

Kokeš, Radomír D.

### Analytická studie

In: Kokeš, Radomír D.. *Rozbor filmu*. 4. dotisk 1. vydání Brno: Masarykova univerzita, 2015 [dotisk 2020], pp. 160-184

ISBN 978-80-210-7756-0; ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143407>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## 2. Analytická studie

Analytická studie by měla odpovídat nárokům kladeným na vědecké studie do odborného periodika či tematického sborníku, a zároveň tvoří modelový formát pro **bakalářskou práci**.<sup>214</sup> Rozsah od patnácti do čtyřiceti normostran<sup>215</sup> umožňuje vysvětlit systém filmu v členitosti jeho vztahů, kdy výklad odpovídá na rozsáhlejší soubor vzájemně propojených otázek. Argumentaci analytické studie řídí komplexní dostředivá teze, jež je rámována či ústí v přesvědčivou tezi odstředivou. Jak ale bývá problém pro analytickou studii formulován?

Řekněme, že se chci zabývat stříhem ve špionážním akčním filmu *Bourneovo ultimátum* z hlediska způsobů využití hladkých návazností mezi záběry. *Bourneovo ultimátum* jistě poskytuje příležitost tento problém prozkoumat a odpovědět na otázky, jaké rozličné funkce tyto stříhové postupy plní – a předložit přesvědčivou dostředivou tezi. Ovšem bude to problém svou zaostřeností na jeden postup vhodnější spíše pro analytickou stať. Chtěl-li bych tento problém přepracovat pro analytickou studii, musel bych ho rozšířit třeba na specifické funkce stříhu. Předpokládal bych potom, že v porovnání s tradicí klasického hollywoodského filmu (odstředivá teze) a konvencemi výstavby akčního filmu (odstředivá teze) plní stříh v *Bourneově ultimátu* mnohem určitější role, než je obvyklé:

- síla vazeb mezi srovnatelně velmi rychle stříhanými obrazy – PDZ je 2,2 vteřiny – (a) potlačuje tradiční funkce mizanscény, (b) úzce spolupracuje s funkcemi zvuku a (c) klade důraz na komunikativnost proměnlivého rámování;
- v rovině vyprávění mimo jiné právě funkce stříhu umožňují vyprávět současně „dopředný“ příběh o boji hrdiny se špionážní organizací, „zpětný“ příběh hrdinovy zapomenuté minulosti a „mikropříběhy“ jednotlivých akcí;<sup>216</sup>

— především funkce střihu dílu umožňují v rovině fikčního světa pomocí srovnání záběrů mezi sebou usouvztažňovat různé hodnotové vzorce, a tak budovat vrstevnatou významovou strukturu filmu.

Jinými slovy, právě funkce střihu potlačují či utlačují jiné složky. A to takovými způsoby, že mají dopad na organizaci filmového díla jako celku. Aby ovšem toto bylo možné přesvědčivě tvrdit, je třeba se důsledně obeznámit právě s dějinami postupů v klasickém hollywoodském filmu, střihovými postupy uplatňovanými v jiných akčních filmech, stylovými postupy v dokumentárním či reportážním filmu a s diskuzemi vedenými právě ve spojitosti s organizací filmu *Bourneovo ultimátum*. Zatímco totiž budu testovat **dostředivou tezi** o funkcích střihu v organizaci díla, budu druhotně testovat i **odstředivou tezi**. Film je podle ní výjimečný v souvislostech konvencí klasického filmu i upřednostňovaných postupů akčního žánru. Zároveň nám ale jeho rozbor může povědět něco více o dosud nepředvídaných nebo nepopsaných možnostech akčního filmu jako žánru a jeho působení na diváka skrze uplatňování dokumentaristických postupů práce se stylem a prostorem.

Následující analytická studie o *Králi Šumavy* představuje v porovnání s předchozími čtyřmi analýzami příklad odborného textu s členitější argumentační strukturou, komplikovanější skladbou vět i volbou slov. Už formulováním problémů počítá se specializovanějším čtenářem než texty o *Jessii*, *Jezinkách a bezinkách*, *Speedu Racerovi* nebo *Mementu*. Analytická studie o *Králi Šumavy* detailně rozebírá a vysvětluje systém díla: prokazuje **dostředivou tezi**, že ideologické funkce *Krále Šumavy* jsou založeny v plodném nesouladu mezi vysoce subtilním a nenápadným vyprávěním příběhu na jedné straně a volbou záměrně očividných filmařských postupů na straně druhé. **Odstředivě** pak zasazuje dílo do souvislostí tvorby Karla Kachyni, žánrových vzorců akčního krimi-thrilleru a především dobových postupů propagandistického filmu.

## 2.1 Poetika disonance: *Král Šumavy*

### ***Král Šumavy*** (ČSR, 1959)

**Režie:** Karel Kachyňa. **Námět:** Rudolf Kalčík, František A. Dvořák. **Scénář:** František A. Dvořák, Karel Kachyňa, Rudolf Kalčík. **Kamera:** Josef Illík. **Střih:** Jan Chaloupek. **Hrají:** Radovan Lukavský (Václav Kot), Jiří Vala (Karel Zeman), Jiřina Švorcová (Marie Rysová), Jaroslav Marvan (inspicient finanční stráže Josef B), Miloslav Holub (polesný Paleček), Jiří Holý (Petr Kala, zvaný Galapetr). **Produkce:** Filmové studio Barrandov. **Formát:** 35 mm, čb., česky, 93 min.

Hned na úvod považuji za vhodné vypořádat se s otázkou, čím může k porozumění filmu *Král Šumavy* přispět studie psaná z pozic poetiky fikce, vezmeme-li v potaz množství paralelních interpretací, z nichž některé dokonce využívají srovnatelných nástrojů formální analýzy.<sup>217</sup> Připomeňme, že poetika fikce se na jedné straně ptá po osvětlení výstavby určitého filmového díla a na druhé straně zařazuje své závěry do konkrétních tvůrčích podmínek.<sup>218</sup>

Mou odpovědí na výše položenou otázku je **syntetičnost** dále nabízeného přístupu, jež zajišťuje nesoustředění se pouze

- (a) na určitou složku filmového díla bez přímé funkční závislosti na složkách ostatních (práce kamery, střihová skladba, hudba);
- (b) na možné žánrové souvislosti filmového díla (dobrodružný film, pohraničnický film);
- (c) na potenciální rétorické funkce filmového díla (propagandistická rovina, glorifikující pohraničníky a demonizující převaděče na Západ).

Pokud chci totiž rozebírat a vysvětlovat *Krále Šumavy* jako organizaci celkových vztahů v díle, musím se zabývat **všemi jeho složkami a jejich působením na sebe navzájem**. Je tomu tak proto, že každý prvek filmového díla je v poetologické perspektivě nějak funkčně svázán s nějakým prvkem jiným, a tak pochopitelně žádný z nich nelze zkoumat odděleně od ostatních. *Král Šumavy* představuje z tohoto pohledu jako každé umělecké dílo systém vztahů, jehož prvky, prostředky, postupy a části na jedné straně spolupracují a na druhé soupeří o dominanci.<sup>219</sup> Rovněž ideologické funkce díla pak mohou být nazírány jako vycházející z této lité války prvků, prostředků, postupů a částí uvnitř něj. To podle mě platí i pro *Krále Šumavy*, kdy budu prostřednictvím systémové analýzy dokazovat, že jeho ideologické funkce jsou založeny

v plodném nesouladu mezi vysoce subtilním a nenápadným vyprávěním příběhu na jedné straně a volbou záměrně očividných filmařských postupů na straně druhé.

Kachyňa, kontext a disonanční princip

V důsledku výše řečeného chápu *Krále Šumavy* jako soubor vnitřních estetických norem v určitých funkčních vztazích,<sup>220</sup> které chci (a) podchytit a vysvětlit v detailní analýze filmu, (b) vztáhnout k individuálnímu stylu režiséra Karla Kachyňi.<sup>221</sup> Nevolím přitom teleologický zpětný přístup, v němž by se *Král Šumavy* jevil jako reprezentant tendencí rozvinutých v následujících Kachyňových filmech. A to jak pozitivně vymezeno v rámci jeho trvající spolupráce s kameramanem Josefem Illíkem, tak negativně vymezeno vzhledem k jeho pozdějšímu tvůrčímu sepětí se scenáristou Janem Procházkou. Tyto profese a tato jména jsou přitom pro otázku Kachyňova individuálního stylu velmi důležitá. V době krátce po natočení *Krále Šumavy* se ostatně Kachyňa v tomto smyslu k otázce autorského stylu i jasně vyjádřil:

„Film je záležitost velmi složitá, a není v moci jednoho člověka, aby ho vytvořil sám celý, neboť režisér může ovlivnit práci kamery, může čas od času udělat dobrý scénář, ale nikdy se nemůže všem složkám věnovat s takovou energií jako její specialista, protože každá vyžaduje celého člověka. Já sám spolupracuji s kameramanem J. Illíkem. Byl bych ovšem rád, kdybych našel dobrého scenáristu, který by rozuměl všem, jimž rozumím já, a psal pro mne.“<sup>222</sup>

Zatímco „svého“ kameramana už tehdy Kachyňa našel (byť jistě netušil, že s přestávkami na dalších dvanáct let), v době natočení *Krále Šumavy* se ještě nesešel s pozdějším kmenovým scenáristou Procházkou. Jakkoli vyzrálé a propracovaně se tak *Král Šumavy* coby umělecké dílo může jevit, jde vlastně v kontextu celkové Kachyňovy fikční tvorby o dílo rané – a **zároveň** o jisté uzavření první etapy jeho hrané tvorby.

Do té doby režíroval jeden fikční film s Vojtěchem Jasným (*Dnes večer všechno skončí* – 1954) a dva sám (*Ztracená stopa* – 1955, *Tenkrát o vánocích* – 1958). Ze zmíněné trojice první dva filmy dělal s kameramanem Jaroslavem Kučerou, který se nakonec stal kmenovým spolupracovníkem Vojtěcha Jasného. S Josefem Illíkem se setkal až na filmu *Tenkrát o vánocích* a posléze s ním ve spolupráci pokračoval i na *Králi Šumavy*. Namísto vyhledávání nějakých konstantních

tvůrčích postupů v práci s kamerou tak lze hovořit spíše o oboustranném testování umělecké spolupráce a o seznamování se s možnostmi filmového média.<sup>223</sup> Jak navíc uvidíme dále, stylistické postupy v *Králi Šumavy* plní poměrně specifické funkce a ty později nalézt nemůžeme. Jakákoli zpětná projekce pozdějších norem kooperace mezi Kachyňou a Illíkem by pak byla historicky napadnutelná coby využití obrácené kauzality.

Z hlediska scenáristické spolupráce je situace ještě o něco komplikovanější, protože první snímek napsal scenárista Lubomír Možný (s nímž pak Kachyňa spolupracoval ještě jednou, ovšem už v tandemu s Janem Procházkou), *Ztracenou stopu* Jiří Beneš a třetí *Tenkrát o vánocích* Jiří Beneš s Františkem A. Dvořákem... a Karel Kachyňa – a nakonec *Krále Šumavy* František A. Dvořák, Rudolf Kalčík... a Karel Kachyňa. Ani jeden z opakovaně oslovovaných scenáristů tedy zřejmě nakonec nesplňoval výše uvedenou Kachyňovu podmínku, aby rozuměl „věcem, jimž rozumím já, a psal pro mne.“<sup>224</sup> Tuto podmínku nesplňoval ani J. A. Novotný, s nímž Kachyňa napsal následující *Práče* (1960), jež je zároveň poslední film před začátkem dlouhodobé Kachyňovy spolupráce s Procházkou. Navzdory válečné tematice už ale *Práče* svým zaostřením na dětského hrdinu spadá spíše do pozdější Kachyňovy tvorby, a tak se i v tomto ohledu jeví být *Král Šumavy* uzavřením dané tvůrčí etapy.

Ze systémově analytické perspektivy pak *Král Šumavy* dílem navazuje jak na rysy prvních dvou filmů (co do výstavby děje i jeho tematického zařazení do pohraničí se Západem), tak na rysy snímku třetího (práce se složitými pohyby kamery, složité inscenování figur v rámu a tendence k využívání „přechodových“ záběrů přírody). Všechny tři filmy se navíc stejně jako *Král Šumavy* odehrávají v armádním prostředí a dramaticky stavějí na střetech mezi vojenskými (potažmo ideologickými) povinnostmi a radostmi soukromého života. Podstatné však je, že jakkoli se *Král Šumavy* v jednotlivostech předchozím Kachyňovým snímkům podobá a rozvíjí některé z jimi uplatňovaných postupů, zásadně **odlišný je ve způsobech funkčního propojování narativních, stylistických a tematických prostředků ve strukturním celku**. Zatímco totiž předchozí filmy směřují k funkčnímu souladu těchto rovin, v případě *Krále Šumavy* tvrdím, co už jsem jinými slovy naznačil výše: **film svého rétorického účinku dosahuje pomocí funkční disonance mezi pohlcující výstavbou narativního systému a vyjadřovací sebeuvědomělostí systému stylistického**.

Mám-li tuto svou tezi o řídicím konstrukčním principu vysvětlit podrobněji, pak funkce stylu sice na jedné straně napomáhají rozvíjení žánrově řízeného

příběhu, ale na druhé straně se z nabízených tvůrčích řešení vždy volí taková, která souběžně umožňují stylu naplňovat funkce upozorňující na něj samotný.<sup>225</sup> Tento **nesoulad mezi skrýváním vnitřní organizace vyprávění příběhu a odkrýváním stylistického uspořádání umožňuje podle mě filmovému systému *Krále Šumavy* udržovat diváka v neustálém napětí mezi pohlcením a distancí**. Jde proto o pohlcující příběh neustále emocionálně zapojující diváka v rovinách překvapení (náhlá úmrtí postav), napětí (jak to dopadne s milostným vztahem postav a zda dopadnou převaděče) a zvědavosti (kdo se ukáže být tajemným převaděčem). Propaganda se důmyslně přesouvá do základů divácky žánrově atraktivní vyprávěcí výstavby, díky čemuž se vytrácí rozpor mezi hnací silou zápletky a retardační silou pronášených frází o západních agentech, ideologickém uvědomění a zlovolném podlehnutí milostným svodům. V rovině stylu je však vyprávění tohoto pohlcujícího příběhu realizováno naopak nepohlcujícími sugestivními prostředky.

Tyto se transformují do postupů na jedné straně spojovaných s konvencemi realismu, či na druhé straně referujících k vysoké míře až modernistické stylizovanosti, stylizovanosti vedoucí k narušování iluzivního rámce. V prvním ohledu jde o realismus zobrazivý (odkazující k mlze, špinavosti a fyzické nepříjemnosti divokého pohraničí) a realismus psychologický (žánrové figury jsou silně subjektivizovány pomocí dlouhých detailů nebo deformací zvukových perspektiv). V druhém ohledu je to pak výrazná práce s tonalitou obrazu (silné kontrastní přechody mezi světlými a tmavými plochami obrazu), sebeuvědomělé pohyby a úhly rámování (dlouhé jízdy, extrémní podhledy), upozorňování na umělost reprezentace v mizanscéně (odrazové plochy, vnitřní rámy oken), opakování excesivních zvukových parametrů bez zřejmé významové reference (zdůrazněný hluk elektrických drátů) a nakonec redundantní variování týchž vypravěčsky „nepodstatných“ prvků v záběru (záběry/protizáběry s černou kočkou; např. **IV. 2.01–03**).<sup>226</sup>

Naopak konvenční postupy spojené s žánrovou kinematografií jsou potlačovány, což je dobře vidět třeba na líném střihu v akčních scénách a obecně na mimořádných hodnotách vyplývajících z průměrné délky záběru. Ve filmu se stříhá průměrně každé 13,4 vteřiny,<sup>227</sup> což je na dobrodružný film s akčními scénami překvapivě málo. Pro srovnání, *Dnes večer všechno skončí* měl průměrnou délku záběru 14,5 vteřiny – a to ve filmu nejsou prakticky žádné akční scény. Statičnost i délka záběrů byla navíc zřejmě v tomto případě způsobena i tím, že Jasný, Kachyňa a Kučera natáčeli film barevně s pečlivým osvětlením



IV. 2.01



IV. 2.02



IV. 2.03

mizanscény a každý pohyb rámu či herců v rámu by znamenal rozhození kompozice – *Král Šumavy* je naopak černobílý a s extrémně pohyblivým rámováním, takže délka záběrů je zřejmým kompozičním rozhodnutím tvůrců. Rozdíl v průměrné délce záběru je navzdory tomu u obou filmů minimální.

Lze mi samozřejmě namítnout, že průměr vypovídá o skutečné povaze střihové skladby málo, protože je snadno ovlivnitelný extrémními hodnotami.<sup>228</sup> Pak ovšem mohu nabídnout z hlediska stanovení ústřední tendence jemnější rozlišení v podobě mediánu délky záběru: v tomto ohledu má ale snímek *Dnes večer všechno skončí* dokonce výrazně rychlejší střihovou skladbu (8,8 vteřiny) než *Král Šumavy* (10,8 vteřiny).<sup>229</sup> Veskrze neakční československá dramata z roku 1959 jako *Probuzení*<sup>230</sup> nebo *Romeo, Julie a tma*<sup>231</sup> mají přitom průměrnou délku záběru 9,9 vteřiny a 10,5 vteřiny, případně medián překvapivých 5,9 vteřiny a 5,7 vteřiny. Když tato čísla srovnáme s 13,4 vteřinami PDZ a mediánem 10,8 vteřiny u *Krále Šumavy*, lze bezpochyby tvrdit, že se z hlediska dynamiky střihu od českých dobových norem překvapivě odchyľuje, zejména s ohledem na jeho dobrodružnou žánrovou povahu.

Odchyľuje se však z hlediska rychlosti střihové skladby nejen od norem českých, nýbrž i světových. David Bordwell ve studii o proměnách hollywoodského filmu píše mezi lety 1930 až 1960 o průměrné délce (vypočítané z mnoha průměrných délek) záběru mezi 8 až 11 vteřinami, přičemž s koncem tohoto období navíc přišlo velké zrychlení (6–8 vteřin, ovšem s častými odchylkami směrem dolů).<sup>232</sup> Při zařazení do Saltova seznamu průměrných délek záběru filmů z roku 1959<sup>233</sup> by se *Král Šumavy* ocitl až na **dvaadevadesátém místě ze sta dvou**. V monumentálním seznamu **jedenácti set** Saltem změřených filmů natočených mezi roky 1951–1960<sup>234</sup> by pak střih Kachyňova filmu obsadil až **devítisté devětadvacáté místo**. O ně by se dělil s Bergmanovými *Čekajícími ženami* (1952), které jinak s *Králem Šumavy* nemají mnoho společného. Lze proto bez větších pochyb prohlásit, že přinejmenším v rovině střihu *Král Šumavy* vůči normám svému žánru rozhodně revoltuje.

Naznačenou tenzí mezi sbíhavostí narativního systému a rozbíhavostí systému stylistického se budu podrobněji zabývat v následujících kapitolách své analýzy. Zevrubnější rozpracování tezí načrtnutých výše mi nakonec umožní ukázat, nakolik **právě dialektika nesouladného vztahu iluzivnosti vyprávěcího vývoje a antiiluzivnosti užitých filmařských postupů umožňuje filmu dosahovat v rovině tématu propagandistického účinku**. Zakotvení daného efektu v logice zvláštního uspořádání *Krále Šumavy* nakonec vyplyne



i ze závěrečného srovnání jeho analýzy s některými rysy dramatu *Tenkrát o vánocích*, jež Kachyňa natočil krátce před ním, čímž *Krále Šumavy* definitivně zařadím do širších souvislostí autorské poetiky. Každopádně už z dosud řečeného vyplývá, nakolik se Kachyňa vlastně mýlil, když o sobě coby umělci po *Králi Šumavy* tvrdí:

„Kdybych natočil dalších pět filmů, pak by některý z bystrých hodnotitelů mohl tuto stylovou polohu vydedukovat. Sám se ještě nepovažuji za člověka umělecky vyzrálého. Je to proces krystalizace umělce: některý zraje záhy, jiný později, některý jde lehce, jiný se těžko propracovává k vlastnímu stylu, těžce si vytváří svůj rukopis.“<sup>235</sup>

Právě naopak, *Král Šumavy* představuje v jeho kariéře důležitý film ukončující stylisticky, narativně i tematicky ranou fází jeho tvůrčí dráhy režiséra hraných filmů.

Vyprávěcí vyjednávání mezi postupy

*Král Šumavy* na první pohled představuje klasicky vystavěné vyprávění: usouvztahuje pracovní a soukromou linii akce, přičemž dění představuje soustavný sled příčin a následků, jehož nositeli jsou psychologicky jednoduše definované postavy s konkrétními cíli.<sup>236</sup> Obrátíme-li se k pojmosloví neoformalistické naratologie, pak je proces vyprávění vůči divákovi vysoce komunikativní s relativně rozsáhlým věděním. Divák ví vždy totéž co obě hlavní postavy (poručík Kot a strážmistr Zeman), a občas dokonce ještě víc (o nečekaném návratu manžela Zemanovy milenky Rysové se dozví divák mnohem dřív než Zeman, a tak i o vrahovi oblíbeného Cigánka). Základní úroveň divákova vědění je přitom strážmistr Zeman, jehož příjezdem do pohraniční vesničky vyprávění začíná. Divák se společně se Zemanem dozvídá hned v prvních scénách všechny důležité události o chodu pohraniční stráže, přičemž klasické vyprávění vychází divákovi co do informací maximálně vstříc: hned po příjezdu z dialogu Kota se Zemanem zjistí, že všichni jsou unavení a čekají na posily, načež Kot neváhá Zemana vyzkoušet ze střelby a z fyzické zdatnosti (uspěje).

Hned v prvních scénách je srozumitelně definována i soukromá linie vyprávění, když se divák seznámí s „vdovou“ Rysovou z místního konzumu, do níž se Zeman okamžitě zakouká. Současně ale tento motiv slouží procesu vyprávění k tomu, aby nenápadně odvedl pozornost od představení místního hudebního podivína Galapetra, o němž Kot Zemanovi (a tak i divákovi) rozsáhle vypráví.

Zeman jej ale neposlouchá, jelikož věnuje veškerou pozornost Rysové (a s ním pravděpodobně i divák, protože dosud vyprávění prezentovalo sdílení Zemanovy perspektivy jako nejvýhodnější pozici pro porozumění příběhu). To je z hlediska klasičnosti vyprávěcích strategií *Krále Šumavy* mimořádně důležitý moment, protože ukázkově předvádí řídicí princip vyprávění: **žánrové vyjednávání mezi thrillerem, detektivkou a milostným příběhem**. Takto nastavené kategorie jsou pochopitelně příliš vágní, a tak je vymezím o něco zevrubněji.

**Thriller** reprezentuje napínavý boj s tajemnými převaděči soustředovaný na napětí, kdy divák nezná důsledky událostí. **Detektivní schéma** zastupuje hledání identit zrádců mezi místními obyvateli soustředované na zvědavost, takže divák sice zná důsledky – je tu „šéf-převaděč“, ale nemůže to zvládat sám, protože musí mít spolupachatele. **Milostné drama** pak odvádí pozornost od dalších dvou linií. Činí to pomocí kombinace překvapení, zvědavosti a napětí. Divák je střídavě překvapován (nečekaný polibek, nečekaný návrat manžela, nečekaný únos, nečekané úmrtí), střídavě se ptá na minulost (zvědavost: Co se stalo s Ryssem poté, co zabil dítě a zbaběle utekl?) a střídavě na budoucnost (napětí: Udá Rysová svého manžela? Odhalí Zeman, že mu Rysová neříká pravdu? Vymůže si přeložení do Znojma? Všimne si chybějícího zapalovače? Vzepře se Rysová během únosu?). Extrémní komunikativnost vyprávění v milostné rovině nutí diváka všimnout si primárně vodítek spojených s milostnými událostmi, a tak si napoprvé nevšimnout souběžně distribuovaných vodítek vázaných hraničářskou dějovou linií, zejména pak identitu hledaného zrádce. Jedním ze zrádců je totiž právě místní muzikant Galapetr, který je první představenou postavou mimo skupinu pohraničnicků, do děje se v první půlhodině opakovaně navrácí, a divák se o něm dovídá mnohem víc než o kterékoli další vedlejší postavě.

**Vždycky se to ovšem děje na pozadí milostného dramatu.** Když představuje Galapetra Kot, Zeman věnuje veškerou pozornost Rysové (7. minuta, **IV. 2.04–05**); když Zeman pomáhá Rysové s mlékem, Galapetra srazí a tomu spadne pouzdro s „houslemi“ (21. minuta, **IV. 2.06–09**), když důležité informace o Galapetrovi (nosí denně kytici své zesnulé ženě na hrob) sdělí Rysová, děje se tak na pozadí domlouvání schůzky se Zemanem, který Galapetrovi tu kytici vezme (28. minuta, **IV. 2.10–12**).

A naopak, když se po smrti Rysové dostane Galapetr konečně do popředí (v dialogu s Beranem – 74. minuta), následně je podezření vyvráceno – Zeman na hrobě Galapetrovy ženy žádné znamení nenajde. Je charakteristické, že odhalení Galapetra stejně jako dopadení Kiliána, objevení se Rysa nebo identita Krále



Šumavy je **překvapením**. Nevyplývá z akcentovaných motivů a je v daný okamžik spíše důsledkem náhody, ačkoli divák dostával jasná vodítka (81. – 83. minuta). (Králem Šumavy se nakonec ukáže být nenápadný Paleček, který se nicméně jako jediná další vedlejší postava ve vyprávění výrazněji projevoval: oslovoval pohraničníky v hospodě, přivedl na stanici prchající mládež. Podobně jako u Galapetrových výskytů však šlo o nenápadná narušení výraznějších sledů událostí.)

Milostné drama tedy efektivně odvádí pozornost od schémat detektivního pátrání, kdy vyprávění sice dodržuje všechny konvence účelového matení diváka (pachatel se musí ve vyprávění objevit), ale nesděluje mu, že by měl detektivní model vývoje vyhledávat. Komunikativnost linie věnované Rysovi navíc dost dlouho zatajuje, že skutečný pachatel je někdo jiný – a odkládané směřování stop ke Galapetrovi pro změnu odsouvá odhalení, že ani on není oním Králem Šumavy, nýbrž pouze jeho dalším poskokem. To je ovšem jen jedna funkce milostného dramatu: nutit diváka odhlížet od jiných paralelně prostředkovaných vodítek a rozvíjených motivických řad. Druhá funkce je o něco sofistikovanější a týká se strukturních rysů, kdy milostné drama je precizně příčinně provázané, tj. každý prvek ovlivňuje prvek jiný, což je navíc rozděleno do několika samostatných bloků:

- Zeman se hned na začátku zamiluje do Rysové, rozhodne se ji svést a nakonec se mu to podaří, ovšem poruší kvůli tomu Kotův příkaz a uteče ze stráže na rande k Rysové domů, kde během rozhovoru nechá na stole svůj zapalovač.
- Vrací se Rys, vyhrožuje Rysové, ta pod nátlakem Zemanovi zalže – a když mu chce říct pravdu, ten už spí a ona se rozhodne jej nebudit. Důsledkem je, že Rys unikne... i s klíči od domu své ženy a se Zemanovým zapalovačem v kapse. Během přestřelky v mlýně zastřelí Cigánka, přičemž ale vytratí zapalovač, který v blátě najde Kot. Rysová se vyděsí a už se Zemanovi o návratu svého muže nezmíní.
- Rysová se snaží Zemana přesvědčit, ať se nechá přeložit do Znojma. Zemanovi se sice nechce, ale Rysovou miluje natolik, aby Kota o přeložení skutečně požádal a pohádal se s ním kvůli tomu. Když si pak v noci – se spící Rysovou po boku – chce zapálit cigaretu, zjistí, že zapalovač chybí. Vzpomene si na zapalovač mezi důkazními materiály, běží do Kotovy kanceláře a uvědomí si, že Cigánka zabil Rys a jeho žena jej kryla. Vrací se k Rysové, ale dveře od domu jsou otevřené a Rysová pryč.
- Rys s Rysovou prchají močály na Západ, což dokážou jen proto, že jdou ve stopách tajemného převaděče krácejícího před nimi. Rysová se ale ve chvíli, kdy

slyší v patách pohraničnický, otočí a volajíc Zemanovo jméno se rozběhne zpět. Zapadne do močálu, ovšem příliš daleko od Zemana i příliš daleko od svého muže, takže utone – a Rys je zezadu zastřelen Králem Šumavy, aby nemluvil.

- Zeman se rozhodne zaslepený žalem zarputile pátrat po identitě Krále Šumavy, přičemž stopa jej dočasně dovede ke Galapetrovi, nicméně jeho podezření je nakonec vyvráceno.

Sevřená kauzální struktura milostného dramatu pravidelně střídající perspektivu Zemana a perspektivu Rysové zaprvé svazuje celý film do klastru motivů posouvajících vyprávění kupředu, ale především zadruhé buduje iluzi kauzální sevřenosti i v rovině thrilleru. Ten je však převážně akcidentálně organizovaný. Jeho vývoj se odvozuje od náhod (nádobí spadlé z motorky během cesty na svatbu), shod okolností (hluk dříve zastaveného mlýna během náhodné obhlídky močálů) a Kotových tušení (když jdou s Cigánkem do mlýna zrovna ve chvíli, když prchá Rys). Rozmístění těchto střetů do kauzálně na vyšší úrovni provázaných dějových bloků ale vzbuzuje dojem, že je stejně jako soukromé linie postav kompozičně propojen: koneckonců s Cigánkem do lesa jde Kot zejména proto, že Cigánek jako jediný z pohraničnicků nešel na tancovačku, jelikož půjčil Zemanovi svoje polobotky, aby ten mohl tancovat s Rysovou. Ačkoli samotná cesta do lesa je čistě impulzivním Kotovým nápadem, série příčin, započatá u vztahu Zemana s Rysovou a zároveň mezitím paralelně doplňovaná napínavým Rysovým návratem a následným únikem do lesa, nakonec nepravděpodobnost dějové posloupnosti skrývá.

Prstencovitá výstavba<sup>237</sup> thrillerové linie se nakonec ukazuje i při pohledu na vyprávěcí organizaci jako celek. Mezi dopadením zločince a objevením se dalšího zločince není žádná kauzální vazba: Kot má jen tušení, že Kilián nebyl jediný, Rys se zjeví zcela nezávisle na Kiliánovi, Galapetr je odhalen nezávisle na Rysovi a Galapetr pro změnu nezná identitu Palečka (komunikují jen kódy). Jediným spojujícím motivem je otázka znalosti cesty skrz zdánlivě neprostupné močály, ale v tomto ohledu je zase logicky nespojitě jednání Kotovo: zároveň v cestu napříč močály nevěří (Beran: *Vidíš, Vašku? Pořád ti říkám, že tady někde musí být kanál. Kot: Nesmysl, Josef, přes močál nikdo neprojde.*<sup>238</sup>), ale zároveň nad tím musí uvažovat (Kot: *Víš co, Mařenko? Pojď se projít. [...] Mně ten močál nejde z hlavy.*<sup>239</sup>). Volné přechody mezi akčními scénami jsou pak opět zajišťovány jednotlivými bloky milostného dramatu – a iluzivně i Kotovým osobním bojem mezi oddaným nasazením a pocitem solidarity s unavenými vojáky. Iluzivně,

neb jakkoli je tento axiologický boj důležitým motivem z hlediska explicitního významu, v rovině referenčního významu dějové konstrukce je stejně nezakotvený jako thrillerová linie: **(a)** objevuje se jen ve chvílích, kdy zdržuje, a tak umožňuje napínavější rozvíjení milostné linie (např. posílení hlídek, aby mohl Zeman utéct za Rysovou; svolení k taneční zábavě, aby mohl Zeman za Rysovou v Cigánkových polobotkách), **(b)** není sám o sobě řízen žádným příčinným vývojem, pouze ovlivňuje příčinnou řadu jinou (viz bod a).

Vyprávění *Krále Šumavy* tak při hlubší analýze příliš neodpovídá charakteristice dobrodružného napínavého filmu (zde označovaného jako thriller), jak je film všeobecně reflektován.<sup>240</sup> Má na jedné straně mnohem bliž k detektivce (jejíž postupy systematicky ukrývá) a na druhé straně k milostnému dramatu (jež slouží k zamlžování detektivního rámce, a zároveň vytváří iluzi příčinné provázanosti honu na převaděče). Z třetí strany působí Kotův vnitřní souboj mezi velitelskou povinností a kolegiální solidaritou, čímž se systém filmového vyprávění obloukem vrací k linii vývojového vzorce thrilleru a buduje dojem jeho dominance. Tohoto účinku se narativnímu systému *Krále Šumavy* daří dosahovat natolik efektivně, že milostná zápleтка coby jediný skutečně kauzálně provázaný sled událostí, na něž jsou všechny ostatní události navázány, je nakonec třeba podle dobové recenze Jiřího Hrbase nejslabší dějovou linií:

„Karel Zeman [...] je exponován hned na začátku filmu v historce milostné. Ten milostný, milenecký i manželský příběh uprostřed dramatu mužů, bojujících proti neznámému nepříteli, je nejslabší z dějových pásem tohoto filmu. [...] Ve filmu nám však vzplanutí Zemanovo k Marii [...] připadá tak trochu jako výplň, zajímavý doplněk, upoutávka, vymyšlená autory ze strachu, že nebudou mít dosti dechu pro vlastní děj. [...] Toto milostné drama, jak už jsem napsal, nemá v celkovém dramatu dosti potřebného místa na hlubší rozvedení. [...] Kdo je vlastně Rys? Jaký byl skutečný vztah obou mladých lidí před katastrofou?“<sup>241</sup>

Pokud by byly Hrbasovy závěry platné a milostná zápleтка plnila jen funkci doplňku či upoutávky, pak by při jejím vypuštění bylo možné sestavit autonomní a vnitřně provázanou vyprávěcí strukturu dramatu mužů bojujících proti neznámému nepříteli. Ovšem, jak jsme viděli výše, žádná taková struktura ve filmu není. Axiologické boje se nalézají pouze ve vztahu k milostné linii (ať už jsou to boje uvnitř Kotovy osobnosti, nebo boje mezi Kotem a Zemanem), objevování se padouchů má charakter spíše prstencovité než stupňovité konstrukce

a dopadávání padouchů je nakonec jen dílem náhod, shod okolností nebo nevysvětlených tušení postav. Divák se jistě dozví jen málo o tom, jaký byl Rys a jeho manželství s Rysovou před onou nešťastnou nehodou. Tato informace je nicméně minimálně důležitá pro pochopení kauzální souslednosti: Rysovou funkcí je pouze a jen kompozičně motivovat další vývoj vyprávění, neboť Rysová ani na okamžik neuvažuje, že by se k němu chtěla vrátit, a tak je hlubší psychologická prokreslenost jejího manžela pro rekonstrukci příběhu nepodstatná.

Citace z Hrbasovy recenze ovšem poukazuje na sofistikovanost narativního systému *Krále Šumavy*, jemuž se dokonce daří budit dojem díla s „vnitřní skladbou tradiční, [avšak vyprávějí] vzrušující dobrodružný příběh nebezpečného narušitele našich státních hranic.“<sup>242</sup> Ačkoli využívá milostného schématu jako základu pro celek své vyprávěcí struktury, dovedně tuto členitost vyjednávání mezi ním a dalšími žánrovými vzorci skrývá. Jeví se tak ve výsledku mnohem více jako konvenční a žánrově iluzivní dílo, než ve skutečnosti je... tedy přinejmenším v rovině vyprávění příběhu, protože stylistickými postupy obraz vlastní konvenčnosti, žánrovosti a iluzivnosti naopak rozrušuje.

Styl: potlačování nebo zmnožování funkcí

Abych mohl lépe vysvětlit rozmanitost účelů stylistických prostředků v *Králi Šumavy*, obrátím se k analytickému dělení **motivací**. Pokud chápeme umělecké dílo jako systém, každý prvek v něm plní určitou funkci ve vztahu k prvkům jiným, přičemž motivace nám mohou napomoci tyto funkce rozpoznat. **Realistická motivace** odkazuje ke konvencím našeho světa, ale zároveň ke konvencím realismu v umění. **Kompoziční motivace** prvku určuje jeho roli ve vnitřní významové stavbě, přičemž nejčastěji napomáhá udržet soudržnost vyprávění i vyprávěného. **Transtextuální motivace** odkazuje k uměleckým konvencím, pro náš účel postačí žánrové vzorce. A nakonec **umělecká motivace** obhájí prostředek ve vztahu k němu samému, kdy slouží pouze ozvláštňení a nelze jeho přítomnost vysvětlit žádným z předchozích prvků.<sup>243</sup>

Žánrový film s klasickým kauzálně organizovaným vyprávěním – jak se *Král Šumavy* snaží působit – obvykle staví na dominanci kompozičních a transtextuálních motivací. Volba filmařských prostředků je v takovém případě podmiňována maximální efektivitou při zprostředkování příběhu a zároveň maximální snahou o zneviditelnění samotných filmařských prostředků: ty mají působit bezpříznakově. Realistická motivace tak zpravidla v klasickém filmu kompoziční a transtextuální motivaci ustupuje, protože kompoziční motivace posiluje

divákovo porozumění vyprávěnému příběhu, zatímco transtextuální motivace spoléháním se na konvenční postupy dosahuje svého cíle pomocí jednoduchých zkratk, zavedených postupů a zautomatizovaných figur.<sup>244</sup> *Král Šumavy* ve **vyprávění** dozajista staví na dominanci motivací kompozičních (opakování informací o Galapetrovi, připomínaná záhada průniku močalem, důraz kladený na zapalovač, série příčinně provázaných motivů) a motivací transtextuálních (pohraničníci a pašeráci, přestřelky s padouchy, schéma milostného příběhu, schéma detektivky). Ve **stylu** se od obou z nich ale systematicky odchyluje.

Uvažujme v rovině funkčních ekvivalencí, kdy je porozumění účelu prostředku v konkrétních souvislostech analyticky obvykle mnohem přínosnější než prostředek samotný.<sup>245</sup> Jak jsme viděli na příkladu pomalého stříhu, v rovině stylu se nápadně rezignuje na nejpreferovanější transtextuální řešení: například přestřelky jsou často snímány v delších sledovacích záběrech a bez prostřívání mezi ohnisky sporu, namísto nabízejícího se záběru/protizáběru<sup>246</sup> a křížového stříhu. Zorientování diváka v sérii dějových akcí odehrávajících se v určitém prostoru je méně důležité než expresivní funkce a posílení ozvláštňujícího účinku – i s rizikem dočasné dezorientace. Podívejme se hned na první přestřelku, kde je popření transtextuálně motivovaných řešení stejně zřetelné jako v přestřelkách dalších.

Pohraničnickovi jedoucímu na motorce uprostřed šumavských lesů upadne balíček se svatebním darem, takže je nucen zastavit a sestoupit – načež slyší z lesa podezřelý šramot. Následující stříh je primárně kompozičně motivovaný a poskytuje maximum informací, když v hloubce prostoru s velkou hloubkou pole ukazuje v popředí skrývající se muže a v pozadí pohraničnicka se samopallem (**IV. 2.13**). Ve chvíli, kdy dopadne světlo baterky na tvář jednoho z mužů, se tento vydá doleva (**IV. 2.14**), zatímco druhý muž doprava a kamera jej sleduje (**IV. 2.15**). Následuje stříh do podobné kamerové pozice jako předtím, ale vidíme sbíhat pohraničnicka (**IV. 2.16**). Z mimoobrazového prostoru slyšíme dávku ze samopalu, ale na útočnicka se nepřestřihne. Zůstáváme namísto toho stále s pohraničnickem, který dávku opětuje (**IV. 2.17**) a pak odbíhá do lesa v obdobné kompozici, v níž do lesa odbíhal prchající muž (**IV. 2.18**). Z hlediska transtextuálních norem jsme už nyní zmateni, protože bychom očekávali větší míru prostřívání mezi stranami, jistou eliptičnost trvání pro zrychlení tempa a hlavně prostřívání do centra akce. Namísto něj ovšem přijde transtextuálně nemotivovaný a i z hlediska kompoziční motivace ničím neodůvodněný záběr na balíček na silnici (**IV. 2.19**).

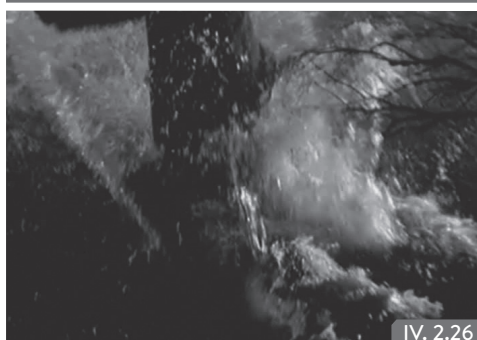
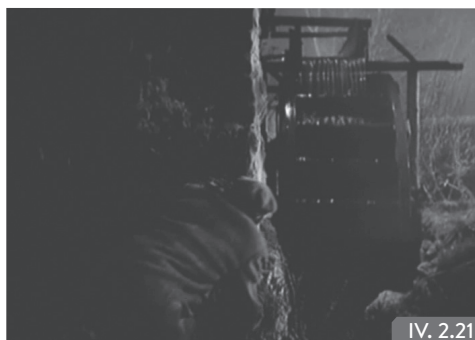




Do akce se dostaneme až poté, ovšem nenásledujeme pohraničníka, ale soustřeďujeme se na jednoho z prchajících mužů, který v relativně dlouhém nepřerušném záběru prchá směrem ke kameře (IV. 2.20). Pak se zastaví, otočí zpět a (společně s námi) vyhlíží pohraničníka (IV. 2.21). Ten nepřibíhá, a tak muž prchá dál směrem doleva (IV. 2.22). Kamera jej následuje, přičemž pohraničník nečekaně vyběhává z prostoru domu (IV. 2.23). Rámování nechává prchajícího muže odběhnout ze záběru vlevo a přesune svou pozornost pro změnu na pohraničníka (IV. 2.24). Ten za mužem do mimoobrazového prostoru vlevo vypálí dávku ze samopalů (IV. 2.25). Následuje první **návazný střih**, kdy muž prchajícího vodou vystřelené kulky minou (IV. 2.26) a on odběhne do mlhy (IV. 2.27). Pronásledující pohraničník vbíhá do řeky (IV. 2.28) a rozhlíží se (IV. 2.29–30), nicméně prchající přeběhlík je nenávratně pryč.

Transtextuální motivace spojené se vzorcem akční přestřelky nejsou nijak následovány. Scéna nechává diváka v prostorové nejistotě, nepřestřihává mezi ohnisky akce a nápadně pracuje s mimoobrazovým prostorem bez jeho dalšího určení. Z hlediska kompoziční motivovanosti se pro nás tato scéna může stát výchozí pozicí pro tvrzení o stylu *Krále Šumavy* jako celku: **funkci kompoziční motivace zvolené stylistické prostředky sice plní a předávají potřebné informace pro porozumění příběhu, ale kompoziční motivace je ve většině případů upozaděna ve prospěch motivace umělecké a/nebo motivace realistické.**

Jinými slovy, stylistické prostředky *Krále Šumavy* slouží vyprávění žánrového příběhu ve fikčním světě. **Současně** ale filmový systém *Krále Šumavy* jakoby (a) pomocí konvencí spojovaných s efektem autentického či realistického vypovídání o našem skutečném světě (realistická motivace), (b) podřýval iluzivnost a uzavřenost tohoto fikčního světa, když odhalováním prostředků okatě poukazuje na jeho uměl(eck)ost (umělecká motivace). Ve výše analyzované přestřelce jsme mohli vidět dominanci umělecké motivace. Styl na sebe okázale upozorňoval skrze dlouhé záběry, nerealistické *low-key* osvětlování s vysoce kontrastními přechody mezi světlými a tmavými plochami obrazu a zcizující prostrh k dějově nepodstatnému prvku (krabici se svatebním darem na silnici). K podobným závěrům bychom přitom mohli dojít u všech akčních scén *Krále Šumavy*, které podobně jako ta výše operují se selekcí ohnisek dění, dlouhými členitými záběry, kontrastním nerealistickým osvětlováním a občasnými prostrhíky mimo centrum akce. Zatímco o těchto postupech by se dalo hovořit jako o **funkčně expresivních**, jiné umělecky motivované postupy plní naopak **funkci dekorativní**.<sup>247</sup>



Jde o momenty s extrémními úhly rámování (**IV. 2.31–33**), se snímáním akce skrze odraz od vodní plochy (**IV. 2.34–36**) či s vnitřním rámováním pomocí okenních tabulek (různé scény viz **IV. 2.37–39**). Nic z toho nenapomáhá lepšímu porozumění příběhu (denotativní funkce), neodpovídá pocitům postav (expresivní funkce), nereferuje k žádným zobrazovacím kulturním konvencím (symbolická funkce). Styl odkazuje sám k sobě jakožto k parametru zcela paralelnímu k vyprávěnému příběhu,<sup>248</sup> který se během vývoje filmu opakuje a narušuje iluzivnost světa. S jednotlivými opakováními a variacemi se totiž daný prostředek stává viditelnějším a viditelnějším, upozorňujícím na zkonstruovanost filmového díla.

Ovšem jak je to s oněmi prvky realisticky motivovanými, kdy film pomocí konvencí spojovaných s efektem autentického či realistického jakoby vypovídal o našem skutečném světě? Kristin Thompsonová ve své analýze *Pravidel hry* (1939) píše, že „žádný filmový postup nebo metoda kombinování postupů není sama o sobě realistická.“<sup>249</sup> Její vysvětlení realistických rysů Renoirova filmu přitom může být v analogii užitečné i pro podchycení charakteristických stylistických postupů v *Králi Šumavy*:

„*Pravidla hry* spíše obsahují rozsáhlé struktury založené na klasických filmařských principech, jichž využívají převážně jako pozadí, oproti kterému umísťují jiné struktury, které se od oné tradice značně liší. Diskrepance mezi konvenčním klasicismem a těmito jinými elementy nás nutí chápat je jako realistické motivované.“<sup>250</sup>

Napsal jsem „v analogii“, protože *Král Šumavy* je film od *Pravidel hry* značně strukturně odlišný a bezpochyby chce dosahovat úplně jiných účinků na diváka. Inspirativní pro nás ovšem může být ono využívání popředí a pozadí, vycházení z různých tradic v jednom filmu, aniž by tento střet byl tematizován a dílo se jako celek vůči klasickým konvencím vymezovalo. Ani *Král Šumavy* se vůči klasickým konvencím nevymezuje, jen je v určitých momentech nahrazuje stylistickými ekvivalenty, které plní kromě kompoziční funkce ještě funkce realistické.

**Zaprvé** charakterizují fikční svět jakožto ekvivalentní ke světu reálnému. Stylizovanými až expresionistickými postupy hyperbolizují atmosféru nehostinnosti, blátivosti, zamlženosti a všeobecné zkázy poválečného pohraničí. Šumava ve filmu není realisticky motivovaná tím, jak byly filmaři nasnímané skutečné lokace, protože tito volili velmi stylizované postupy: kontrastním





svícením bez zřejmého zdroje, pozadí ve věčné bílé mlze a často zcela inscenované podmínky. To ostatně naznačuje i ústní svědectví jednoho z účastníků natáčení:

„Režisér potřeboval, aby bylo pošmourno a mlha. Jenže celý den bylo zrovna hezky. Natáčeli v létě o prázdninách, přitom ve filmu potřebovali hlavně déšť, mraky, zataženo. Tak udělali za kostelem na hřbitově umělou mlhu. Čekalo se na osmnáctou hodinu, když zapadalo slunce a kostel vrhal na hřbitov stín.“<sup>251</sup>

Realistickou motivaci zajišťuje rozpor mezi (a) počtem záběrů funkčně nezbytných pro porozumění příběhu, odehrávajícího se v určitých časoprostorových podmínkách ve fikčním světě, a (b) počtem záběrů zobrazujících časoprostor fikčního světa nad rámec této funkční nezbytnosti. Příklad mezi fikčním a reálným světem přitom není vedený v doslovné rovině denotativní jako spíše v rovině expresivní. Atmosféra bezvýchodnosti, špinavosti a nepříjemnosti světa má referovat k podmínkám skutečných pohraničnicků, bojujících na hranicích s „nepřáteli socialismu“, nejen těch fikčních. Odklon od klasických norem je tak veden nikoli směrem k duchu *cinema verité* či postupům francouzské nové vlny, později tak ovlivnivších českou novou vlnu, nýbrž naopak směrem k extrémní stylizaci.<sup>252</sup>

**Zadruhé** *Král Šumavy* využívá prostředky realistické motivace v zapojování velké hloubky vědění, tedy percepční a mentální subjektivizace postav. Činí tak zejména skrze **extrémní deformace zvukových perspektiv** (silný dozvuk, zdůrazňovaný parametr hlučících elektrických drátů) a **montáže obrazů**. Když si například Rysová během pohřbu vyčítá smrt zavražděného Cigánka, má tato sekvence podobu montáže záběrů s nakloněným rámováním, zdůrazněným mimoobrazovým prostorem a propojováním katolických motivů (IV. 2.40–45).

Zatímco tedy vyprávění *Krále Šumavy* vykazuje sbíhavé rysy klasického filmu, skrývá vlastní zkonstruovanost a nenápadně vede divákovu pozornost důmyslným vyjednáváním mezi žánrovými modely, **styl *Krále Šumavy* naopak rozbíhavě zpřítomňuje film jakožto umělecký artefakt**. Volí co nejnápadnější filmařská řešení, nenaplnuje očekávání daná transtextuální motivací a do protikladu ke kompozičně motivované struktuře narativní staví strukturu motivovanou realisticky. V analýze jsem rozkryl pouze některé z uplatňovaných strategií, nicméně i tento účelový výběr nás dovede k pointě zvláštní disonance mezi vyprávěním a stylem.

## Téma a svět: disonancí k propagandě

Tvrdím totiž, že právě nesouladnou kombinací pohlcujícího vyprávění a sebe-uvědomělého stylu dosahuje *Král Šumavy* svého ideologického účinku. Funguje jako rétorická forma: snaží se jednotlivými argumenty přesvědčit svého diváka o pravdivosti svého postoje. Vycházím z předpokladu, že prvoplánové komunistické propagandy umožňují příliš snadné opoziční čtení. Rétoricky apelativní repliky postav ve filmech jako *Zítřka se bude tančit všude* (1952), *Únos* (1952) nebo *Dnes večer všechno skončí* plní ve svých vyprávěcích systémech funkci přerušování či deformace. Dějový vývoj se musí (a) zastavit a nechat zaznít příslušné rétorické **vsuvky**, (b) pro potřeby dosažení žádoucího rétorického účinku „**ohnout**“ v rozporu s logikou buď dosavadních kompozičně motivovaných vnitřních zákonitostí, nebo následovaných transtextuálně motivovaných vzorců.

Milostný příběh filmu *Dnes večer všechno skončí* má řadu styčných ploch s *Králem Šumavy*. Na rozdíl od *Krále Šumavy* je však hrdinova milenka v *Dnes večer všechno skončí* skutečnou imperialistickou agentkou, prahnoucí po hovorových tabulkách, nikoli obětí intrik vyděrače. Proč? Protože rétorický účinek ohýbá kompoziční logiku vyprávění: Pokud má film ponaučit skrze varování, jak vojáci musí být obezřetní při podléhání milostným citům, protože agentem západních mocností může být odhalen kdokoli, pak hrdinova dívka musí být nejproradnějším agentem, nikoli obětí. Ba co víc, musí být bezcitnou špičkově trénovanou „agentkou s dvouletou zahraniční školou“, která si světlé šaty socialistické dívky z pracujícího lidu bere jako kostým (IV. 2.46), zatímco její skutečná špiónská identita je definována tmavým upnutým kostýmem a zbraní (IV. 2.47).<sup>253</sup> Tato proměna je navíc zdůrazněna i změnou rozptýleného osvětlování na ostré.

Aby mohl být divák systémem tvarován, vyprávění mu už ve dvaadvacáté minutě projekce odhaluje identitu záporné hrdinky. Hrdina je naproti tomu prezentován jako zamilovaný hlupák, který navíc v žárlivosti na svého nadřízeného odmítá uvěřit, že náhlý zájem dívky může být motivován špiónskými rejdy. Rétorická forma deformuje systém narativní, protože přesvědčovací účinek zamezuje (a) účinnosti milostného příběhu, z něhož hrdina vychází jen jako snadno manipulovatelná oběť (jakkoli milostný příběh má být podobně řídicím mechanismem jako v *Králi Šumavy*), (b) účinnosti špiónského příběhu, neboť potřeba demonstrovat manipulovatelnost naivního vojáka nutí divákovi průběžně odhalovat strategie padoušské dvojice. Celé poselství (sdělované divákovi) je nakonec jasně formulováno v poslední dialogické výměně filmu mezi mladými vojáky:



Voják A k hrdinovi (když odvázejí agentku): *Kto by to bol na ňu povedal? Aj, baba! A ty tiež... vletíš do toho rovnými nohami. Ja kým som si začal vôbec s mojou Maryškou...*

Jiný voják: *No, no!*

Voják A: *Čo „no, no“? Veď som nič nepovedal. Len, že toho druhého je treba dobre poznať.*

Hrdina: *Já vím.*

Zakotvení disonance mezi ideologickou (v tomto případě varovnou) rétoriku a narativní systém, jehož prvky ji mají zprostředkovávat, je tak v důsledku destruktivní pro účinnost vyprávění i pro účín ideologický. Lze velmi snadno odmítnout film jako „dobré vyprávění“ (v duchu dodržování klasických či obecněji žánrových norem) i jako přesvědčivý argument (protože jde spíše o přímočaře předkládaná tvrzení než o závěry vyplývající z premis). Systém *Krále Šumavy* je v tomto ohledu sofistikovanější (či zákeřnější, chcete-li): realizuje strategii využívání narativního systému a stylistického systému jako souborů premis, z jejichž srovnávání vyplývají ideologicky příslušně zabarvené závěry. Ty ale nikdy nelze tak snadno „vypreparovat“, pojmenovat a případně ironizovat jako výše u filmu *Dnes večer všechno skončí*.

Jinými slovy, sledujeme kompozičně i transtextuálně důmyslně vystavěný narativní systém, který podmanivým vyprávěním představuje určitý fikční svět. Ten lze rozdělit na tři základní subsvěty (jistě oblasti světa): **subsvět pohraničnicků**, **subsvět vesnice** a **subsvět převaděčů**. Současně lze v tomto fikčním světě vymezit několik vlivných mikrosvětů určitých postav: **mikrosvět Zemana** a **mikrosvět Rysové**. Narativní systém dosahuje dějového vývoje i významového účínu skrze střetávání se těchto subsvětů a mikrosvětů mezi sebou. Přitom

- (a) vyprávění je prezentováno z pozice subsvěta pohraničnicků v opozici k subsvětu převaděčů,
- (b) celé pohraničí představuje jakési zákonné pole reprezentované subsvětem pohraničnicků, vůči kterému se staví subsvět převaděčů a vůči němuž je netečný subsvět vesnice,
- (c) mikrosvět Zemana se vzpírá nárokům subsvěta pohraničnicků (reprezentovaných zejména Kotem),
- (d) mikrosvět Rysové se vzpírá nárokům subsvěta převaděčů (reprezentovaných jejím manželem).

V takto uspořádaném fikčním světě budou pochopitelně vystupovat do po-



předí zájmy, cíle a strasti subsvěta pohraničnicků i Zemanova mikrosvěta, nuceného rozhodovat se mezi různými soubory hodnot (univerzálních a vlastních). Ovšem ačkoli podobně vystavěný fikční svět můžeme chápat ve vztahu k našemu světu jako podobný, není důvod tak činit o nic více než v případě jakéhokoli jiného fikčního světa – a tak ani není na první pohled o nic propagandističtější / méně propagandistický než jakýkoli jiný fikční svět. Je to pohlcující žánrový příběh, kde je divák nabádán zaujímat perspektivu určité skupiny postav vůči jiné skupině postav. Jakou tedy provádí *Král Šumavy* operaci, která z žánrového vyprávění činí manipulativní propagandu nutící diváka vnímat jej jako rastr pro interpretaci svého vlastního světa? Podle mě je to právě sebeuvědomělý stylistický systém, který pomocí výše popsaných strategií vytrhává diváka z iluzivního pohlcení. Vytváří zaprvé efekt reálného na úrovni atmosféry světa a na úrovni subjektivizace postav, zatímco zadruhé pomocí sebeuvědomělých ozvláštňujících prostředků nutí posuzovat film jako umělecký artefakt, který je nositelem závažnějšího sdělení než běžný dobrodružný příběh.

## Závěr

Hodnotový boj postav je tak najednou vytrhován z příběhu fikčního světa uzavřeného díla, které se skrze volené filmařské prostředky významově otevírá.<sup>254</sup>

**Rétorická manipulace není zakotvena v úrovni narativního systému ani v úrovni systému stylistického, nýbrž ve významově plodné disonanci mezi nimi.** Právě díky tomuto postupu zůstává *Král Šumavy* dodnes jako umělecké dílo divácky atraktivní, pro svou vychýlenost od soudobých norem vlastně nestárnoucí a vytvářející dojem snadné oddělitelnosti svých estetických vlastností od svých vlastností propagandistických. Obě skupiny vlastností jsou však součástí *Krále Šumavy* stejně nedílnou měrou. Pravda, dnes už zdánlivě chybí stav věci v aktuálním světě, ke kterým by mohla efektivní disonance jeho složek odkazovat – ovšem ta vlastně chyběla i v roce 1959, kdy tato stejně jako dnes odkazovala k historické verzi aktuálního světa. A tak zatímco *Dnes večer všechno skončí* je dnes už jen hořce úsměvným artefaktem významově prvoplánové režimní rétoriky, **ideologicky zkreslující potenciál *Krále Šumavy* se vlastně z výše uvedených důvodů v porovnání s dobou jeho vzniku příliš nezměnil – a není důvod předpokládat, že by tomu do budoucna mělo být jinak.**

Mám-li na úplný závěr *Krále Šumavy* ještě jednou zasadit do kontextu autor-  
ské poetiky Karla Kachyni, musím vrátit do hry předpoklad, že tento snímek  
představuje uzavření jeho raného období režiséra hraných filmů. Nyní totiž lze  
mnohem lépe zhodnotit původní tvrzení, že jakkoli se *Král Šumavy* v jednot-  
livostech předchozím Kachyňovým snímkům podobá a rozvíjí některé z jimi  
uplatňovaných postupů, zásadně odlišný je ve způsobech funkčního propojo-  
vání narativních, stylistických a tematických prostředků ve strukturním celku.  
Záměrně jsem předtím použil relativně neurčitý pojem „jednotlivostí“, proto-  
že zdaleka nejde jen o dílčí prvky, nýbrž o celé bloky postupů: *Král Šumavy* se  
nezjevil odnikud, ale v základních rysech variuje zápletku *Dnes večer všechno  
skončí* (ovšem hrdinova láska není strůjce, nýbrž oběť), všednodennost života  
pohraničníků se objevila už ve válečném dramatu *Tenkrát o vánocích* a napínavé  
scény z pohraničí, stopovací scény se psy či oddaná láska mladého vojáka k dív-  
ce ve městě se objevily ve *Ztracené stopě*.

Estetická hodnota *Krále Šumavy* spočívá na jedné straně v zásadním pře-  
uspořádání těchto motivů do souladné kombinace všednodenního, pracovního  
a milostného vzorce: do klasického vyprávění. Na druhé straně ani stylistické  
postupy výše podchycované a funkčně osvětlované v *Králi Šumavy* nejsou v sou-  
vislostech kachyňovské poetiky do roku 1959 ničím novým. Velmi podobné  
vzorce stylu Kachyňa s Illíkem uplatňovali ve snímku *Tenkrát o vánocích*, kte-  
rý ovšem v žádném ohledu neodkazoval ke klasickým kompozičním řešením:  
všednodennost válkou unavené vesnice i vojenského života, zpomalené plynutí  
předvánočního času, mnohost postav ve vzájemných vztazích, ostré přechody  
mezi různými typy scén, zásadní narušení diváckých očekávání, silné významo-  
vé paralelismy a deziluzivní závěr. To vše odkazuje spíše k tradicím rozvíjejícího  
se modernistického filmu, s nimi spojovaným estetickým normám a pochopi-  
telně pak i k sebeuvědoměným stylistickým postupům.

Pokud zůstanu u hudební metafory své analýzy, pak ve filmu *Tenkrát o vánocích*  
byly narativní systém a stylistický systém v konsonanci, podobně jako byly v kon-  
sonanci narativní a stylistické systémy filmů *Dnes večer všechno skončí* a *Ztracená  
stopa*. Karel Kachyňa ovšem v *Králi Šumavy* provedl umělecký zvrat, když tyto  
systémy vzájemně s obdivuhodnou virtuozitou prohodil a touto disonancí logic-  
ky uzavřel jednu etapu své tvůrčí dráhy. Natočil přitom film, který je zejména  
díky tomuto bezesporu odvážnému uměleckému kroku esteticky mimořádně pů-  
sobivý dodnes – jak však bylo řečeno výše, bohužel nejen esteticky.