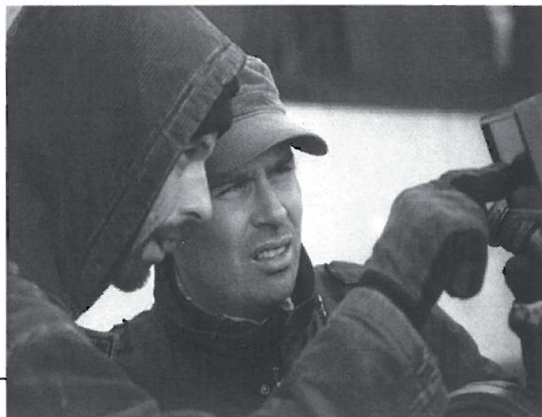


DOPISY, TICHU A HLUK



Václav Kadrnka (nar. 1973) se v roce 1988 vystěhoval spolu se svou matkou do Velké Británie za otcem, který sem o rok předtím emigroval. Vrátil se v roce 1992. Vystudoval VOŠF ve Zlíně a hranou režii na FAMU (1999-2008). Kadrnkův celovečerní nízkorozpočtový debut OSMDESÁT DOPISŮ byl uveden ve světové premiéře na Berlinale v sekci Forum a na Finále Plzeň získal spolu se Svěrákovým filmem KUKY SE VRACÍ hlavní cenu – Zlatého ledňáčka. „Záměrná absence ‚príznačných‘ dobových reálií posouvá vyprávění do obecnější roviny, k abstraktnímu existenciálnímu dramatu. Minimalistický, úsporný, jemně cizelovaný komorní snímek pracuje s přesahem ke spirituálnímu poselství, svázanému s pocíty stesku a touhy, jež sdílí rozdělená rodina. Využívá i svébytného, přetřžitého rytmu vyprávění, spojeného se střídáním ‚nekonečného‘ čekání a pohybu...“ (Filmový přehled 5/2011).

Jak byste charakterizoval svá školní díla a která z nich považujete za nejzajímavější?

Jsou to základní prstokladová cvičení různých stylů, první pokusy, zkrátka školní filmy. Tím je ale vůbec nechci nějak znehodnocovat, naopak. Kritici často používají větu „je to takové školní cvičení“ jako označení něčeho naivního, nedospělého a hloupého. Vůbec to tak nevnímám. Dílčí chyba může v dojmu celku někdy vytvořit pře-

svědčivou hodnotu. Právě v těch školních pokusech, často nekonzistentních a inspirovaných cizími předobrazy, klíčí zárodek vlastního filmového hlasu. Vždycky jsem se snažil odvyprávět příběh čistě filmovými prostředky a příliš se nespolehat na takovou tu klasickou narativní scenáristiku. Většina mých studentských filmů je málomluvných a pokouší se pracovat především s filmovou řečí, osvobozenou od literárních či divadelních vlivů. To je možná spojuje, jinak asi nic. Ani se mi vlastně nechce je srovnávat nebo některý z nich vyzdvihovat.

Jiří Soukup je známý scenárista. Jak jste vzájemně spolupracovali a jak se to promítlo do výsledné formy OSMDESÁTI DOPISŮ?

Jiřího Soukupa jsem potkal během studií na FAMU, kde jsem navštěvoval jeho dílnu. Vždy jsem si vážil jeho práce, je pevná a vyhraněná. Jeho přístup k psaní scénáře je velmi neobvyklý, vlastně ho film začíná zajímat právě tam, kde přestává být filmem, kde překonává tuto formální mez i samotné autory, což bylo pro mě to nejtěžší, protože já potřebuji mít věci pod kontrolou. S Jiřím Soukupem to není možné. On jako by říkal: „A ty si myslíš, že víš všechno? Že mít nad věcmi kontrolu znamená pravdivost?“ Těžko se to popisuje, ale je to zážitek.

Pro mne bylo velmi důležité, abych nezradil autenticitu matčiných dopisů a mých vlastních vzpomínek. Věděli jsme, že nechceme vytvářet umělé zápletky či fiktivní postavy. To by znamenalo vymýšlet si, lhat ve prospěch „vyprávěnků“, a to jsme nechtěli. Odmítli jsme onen pohled shora, který sestavuje narativní krajinu tak, aby zaručeně fungovala. Řekli jsme si: „Pojďme vyprávět ten příběh z pohledu někoho, kdo tou krajinou kráčí.“

Ale pouhé zinscenování těchto dopisů, jakkoli hodnotově pevných a pro život inspirativních, film nedělá. Holá skutečnost sama o sobě pravdu nepřinese. Jiří s těmi dopisy pracoval dva roky, popsal stohy papírů, vytvářel z nich listáře a dále je dosycoval mými vzpomínkami. Já jsem tomu všemu s výtvarníkem Zdeňkem Eliášem dával filmový a výtvarný rámec. Vlastně jsem pochopil, že cesta, jak dopisy adaptovat, je cestou přísné redukce. Proto vznikla idea jediného dne a z množství hlasů mimo obraz zůstaly jen útržky. Celá ta důkladná redukce skutečnosti vytvořila subjektivní krajinu. Já jsem se v tom všem cítil velmi nepohodlně, byl jsem pořád obnažený. Jiří mi dodával odvalu, a zároveň do scénáře vkládal obecnější významy.

Co vás vedlo ke zvoleným výtvarným postupům? Například hned první záběr zajímavě

komponuje levou a pravou stranu obrazu. Zásadní je i volba barvy, kompozice, a také práce se zvukem – akcent daný jeho vyřazením pod titulky.

Snažím se nacházet filmové znaky (záměrně říkám znaky, protože vedle obrazů stejně pracuji i se zvuky), které nelze podříditi jednoznačnému výkladu. Klíč je v tom, spoléhat se na možnosti filmu a zbavovat se literárních, divadelních či psychoanalytických vlivů, soustředit se čistě na filmovou řeč. Snažím se tyto znaky vkládat do filmu pocitově, aby nepůsobily doslovně, ale spíše jako podprahové signály. Ne vždy se to podaří... Tímto se jen vnějškově snažím popsat metodu naší práce. Nechci ty znaky vysvětlovat. Je na divákovi, aby jejich působivost vstřebal. Důležité je pocítit, nikoli rozumět.

Originální je i jeden z dalších záběrů – s budíkem a dopisy. Matku přitom zastupuje „hlava s parukou“, objekt, který je velmi působivý. Zároveň je tu naznačena matčina nepřítomnost i během času... Bylo totéž obsaženo již ve scénáři?

Ano, jak už jsem říkal, matčiny dopisy a má paměť se staly hlavním zdrojem pro naši práci.

Věřím, že lidská paměť v sobě uchovává především detaily, a proto je i filmová řeč OSMDESÁTI DOPISŮ hodně založena na detailu, jak ob-



ak zvukovém. Skrn se snažil vyvolat kterou si vzpomí-

ie tomu otisky pasně jsme chtěli, aby ěly obecnější výmohu zapomenout), kterým film začíi třináct, otec byl v a maminka odjela no města" vyřizovat st o vystěhování do robudil jsem se, a

srdce mi skáhalo jako splašené. Dostal jsem ohromný strach z té samoty, vlastně z toho, že jednou přijde nevyhnutelně chvíle, kdy o rodiče přijdu. Možná to je ten okamžik, kdy člověk dospívá, toto uvědomění si věčnosti. Tím je podprahově nasycen celý obraz chlapcova rána. Tak to stojí i ve scénáři.

Jaký význam připisujete vztahu obrazu a zvuku?

Zvuk je pro mě podstatnější než obraz, vždy o něm přemyslím dopředu. Mám rád, když se určité věci ve filmu dají vyjádřit pouze zvukem. Často stačí jen ruch, aby divák pocítil, co se děje, nemusí to dopodrobna vidět v obraze. Myslím, že zvuk je vynalézavější, má mnohem větší potenciál člověka vtáhnout. Je to fyzický, vnitřní vjem, na rozdíl od obrazu, který je vnější a analytický. Pro mě je

zvuková dramaturgie zásadní složkou tvůrčího procesu a ze všech fází výroby filmu mám tuto práci nejraději.

Pokud jste viděl katalánský film CARACREMADA, který letos vyhrál festival Crossing Europe (kde bylo uvedeno i vašich OSMDESÁT DOPISŮ) – myslíte, že tu lze uvažovat o jistých souvislostech? Teď nemám na mysli ani tak obsahovou rovinu, jako ony nekonvenční výrazové postupy.

Bohužel jsem ten film neviděl.

Co inspirovalo vznik úvodní scény – běh za matkou a společný odjezd autobusem?

Můj chlapecký strach, že budu sám.

Text dopisu a jeho čtení mimo obraz je tu podloženo pohledem na ubíhající krajinu – pole a les...

Nerad bych ty scény nějak analyzoval, film pak ztrácí svou působivost. Snad jen, že po úvodní scéně, nasycené jakýmsi elementárním strachem, přijde určité zklidnění, chlapec je zase na chvíli „v péči“. To se promítá i do vnitřního hlasu matky, která popisuje průběh toho rána v dopise otci. I když se Vašek na konci filmu za své rozrušení stydí a nechce, aby se o něm otec dozvěděl, ve skrytu duše si nepřeje nic jiného. Spoléhá na to matčino sdílení s otcem, a to ho vlastně uklidňuje.

Ta péče – to je pro mne velmi osobní motiv a silně si ho vybavuji z dětství. Taková ta hra na dospělého, to přijmutí nové role, což tehdy automaticky znamenalo odložení té předchozí, a současně i vědomí, že ona rodičovská péče, ty tiché zatajené pohledy, „zakázané“ věty v dopisech, kdy se dítě rozebírá a pojmenovávají se jeho vlastnosti a povahové rysy, odhaduje se, co z něj vyroste, to všechno že se stále děje a neustává, to je pro mě vědomí lásky.

V úřadu, kde matka nechá chlapce ve vrátnici, je použí-

ta montáž záběrů okolí a chlapce, zavírajícího oči, i dějové vstupy („To je můj vnuk a tohle můj syn,“ říká vrátný). Otevírání a zavírání dveří, schody – dalo by se tu hovořit také o kafkaevských momentech?

Kafku jsme vůbec neměli na mysli, a ani jeho jméno v souvislosti s DOPISY nikdy nepadlo. A pokud je tam cítit kafkaevská nálada, pak je to čistě z atmosféry vybudované na základě mého vnitřního vnímání té doby. Z pocitu, že existuje neproniknutelný systém, který rozhoduje o našem osudu, a je v podstatě absurdní. To je ten subjektivní pocit člověka kráčejího krajinou, jež ho přesahuje. Byrokracie z pohledu dítěte, zavírání dveří, kroky, co ustupují a znovu se navracejí, útržky rozhovorů, letmé kontakty... Senzitivní vnímání okolního světa může tuto scénu s Kafkou spojovat. Hypersenzitivita... a ještě bytostný strach.

Čekání u lékaře – muž, který si loupe vejce – význam skořápek a posléze pohled na mapu – to vše se svým způsobem doplňuje. Skořápky pak zastrčí tento muž v kapesníku do kapsy. Čím byla tato scéna inspirována?

Do jisté míry povídkou Virginie Woolfové Nenapsaný román. Ale znovu opakují, že bych nerad něco dovysvětloval nebo hledal klíč k pochopení. To není moje úloha.

Přesto ještě jedna blízká otázka – týká se vzniku zprávy (psána je na klasickém psacím stroji), která se má stát součástí žádosti o vystěhování.

To je inspirováno reálným předobrazem a přesně vypořizovaným rysem té doby. Z jeho následné transformace, zpomalení a ztišení vzniká ten dojem absurdity. Tehdejší systém byl tak nemocný a pomalý, založený na pasivitě, že každý člověk, který chtěl jednat, byl ihned tlumený, brzděný a zpracovaný „do normy“.



Jenomže aby doba šla kupředu, potřebuje lidi aktivní, něco se prostě musí stát, čas se nemůže zastavit. Na co si vzpomínám nejsilněji, a platí to dodnes, že oba moji rodiče byli velice činní, chtěli se měnit, zdokonalovat. Celý život hledali prostor, který by jim to umožnil. A tím normalizační Československo nebylo. Tady v té scéně maminka dostane díky úplatku doktora tam, kam potřebuje,

protože chce jednat, posunout se.

Ve skutečnosti po měsících vyřizování věděla o tom byrokratickém systému víc než úředníci, kteří jej zastupovali. Končilo to tím, že se mé matky sami ptali, co mají do té žádosti vlastně napsat. To je taky kafkaevské, ti pověřeni lidé – jen dutá těla, která si uvnitř systému vytvářejí své vlastní krmelce. Ale přesto, že měla všechno vzorně vypra-

cované, vybojované a nachystané, systém její žádosti nevyhověl. Všichni shodně říkali: „oni vám to zamítlí“, ale kdo byli „ti oni“, to se nám nikdy nepodařilo zjistit.

Podání žádosti o vystěhování, úřednicko nekonečné listování – a nakonec chybí kolek – pokuste se to charakterizovat dramaturgicky.

To dlouhé listování v papí-

rech, které mají definovat člověka a jejichž vyřízení stálo obrovské úsilí a tolik přetvářek, a to vše úředník zakončí větou: „Tady vám chybí kolek,“ a ještě pohrozí, že se termín nemusí stihnout. Chlapec pro něj běží. Drží ho pak na dlani, jako by si říkal: „Tak na téhle věci nyní závisí, jestli se setkám s milovaným člověkem.“ Stačilo by slabé zafouknutí větru – a všechno se začne odehrávat znovu...

Dlouhý matčin telefonát, a náhle do děje vstoupí kočka, učení angličtiny – cat, out – to jsou další dějové dimenze. Včetně dlouhé cesty kamery po fotografii, podložené varhanní hudbou, a lidé, kteří procházejí kolem.

To mluvíte o obraze, který se ve scénáři nazývá „Cizí byt“. Matka se synem se ocitají v určitém bezčasní, uvěznění mezi dvěma světy. Mezi tím, co opouštějí, a tím, který na ně čeká a kde žije otec. Ve filmu jsou scény, které

na toto poukazují. Předměty, jež se posílají někam do budoucnosti, mluví se jazykem toho nového světa, k němuž všechno směřuje, ale současně je zde cosi podstatného zanecháváno. My to nejvýrazněji znázorňujeme obrazem v parku, zakončeným prošlapanými chlapeckými botami v odpadkovém koši. Nevím, co k tomu ještě dodávat. Celá ta scéna s fotografií otcovy třídy a procházejícími dětmi pro mne znamená loučení.

Mohl byste charakterizovat onu zbývající část filmu zakončeného čtyřicátým třetím dopisem z osmdesáti celkem odešlých?

To souvisí s onou redukcí, kterou jsem zmínil. Podle čísla dopisu a názvu filmu víme, že žádost, kterou matka podala, úřady zamítly a všechno bude muset začít nanovo. Název filmu je tak zároveň časovým údajem. Opravdu to trvalo osmdesát dopisů, než jsme se s tatínkem znovu shledali.

Z hlediska interpretace je možné za zcela zásadní považovat váš výrok uvedený v tisíkových materiálech: „Chtěl jsem zachytit kousek ticha v současném kultu ošklivosti, rámusu a laciných efektů.“

Nevím, co bych k tomu ještě dodal. Žijeme v době, kdy audiovizuální kultura prochází obrovskou devalvací. Spousta filmů za rouškou autenticity schovává obyčejný efekt. Násilí v nejširším slova smyslu se prezentuje jako spektakl, navíc je tak explicitní a grafické, že sice diváka šokuje, ale současně ztrácí na účinku. Film by měl vytvářet tajemství.

Jak je na tom podle vás český film v současné době, srovnáme-li ho se zahraničím?

U nás vůbec nevznikají hrané filmy, které by měly osobnější charakter, nesly nějaký vyhraněný názor, nebály se riskovat odmítnutí. Český film postrádá originalitu, neví, jestli

chce být divácký nebo autorický, nejlépe obojí, ale v konečném výsledku není ani jedním, ani druhým. Jsme malá země a naše kultura je minoritní, takže je nesmyslné snažit se aplikovat principy velkých komerčních kinematografií, to vždy dopadá zoufale. Síla českého filmu by měla být v jeho exkluzivnosti. Proto si myslím, že je třeba podporovat autorské projekty.

Individualita je zde stále ještě vnímána jako elitářství či sobectví. Všechno musí být předem pojištěné a odsouhlasené, a na tomto základě jsou filmové projekty i podporovány. Když se chce někdo pokusit o něco jiného, automaticky je vyloučen a musí hledat vlastní cestu... Přesto přese všechno cítím, že český film čeká vzestup. Myslím, že je to patrné už teď, že se něco děje.

Připravil
STANISLAV ULVER

