

Články

MEDITACE NAD JEDNÍM
MONOLOGEM

Jiří Cieslar

Vracím se k českému filmu režiséra Zbyňka Brynychy ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH (1964) a kladu si nad ním otázku,¹⁾ co se může dít s jazykem i řečí (a vůbec s námi) v extrémní životní chvíli a ve vypjatém osobním projevu, při samomluvě. Otázka se dotýká její kinematografické podoby – filmového monologu, ale rovněž mimomělecké verze samomluvy v našem všedním (či nevšedním) životě.

Monolog – to je skoro tajuplný útvar. Z čeho vyplývá toto tajemství? Netkví i v tom, že monolog na jevišti či ve filmu bezděčně srovnáváme právě s naší důvěrnou zkušeností samomluvy, s rozhovorem se sebou? Co se v nás vlastně při samomluvě děje: co se „hýbe“? A jak to při probíhající samomluvě-monologu vypadá právě v intenzivním poli – ve filmovém obraze, kde jsou rozličné duševní proměny, posílené „rozhybanou“ hercovou tělesností i celou šíří kinematických pohybů, přece zvlášť dobře vidět? Ve filmu ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH se soustřeďuji takřka výhradně na jediný úsek tohoto „dobrého vidění“ – na scénu tříminutového monologu hlavního hrdiny, i když nemohu ovšem pominout její místo a vyzařování do celého díla.

Nejprve několik údajů: scénář k Brynychovu filmu vznikl svobodnou adaptací novely Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (knižně 1962). Po úspěšném snímku *TRANSPORT Z RÁJE* (1962) se tu Zbyněk Brynych znovu vrátil do okupačního období, tentokrát do Prahy roku 1941 a k osudu osamělého židovského lékaře Armina Brauna (Miroslav Macháček). O tomto nenápadném muži se v prvních scénách dovídáme, že přišel o své pravé povolání i byt – je prozatím zaměstnán v staroměstské synagoze jako skladník a obývá jednu „mnohonásobně prázdnou“ (Hana Bělohradská) podkrovní místnost v žižkovském činžáku. O jeho minulosti a vztazích nezískáme na rozdíl od novely žádnou bližší představu. Nyní čeká na transport, zachumlaný do své křivdy. Zdá se, že je to plachý, inteligentní samotář – kdo ví, zda osaměl dávnou volbou či spíše z krutého nezbytí přítomné chvíle.

Než nadejde scéna lékařova monologu, jsme svědky okamžiku, který prvně signalizuje to, co bychom mohli nazvat Braunovým bytostným sklonem k samomluvě. Odehraje se v úvodní sekvenci ze staroměstské synagogy, obrovitého skladiště zabavených předmětů, nábytku, klíčů, klavírů, knih, „ztuhlých“ nástěnných hodin, kde Armin Braun, izolovaný v malé kanceláři, zcela trpně, mechanicky vyřizuje žádosti o konfiskované židovské

1) Tento příspěvek, podstatně rozšířený, s přílohami a poznámkovým aparátem, vyjde v knize *Český hraný film šedesátých let* (nakladatelství Pražská scéna).

byty. Do telefonu pod jedinými tikajícími hodinami mluví s lhostejnou zdvořilostí člověka, který uvnitř chce být co nejdál od pravidel a procedur, na nichž se nuceně a velmi absurdně podílí. Mezi dvěma telefonáty nastane krátká pauza, kdy se záběr změní z velkého celku v téměř detailní obraz: lékař se zakloní na židli a řekne si pro sebe zamyšleně pár slov, mimo jiné: „Slovenská 23. Tam přece bydleli Ledererovi. Druhé patro... Ano, ano, ano... likvidujeme sami sebe.“ Jsou to útržky vět, kterými jako by na okamžik vystoupil ze svého napovrch odevzdaně přijatého osudu. Tato monologická kapka stačí k tomu, že ho rázem vnímáme ne jako zmrtvělou úřednickou osobu, za níž se vydává a do níž se opravdu zdá i propadat, ale spatříme v něm ještě živou – alespoň v krátkých záchvěvech – osobnost, která dosud neztratila samu sebe: lékaři ještě v žilách koluje krev.

Klíčový monolog přichází asi ve třetině filmu v Braunově poloprázdné půdní prostoru s nápadně hrubou omítkou, v jakési skoro nezabydlené kleci, kam se lékař večer co večer utíká vylištěnými uličkami Starého města schovat. Připomeňme si nejprve, co si někdejší lékař a nyní skladník Armin Braun – Miroslav Macháček – v této scéně k sobě říká, ale k plnějšímu porozumění jeho slovům je třeba ještě dodat to, co hrdinovu monologu dějově předchází a co po něm následuje: docent Braun totiž po trýznivém zdráhání vyhověl prosbě svého souseda Šidláka (Ilja Prachař) a ošetřil jeho těžce zraněného (údajně) bratrance, v každém případě odbojáře, který se v domě ukrývá. Lékař tuší, že zraněného muže čekají kruté bolesti po malé, a přesto náročné operaci – po vyjmutí náboje z ramene. A ví také, že tento utajovaný pacient potřebuje morfium, nemá-li se křikem prozradit. V jedné z předchozích scén však Armin Braun odmítl utišující prostředek shánět, protože je prý bez šancí: právem se cítí bezmocný vzhledem ke svému zcela mimořádnému občanskému postavení židovského vyvržence. Na toto své lékařské „ne“ pak v klíčovém monologu sám reaguje, současně se ovšem vzpírá celé své kalamitní situaci – životu v nesnesitelném provizoriu, v čekání na povolávací „lístek“ do transportu (tečky v následující citaci vyznačují různě dlouhé pauzy):

„Proč bych to sháněl? Nač já potřebuju morfium? Já jsem přece skladník a udělal jsem svou povinnost... Vlastně ne, nesmysl. Jakápak povinnost. Čí? Skladníka, nebo lékaře? Všechno jsou teď jen samé nesmysly... A já už nemůžu myslet jinak... dělat můžeme cokoli, třeba zametat ulice, ale myslet jako někdo jiný, ne, to, to, to ne, to... Přece nemůžu přestat myslet... On už se někdo najde, kdo nemyslí vůbec, a proto chce myslet za ostatní a klidně to za ně rozhodne, všechno... Život, smrt, jednoduše, jasně... smrt je maličkost, pokud to není náhodou má vlastní... a ani nebolí, nikdo nekřičí, a i kdyby, nikdo by ho přece neslyšel, je předem naprosto sám, přesazený, označený, je to vlastně milosrdenství... podívej se, ty ses nějak nevyved... nelíbíš se mi, máš, máš, máš takový, máš takový divný nos, a tak nějak přesně nevím... ale aby to nebylo tak příliš složité a aby ses netrápil, udělal jsem takovou dělicí čáru... hezkou, jednoduchou, máš trošku smůlu, že... že jsi na té nesprávné straně, víš... víš to, jo... ano, vím, vím, vím, pánové, ale vím také, že tahle nespravedlnost, ta nenávist a tupost se historicky prokáží... Historicky jsem optimista. Jenže... osobně už, vlastně... nejsem. Nestřelili jste mě do zad, to ne, to, je to mnohem horší, protože jste mi nechali můj mozek, který právě teď před chvílí uvažoval o jakési povinnosti, o tom, jestli mám nebo nemám shánět pro bůhvítkoho... morfium... zrovna já, já, no to je přece absurdní... ne... zrovna já, no proč, proč, no proč?“

V dalších scénách sledujeme, kterak lékař komplikovaně, mnohdy za bizarních okolností (scény v nočním baru a na psychiatrii), s okamžiky až pudově rozpoutaného zoufalství (v barové scéně jeho „monologický“ křik bez jakékoli odezvy), a přece důsledně a s nasazením vlastního života shání morfium pro pacienta. Až po finální, také do jisté míry monolog, kdy se před zraky konsternovaných a důsledně mlčících policistů přihlásí ke svému činu – k ošetření odbojáře, a tím i ke své popírané lékařské profesi. Vzápětí spolkne ampuli cyankáli, a zvolí tak dobrovolnou smrt.

V novele ani v literárním a technickém scénáři lékařovu samomluvu neobjevíme. Hana Bělohradská se ovšem už ve své knížce snaží proniknout do Braunova vnitřního života, ale používá „diskrétnější“ autorské cesty, než je radikálně vymezený monolog: plynule přechází z vypravěčovy třetí do první (hrdinovy) osoby a zpět, a nesnaží se tyto přechody nijak výrazněji signalizovat. Na tomto postupu je však zajímavé, jak i ona literární třetí osoba působí v autorčině podání velmi monologicky, „jásy“, jak se nechá pohlcovat okolní intenzivnější silou, jíž tam disponují krátké promluvy v první osobě.

Ve filmu se však ve zmíněné monologické scéně ocitáme jinde, docela mimo sféru mírně oddychového, byť jáského „on“: jsme vystaveni už výhradně hrdinovu „já“. Nalézáme se tak v oblasti nevídaně intimního, přímého zveřejnění nejspodnějších pocitů, reflexí a vizí, což je nesporně odvěká přednost zřetelně artikulovaného monologu: dostat se do výjimečné blízkosti k lidskému vnitřku. Na jevišti je rozsáhlý monolog od dob antického dramatu samozřejmostí, i když v moderním divadle jeho výskyt slábne. V kinematografii je však poměrně vzácný, neboť samomluva podle všeobecného vkusu a soudu neodpovídá jakoby „civilnější“ filmové formě, většinou bližší všední životní zkušenosti než divadelní tvar. Jenomže jak je tomu opravdu se samomluvou v běžném lidském dni a noci? Je tak vzácná, tolik „necivilní“, tak nefilmová?

Chci proto zvlášť zdůraznit: Brynychův, a lze rovnou říci též Macháčkův monolog svou psychologickou přesvědčivostí, a nic na tom nemění, že i skrytou artistní stylizací, láme mylnou stereotypní představu o nepřítomnosti či invaliditě někdy i hlasité samomluvy v běžném životě. Té samomluvy, která nemusí být hned projevem neurózy či groteskního vykojení, ale může být i výrazem mimořádné koncentrace, tedy znakem důležité existenciální chvíle. Umělecké dílo je tu myslím mimo jiné od toho, aby na jisté zanedbávané či přehlížené věci lidské existence upozornilo – teprve až v něm je skutečně vidíme.

Brynychův film umožňuje takto zřetelně spatřit samomluvu, a to s jakousi paradoxní, jemnou iluzivností: v radikálním monologu je člověk přece sám, a film podobně jako divadlo počítající s diváky tuto samotu ovšem jen simuluje, aniž ji v lepším případě bere psychologickou naléhavost. Podobně paradoxní je samo „hraní monologu“, ta předstíraná, ve skutečnosti veřejná hercova samota: na divadle se tato samota odehrává před publikem, zatímco ve filmu skutečné diváky supluje nanejvýš natáčecí štáb a zástupně ovšem i oko kamery.

V monologické scéně, tak jako v celém Brynychově filmu musíme zdůraznit autorský podíl herce a režiséra Miroslava Macháčka, specialisty na divadelní, zvláště shakespearovský, a konkrétně hamletovský monolog. Kameraman filmu Jan Kalíš i spisovatelka a spoluscenáristka Hana Bělohradská si dnes už nevzpomínají, kdo vlastně tuto scénu

před pětatřiceti lety vymyslel a kdo k ní napsal text – podíl Miroslava Macháčka dokonce i na její literární podobě se tak nedá zcela vyloučit.

* * *

Nyní je načase zmínit se ještě o další, „atmosférické“ podobě Macháčkova spoluautorství na Brynychově snímku. Herec totiž v době příprav přišel s nezvyklým návrhem, pro který v české kinematografii asi těžko nalezneme srovnání: chtěl natáčet všechny scény pouze jednou, aby se v ateliéru vytvořila patřičně soustředěná, vpravdě „neopakovatelná“ atmosféra. Zřejmě se to podařilo – odvolávám se zde hlavně na své rozhovory s klíčovým pamětníkem, kameramanem Janem Kališem. Avšak právě při filmování pečlivě připravené monologické scény udělal Macháček jedinou výjimku: náhle si v ateliéru barrandovské haly číslo pět vyžádal repete, takže v hotovém díle sledujeme až druhou verzi monologu. Přihlízející štáb včetně Jana Kališe tehdy netušil, jaké důvody Macháčka vedly k neočekávané prosbě o zopakovaný záběr – svědčí to rozhodně o významu, jež herec této scéně přikládal.

Macháček taktéž vybral autoru filmové hudby Jiřímu Sternwaldovi svůj hudební citát pro zmíněný monolog: přinesl s sebou desku s Vivaldiho smyčcovým koncertem, která při natáčení zněla z prostoru mimo obraz, zatímco jiné zvuky byly v záběru částečně potlačeny; v úvodu nicméně krátce zaslechneme tikot „osudových“, neviděných hodin. Ve filmu slyšíme Vivaldiho skladbu ve slabší a proměňované hlasitosti, ne tedy v neměnném „mechanickém“ podání, jež v barrandovském ateliéru obstarávala spuštěná gramofonová deska.

Zmiňovanou monologickou scénu můžeme sice chápat jako důvěryhodnou, realistickejší – „ze života“, přesto je v celkové kompozici něčím zcela ojedinělým, zvláštním. A to jistě nejen díky „umělé“ použité hudbě, jejíž zdroj v obraze nevidíme, ale i pro nezvyklou délku tříminutového monologu i pro stříhově nepřerušovanou vláčnost scény, jež se proto nápadně odlišuje od plynule prostřihávaných dialogických pasáží. Sevřená monologická partie se také liší od stylizovaných Kališových záběrů – ryze statických obrazů, na nichž vidíme elegantně oblečené muže, snad jakési „nadčasové“ fyzly, kteří mlčky postávají v staropražských zákoutích a působí jako vyslanci z dávných Kafkových románů. Krom toho se obrazy s osamělými muži v tmavých oblecích uplatňují jako syntaktické spojnice k záběrům ze současných pražských ulic, jež v úvodu a závěru filmu měly dějinné sdělení Brynychova díla aktualizovat i pro diváka poloviny šedesátých let.

Zvláštní postavení monologické scény v celkové, jak patrně odvážně vrstevnaté stavbě filmu potvrzuje i nejrozsáhlejší dobová recenze na film, osobitý a z valné části obdivný text Galiny Kopaněvové²⁾, jež v této scéně spatřuje cosi neorganického, kinematograficky chybného, neboť se v ní údajně zastavuje přirozená dynamika filmu. Jde podle mého soudu o kritickou reakci na něco spíše nezvyklého než v užším smyslu statického. Rád bych naopak ukázal, že se v této monologické pasáži jako málokde jinde ukazuje mnohostranný pohyb: v rozvoji pocitů a myšlenek v Braunových slovech; v chůzi a proměnách celé jeho *fýsis* – těla a tváře; v hudebním doprovodu; v akcích Kališovy kamery.

2) Galina Kopaněvová, *Zásah do času*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 3, s. 136 – 139.

Ta v úzkém prostoru čtyř neposuvných stěn opsala souvislý, více než tři sta šedesátistupňový, jedinkrát stříhem nepřerušovaný kruh. Pohybovala se při tom v mírném podhledu – ve výšce asi 130 cm, a to hned natříkrát: na kolejích, současně na točně a rovněž na čepu umožňujícím sklony jinak většinou horizontálně hledícího objektivu.

Soud Galiny Kopaněvové nicméně ukazuje, jak monologická scéna musela v polovině šedesátých let skutečně překvapit jistou „teatrální“ pozicí ve stavbě filmu. Od předchozí statické scény (z bytu majitele domu, právníka Veselého /Jiří Adamíra/, kde vidíme malého chlapce sedícího v křesle čelně ke kameře) a od následující scény (z ulice) je totiž obrazově i zvukově ostře oddělena, jako by se na jejím počátku rozevřela a na jejím konci prudce zavřela pomyslná jevištní opona. Statický je však Braunův monolog jen touto stavební, stříhovou izolací od „okolí“ filmu. V tom podstatném – v dějovém proudu významů – jde však o scénu retrospektivně i perspektivně velmi „kontextovou“, nadmíru organickou, se závažnými důsledky pro Braunovo příští jednání. Po doznění monologu spatříme na staropražské ulici znovu jakoby „dřívějšího“ zamlklého Brauna, opět v brýlíčkách a s kloboukem s nízkým dýnkem. Brzy však poznáme, že už je to „jiný“ Braun – rozhodnutý pro svou věc.

Prostorovou dynamiku monologické scény utváří především světlo. Do ateliérové místnosti vcházelo zvenčí třemi okny, jež v záběru spatříme, a také jedním, v dané scéně neviděným oknem, umístěným na stropě. Toto čtvrté okno překrýval pauzovací papír, aby se světlo rovnoměrně rozptylovalo prostorem – uvnitř místnosti nebyla jediná lampa. Herec se tu stále pohybuje okrsky světla a stínů. Svůj monolog začíná ponořený do polotmy, „při zemi“, sevřený do sebe, bokem odvrácený od kamery. Stín mu překrývá skoro celou tvář, tiskne širokou hustou a oblou skvrnu ve tvaru poloviční veduty i na stěnu za hercovou figurou, odkud se Braun pozvolna vymaňuje svou chůzí, ale stíny ho pak stíhají i na dalších krocích. V určitém okamžiku se lékařova postava dokonce zdvojí o svůj černý odraz vzadu na stěně. Rozhraní světla a tmy dělí též Braunovo tělo i obličej s leskle zpoceným, vráscitým čelem na „expresionisticky“, takřka symetricky rozpůlenou – světlou a stinnou část.

Hercův nepřetržitý pohyb záběrem ve spojení s pohyby kamery působí přirozeně, jaksi samozřejmě, ve skutečnosti je komplikovaný a divák se v něm těžko vyzná, a sotva může tedy přesněji tušit, odkud kam postava vlastně jde. Tato dezorientace je však psychologicky velmi působivá: evokuje Braunovo rozrušení, chůzi jakoby v kleci sem a tam, a současně podporuje divákovu „sebezapomenutí“ – ponoření do prostorové i časové stěží určitelné chvíle.

Skutečně se spolu s postavou-hercem ocitáme v obtížně rozpoznatelném „někde“, v sevřeném a ztemnělém prostoru, přejícím však koncentraci: zvláště to vynikne ve srovnání s prvním krátkým vstupem do této místnosti, který se odehrál v úvodní partii filmu po příchodu lékaře ze synagogy domů. Tehdy jsme jeho podkrovní pokoj mohli spatřit za plného dne výrazně osvětlený. Směli jsme zahlédnout všechna okna i zaslechnout zvenčí v tu chvíli tak absurdní jásot – masový křik „góóól“ z fotbalového stadionu Viktorie Žižkov, odkudsi zdola od paty Penzijního ústavu. V této scéně jsme také mohli zahlédnout nejružnější detaily lékařova násilně zúženého soukromí: postel, bednu, křeslo, konvici, láhev od sodovky, budík, skobu na zdi, na podlaze dřevěné plochy z lišt, upomínající na „snad bývalou prádelnu“, jak se alespoň píše v technickém scénáři

k filmu. V obraze se tam objevily i housle: ve chvíli, kdy je lékař sejme ze stěny, poprvé se mimo obraz – „odjinud“ – rozezná tóny Vivaldiho kvarteta. Armin Braun housle ladí, choulí se k nim, nesnaží se na ně hrát. Nátlaku „světa“ – světla, zvuků i nápadných průhledů skrze okna – přihlíží lékař napůl omámeně široce rozevřenýma, nevěřícíma očima, mlčky. S tóny Vivaldiho skladby jako by se rozezvučela úzkost z jeho muzikantské duše, nejspodnější „magma“ – vnitřní hmota, která se dosud nerozčlenila do slov.

Existuje snad tedy i cosi jako monologické mlčení. Proud schovaných pocitů, který tu má ovšem zároveň podobu lékařova nevyřčeného „dialogu“ s okolím, s náporu zvuků, výkřiků a světla. Jenomže důležitý je právě pocit, že bez toho mlčení by v pozdější monologické scéně Armin Braun nenašel kýžená slova, a pokud by je přece v sobě objevil, neměla by tu pravou váhu prožitého původního ticha. Byla by to slova příliš „rychlá“, bezprizorní, bez vnitřní přípravy. Souvislost obou od sebe dost vzdálených scén z lékařovy půdní místnosti je tak hlubší, než se při prvním zhlédnutí může zdát. Intuitivně postihuje to, co z životní zkušenosti oceňujeme na hluboké promluvě, jakou je v druhé scéně lékařův monolog: pravá slova nepadají z nebe, ale rodí se z ticha, z naslouchání, jež lze přirovnat (v první scéně) k lékařově pozornosti ke zvuku laděných houslí.

V monologické partii dlouho po této první „návštěvě“ se tedy nacházíme už ve známém prostoru, a přece jako bychom v Braunově místnosti byli poprvé. Vše je tu nyní „jinak“, ještě redukovánější než dříve, bez stropu a bez podlahy, snímáno v polocelcích – ve „střední“ poloze lékařovy hrudi (srdce) a hlavy. Atmosféra je teď sevřenější a temnější – vypadá to málem, že po plném dni jsme se propadli do zvnějšnělé „noční stránky“ lékařovy duše. Světlo v oknech nás však upozorňuje, že ve skutečnosti je i nyní den; právě jen uvnitř je „zataženo“.

Připomeňme si některé Braunovy věty: „Proč bych to sháněl? Nač já potřebuju morfium? Já jsem přece skladník a udělal jsem svou povinnost... Vlastně ne, nesmysl. Jakápak povinnost. Či? Skladníka, nebo lékaře? Všechno jsou teď jen samé nesmysly... A já už nemůžu myslet jinak...“ Po nehybném záběru z bezprostředně předcházející scény – z honosného bytu vlastníka žižkovského domu – působí tento začátek lékařova monologu jako úder, vyslaný především prvním Vivaldiho hudebním akordem. Jako bychom z prosvětlené a bezpečně čitelné prostory měšťanského bytu majitele domu sestoupili do polozašlíněné jeskyně, kde kdosi bezprávný a vyvržený se sotva drží „při zdi“ a se vši vůlí se chce volně nadechnout a rozmluvit – vyznat se sám v sobě: „Přece nemůžu přestat myslet...“ Ve stejné chvíli se začne odvíjet nepřerušovaný intenzivní pohyb, který jsme zatím obecně a nahrubo rozdělili na čtyři složky: pohyb slova, těla, hudby, kamery a možná i jakési páté dimenze: úhrnného smyslu scény. Mezi těmito formami pohybu vládne mimořádná spolupráce, a tudíž i jednota, paradoxně nesouladná s lékařovou vnitřní rozervaností. S tou disharmonií, která jeho monolog obsahově vyplňuje, a to velmi „dialogicky“, neboť je rozehrána do více vnitřních hlasů.

Jednota výrazu je však zároveň bohatě odstiňována ve všech pohybových liniích. Kdo tuto scénu zhlédl a „slyšel“, jistě postřehl, jak se například neustále proměňuje timbre a intonace Macháčkovy mluvy – od rozjitřeného zbarvení přes ztišené rozhořčení a potom bezmála něžný, klukovsky pokorný tón i chvíle patrného rozechvění, mírného rozvibrování hlasu („...smrt je maličkost, pokud to není náhodou má vlastní... a ani

nebolí...“), až po názvuky zesilované koncentrace, ironie, vzdoru („...ta nenávisť a tupost se historicky prokáží...“).

Co je zde v oněch různých přechodech vidět a slyšet? Jakkoli je termín „duše“ v našem prostředí krajně nepopulární a mnohým zní až ušlechtilsky přihlouple, nemám pro tyto záběry jiné označení, než že je to právě „její“ chvíle. Duše – tímto nezřetelným pojmem chápu právě to nepostihnutelné, co je v lidské osobnosti hlubší než *ratio*, co zahrnuje také emocionalitu, složky mimovědomé a koneckonců sféru všeho nepojmenovatelného, co však v sobě vnímáme a poznáváme na nejrozličnějších podnětech.

V našem monologu jde o chvíli v životě člověka, který dosud žil v sevření, ztuhnutí nebo nanejvýš v jistém, velmi limitovaném pohybu. Ve filmu tato omezení před monologickou pasáží ilustrovala už připomenutá krátká scéna z lékařovy-skladnickovy kanceláře v synagoze, kde docent Braun trpně „v sedu“ u stolku vyřizoval telefonáty. Jindy tyto pohybové limity vyjadřovalo lékařovo „omezované“, pitvorné kličkování pražskými uličkami ze synagogy do přiděleného bytu na dolním Žižkově, kdy si napůl zmatený nepřál nic jiného, než rychle zmizet druhým z očí. Ať už tedy ve svém monologu Armin Braun říká, co říká – dostal se v něm konečně do všestranného a uvolněného pohybu, mentálně i fyzicky. Prozrazuje to zvláště jeho chůze, v půlobratech, otočkách. Už to samo o sobě – třeba i v ostrém kontrastu k významu Braunových slov – je něčím oživujícím a pozitivním. Nezapomínejme na to, že Braunovo „zvládnutí“ souvisí s rozbitím dosavadních stereotypů jeho stísněného života: ocitl se v mezní situaci, brzy opustí vlastně vše, i naučené zvyky, úhyby, třeba i to tichošlápkovské pouliční mimikry, a bude – a zřejmě nyní už i je – přinucen zahlédnout to podstatně původní, pro co dosud neměl oči: snad svou hlubší zodpovědnost k „celku“, který se jediným okamžikem individualizoval a zosobnil v utrpení zraněného odbojáře.

Tak pouze na povrchu, ve větách, ve svém hlasitém myšlení, se věcný, racionálně uvažující muž jako by nikam nedostal, ač se tolik svého neodcizitelného mozku dovolává („A já už nemůžu myslet jinak...“). Mocné úsilí něčeho se dobrat mu perlí na čele pot, rozhrnuje v kůži vrásky, zvláště ty dvě kolmé mezi obočím, a nejvíc se kumuluje v „myšlitelsky“ svíraných prstech nepatrně roztrášených rukou. Jen v této svrchní myšlenkové vrstvě lékař jako by nikam nedospěl ani po „absolvování“ okruhu svých slov, kdy monolog adresuje dlouho pouze svému „já“. Vzácně jsou však tyto obraty k sobě výslovné („...smrt je maličkost, pokud to není náhodou má vlastní...“). Později si v proudu hlubšího nepřetržitého sebeoslovování dokonce osvojí úlohu kritického, ale také až překvapivě laskavého soudce, který volbou málem sousedského, čapkovského „ty“ nezapadá do brutální okupační atmosféry („...podívej se, ty ses nějak nevyved... nelíbíš se mi, máš, máš, máš takový, máš takový divný nos...“). A potom si osobuje další hlas – vžije se do role vzdorně, leč starosvětsky zdvořile argumentujícího obžalovaného, opět s překvapením: tentokrát se totiž mluvčí obrací se zamlčeným „vy“ k pomyslnému širšímu grémiu („...ano, vím, vím, vím, pánové, ale vím také, že tahle nespravedlnost, ta nenávisť a tupost se historicky prokáží...“).

Armin Braun tedy v sobě spontánně inscenuje vnitřní rozhovor, který má stále jeho lidské rozměry a je pořád až bezelstně či prosebně důstojnou variantou k faktickému, nedůstojně „nerozhovorovému“ postavení židovského psance. S čekatelem na transport by žádný vyznavač norimberských zákonů, natož příslušník nějakého soudního sboru,

vezmeme-li vážně adresy Braunových vět, neztratil ovšem ani jediné slovo. Ve svém monologu lékař jako by tedy stále předpokládal veřejný dialog. Víme však, že je to sice nervní, ale současně i věcně uvažující muž. Způsob, jak se sebou uvnitř hovoří, nevyplývá tedy z naivity či dokonce nepoučenosti. Spíše jde o spontánně vytrysklou, sebeobranou, na okamžik terapeuticky šetrnou vizi vnitřní rozmluvy. Od první do poslední chvíle ji zbarvují jeho lidské dispozice, sklony v zásadě mírného muže, který chtěl svůj život dožít v klidu a co možná neobtěžován okolím. Je to tudíž rozhovor ve vztahu k brutálně nedialogické skutečnosti i velmi šálivý, prostoupený ohleduplností. Jeho vyústění je však střízlivé, bez iluzí – Braun ví, že sobě ani svému údělu neunikne, a závěrem jen zoufale opakuje své „proč?“

Ještě chvíli setrvejme u přechodného, krátkého zlaskavění lékařova vnitřního monologu – souvisí totiž s klíčovým rysem samomluvy i z mimoumělecké zkušenosti: „pozitivní“, nebouřlivá samomluva se mnohdy nese v bezděčně zklidňujícím klimatu. Často se vnitřním zmírněním nechá pohltnout celá, nejenom na ten pomíjivý okamžik, který se objevil v jinak velmi rozjítřené samomluvě doktora Brauna. Samomluva poskytuje na okamžik azyl, kdy mluvčí je k sobě mnohem přátelštější než v běžném životě, přijímá se, „bere se“, což potvrzuje nejlépe sám fakt rozhovoru „se sebou“. V tom tkví patrně „sladkost“ samomluvy: přichází jako nečekané vybočení ze stereotypu, z nevůlnosti, či alespoň rezervovanosti, s níž úzkostně či melancholicky laděný mluvčí se sebou všedně jedná. Samomluva pak může být – jistě ne nutně a ne vždy – vzácným únikem z neustálého vnitřního přepětí. Většinou pak následuje o to střízlivější návrat do privátního či venkovního „lágru“ vlastního života, omezíme-li tyto postřehy na lidi přežívající v nesnesitelně krutých podmínkách.

I vnitřní rozhovor Armina Brauna dobře ukazuje, že klima zlaskavění k sobě samému je hlubší než jednotlivé nálady, jimiž lékař v průběhu monologu prochází. Jakási předpsychologická laskavost podkládá totiž samomluvu celou, i tam, kde bychom ji nehledali, kde se Brauna zmocňuje roztrpčení („On už se někdo najde, kdo nemyslí vůbec, a proto chce myslet za ostatní a klidně to za ně rozhodne, všechno...“). I tam, kde naříká, je to pořád on, kdo si našel chvíli pro sebe, je si blízko, popřává si bezděčně, a snad proto i bohatě osobní „to či ono“.

Jak si vysvětlit, že i v hlasu rozhořčení či neštěstí nemizí tón hlubší laskavosti, zdánlivě nesourody s obsahem slov? Spodní vlídnost zřejmě nesplývá jednoduše s obsahem vnitřní rozmluvy, ale signalizuje právě to hlubší: „stav“, samu bezděčnou a zdravou schopnost být vůbec ještě se sebou. Možná právě až ve chvíli, kdy lidská bytost tuto elementární dovednost ztrácí, nastává pravá „těžká hodina“. Takové jsou zřejmě nejúzkostnější chvíle, kdy člověk už „si“ neumí nic říci, nemá kam ustoupit a kde se bránit, nedokáže třeba ani zapsat strohý údaj do zápisníku, kam se jinak v „běžném“ či pořád ještě zdravém zoufalství celkem úspěšně utíká. Zbývá jen sucho bez naděje na zavlážení. Podobný stav znají třeba duševně nemocní: nesdílitelné uzavření vší naděje, neschopnost se alespoň na chvíli v sobě zastavit, uvolnit se – „promluvit si“. Je to stav sucha, které v jejich představách už nikdy neskončí, a nic jim nepomáhá zkušenost, že se sami z takových stavů ve své minulosti už několikrát po jisté době vymanili.

Braunovo zlaskavění se v jeho fyzickém pohybu i v mluvě projevuje ve vláčnosti, v jakémsi vnitřním rozezvučení, v osvobodivé muzikalitě. On tu i ve svém utrpení nejen

pasivně „zní“, jako při dávném prvním vstupu do místnosti, ale na svém okolí si teď poprvé vybojovává i nespornou autonomii. Kupříkladu pohyby jeho těla a rukou nikterak nepodléhají diktátu Vivaldiho skladby, ale nechaly se přitom hudbou – nějak – proniknout, jsou to pohyby „znělé“. Ani jeho měkký šepot není strnule suchý, ale je v něm vláha roztáhlého myšlení a cítění – ne náhodou ji chce doplnit další „tekutinou“: vždyť se v průběhu své chůze místností tolik pídí po vodě, aby si uvařil čaj.

Macháčekův Armin Braun ve svém vnitřním rozhovoru je i není sám. Fyzicky osaměl, zato mentálně objevil v sobě partnera: druhé či druhá já, díky němuž či nimž je o to víc sám sebou. Je to další podstatný rys té samomluvy, jež se daří. Člověk se při ní „v zájmu“ svého sjednocení paradoxně rozkládá do více subjektů, což je v lidském vnitřním životě jev tak podivuhodný až mystický, že pouze jeho samozřejmost nám zřejmě brání se nad ním více zamýšlet. Asi bychom nebyli s to hovořit s druhými, kdyby v nás „předem“ netkvěla tato přímo ontická rozhovorová náklonnost, dialogická tkáň rostlá do každého, i do zcela izolovaného vnitřního života.

Jako partnera Armin Braun chápe – a to už je povýtce kinematické – i kameru, zvlášť zřetelně ve chvíli, kdy při slovech „...nestřelili jste mě do zad, to ne...“ skutečně stojí zády ke Kališově kameře, dokonce se k ní krátce hlavou pootočí, jako by jí dalšími slovy chtěl ještě lépe vysvětlit svou situaci. Na konci svého monologu, po tomto souvislém sebeinscenačním řečovém kruhu mezi „já“ – „ty“ – „vy“, se lékař znovu vrací k úvodní otázce: „...zrovna já, no proč, proč, no proč?“ Na první pohled tedy docent Braun jako by nic nevyřešil. Znovu upadá do svého mužného nářku, ale zároveň vnímáme, že bez vývoje zůstala jen svrchní vrstva jeho osobnosti – jeho nepochybně výjimečný a rozhodně ne ustrašený mozek, zatímco v mnohem hlubších vrstvách, v duši, se udál třeba jen velmi skromný pohyb. Zde ty různé vrstvy *psýché* vidíme lépe než kde jinde!

Neukazuje se právě tady cena takového monologu, a samomluvy vůbec? Řečeno s filozofy: neprotrhla se právě v tomto krátkém příběhovém uzlu vrstva „zdání“, tolik souznačná s kinematografickou iluzí, do oblasti „bytí“? Do hlubší pravdy než je ta, o níž se i sám Armin Braun dělil před svým monologem ve víceméně vynucených rozhovorech, kdy se snažil jen tak přežívat, možná i dost sobecky a nevšímavě k okolnímu utrpení, příliš zachvácený vlastní bolestí? Není každý jeho pozdější rozhovor, který si už sám vyžaduje na své cestě za sehnáním morfia pro svého pacienta, nějak odlišný od předchozích rozmluv před monologickou scénou? A to právě tím, že příští rozhovory nese tento skutečně nejspodnější dotyk se sebou a s něčím, co „já“ přesahuje a co vposledku vede právě k plnému „sobě“? Už v samém monologu Braunovo závěrečné, ukřivděné a třikrát variované „proč“ zní přece jinak než stejná úvodní otázka, protože tazatel právě prošel zkušeností samomluvy, a tudíž se – třeba nepatrně – proměnil.

Něco drobného a přesto zvažitelného se posunulo. Poznáme to i na vývoji lékařova fyzického pohybu: od úvodního příkrčení k levé liště záběru, kdy bezmyšlenkovitě zamestá podlahu, s prsty svírajícími smeták, nástroj i symbol své nové, skladnické profese (ostatně říkáme také „zamést věci pod stůl“), se jeho pohyb rozvine až do závěrečného fyzicky velmi bohatého výrazu, kdy do jisté míry objímá svůj prostor. Rozpjatými pažemi (*brachiiis extensis*) se sice rozevírá do lítostivého „proč“, ale právě tehdy se na jeho ramenech a tělesnosti vůbec ukazuje i překvapivá fyzická síla. Velmi se na tomto paradoxním dojmu podílejí výrazné obrysy jeho ramen v bílé košili, vystupující z černé

vesty. Z křehkého, zdánlivě ušlápnutého muže se právě ve vzdorném nářku najednou vyloupne – stále ještě chlap.

Macháčkův Armin Braun se tak jen málo podobá onomu asi sedmdesátiletému těžce nemocnému starci, s nímž se setkáváme v novele Hany Bělohradské. Je to muž vyššího středního věku: tehdy dvačtyřicetiletý Miroslav Macháček se svou křehkou i sportovně pružnou tělesností ho sice metodicky „zestarával“ – prořídlym vousem, prosvítající pleší, kulatými brýlemi, plachou chůzí, občasným astmatickým popadáním dechu, přesto má jeho Armin Braun okamžiky ještě zjevné životní síly, zvláště v pointě svého monologu. Nejspíš zcela jinak by tato role vyzněla, kdyby ji hrál Josef Króner, o němž autoři původně také uvažovali, a dokonce s ním natočili kamerové zkoušky. Patrně by to byla figura „mollovější“, stařečtější. Můžeme si tu připomenout námětově ostatně blízký film Jána Kadára a Elmara Klose OBCHOD NA KORZE (1964). Jozef Króner se v něm v úloze zhrouceného „arizátora“ Brdka také vzepne ve finále k činu – stejně jako Armin Braun páchá sebevraždu. Jeho rozhodnutí však zdaleka nemá tu otevřeně vzdornou povahu, již má na konci příběhu suicida Braunova. Brdkova násilná smrt je aktem zoufalství a studu odehraným v soukromí, ne na očích veřejnosti jako v Braunově případě.

Monologická pasáž jistě přivádí naši pozornost i k obsahu Braunových horečnatých vět: v jejich zajímavém až neusouvislém toku můžeme při prvním zhlédnutí scény i dost bloudit. Snad i proto, že nejružnější pohyby zaplétají tu slova do sítě dalších podnětů, a tak je obklopují mírně rozostřujícím „okolím“ a vedou je k jisté „skromnosti“: slova tvoří pouze část existenciálního smyslu celé scény. Ověříme si to nejlépe, omezíme-li se pouze na četbu proslovených vět ve scénáři. Přesto i v samé promluvě se ovšem objevují významově důležité chvíle. Slyšíme zde třeba konfesionální slova, jež nesporně ladila s hercovým osobním přesvědčením – jde o Braunovu zmínku o jeho „historickém optimismu“ navzdory všem hrůzám. Mohli bychom zde zaslechnout také intonační náznak židovské naříkavosti, jak ji proslule vyjadřují židovské anekdoty (a la: proč zrovna já – proč zrovna voni?), ale budiž tu řečeno, že semitské rysy Miroslav Macháček ve výrazu i mluvě své postavy nijak nezdurazňuje. Naopak, důsledně je tlumí do „obecná“ všelidského údělu. Asi tak, jako celý film do jisté míry rozpíjí konkrétní okupační realie do zobecnělých a nadčasových obrysů (židé zde zatím nenosí potupné hvězdy na šatech etc.).

V monologické scéně tedy slova neztrácejí svou váhu, přesto v ní dominuje sama situace, stav rozhodnutí, v němž Braunovy věty znějí: lékař, který dosud promluvil jen tehdy, byl-li vyzván, osloven, či donucen, si tady poprvé sám vzal slovo, z vlastního popudu. Je zde svobodnější víc než kdy předtím, mimo jiné i proto, že nejružnější aspekty své situace vůbec pojmenovává, i ty ničivé: „Jenže... osobně už, vlastně... nejsem. Nestřelili jste mě do zad, to ne, to, je to mnohem horší, protože jste mi nechali můj mozek, který právě teď před chvílí uvažoval o jakési povinnosti, o tom, jestli mám nebo nemám šánět pro bůhví koho... morfium...“

V Braunově monologu se děje to, čemu Hans-Georg Gadamer říká motivační příběh otázky: každá promluva má své třeba nevyjádřené časové „před“ a motivační „proč“: také divák Brynychova filmu se zkušeností předchozích scén přece ví, proč zde právě takto Armin Braun hovoří, na co odpovídá. A každá promluva má své časové a motivační

„potom“: i my přinejmenším tušíme, že lékař nalezne odvahu jednat. Nejpádňější odpověď, totiž činem, jakoby zpětně potvrdí monologu jeho cenu: jen zdánlivě se na povrchu točil v myšlenkovém kruhu, ve skutečnosti připravoval ve spodních vrstvách Braunovy osobnosti ten nejzákladnější „vývoj“ – duše i faktického jednání.

Na rozběhlém pohybu duše se zřejmě podílí i Braunova bezděčná odvaha: ve svém monologu přece rozehrál dosud smlčené – alespoň pro nás – antagonismy svého nitra. („Vlastně ne, nesmysl. Jakápak povinnost. Či? Skladníka, nebo lékaře? Všechno jsou teď jen samé nesmysly“). Otevřel tu hlasy nejistot i hlasy protestů. Poskytl jim všem slovo. Vynesl je na povrch, a dal jim tak plný život. Proto zde lékař dokonce i ve svém hořekování působí poprvé celistvě. Najednou se všemi svými rozpory opravdu jedná – „mluví“ s nimi. Říká se přece o člověku, který se nechal zaskočit nějakou životní situací, že „ztratil řeč“. Armin Braun ji tady našel.

V monologické scéně se Braunova duše o sebe poprvé „výslovně“ stará. Lékař se chová přirozeně – proč by si nezanařikal, proč by na chvíli nebyl třeba dítětem, když se za okamžik umí proměnit v muže? Proč by měl vyhovovat nějakým rázně vyhraněným psychologickým nárokům svého okolí či dokonce našim představám o hrdinství? Je tu prostě svůj. Lékařovo nitro zde vrůstá do celku a do zvláště rozechvělé – relativní úplnosti. Snad nejlépe to potvrzuje odnepaměti tolik respektovaný prostředek pro vyjádření jazyka duše: hudba. Jak víme, hudba je i fakticky – dějově – médiem lékaře, příležitostného muzikanta. Vždyť už v první scéně z podstřešní místnosti vzal své housle alespoň do rukou a zkoušel je ladit. Později, dlouho po té, co prošel monologickou zkušeností, vtrhnou do jeho soukromí policisté a přinutí jej na housle hrát, a tak ho poníží snad právě tam, kde je nejzranitelnější. Ani tehdy se nedá zviklat a neprozradí, že pod jeho postelí se ukrývá zraněný odbojář.

V monologické scéně zní úryvek z Vivaldiho koncertu bez přerušení – slyšíme jej i v Braunových řečových pauzách. Zprvu se vlní vsutku „de profundis“ jako hudební pandán k rozbouření lékařova vnitřku („Proč bych to sháněl? Nač já potřebuju morfium?“). Hudba je zde dokonce přímo znamením tohoto vnitřku, vede nás „dolů“ a potvrzuje tak „spodní“ – hluboké umístění psychologické chvíle. V příštích vteřinách postupně stoupá vzhůru, do zřetelně vyšších tónů – má stoupat odkud a kam. Ve střední pasáži si udržuje horizontální, táhlou, a přesto nadále velmi naléhavou tektoniku. Pak ve chvíli, kdy lékař „sám sobě“ uděluje rozsudek, nasadí smyčce po slovech „...udělal jsem takovou dělicí čáru... hezkou, jednoduchou, máš trochu smůlu, že“ rychlejší, dražší tempo. Konečně při závěrečných slovních útržcích „...zrovná já, no proč...“ se hudba melodicky takřka slévá s promluvou. Macháčkova slova tu vycházejí jakoby z nejspodnější krajiny Braunovy muzikantské duše, kde zaznívají spolu s vyplavovanými tóny Vivaldiho hudby. Pouto hudby a postavy je tedy mnohem podstatnější, než by mohlo vyjádřit slovo „doprovod“ – je to spíš setkání dvou stejně lokalizovaných prostorů: jde o spolubytí hudby a figury (herce) „u dna“. Snad nás leccos opravňuje k pocitu, že lékařovo sólo je vlastně třiminutovým melodramem – útvarem, v němž hudba doprovází nejen hercovy činoherní, nezpívané věty, ale rovnoprávně se podílí na celkovém smyslu díla. Macháček si v průběhu monologu provázeného hudbou počínal právě tak, jak to od herce v melodramu žádal kdysi Otakar Hostinský: vedle hudby si má hovořící herec uchovat zjevnou výrazovou autonomii, činoherní důstojnost a jen vzácně by se měl

s hudbou melodicky ztotožňovat, a pokud, tak v těch pravých okamžicích. Názorně se tu rovněž ukazuje, jak ve známém sporu mezi hlasovým zabarvením – timbrem, jenž má sklon článkovat, dělit slovní projev – a mezi intonací, která spěje spíše k ladnosti mluvnického výrazu, vítězí nakonec právě intonační plynulost. Lékařova tázavá křivka je ve finále doslova „vyzpívána“, nepůsobí to však násilně a lacině. Herec si i ve vypjatých okamžicích uchoval důvěryhodně věcný projev, i když jej nevídaně „napíná“ na samu hranu filmového civilismu a divadelní nadsázky. Je to myslím vlastní tajemství Macháčkova herectví: cit pro riskantní možnosti této „hrany“.

Sám jsem se do hlasů a hudby monologické scény zaposlouchal zřejmě víc než jen bdělou „hlavou“. V době, kdy jsem uvažoval o tomto textu, měl jsem dost nezřetelný ranní sen. Pamatuji si z něj pouze, že se nacházím pod jakousi klenbou, kde nad dvěma hlasy, které jsou v nepřilíš dramatickém sporu, zní melodie, jež tuto rozmíšku srovnává, harmonizuje. Nemohu vědět s jistotou, zda sen zrcadlí úvahy o Braunově monologu. Pokud však ano, je souvislost snu s monologickou scénou snad až prvoplánově zřetelná: také v ní hudba nejen odspoda spoluzní s mluvou a s obrazem, ale všechny použité prvky i mateřsky sceluje pod svou klenbou – je svým způsobem tou nejhlubší, ještě předpsychologickou „laskavostí“.

* * *

Scéna Braunovy samomluvy má svou zvláštní jednotu: verbální se zde prostupuje s neverbálním, vědomé s bezděčným. Můžeme to pozorovat na jednom dílčím motivu – na lékařově žíznění. Lékařův vztah k „vodě“ jako by v průběhu celé scény určoval jeho pohyb místností. Armin Braun se nejprve krátce napije z naběračky, pak marně v předklonu čeká na kapky vody z vodovodního kohoutku, potom si dojde pro hrnek zavěšený na stěně, přenesení jej pokojem a zbylou vodu z něj přelije do nádoby, kterou hodlá postavit na vařič. Chce se napít, chystá se vařič zapálit, ale neprovede ani jedno, ani druhé, neboť při vši koncentraci na „mozek“ a na své formulace se zároveň zjevně i sebezapomíná. Do jisté míry neví, co dělá, tolik se ponořil do svých slov. V charakteristickém dvojlohu vědomě „řídí“ jejich proud a současně je jím spontánně strháván, zpola soustředěný, zpola „sebezapomenutý“. Společný výskyt koncentrace a různých bezděčných pohroužení se kupodivu nevylučuje, což je opět spontánní a vlastně kuriózní zkušenost, tak markantní právě v „mimoumělecké“, všední samomluvě. Tehdy se ke slovu a k jednání dostává zmíněný celek osobnosti, vědomý i nevědomý: takovou paradoxní zkušenost soustředěného sebezapomnění nelze vyčíst, je třeba ji „udělat“.

Narážíme zde ještě na jeden důležitý rys monologu – na souběžný podíl aktivity a pasivity, jež charakterizují to zvláštní angažmá duše v intenzivní samomluvě. Armin Braun si potřebuje svou situaci vysvětlit, proto do jeho monologického jednání alespoň v úvodním podnětu k vnitřnímu rozhovoru vstupuje jeho vůle, ale rychle přebírají roli spontánní síly, jež mluvu pak jakoby samy nesou. Lékař jimi vládne pouze zpola, spíš se mění v jejich prostředníka. Vnitřní rozhovor se mu spíše „přihodí“, nemůže tušit, kam v něm dospěje. Mimo jiné i proto je monolog na jevišti a vzácně i ve filmu takovou hereckou příležitostí: vždyť nejsilnější chvíle bývají právě ty, kde vnímáme, jak herec čerpá ze svých racionálních rozhodnutí i z okruhu víceméně podvědomých, třeba už pevně zafixovaných

podnětů ze sféry „přiházení“. Herec jistě využívá šance, kdy je před diváky sám, v centru pozornosti. Jeho postava mu však v té chvíli nabízí něco víc – „dar“ úplnosti. Má tehdy i právo si protiřečit („Vlastně ne, nesmysl. Jakápak povinnost. Čí?“), jež na člověku kdy-si tolik oceňoval Charles Baudelaire a dával je hned naroveň právu spáchat sebevraždu – z obou výsad opravdu těžší také osobní „legislativa“ Braunova (!). Sugerovat, „hrát“ nej-různější vrstvy osobnosti, i ty iracionální, zastřené pod sebevědomým myšlením, to bylo vždy silou právě Macháčkova herectví – odtud dojem zvláštní nepolapitelnosti jeho figur. Vždy na nich vázl i jistý kus nerozptýlitelné tmy, stigma osobní, do sebe obrácené „monologické“ záhady, kam není vidět.

V dialogu se naproti tomu jedincova úplnost obvykle a nutně tříští. Člověk dělá kompromisy, má „ohledy“, pokud nenalezne tu vzácnou odvahu i v rozhovoru být zcela svůj. Třeba ve chvíli, kdy se náhle v prudkém dotknutí s vlastní zkušeností otevře do promluvy, která je ovšem mnohdy skrytě monologická – druzí obvykle jen přihlížejí této chvílkově „veřejné“ samomluvě. Na první pohled se zdá, že veřejný monolog bez dialogické odpovědi lidského okolí, které je však „po ruce“, se Braunovy podaří při jeho pozdější sebevraždě před zraky zaskočených policistů. Není to však ona šťastně spontánní promluva, naopak jde o velmi racionální řeč. Lékař si ji patrně připravil, neboť musel počítat s tím, že se jednou dostane do rukou policie. Svědčí o tom i ampule cyankáli, kterou měl při sobě a dokázal ji pak, jakoby v posledním dějství svého vztahu „k tekutinám“, rychle spolknout – vypít. Policisté se na něho vrhnou, ale nad lékařovou smrtí už nemají moc, přicházejí pozdě. Ani tady se nenechal Armin Braun docela připravit o svou důstojnost – o své poslední právo: sám si zvolil svou smrt.

Lékař při této veřejné „poloviční“ samomluvě stojí na schodišti, v prstech svírá doctorský kufřík. Kamera jej pozoruje z mírného podhledu, za jeho zády na schodech o pár metrů výše vidíme jednoho z policistů. Lékař jako by mluvil napůl k sobě a zpola k přihlížejícím policistům („Nikoho tam nanajdete... To nemůžete změnit“), kteří se nezmohou ani na slovo, ani na včasný pohyb. Braun se ve svých posledních větách zmiňuje o ošetřeném odbojáři: „Nikoho tam nenajdete. Odešel ještě v noci. Nevím kam.“ (Ve tváři se mu kmitne náznak úsměvu, snad uspokojení, sundává si rukavice.) „Našel jsem ho – náhodou – na ulici. Jsem totiž lékař. Byl jsem lékař. Ne, vlastně, ještě jsem. Člověk je jako to, co myslí. To nemůžete změnit.“

Přesto tato částečná samomluva nevlastní „působ“ a sílu monologu, jímž se tu zabýváme. Nemá jeho spontaneitu, nevydává tudíž žádné nálezy z hloubek: monolog před policisty lékař opravdu vede, drží jej až mírně triumfálně v ruce, ale z téhož důvodu už to není „ono“. Dílčí samomluva má samozřejmě jiné přednosti. Je lékařovou satisfakcí, příběhu poskytuje velkou dramatickou tečku. Duše se při ní „vyznamenává“, ale neříká o sobě nic nového. Proč by to také za daných okolností dělala. To své, to nejcennější řekla již tehdy – v žižkovském podkroví.

* * *

V monologu z půdní místnosti, v dramatu lékařovy ukřivděné otázky „proč, proč zrovna já“, lze objevit ještě jednu – metafyzickou dimenzi. Je to oblast, která přesahuje území všedně psychologických a etických otázek. Na první pohled vše působí přehledně:

situace sama si přece Armina Brauna vybrala, a on v ní pak opravdu zvolil, i s vědomím, že se žene do záhuby.

Ale přesto jde o stav v něčem podstatném nepřehledný, který lékaře nějak přesahuje – tím, čemu on sám navzdory usilovnému přemýšlení nerozumí, a proto se na to sám sebe či bůhví koho v dálce stále znovu a znovu ptá. Také tento „přesažný“, metafyzický moment se myslím skrývá v jeho otázce „proč?“. Proč zrovna já jsem postižen takovou výzvou a proč ji přesto, zatím nevyřčeně, neodmítnu? Jeho nářek z konce monologu nese už v sobě stopy údivu nad vlastním „nepřemluvitelným“ svědomím – signálem nikterak nebeské, a přece „transcendentální“ instance, před níž se i tento hrdý racionalista a patrně i bezvěrec skloní.

To „nepřemluvitelné“ přimělo lékaře vyhlédnout ze sebe, zlomit soustředění pouze na vlastní, příliš „úzkou“ bolest. Jenomže tento poznatek zdá se nestačit, sahá rovnou a vysoko do etického vznešena. Je skutečně překonaný strach tím fakticky nejspodnějším objevem „procitlého“ člověka? Lékař myslím v sobě našel ještě něco hlubšího, co každé vyhlédnutí ze sebe podkládá: opustil zúženou existenci v jediném, dost trpném vnitřním „hlase“. Nedává se vnitřní život do pohybu právě chvíli, kdy člověk v sobě objeví nejružnější hlasy a uvědomí si, že je může v sobě „dialogicky“ rozehrávat a naslouchat jim? Nestává se až v tu chvíli sám sebou?

* * *

Nesnažil jsem se tu o souhrnnou reflexi filmu ...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH. Hodnotově v něm vnímám i slabiny: má své vrcholné monologické číslo a jiné působivé chvíle (synagogální úvod nebo scéna z židovského baru), má i svá, jistě jen podružná klišé (přepjaté vylíčení psychiatrické kliniky). Zejména příliš vyhrocená kresba druhoplánových postav (učitelka hudby Olgy Scheinpflugové, Wienerová Slávky Budínové) možná už signalizuje pozdější Brynychův umělecký pád, prozrazuje první sklony k figurkaření, k manýře. Chtěl jsem však hlavně psát o filmovém monologu a také o jeho mimouměleckém vzoru – samomluvě, jak ji občas známe z žité zkušenosti. Bez doteku s ní by alespoň pro mne ztrácely reflexe o monologu svůj smysl.

Samomluva se všeobecně podceňuje, mnohdy snad z mírně pokryteckého návyku, neboť lidé se za ni obvykle stydí. Jistě i pod humorným dojmem z oněch pouličních chodců, kteří za pomoci vzrušených gest vedou hlasitou řeč sami k sobě a současně jakoby s někým vzdáleným, či docela pomyslným. Ne náhodou se vžilo úsloví „trpí samomluvou“. Často, a mnohdy jistě právem, se taková soliloquia považují za příznak neurózy, nebo dokonce nějaké hlubší mentální poruchy. Pokusil jsem se samomluvu rehabilitovat – alespoň umělým prostřednictvím filmu – a naznačit, že někdy může být podobně jako každé jiné „soustředěné sebezapomnění“ – meditace či modlitba – spontánně otevřenou životní možností, bohatým vícehlasem, kdy se mohou připravit anebo již udát i velmi závažná osobní rozhodnutí.

Intenzivní samomluva – ta, jež se daří, může vytrysknout třeba při chůzi lesem. A jistě v každém „závětrí“, pokud jsme si náhle blízko. Nelze si ji však naplánovat – přichází vzácně, a sama od sebe: na duši se totiž nedá nic vynucovat.

ILUMINACE

Jiří Cieslar: Meditace nad jedním monologem

doc. PhDr. Jiří Cieslar (1951)

Autor pracuje na katedře filmových studií FF UK a je redaktorem Literárních novin.

Věnuje se kinematografické historii a filmové a literární kritice.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, Katedra filmových studií,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

...a pátý jezdec je Strach

Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina Jiří Šebor – Vladimír Bor, 1964

Režie: Zbyněk Brynych. **Námět:** novela Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce*. **Scénář:** Hana Bělohradská, Zbyněk Brynych. **Dramaturgie:** Věra Kalábová, Radovan Kalina. **Kamera:** Jan Kališ. **Střih:** Miloslav Hájek. **Hudba:** Jiří Sternwald. **Výtvarník dekorace:** Milan Nejedlý. **Výtvarník kostýmů:** Ester Krumbachová.

Hrají: Miroslav Macháček (Armin Braun), Ilja Prachař (Šidlák), Jiří Adamíra (Veselý), Olga Scheinpflugová (učitelka hudby), Josef Vinklář (Fanta), Jiří Vršála (komisař), Čestmír Řanda (Wiener), Jana Prachařová (Šidláková), Zdenka Procházková (Veselá), Slávka Budínová (Wienerová), Eva Svobodová (domovnice), Alexandra Myšková (excentrička), Karel Nováček (Pánek), Tomáš Hádl, Iva Janžurová, Jana Brežková, Zdeněk Hadr ad.

Další citované filmy:

Obchod na korze (Ján Kadár, Elmar Klos, 1964), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962).

SUMMARY

MEDITATION OVER ONE MONOLOGUE

Jiří Cieslar

This article discusses the Czech film of director Zbyněk Brynych *...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH* (1964) /...AND THE FIFTH HORSEMAN IS FEAR/. It contemplates the question of what may happen with language and speech (and with us in general) in extreme life situations and during the intense personal discourse – soliloquy. The question deals with its cinematographic aspect – film monologue, as well as with the varieties of soliloquy outside the arts, in our ordinary (or extraordinary) lives. Monologue is almost a mysterious form. Where does this secret lie? Does it not lie in the fact that, inadvertently, we tend to compare drama or film monologue with our own private experiences with soliloquy, with that discussion with oneself? What is happening inside us during such a soliloquy, what is “moving”? What is the situation during an ongoing soliloquy-monologue notably in the film image – that intensive domain of symbols where the various mental transformations enforced by the actor’s “activated” corporeality and the broad scope of cinematographic movements are especially apparent? With regard to the film *...A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH*, I concentrate virtually exclusively on a single segment of this “especial apparentness” – the scene of the three-minute monologue held by the protagonist. The article is a meditation over a film monologue and its example outside the arts – soliloquy as we know it from our own occasional life experience. Without contact with it, at least as far as I am concerned, reflections on monologue would lose their meaning. Generally speaking, soliloquy is underestimated, frequently out of a slightly hypocritical habit, as people are usually ashamed of it; no doubt also under the humorous impact of those pedestrians who, with the aid of exaggerated gestures, perform loud discourses with themselves and at the same time seemingly with someone remote, or altogether imaginary. It is no coincidence that the Czech phrase “to suffer soliloquy” is commonly used. Frequently, and often no doubt rightly so, such soliloquys are considered a neurotic sign, or even a sign of serious mental disorder. I attempted to rehabilitate soliloquy – at least through the artificial means of film – and suggest that at times, as in the cases of any other „concentrated self-oblivion“ such as meditation or prayer, it is a spontaneously open possibility in life, a rich polyphony, during which highly important personal decisions may be in the process of preparation or may already be occurring.

Translated by Karolina Vočadlo