

A. . LIEHM

## NAD ŽIŽKOVSKOU ROMANCÍ

ŽIŽKOVSKÁ ROMANCE. — Námět: Vladimír Kalina. Scénář: Vladimír Kalina, Zbyněk Brynych. Režie: Zbyněk Brynych. Kamera: Jan Čuřík. Hudba: Jiří Sternwald. Stavby: Bohumil Kulič.

Vzestup úrovně naší kinematografie se potvrzuje skoro bychom mohli říci měsíc za měsícem. Bývaly doby, kdy jsme byli ochotni spokojit se s jedním dvěma nadprůměrnými filmy do roka a z nich usuzovat, že je s naší kinematografií všechno v pořádku. Dnes tvoří takové nadprůměrné filmy kolem padesáti procent zvýšené produkce barrandovského studia a je jen pochopitelné (a je to také dobře), že zároveň s tím rostou i nároky diváků a kritiků. Ale onovlastně nejde o nároky. Jde o to, že rostoucí úroveň, kvalitu umělecké tvorby roste divák a roste pochopitelně i kritika. Je zřejmé, že omezuje-li se tvorba na přetlumočování idejí, na převádění základních politických myšlenek do epických příběhů, vystačí kritik s výkladem tohoto ideového smyslu díla, který se mu postupně, zejména jde-li o kritika méně zkušeného, stává jediným kritériem. A taková málo zkušená málo — řekněme to upřímně — vzdělaná, byla až na nepatrné výjimky, celá naše filmová kritika. Ti, kdo ji v letech po osvobození tvořili, sami většinou teprve začínali, jejich teoretická výzbroj byla převážně mimoestetického charakteru a díla, před nimiž se většinou jako kritikové ocitali, se zdála potvrzovat že taková výzbroj (nepochybně základní a zcela nezbytná) sama o sobě stačí. A tak umělci i kritikové chodili kolem sebe v kruhu, každý pokus vybočit z něho byl měřen ne tím, co přinášel nového, ale tím, zda se neodchyluje od přijaté normy. Ani tehdy, kdy kritikové začali hlouběji přemýšlet o podstatě filmového umění a jeho současných cestách, sebekriticky se zamýšlet nad vlastními omyly a především nad zjednodušováním plynoucím z vlastní neznalosti, jehož se tak často dopouštěli, nebylo ještě vyhráno. Čím dále bylo zřejmější, že teprve až bude moci změřit svoje síly s novými díly, v nichž filmoví tvůrci sami ukáží, jak si představují svou odpověď na stranickou výzvu skoncovat s dogmatismem v umění, přijde doba, kdy se kritik začne stávat skutečným pomocníkem umělcovým. Stručně řečeno, kdy se z analýzy skutečného umění zrodí skutečná kritika, tímto uměním oplodněná a zároveň schopná zobecnit některý základní rys nové estetiky, teoretickou práci bránit novému ustrnutí, ukazovat cestu dál. Můžeme-li dnes už prohlásit, že máme taková díla, o jakých byla řeč, nebylo by jistě na místě domnívat se, že eo ipso vznikla také ona filmová kritika, která je

už schopna se s nimi změřit. Ale měla by se narodit, je jí třeba jako soli, protože jí dnes připadá velký úkol pomáhat, aby nezplátno nic z toho, co tak bohatě vykvetlo v posledním půl druhém roce na stromě naší kinematografie. Tuto velkou odpovědnost cítí dnes nepochybně všichni, kdo to s naší filmovou kritikou myslí upřímně a poctivě, kdo chápou, že kritik může být a bude slyšen jen tehdy, nebude-li stát a nanášet s varovně vztyčeným ukazovákem, nýbrž uvidí-li v něm umělec poučeného přítele, jehož jedinou snahou a ctižádostí je pomáhat tvorbě tam, kde této pomoci potřebuje, v tom, v čem jí potřebuje, bez bohorovnosti, ale s vášnivým zaujetím, s citem a smyslem pro rozdílnost jednotlivých tvůrčích individualit, ve snaze dokázat, že i kritika je tvorba, že i ona může hodnoty vytvářet nebo spoluvytvářet, a ne je jenom registrovat, uznávat či popírat. Tvůrci našich filmů sáhli v poslední době odvážně do života. Aniž to znamená, že je jejich pohled již všude dost hluboký, že svědčí o skutečné znalosti současného života, a ne zatím jen o snaze poznávat jej, vyplývá z toho pro filmovou kritiku, aby i ona sama obrátila svůj pohled k tomuto základnímu předmětu umělecké tvorby a pomáhala ujasňovat nejenom všeobecná kritéria ideová a estetická, ale i konkrétní problémy, jichž se umělec ve své tvorbě dotýká. Jedině tak vznikne mezi umělcem a kritikou plodný dialog, v němž každý bude hovořit řečí svých prostředků, ale v němž musí jeden druhému rozumět. Jinak se vrátíme opět k tomu pověstnému „dialogu hluchých“, v němž každý bude opakovat své a prospěch nebude ničím. Hovořil jsem onedlou s jedním z mladých režisérů. Řekl mi: „Čím dál tím víc si uvědomuji, jak je takový dialog (možná, že řekl diskuse) potřebný, jak mi pomáhá. Urychluje moje myšlení, ušetří mi nejedno složité obrácení a přemýšlení otázek, nad nimiž si lámou hlavu, a aniž mi dává hotové odpovědi, usnadňuje mi najít je sám, svou vlastní cestou.“ To jsou vážná slova. Slova o velké odpovědnosti kritiky, slova o významu její práce v současné epoše.

\*

Nezdálo se mi možné přistoupit k Brynychově „Žižkovské romanci“ a nekonstatovat předem, že si uvědomuji, jak malý byl dosud podíl kritiky na vzniku toho velkého proudu

v naší  
jimám  
tom, ž  
chyby  
ce“ je  
mem.  
váhal,  
svůj s  
pokus  
tohoto  
jejího  
rů m  
Mn  
cesta  
jen pi  
kého  
přes v  
nout j  
nezna  
se mě  
dů, k  
mato  
může  
v pla  
ty po  
k nov  
talen  
na s  
pods  
poch  
mu c  
podr

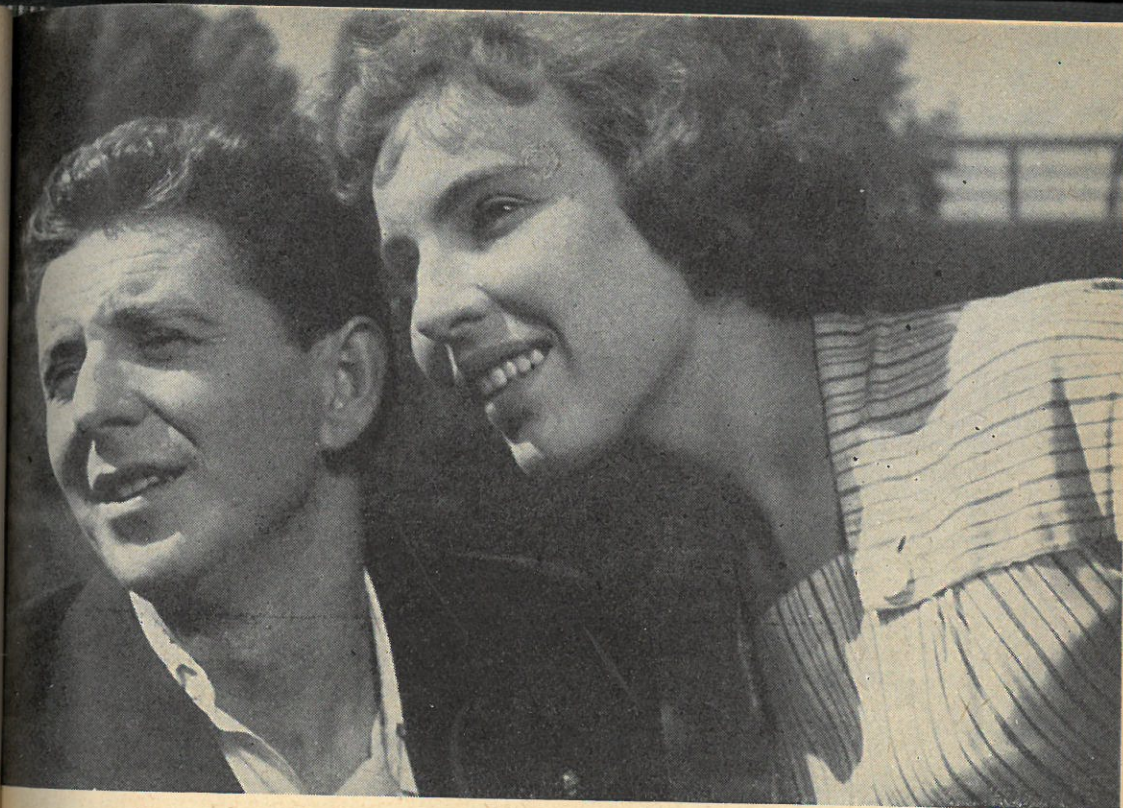
## MANCI

ř: Vladimír Kalina, Zbyněk Brynych. Režie:  
by: Bohumil Kulič.

na se s nimi změřit. Ale měla by se  
e jí třeba jako soli, protože jí dnes  
elký úkol pomáhat, aby nezplanělo  
o, co tak bohatě vykvetlo v posled-  
o, v minulém roce na stromě naší kinema-  
Ruto velkou odpovědnost cítí dnes  
ně všichni, kdo to s naší filmovou  
nyslí upřímně a poctivě, kdo chá-  
ritik může být a bude slyšen jen  
bude-li stát a nanášet s varovně  
i ukazovákem, nýbrž uvidí-li v něm  
učeního přítele, jehož jedinou sna-  
ádostí je pomáhat tvorbě tam, kde  
oci potřebuje, v tom, v čem jí po-  
ez bohorovnosti, ale s vášnivým  
s citem a smyslem pro rozdílnost  
ch tvůrčích individualit, ve snaze  
e i kritika je tvorba, že i ona může  
ytvářet nebo spoluvytvářet, a ne  
registrovat, uznávat či popírat.  
šich filmů sáhli v poslední době  
o života. Aniž to znamená, že je  
led již všude dost hluboký, že  
utečné znalosti současného života,  
jen o snaze poznávat jej, vyplývá  
filmovou kritiku, aby i ona sama  
tůj pohled k tomuto základnímu  
mělecké tvorby a pomáhala ujas-  
nom všeobecná kritéria ideová a  
le i konkrétní problémy, jichž se  
své tvorbě dotýká. Jedině tak  
ezi umělcem a kritikou plodný  
mž každý bude hovořit řečí svých  
, ale v němž musí jeden druhému  
nak se vrátíme opět k tomu po-  
dialogu hluchých“, v němž každý  
ovat své a prospěch nebude ničím.  
m onehdy s jedním z mladých re-  
l mi: „Čím dál tím víc si uvědo-  
e takový dialog (možná, že řekl  
třebný, jak mi pomáhá. Urychlu-  
šlení, ušetří mi nejedno složité  
přemýšlení otázek, nad nimiž si  
a aniž mi dává hotové odpovědi,  
ni najít je sám, svou vlastní ces-  
ou vážná slova. Slova o velké  
ti kritiky, slova o významu její  
časné epoše.

\*

e mi možné přistoupit k Bryny-  
ovské romanci“ a nekonstatovat  
i uvědomuji, jak malý byl dosud  
na vzniku toho velkého proudu



Renata Olárová (Helena) a Jiří Vala (Mirek) ve filmu „Žižkovská romance“

v naší kinematografii, který tak radostně při-  
jímáme, a jak velký je naopak jeho podíl na  
tom, že si dnes kritik lépe uvědomuje svoje  
chyby a svoje povinnosti. „Žižkovská roman-  
ce“ je totiž pro kritiku zvláště složitým problé-  
mem. Ne proto, že bych snad jen na okamžik  
váhal, zda souhlasit či nesouhlasit. Vyslovit  
svůj souhlas však zdaleka nestačí. Je třeba  
pokusit se zjistit, proč „Žižkovská romance“  
tohoto souhlasu zasluhuje, v čem tkví kořen  
jejího úspěchu a co ze zkušeností jejich auto-  
rů může být k prospěchu druhým.

Mnoho bylo řečeno a napsáno o tom, že  
cesta našeho filmu ke světovosti vede jen a  
jen přes zachycení toho neopakovatelně čes-  
kého nebo slovenského v naší skutečnosti,  
přes vytvoření obrazů, které nemohou vznik-  
nout jinde než právě u nás. To pochopitelně  
neznamená a nemůže znamenat, že bychom  
se měli uzavírat působení pokrokových prou-  
dů, které vznikají a existují ve světové kinema-  
tografii. Avšak přijímání jejich podnětů  
může být plodné toliko tehdy, nezvrhne-li se  
v plané epigonství, nýbrž jsou-li tyto podně-  
ty pouze impulsem, který otevírá tvůrčí cestu  
k novým možnostem rozvíjení jeho vlastního  
talentu, k dokonalejšímu vlastnímu pohledu  
na skutečnost jemu důvěrně známou a svou  
podstatou neopakovatelnou. Tak, jako je ne-  
pochybná pravda, že tvůrci italského realismu  
dali světové kinematografii právě takový  
podnět a svým dílem podstatně ovlivnili po-

crokovou filmovou tvorbu posledního deseti-  
letí, je rovněž pravda, že tento impuls byl  
největšími současnými pokrokovými filmo-  
vými režiséry přijat skutečně jen jako podnět,  
z něhož vyrůstala osobitá díla, nezapírající  
sice základní inspirační zdroj svého stylu, ale  
neopakovatelná, tak jako jsou neopakovatelné  
nejlepší filmy De Santisovy, první poválečná  
díla Rosselliniho atd. atd. Ani Delbert Mann,  
ani Máriašsy, ani Bimal Roj, ani Imai nebo  
Šindo nejsou ve svých nejlepších filmech epi-  
gony, ale skutečnými tvůrci nových hodnot,  
radíce se při tom ovšem do jednoho ze zá-  
kladních proudů soudobého filmového umě-  
ní.

Proto se mi nezdá správné tvrzení, které  
jsem slyšel o „Žižkovské romanci“, že totiž  
tu jde o něco, čemu Francouzi říkají „exerci-  
ce d'un style“, neboli stylová etuda, cvičení  
v určitém, předem daném stylu. Domnívám  
se, že přijímá-li tvůrce za své základní prvky  
stylu, způsobu vyjádření, zobrazení skuteč-  
nosti a přitom je po svém aplikuje na neopa-  
kovatelnou realitu, nelze už hovořit o stylové  
etudě, ale že tu jde o skutečnou tvorbu, v níž  
styl rozhodně nehraje úlohu prvotní, i když  
je pochopitelně neoddělitelnou složkou díla.  
Kdybychom chtěli jít v kritice vždy cestou  
hledání analogií a radit tvůrce do škatulek  
podle toho, odkud se inspiroval jejich styl,  
pak bychom mohli dojít třeba k takovým  
absurdním závěrům, že celá jedna velká část

současné moderní poesie je konec konců jen a jen souborem etud ve volném verši a její představitelé epigony nejspíš Apollinairovými. A přece víme, že tu je měřítkem síla talentu, hloubka zobrazení reality nebo vnitřního světa básníkovy, a nikoli forma, styl.

Právě tak je omylem povyšovat styl italských realistů („neorealismus“) málem na ideologii a připisovat mu zásluhu nebo vinu na větší či menší hloubce umělcova pohledu na skutečnost. Pustíme-li se po této cestě, dojdeme nutně k závěrům, že základní stylové credo zmíněného proudu, totiž vytváření věrného obrazu reality přes zdůraznění životního detailu, omezuje zobrazení skutečnosti právě jen na tento detail a znemožňuje analytický pohled, marxistické zobecnění. Jenomže to neodpovídá skutečnosti. Důkazem je tu rozdílnost hloubky pohledu v díle umělců, hlásících se k týmž stylovým zásadám. Jiná je hloubka pohledu marxisty De Santise (a nikdo asi nebude popírat, že jeho analýsa kapitalistické společnosti ve filmu „Řím v 11 hodin“ je hluboká a otřesná), jiný je pohled nemarxisty Manna či idealisty Rosselliniho. Z toho pro mne vyplývá, že otázka hloubky pohledu a analýsy není předem dána nebo omezena stylem, nýbrž je v rámci každého stylu určována světovým názorem, mírou pochopení zákonitostí společenského vývoje, samozřejmě ve spojení s mírou talentu.

Lze pochopitelně namítnout, že právě ta díla, inspirovaná zmíněným stylovým proudem (u nás se mu tak nějak neoficiálně začíná říkat realismus oprýskaných omítek) a patřící nepochybně k nejlepšímu, co naše kinematografie v posledních letech vytvořila, jsou poznamenána onou nedostatečnou hloubkou pohledu na realitu, uplíváním na životním detailu, na drobnokresbě, že jim chybí velký ethos socialistického umění. Mohu souhlasit s tímto zjištěním, pokud se omezuje na konstatování faktu. Nemožu však souhlasit s pokusy vysvětlovat tento fakt volbou formy, stylu. Zdá se mi to protimarxistické, zavání mi to idealismem, mylným přeceňováním vlivu formy na obsah. Podle mého mínění tkví příčina (nebo lépe příčiny) někde jinde. Především v tom, že tvůrci těch našich filmů z poslední doby, které máme na mysli, stojíce na půdě naší skutečnosti, zdaleka ještě nejsou marxisty. Marxistou se umělec ještě nestává tím, že se jeho talent rozvíjí v podmínkách k socialismu spějící společnosti. Tyto podmínky sice vývoj umělce k tomu, aby byl zároveň marxistickým myslitelem, nepochybně usnadňují a podstatnou měrou ovlivňují, ale samy o sobě nestačí. Aby se tvůrčí proces stal neodlučitelným od umělcova marxistického myšlení, k tomu je ve většině případů třeba určité životní zkušenosti, určité míry myšlenkové erudice, nezbytně hlubší, než je ta, kterou stačí dát sledování tisku nebo návštěva škole. Je povinností kritiky — a nejen kritiky — vést umělce k pochopení, k zažití marxismu,

protože bez toho bychom na cestách rozvoje socialistického filmového umění bez ustání bloudili. Tady je základ celého problému. Nelze se však domnívat, že nedostatek filosofického myšlení, nedostatek světového názoru lze něčím nahradit, ať už tím, že budeme preferovat jeden a odmítat jiný styl, nebo tím, že umělci, jehož marxistické myšlení je teprve v plenkách, dáme celou řadu marxistických vzdělaných poradců. To první je, po mém soudu, vůbec omyl, to druhé pomoc, která se může ukázat nezbytná, ale jejíž výsledky nemusí být vždycky z uměleckého hlediska nejlepší. V této souvislosti si myslím, že cesta moderního realistického stylu, kterou většina mladých nastoupila a která vyžaduje mimořádnou pozornost k nejmenším vnějším podrobnostem reality, rozhodně není tou nejhorší na cestě k pochopení nejněvnitřnější podstaty této reality. Spíš naopak.

Ale je tu ještě jedna příčina, jeden důvod výše zmíněného faktu. V případě většiny těch našich filmů, o kterých mluvíme, majíce na mysli obrodný proud v naší dnešní kinematografii, jde o prvotiny (nebo téměř prvotiny, alespoň v oblasti celovečerního hraného filmu) svých tvůrců. Zkusme jednou pohlížet na ně jako na takové a zamyslet se nad tím, kolik velkých mistrů světové literatury, hudby či filmu, začínalo jinak. Zkusme třeba změřit vzdálenost mezi prvními pracemi největších mistrů socialistického umění současnosti nebo nedávné minulosti a mezi myšlenkovou zralostí děl jejich pozdějších, resp. vrcholných období. Tvrdím, že to jedině, co můžeme nad bilancí let 1956 a 1957 bezpečně prohlásit, je, že přinesla celou řadu prvotin, svědčících o nesporném velkém talentu jejich tvůrců. Už sám fakt, že jde o mladé prvotiny, vedle faktů výše zmíněných, značně ovlivnil míru jejich společenské závažnosti, míru hloubky jejich pohledu a myšlenkové zralosti. To nás přece nikdy nepřekvapovalo v literatuře či v jiných oblastech umělecké tvorby. Nevím, proč by nás to mělo překvapovat ve filmovém umění, i když rozhodně nejsem stoupencem názoru, že zraní umělce je jen a jen jeho vlastní záležitost, že je nelze ovlivňovat a urychlovat. To bylo konečně řečeno už výše. Vážít si mladých talentů, dát jim maximum možností rozvoje, ponechat jim v mezích těchto možností, aby mohli sami sbírat zkušenosti a nemuseli chápat svou tvorbu jako zhotovování školních úloh, a při tom maximálně pomáhat tomu, aby se rozvíjelo a prohlubovalo jejich marxistické myšlení — to je po mém soudu cesta k dalším úspěchům daleko spíš, než uvažovat o rozhodující úloze stylu.

\*

V menší či větší míře platí po mém soudu to, co bylo řečeno, i o prvním celovečerním hraném filmu Zbyňka Brynycha „Žižkovská romance“. Talent tvůrce tu svítí jasně pro každého, kdo dovede talent rozpoznat. Ne-

toho bychom na cestách rozvoje  
o filmového umění bez ustání  
dy je základ celého problému.  
domnívat, že nedostatek filoso-  
fii, nedostatek světového názoro-  
v nahradit, ať už tím, že budeme  
eden a odmítat jiný styl, nebo  
ci, jehož marxistické myšlení je  
ukách, dáme celou řadu marxis-  
aných poradců. To první je, po-  
vůbec omyl, to druhé pomoc,  
e ukázat nezbytná, ale jejíž vý-  
í být vždycky z uměleckého hle-  
í. V této souvislosti si myslím,  
rního realistického stylu, kterou  
ých nastoupila a která vyžaduje  
pozornost k nejmenším vněj-  
ostem reality, rozhodně není  
a cestě k pochopení nejnvtnější-  
to reality. Spíš naopak.  
ště jedna příčina, jeden důvod  
ého faktu. V případě většiny  
mů, o kterých mluvíme, majíce  
odný proud v naší dnešní kine-  
e o prvotiny (nebo téměř prvo-  
v oblasti celovečerního hraného  
tvůrců. Zkusme jednou pohlí-  
o na takové a zamyslet se nad  
kých mistrů světové literatury,  
a, začínalo jinak. Zkusme třeba  
nost mezi prvními pracemi nej-  
o socialistického umění sou-  
o nedávné minulosti a mezi  
zralostí děl jejich pozdějších,  
ých období. Tvrdím, že to je-  
me nad bilancí let 1956 a 1957  
lásit, je, že přinesla celou řadu  
tících o nesporném velkém ta-  
řtvců. Už sám fakt, že jde o mla-  
vedle faktů výše zmíněných,  
il míru jejich společenské zá-  
hloubky jejich pohledu a myš-  
tí. To nás přece nikdy nepře-  
teratury či v jiných oblastech  
rby. Nevím, proč by nás to  
ovat ve filmovém umění, i když  
sem stoupencem názoru, že  
e jen a jen jeho vlastní záleži-  
ze ovlivňovat a urychlovat. To  
řečeno už výše. Vážít si mla-  
dát jim maximum možností  
hat jim v mezích těchto mož-  
li sami sbírat zkušenosti a ne-  
svou tvorbu jako zhotovování  
a při tom maximálně pomáhat  
ozvíjelo a prohlubovalo jejich  
vžlení — to je po mém soudu  
úspěchům daleko spíš, než  
hodující úloze stylu.

\*

ětší míře platí po mém soudu  
eno, i o prvním celovečerním  
Zbyňka Brynychy „Žižkovská  
ent tvůrce tu svítí jasně pro-  
lovede talent rozpoznat. Ne-

chybí ani jistota v ovládní výrazových pro-  
středků filmové tvorby. Odevšad tu číší ver-  
va mládí, a to jak v místech, která mají nej-  
blíže k dokonalosti, tak tam, kde režisér do-  
sud nedovede odhadnout nosnost látky, ne-  
dovede udržet stylovou jednotu, neumí zvá-  
žit, nakolik mu epizoda pomůže rozvinout  
základní myšlenku a kdy se stává extempo-  
rem jenom pro sebe.

Brynych se ve svém prvním celovečerním  
filmu jednoznačně hlásí k inspiračnímu zdro-  
ji moderního realismu. Ale tuto inspiraci  
konkrétně aplikuje na jemu důvěrně známé,  
neopakovatelné prostředí. Postavy jeho filmu  
nežijí kdekoli a kdykoli, nýbrž jsou velmi  
přesně situovány do míst, která Brynych  
dobře zná, mají jejich vůni, jejich neopako-  
vatelné kouzlo, osobitost. Inspirace takto  
pochopená není ani epigonstvím, ani stylo-  
vou etudou, nýbrž vede k vlastní tvorbě.  
Každý, kdo jen trochu zná prostředí, v němž  
se „Žižkovská romance“ odehrává, zná i její  
hrdiny, zná jejich život. Ví, proč jednají tak,  
jak jednají, a ví také, že je nelze libovolně pře-  
sadit jinam, jako to lze bez potíží učinit  
s hrdiny každého epigonského žánrového  
obrázku.

Žižkov dostal v Brynychově filmu něco, co  
má vůni Nerudova daru Malé Straně. Vše-  
chno je tu pravé, skutečné, nefalšované, až po  
tu nejmenší podrobnost — a právě proto.  
Vždyt i ten vousatý stařík, který se na oka-  
mžik objeví ve dveřích automatu nad viaduk-  
tem, jako by vystoupil z jiných časů, je ta  
nejčistší realita, a to nikterak netytická, nýbrž  
hotový zastupitelský typ z galerie žižkovské  
republiky. Ale o tyto podrobnosti jde až  
v druhé řadě. Především jde o typy, které  
mají charakter hluboké studie. Takovou stu-  
dií je fasádník, fotbalista, dobyvatel dívčích  
srdcí, ale především chlapec z nejlepšího  
dřeva, Mirek Helebrant (Jiří Vala). Blíží se  
mu, i když ne v tak dokonalé podobě, i Hele-  
na (Renata Olárová). Znameníť je jejich  
předobraz o pár roků mladší, dvojice Cina a  
Jana (E. Cupák a J. Brejchová). Do této ga-  
lerie patří i Neumannův děda a Kreuzman-  
nův otec, postavy jakoby opsané ze skuteč-  
nosti. Tady trefili Brynych i jeho scenárista  
Vladimír Kalina do černého. Zkušenost, kte-  
rou v práci na „Žižkovské romanci“ nepo-  
chybně oba získali, je jistě poučila, že je však  
třeba dbát, aby jednotlivé typy z galerie  
skutečných postav a postavíček, nezaváděly  
film do jiných poloh, než v jakých je jako  
celek komponovány, nenarušovaly jednotu  
díla. To se stalo v epizodě muže s naslou-  
chátkem, to se stalo do jisté míry i v historii  
nešťastné dvojice (Lohniský, Skálová) a vi-  
nou hereckého výkonu také v případě pana  
Tylínka (Václav Poláček). To jsou však jen  
drobnější kazy, které nikterak podstatně ne-  
mění to, co bylo řečeno o Brynychově zname-  
nitém citu pro prostředí a pro ty, kteří v něm  
žijí.

Snad vznikla většina těchto kazů z nedu-

věry v tenké předivo romance, která se ode-  
hraje v království mezi nádražím nad Ohra-  
dou a holou stěnou, trčící do ulice proti  
viaduktu. Tato nedůvěra nebyla však oprávně-  
ná. V poetické poloze, do které Brynych  
naladil svůj film, v němž to z každého metru  
dýchá láskou k Žižkovu a Žižkovákům, je  
tolik kouzla, že není třeba nic k němu přidá-  
vat. Mirek, suverénně krácející životem krále  
předměstských hřišť, tanečních parketů a dív-  
čích srdcí, je jenom zčásti z rodu hrdinů Po-  
láčkových. Láska k Heleně ho celého mění a  
tady začíná nová kapitola. Kapitola, kterou  
Poláček nenapsal a jež není o nic méně prav-  
divá. Kapitola o dospívání žižkovských Mir-  
ků v muže, o tom, že dnes už dávno není  
Žižkov jenom materiálem pro satiru a humor  
všeho druhu, ale součástí světa, v němž ma-  
loměstácký hrdina (viděný vážně nebo sati-  
ricky) musel postoupit své místo v životě  
i v umění tomu dělníku, který tu vždycky měl  
především domovské právo, ale který je  
teprve teď skutečným pánem jeho krivolá-  
ckých, kopcovitých ulic, živého anachronismu  
Prahy druhé poloviny dvacátého století.  
Brynych a Kalina, to sice nikde výslovně ne-  
říkají, nikde nepodtrhují červenou tužkou  
tuto nepopíratelnou skutečnost, ale ta v je-  
jich filmu je od začátku do konce, a to je ze  
všeho nejdůležitější. Proto také je Mirek je-  
nom vnější slupkou předměstský frajer. Za  
ní se skrývá člověk přímý, čestný, rovný,  
takový, pro jaké nebývalo v dřívější literatuře  
o Žižkově mnoho místa. A slupka praská  
při prvním nárazu na skutečný problém,  
o jakém Mirek ve světě, v němž dosud žil,  
nikdy nepřemýšlel. Jeho milá má dítě. Mirek  
reaguje prudce, zle, nešťastně. Ne z před-  
sudků, ne z odporu. Proto, že tady vstoupilo  
do jeho světa, do jeho představ o životě,  
o budoucnosti, cosi, s čím nepočítal, nad čím  
možná nejednou mávl rukou, čemu se snad  
i zasmál, ale co se ho pojednou dotklo přímo,  
bezprostředně a donutilo ho sakramentsky se  
zamyslet. Vždyt Mirek byl apoštolem svobo-  
dy, volnosti, neomezených práv svého mla-  
děho života. Když potkal lásku, trvalo mu  
hodnou chvíli, než se rozhodl, že tentokrát  
nepůjde o další z řady jeho snadných vítěz-  
ství, ale že tady začne nová kapitola jeho ži-  
vota. Činil toto své rozhodnutí nesnadno, ne-  
ohrabaně, se studem člověka, který „utíká od  
svých zásad“. Ale jakmile bylo jednou učině-  
no, začal na něm stavět a brzo měl hotový  
obraz této nové, nečekané budoucnosti. A po-  
jednou je tento obraz na padrť, protože do  
něj vešel kdosi třetí, koho nečekal, s nímž ne-  
počítal. Mirek se zalekne. Helena byla dosta-  
tečnou odměnou za ztracenou svobodu, za  
„zásady“, jimiž se dosud řídil. Ale tohle bylo  
příliš, tady se na něm najednou chce přece  
jen příliš mnoho. Dokázal si představit život  
ve dvou, ale o životě ve třech zatím ještě  
vůbec nepřemýšlel. Kromě toho: co řečnou  
všichni ti, kteří znali toho svrchovaného Mir-  
ka, kterému žádný hrozen nevisel příliš vy-

soko. Usmívali se, když nervosně odbíhal k telefonu a postával na rohu u poštovní schránky či přecházel po mostě nad kolejemi. Teď se budou smát, až ho uvidí, jak vede za ruku chlapce, který mu říká táto. A konečně je tu v podvědomí i něco, co hlodá jako červík: byl zvyklý, že všechno, co měl, patřilo jenom jemu. A teď tu stojí před člověkem, jehož má opravdu rád a který má svou vlastní minulost, spjatou možná, ba určitě, s jedním z takových Mirků, jakým byl sám, ale už není. To všechno je příliš, to je otrěs, na který není odpověď v žádné z jeho dosavadních zkušeností... Až sem je všechno nesmírně pravdivé, skutečné, věrné, až sem není rozporu mezi autory filmu a jeho postavami. Zkuste však udržet film ve stejném ladění, nezměnit celou stavbu, celý styl, když do něho vniká takový nový tón. To je víc než těžké, to je úkol pro zralého mistra a ještě je otázka, zda uspěje. Brynych a Kalina tenhle úkol nezvládli. V poslední čtvrtině posunuli svůj film do jiné polohy, znovu se lekli, že ve stylu, v jakém až do toho okamžiku pracovali, by svůj problém nevyřešili, a tak se pustili cestou, která se jim zdála snazší. Vnesli do závěru filmu z vnějšku tragický, cize znějící tón a v samém závěru uklouzli do konvence. Nebylo toho třeba a je to škoda. Vždyť řešení, které našli, je zcela zbytečně přilepeno k jinému, pravdivému, jež jasně napověděli v noční scéně mezi Mirkem a Janou a které bylo třeba jenom dopovědět. Mirkovi, tomu Mirkovi, s nímž prožíváme tak ochotně celý film, nejde přece vůbec o vztah k dítěti. Potřebuje si srovnat v hlavě svůj vztah k Heleně s nově zjištěnou skutečností. A vůbec potřebuje dorůst ještě o stupínek výš, než je jeho rozhodnutí skoncovat s dosavadním životem „na svobodné noze“. Tenhle problém neřeší pocit společné odpovědnosti za prchající dítě. Ten se rozřešil už dřív, v noci předtím, v automatu a cestou k Helenině domu. Tehdy si Mirek uvědomil, že byl veliký osel. UVědomil si to zevnitř, sám, a takový, jaký je, by teď přišel k Heleně a řekl jí upřímně, trochu stydlivě, ale strašně pravdivě: „Já jsem byl přece takový pitomec...“ Takové vyústění, bez náznaku tragiky, bez vnějšího napětí, ale rostoucí z vnitřní logiky postav, je ovšem filmově krajně obtížné. Ale Brynych a Kalina

se nebáli jiných obtíží, které v sobě skrýval film bez velkého dramatického konfliktu, měli tolik víry v nosnost toho obrazu života, který se rozhodli vykreslit, že se neměli lekout ani tentokrát. Škoda, že jim nikdo nedodal odvahy neuhnout z nastoupené cesty a vydržet. „Žižkovská romance“ nemusela být pokažena konvenčním koncem, který je v takovém rozporu s celým filmem.

Jestliže jsem se obšírněji zastavil u otázky vyústění filmu, tedy proto, že je podle mého mínění dokladem, jak pro styl, který si Brynych s Kalinou zvolili, neplatí kánony tuctové filmové dramaturgie. Tady všechno roste z logiky, z přísné logiky života, a ne z dramatické konstrukce. Je třeba mít odvalu bořit zákony této konstrukce, zůstat věrný životu, nedovolit, aby se živí lidé podřizovali dramaturgickým receptům, ale důsledně podřídit tyto recepty požadavkům života. Protože film, jakým přes svou poslední čtvrtinu „Žižkovská romance“ stále je, udržuje diváka v napětí právě životní pravdou, a nikoli dramatickou konstrukcí.

A ještě slovo závěrem. Zbyněk Brynych spolu s kameramanem Čuříkem a scenáristou Kalinou (který je vedle režiséra dalším objemem filmu) našli v žižkovských ulicích a jejich obyvatelích nepřeborné množství příležitostí k poetickému vidění. Znovu dokázali, (jako v Itálii kdysi nejlépe Castellani), jak moderní realistický styl, v rozporu s tvrzením některých jeho odpůrců, nejen nevyhání poesii z filmového plátna, nýbrž jí otevírá nové možnosti.

Přes výhrady, které vyslovujeme k některým dílčím omylům a řešením, je „Žižkovská romance“ dalším velkým příslibem do budoucnosti naší kinematografie. Její autoři si nevytyčili větší cíle, než na které zatím stačí, a to, co chtěli, uskutečnili převážně s překvapujícím zdarem. Brynych prokázal svým prvním filmem, že patří k těm, jejichž další cesta v naší kinematografii může vést k překročení hranice, jež nás přes všechny radostné úspěchy stále ještě dělí od umění, naplněného velkými myšlenkami naší doby. Podmínkou je tu prohlubování společenského pohledu, myšlenkový růst, syntéza nesporného talentu a režijních schopností ne s poučkami, ale se zažitým, pochopeným marxismem.