lineární kompozice se stává kompozice epizodická, která dovoluje výrazněji se přiblížit jednotlivým hrdinům. Ti jsou zobrazováni ve svém každodenním životě, s charakterovými podivnostmi a měnícími se náladami. Rovněž je narušena diktatura ústředního, kladného hrdiny, který svým nadlidským úsilím a s pomocí strany překoná všechny nesnáze. Jazyk se stává civilnějším, promluvy často nesměřují k jasnému cíli, jsou nedořečené.

Snaha o realismus, ve kterém jsou patrné novátorské prvky, u Aškenazyho vrcholí filmem **Křik**. Filmový civilismus se v něm překrývá s verismem. Tento film v práci zmiňuji jako příklad toho, kam Aškenazyho poetika dospěla, ale detailně se jím nezabývám právě proto, že patří do skupiny filmů let šedesátých, kdy danou poetiku a témata převzala nová vlna československého filmu. Mým cílem bylo poukázat na rané příklady a předpoklady pozdějšího boomu, které měly průkopnický charakter.

8. Anotace

Autor:

Anna Nádvorníková

Katedra:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta:

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název bakalářské diplomové práce:

Rané scenáristické práce Ludvíka Aškenazyho

Vedoucí bakalářské diplomové práce:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Počet znaků:

85355

Počet titulů použité literatury:

62

Klíčová slova:

Ludvík Aškenazy, scenáristická tvorba, socialistický realismus, psychologizace, *Můj přítel Fabián*, *Tam na konečné*

Anotace:

Studie se zabývá přínosem Ludvíka Aškenazyho pro český film. Příklon k jedinci, psychologizace a zintimnění tématu je demonstrováno na dvou analyzovaných filmech **Můj přítel Fabián** (Jiří Weiss, 1953) a **Tam na konečné** (Ján Kadár, Elmar Klos, 1957). V těchto dvou filmech se odráží dobový kulturní kontext padesátých let i postupné rozvolňování doktríny socialistického realismu. Studie dále nastiňuje následující vývoj Aškenazyho spolupráce s filmem a odkrývá tak možnosti, ke kterým film v šedesátých letech dospěl.

Annotation:

The thesis deals with the writer Ludvík Aškenazy and his contribution to Czech film. Focus on the life of an individual, psychological issues and orientation to the intimate topics are the themes, which are included in the films **Můj přítel Fabián** and **Tam na konečné**. These films have been analysed in this thesis. The analysis reflects the changing cultural context of the 1950's, from a tough regime of socialist realism to the period of release. The

thesis also deals with a later collaboration of Ludvík Aškenazy with Czech film, and thus disclosing the possibilities for film in the sixties.

Key words: Ludvík Aškenazy, screenplays, socialist realism, intimate orientation, Můj přítel Fabián, Tam na konečné

9. Prameny

AŠKENAZY, Ludvík. Květnové hvězdy. 1. vyd. Praha : Naše vojsko, 1955. 119 s.

PRAMEN

AŠKENAZY, Ludvík. *Sto ohňů: Sedm povídek o dobrých lidech*. Praha : Mír, 1952. 132 s.

BOČEK, Jaroslav. Tam na konečné, *Kultura* 1958, č.1, 1.1. s. 6.

JESTŘÁB, Vojtěch. Film se dívá nově na cikány, *Host do domu* 2, 1955, č.2, s.91-92.

JANOUSŠEK, Jiří. *3 1/2*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1965. 259 s.

KLIMENT, Jan. Ještě zdaleka ne na konečné, *Film a doba* 4, 1958, č. 1, s. 55-58. PRAMEN

KOPANĚNOVÁ, Galina. Tam na konečné, *Kino* 13, 1958, č.2, s.29. PRAMEN

KOPANĚVOVÁ Galina. Ján Kadár, *Film a doba* 10, 1964. PRAMEN

LIHEM, Antonín. Hovoří Kadár a Klos, *Film a doba* 11, 1965. PRAMEN

VRBA, František. A CO FILM?, *Literární noviny* 7, 18.1.1958, č. 3. s.1. PARMEN

WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing a.s., 1995, 236 s. ISBN

8071870617. PRAMEN

ŽALMAN Jan. Můj přítel Fabián, *Kino* 10, 1955, č. 4, s. 62. PRAMEN

Blízko u nebe. Nový film Elmara Klosa a Jána Kadára, *Kino* 12, 1957, č. 14, s. 216-217.

Májové hvězdy. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-486.

Můj přítel Fabián. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-2632.

Skupina cikánských pracujících filmuje na Barrandově, *Filmové informace* 4, 1953, č. 13, s.

12-13. PRAMEN

Stručně o tvůrcích filmu, *Filmové informace* 8, 1957, č. 49, s.6-7. PRAMEN

Tam na konečné. Technický scénář, Národní filmový archiv, sign. S-599.

10. Literatura

- AŠKENAZY, Ludvík. Mých deset let v literatuře. *Literární noviny* 16, 2005, č. 26, s.16.
- AŠKENAZY, Ludvík. O problematice filmu Můj přítel Fabián, *Film a doba* 2, 1953, č.5, s.607-609.
- BAČA, Petr. Aškenazyho hodnotový svět. *Literární noviny* 4, 1993, č. 2, s. 6.
- BALAJKA, Bohuš. Básnivý svět Ludvíka Aškenazyho. *Tvar* 3, 1992, č. 40, s. 10.
- BARTUŠKOVÁ, Sylva, PŘIBÁŇ, Michal. Ludvík Aškenazy. Slovník české literatury po roce 1945 [online]. Dostupné z WWW:
<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=246&hl=a%C5%A1kenazy+>>
. Aktualizace hesla: 31.1. 2011.
- BILÍK, Petr. Realistická tendence českého filmu, *Aluze*, 2006, č. 1. s.146.
- BOČEK, Jaroslav. Básník a bolesti světa. *Kultura* 5, 1961, č. 7, s. 4.
- BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace, hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* 22, 2010, č.1, str. 7-21.
- Český hraný film III. 1945-1960. Národní filmový archiv v Praze 2001, 479 s. ISBN 80-7004-102-1.
- Český hraný film IV. 1961-1970. Národní filmový archiv v Praze 2004, 693 s. ISBN 80-7004-115-3.
- ČERNÝ, Jindřich. Aškenazyovská etuda. *Divadlo*, září 1968, s.37.
- DVOŘÁK, Jan. Principy tvorby Ludvíka Aškenazyho. *Impuls* 2, 1967, č.5/67 s. 333.
- HAMAN, Aleš. *Proměny strukturních dominant v próze 60. let*. In *Zlatá šedesátá*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 137-144. ISBN 80-85778-27-0.
- HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2008. 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.
- HEŘMAN, Zdeněk. Ludvík Aškenazy Dětství a tak vůbec aneb POKUS O POKUS čili esej na zkoušku. *Zlatý máj* 10, 1966, č. 8 s. 433.
- HODROVÁ, Daniela. *Žánrový půdorys socialistického románu*. In PYTLÍK, Radko, HRZALOVÁ Hana. *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha, 1979. s. 121-144.
- HRBAS, Jiří. Nad našimi novými filmy, *Film a doba* 1, 1955, č. 3-4, s. 156-161.
- JANOUŠEK, Pavel, BROŽOVÁ, Věra a kol. *Dějiny české literatury 1948-1958*. 1. vyd. Praha : Akademia, 2007. 549 s. ISBN 9788020015280.

- KLIMEŠ, Ivan. *Centrum a periferie*. In *Zlatá šedesátá*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 250-256. ISBN 80-85778-27-0.
- KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu. portrét stalinisty Gustava Bareše*. 1. vyd. Přerov : Šárka, 2000. 205 s. ISBN 80-901755-6-2.
- KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. I. [A-O]. 1. vyd. Praha : Akademia, 2012. 645 s. ISBN 978-80-200-2019-2.
- KNAPÍK, Jiří, FRANC, Martin a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. II. [P-Ž]. 1. vyd. Praha : Akademia, 2012. 657-1297 s. ISBN 978-80-200-2019-2.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. 1. vyd. Praha : Libri, 2004. 359 s. ISBN 80-7277-212-0.
- LEHÁR, Jan, STICH, Alexandr, JANÁČKOVÁ, Jaroslava, HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 1. vyd. Praha . NLN, 1998. 1082 s. ISBN 9788071069638.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. *Ostře sledované filmy*. 1. vyd. Praha : NFA, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.
- LUSTIG, Arnošt, CINGER, František. *3x18 (portréty a postřehy)*. 2. upravené vydání. Praha : Nakladatelství Andrej Šťastný, 2003. 391 s. ISBN 80-903116-8-7.
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948-1989*. 1. vyd. Praha : Pražská imaginace, 1992. 126 s. ISBN 8071101001.
- MANN, Jindřich. *Zapomenutý spisovatel*. *Labyrint revue* 6, 1996, č. 1, s. 6-7.
- MATES, Vladimír. *Labyrint jmen*. *Labyrint revue* 6, 1996, č. 1, s. 3.
- MENCLOVÁ, Věra a kol. *Slovník českých spisovatelů*. 2. doplněné vyd. Praha : Libri, 2005. 822 s. ISBN 8072771795.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha, Litomyšl : Paseka, 2004. 697 s. ISBN 807185669X.
- Nový film Jiřího Weisse, *Filmové informace* 4, 1953, č. 2, s. 12.
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. 1. vyd. Brno : Host, 2008. 911 s. ISBN 8072941704.
- PAVELČÍKOVÁ, Nina. *Romové v českých zemích v letech 1945-1989*. SEŠITY Úřadu dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu č. 12., 1. vydání Praha : Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2004. 183 s. ISBN 80-86621-07-3.
- PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*, 1. vyd. Praha : Gallery, 2002. 101 s. ISBN 086010619.

- PETRMICHL, Jan. Astronomie Ludvíka Aškenazyho. *Literární noviny* 1957, č.5, s.4.
- PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 80-86102-17-3.
- SCHULZ, Milan. Nekrolog. *Svědectví* 78 (Mnichov), 1986, s. 254.
- SCHULZ, Milan. Vteřiny a věky. *Literární noviny* 10, 1961, č. 1, s. 6.
- URBANOVÁ, Svatava. „Hra jako indikativ výrazovosti“ *autorské pohádky*. In *Zlatá šedesátá*. Praha . Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 188-196. ISBN 80-85778-27-0.
- URBANOVÁ, Svatava. Ludvík Aškenazy 1. vyd. Ostrava : ITEM, 1992, 12 s.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. doplněné vyd. : Levné knihy, 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.
- ŽDANOV A. A. *O nejpokrokovější literatuře světa*. In *O umění*. 2. vyd. Praha : Orbis, 1949. s. 9-18.

11. Aškenazyho spolupráce s filmem

Můj přítel Fabián: Psychologické drama, 1953, Pr: 7.1. 1955 V: studio uměleckého filmu, R: Jiří Weiss, PR: Ivo Novák, AR: Bohumil Kouba, Dagmar Nešlehová, Předl. Ludvík Aškenazy (povídka Dva Gaboři), S: Ludvík Aškenazy, Jiří Weiss, K: Ferdinand Pečenka, Hu: Jiří Srnka

Tam na konečné: Psychologické drama, 1957, Pr: 20.12. 1957, Pnáz: Tichá ulice, Blízko u nebe, V: Filmové studio Barrandov, R: Ján Kadár, Elmar Klos, PR: Štěpán Skalský, AR: Lenka Němečková, N: Ludvík Aškenazy, S: Ludvík Aškenazy, K: Rudolf Stahl, Hu: Zdeněk Liška

Hry a sny (Milan Vošmik, 1958)

Májové hvězdy (Stanislav Rostockij, 1959)

Noční host (Otakar Vávra, 1961)

Křik (Jaromil Jireš, 1963)

Vajíčko (Zdeněk Kopáč, 1964)