

Perličky na dně (1965)

Povídkový pentalog (celovečerní distribuční program)

- ***Smrt pana Baltazara*** (Jiří Menzel)
- ***Podvodníci*** (Jan Němec)
- ***Dům radosti*** (Evald Schorm)
- ***Automat Svět*** (Věra Chytilová)
- ***Romance*** (Jaromil Jireš)

- ***Fádní odpoledne*** (Ivan Passer, 1964, 14 min.)

- ***Sběrné surovosti*** (Juraj Herz, SMF, 1965)

Bohumil Hrabal (1914)

V roce 1963 debutoval sbírkou „hovorů“ *Perlička na dně*,¹ kterou záhy následoval další povídkový soubor nazvaný *Pábitelé* (1964).

Hrabal se v nich zjevil jako originální autor, jehož „cesta k **totálnímu realismu**“, k autentičnosti šokující svým verismem, jazykovým naturalismem a okázalou antiideologičností, byla jedinečná a osamělá. Byla to cesta **nové pravdivosti**, cesta k próze, jež nepřestává být poezií, lyrikou, oslavou krásy a jedinečnosti okamžiku, utkvění času, zadržného jazykovým proudem,“ jak napsal Květoslav Chvatík.²

K estetice „nové pravdivosti“ se ubírala také nastupující filmová generace šedesátých let, u níž našel hrabalovský impulz okamžitou odezvu.

Výsledkem se stal **společný projekt adaptace šesti povídek** z obou raných titulů, který byl nejen projevem obdivu k Hrabalově nekonformnímu tvůrčímu duchu, ale také svého druhu **generačním manifestem** nové vlny (záměrný a koordinovaný vznik).

¹ Hrabalova první sbírka povídek *Hovory lidí* byla vydána již roku 1956, ovšem jen jako příloha Zpráv Spolku českých bibliofilů v počtu dvě stě padesáti kusů.

² Jankovič, Milan – Zumr, Josef (eds.) (1990): *Hrabaliana. Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*. Praha: Prostor, s. 116.

„Hrabal dokázal, že neexistuje periferie života, že každý, i ten zdánlivě nejbezvýznamnější život může být životem tvořivým. Provedli jsme výběr povídek tak, aby přes svoji rozmanitost vytvořily významový celek. Nebojíme se roztržitosti, neboť nerozhoduje počet příběhů, ale jejich názorová a stylová souvislost. Přestože je nás šest a jsme si velice nepodobní, spojují nás určité názory na život a na film. Proto v nás Hrabalovy povídky vyvolaly spontánní odezvu. Zvláště Hrabalovo úsilí o poznání, skutečně hluboké nezprostředkované poznání lidí pohybujících se na tzv. okraji společnosti a odkrytí jejich lidské důstojnosti“ [**Jaromil Jireš**].³

„Hrabal byl ohromný objev. Chtěli jsme se k němu přihlásit a pomoci mu etablovat se, vytáhnout ho doslova ze sklepa sběrných surovin, kde tehdy pracoval. Já osobně na Hrabalovi vždy obdivoval jeho umění navodit atmosféru a vykreslit postavy tak, že je čtenář přímo smyslově cítí. A taky mě fascinoval architekturou svých próz, kterou uměl tak geniálně vystavět.

Povídky si každý vybíral podle toho, co se mu líbilo. Já bych byl původně rád dělal *Romanci*, kvůli cikánskému tématu, které jsem znal z osobní zkušenosti. Ale to už si dřív vybral Jaromil Jireš, takže jsem si zvolil *Fádní odpoledne*. Nebyl v tom žádný problém, stejně jako při domluvě na dalších věcech“ [**Ivan Passer**].⁴

³ Jireš v úvodu ke scénáři *Perliček na dně*; cit. dle Klimeš, Ivan (2000): Centrum a periferie. In: Denemarková, Radka (ed.) (2000): *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a zklamání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 254. K celému projektu srov. zvl. Přádná, Stanislava (1988): *Prózy Bohumila Hrabala ve filmu*. In: Klimeš, Ivan: (ed.) (1988): *Film a literatura. Filmový sborník historický I*. Praha: Československý filmový ústav, s. 201–211; Gavalier, Peter (1997): *Filmové perličky Bohumila Hrabala — návrat k legendě*. *Kino-ikon*, č. 2 (léto), s. 31–83; Ptáček, Luboš (2002): *Perličky po letech. Symbol kontinuity, či nástroj k oběšení?* *Cinepur*, 11, č. 22 (září 2002), s. 16–19.

⁴ In Voráč, 2008: 177-178.

Jakkoli se lišil individuální přístup jednotlivých filmařů, společný jmenovatel spočíval:

- v rovině **dramaturgické volby**;
- ve **stylotvorném užití autentizačních veristických technik** (obsazení neherci a natáčení v reálech);
- v účasti **jediného kameramana**, Jaroslava Kučery;
- v pravidelné **přítomnosti Bohumila Hrabala** v drobné epizodní roli (vyjma Schormovy povídky) a v inscenované titulkové sekvenci (prologu).⁵

⁵ Hrabal se objevil vyjma Schormova *Domu radosti* ve všech pěti ostatních povídkách. A jako solitérní protagonista vystupuje v inscenované titulkové sekvenci *Perliček na dně*, která byla samostatně natočena na dvoře jeho libeňského bydliště a jako prolog uvozuje celý povídkový cyklus.

Fádní odpoledne vzniklo jako v pořadí první, již roku 1964.

Do výsledného distribučního souboru se *Fádní odpoledne* z technických důvodů již nevměstnalo a *Fádní odpoledne* se uvádělo odděleně jako předfilm řadového maďarského snímku.

Technický důvod spočíval v přílišné stopáži *Perliček na dně*, pokud by sestávaly z celé šestice — program by tak dosáhl délky dvou hodin. Podle Passera bylo osamostatnění zrovna *Fádního odpoledne* jen logickým pokračováním okolnosti, že film byl hotov nejdříve a samostatně uspěl na zahraničním festivalu.

Jaroslav Boček k tomu případně poznamenal: „Protože [...] ,nikdo nechtěl stříhat‘, Passer ustoupil [...]. Už tahle epizoda něco vypovídá o Passerově vnitřní noblese: ustoupil v zájmu celku“ [Boček, 1968: 223–224].⁶

Čtyři děvčata (Négy lány egy udvarban, r. Pál Zolnay, 1964).⁷

Podle stejnojmenné Hrabalovy povídky z *Perličky na dně*.

Již samotný titul navozuje formu náladové črty, která líčí atmosféru nedělního odpoledne v periferním pražském hostinci, kde zůstalo několik starých štamgastů a náhodných hostů, zatímco místní fotbalový klub hraje existenční zápas udržení v lize. Motiv fotbalového dramatu tvoří vnější kontrastní rámec, který je zachycen zprostředkovaně v počínání fanoušků: ti na počátku opouštějí hostinec posilnění a bojovně natěšení a na konci se vrací zklamáni, ba rozezlení po zjevně nevydařeném utkání. Vlastní líčení se však soustředí k dění „mezitím“ v téměř vyprázdněném hostinci, kdy se zdánlivě zastavil čas, opředen nervózní atmosférou čekání na výsledek utkání a nostalgií vzpomínek.

Na tomto pozadí se pozvolna a nenápadně rozeznívá polyfonní struktura vyprávění, jež těží z ozvláštňujícího souběhu a kontrastu různorodých fragmentů promluv, zpěvu, drobných situací, gest, zámlk či pohledů, v nichž se zračí charaktery jednotlivých postav a jejich vztahy. Čtveřice postarších dam hraje žolíky a tiše si přitom zpívají sentimentální písně dávno zašlých let; hostinský se rozčiluje nad neuctivým mladíkem, který za stálé konzumace piva a cigaret čte nějaký

⁶ Technický důvod spočíval v přílišné stopáži *Perliček na dně*, pokud by sestávaly z celé šestice — program by tak dosáhl délky dvou hodin. Podle Passera bylo osamostatnění zrovna *Fádního odpoledne* jen logickým pokračováním okolnosti, že film byl hotov nejdříve a samostatně uspěl na zahraničním festivalu. Jaroslav Boček k tomu případně poznamenal: „Protože [...] ,nikdo nechtěl stříhat‘, Passer ustoupil [...]. Už tahle epizoda něco vypovídá o Passerově vnitřní noblese: ustoupil v zájmu celku“ [Boček, Jaroslav (1968): *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, s. 223–224].

⁷ *Čtyři děvčata* (Négy lány egy udvarban, r. Pál Zolnay, 1964); viz *Filmové informace*, 1965, č. 27, s. 7.

literární brak; zasmušilý Jupa nervózně zapíjí prášek na srdce pivem a beznadějně zaostává v prestižním rozhovoru o fotbale s vitálním hostem, který si přinesl kastrol kyselého zelí; za okny na ulici se v průhledech objevuje žena s kabelkou, "plná křivek a tvarů, které by byly schopny vzkřísit i nebožtíka", jak se píše ve scénáři.⁸

Oproti předloze **starý Jupa v závěru umírá**,⁹ a to náhle a téměř nepozorovaně: osobní tragédie se tak se zvláštní, až osudovou naléhavostí spojí s „fotbalovou smrtí“ milovaného klubu (Bohemky). Toto zauzlení velkého a malého, vášně a smrti, se volně prolne do **poslední sekvence — snově přeludné vize bukolické krajiny s dvěma bělouši, kterou kráčí host s kastrolem zelí hypnotizován ženou s kabelkou**. Uvedený epilog odkazuje k surrealistickým zdrojům hrabalovské poetiky a současně podtrhuje **melancholické vyladění filmové verze**. Film se celkově vyznačuje posunem od zachycení hospodského hovoru, který funguje jako pábitelské osvěžení všednosti, k fotografické momentce, v níž se zračí pocit něčeho nenávratně minulého a ztraceného.

Jiří Janoušek v této souvislosti výstižně psal o „malém zázraku“, na němž se „podílí i zvláštní montážní styl, ne nepodobný principu synkopy: přenášením důrazu na slabou dobu. [...] Na rozdíl od ostatních [povídek z hrabalovského cyklu] bylo hráno spíše v moll než v dur. Celý film je nesen jemností a ušlechtilostí, jež se zdají pro Passera charakteristické.“¹⁰ Jaroslav Boček zase poukázal na „lyrickou, křehkou a podmaňující“ atmosféru snímku¹¹ a Jan Žalman jej vyzdvihl jako „čistou hrabalovskou etudu“.¹² Naopak srovnávací studie literární a filmové podoby přinesly výrazně kritičtější náhled. Ve *Fádnímu odpolední* mimo jiné a hlavně vytýkal inovovaný závěr jako „zbytečný“ a „matoucí“.¹³ A o více jak dvacet let později Stanislava Přádná ve svém obsáhlém textu o hrabalovských adaptacích zmínila

⁸ Hrabal, Bohumil–Passer, Ivan (1964): *Fádní odpoledne*. Praha: Filmové studio Barrandov, s. 18 (obraz 6, záběr 62).

⁹ Poslední odstavec předlohy uzavírá obraz, „jak starýmu Jupovi vandrujou po tváři slzičky. Ale hostinské už roznášel posilující likér...“ [Hrabal, Bohumil (1964): *Perlička na dně. Hovory*. Praha: Československý spisovatel, s. 41].

¹⁰ Janoušek, Jiří (1965): Perličky na dně. *Film a doba*, XI, č. 9 (září 1965), s. 487.

¹¹ Boček, Jaroslav (1968): *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, s. 224.

¹² Žalman, Jan (1993): *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv, s. 111.

¹³ „Dramatický náboj v podtextu, který smrtí starého Jupy chtěli tvůrci dát ‚fádnímu odpolední‘, byl trochu zbytečný, neboť z něho nevytěžili kvalitativně nic nového ani pro samotnou scénu, ani pro celkové vyznění filmu. Jeho největší slabinou [...] je dlouhý závěrečný záběr, který vytváří romantickou iluzi posledního Jupova věčného snu. [...] matoucí iluzi, iluzi posmrtné krásy nadpozemského ráje či věčných lovišť“ [Horák, Jiří (1966): Hrabalova próza a film. *Film a doba*, XII, č. 5 (květen 1966), s. 265].

Fádní odpoledne jen okrajově jako dílo „hospodskou atmosférou prodchnuté, ovšem těžkopádně se odvíjející“.¹⁴

Pomineme-li odlišné vzorce hodnocení (i jejich časové rozestupy), uvedené příklady dokládají rozporné přijetí filmu domácí kritikou, která celkově věnovala *Fádnímu odpoledni* až překvapivě málo pozornosti. Tato skutečnost vyniká zvláště ve srovnání s jinak mimořádným zájmem o celý hrabalovský projekt, který se však vázal téměř výhradně na distribuční pentalog *Perliček na dně*. K tomu jistě přispěla též oddělená distribuce *Fádního odpoledne*.

Zjevná disproporce v dobovém ohlasu vyvstává také s ohledem k zahraničnímu úspěchu filmu, který se projevil jednak cenami na mezinárodních festivalech (v německém Mannheimu a ve švýcarském Locarnu), jednak příznivou reakcí tisku. Francouzský *Positif* napsal: „Z šedi se najednou narodí neobvyklost. Zdánlivou absenci osnovy nahradí tajné akordy, jedinečné klima, jistá vlastnost tempa a světla, v níž nacházíme umělce.“¹⁵ A *The New York Times* ocenil, jak v této „prchavé impresii“ současně „zaznívají obecně platné tóny“.¹⁶

Fádní odpoledne poukázalo k formování svébytné filmové poetiky, jejíž potenciál Passer nově rozvinul ve svém celovečerním debutu. Z tohoto pohledu lze *Fádní odpoledne* považovat za svého druhu studii k *Intimnímu osvětlení*, která v miniatuře naznačila další možnosti.

¹⁴ Přádná, Stanislava: Prózy Bohumila Hrabala ve filmu. In: Klimeš, Ivan (ed.) (1988): *Film a literatura. Filmový sborník historický I*. Praha: Československý filmový ústav, s. 202.

¹⁵ Michel Ciment in *Positif*, č. 81, únor 1967; cit. dle Garel, Alain–Gressard, Gilles (1982): Ivan Passer — D’ „Éclairage intime“ a „Cutter’s Way“. *Image et Son*, č. 370 (březen 1982), s. 84.

¹⁶ Weiller, A. H. (1968): Boring Afternoon. *The New York Times*, 4. 7. 1968, s. 13:2.