

## Každý týždeň sedem dní (1964)

PETR MAREŠ 36

Prvotina Eduarda Grečnera *Každý týždeň sedem dní* (1964; dále *KT*) byla nejednou paušálně označována za film ambiciózní, intelektuální a experimentující, avšak zároveň křečovitý, nekomunikativní, odvozený.<sup>1</sup> Je zásluhou Milana Cyroň, že jednak poukázal na pozoruhodné rysy *KT* a na vývojové souvislosti, do nichž se zapojuje,<sup>2</sup> jednak popsal složitý proces jeho geneze, počínající filmovou povídkou Ivana Stadtruckera z roku 1958.<sup>3</sup> Cyroňovy práce tak *KT* představily jako dílo, jež je hodno analýzy a interpretace. Následující poznámky jsou pokusem o postižení alespoň některých charakteristik filmu.

<sup>1</sup> Mj. Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 228; Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997, s. 226, 239, 496.

<sup>2</sup> Milan Cyroň, *Několik poznámek o filmu Každý týždeň sedem dní*. In: *Kino-Ikon* 2012, č. 2, s. 127–133.

<sup>3</sup> Milan Cyroň, *Eduard Grečner a jeho filmy: Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958 – 1967*. Praha: Casablanca 2018, s. 77–133.

## Bázové kontexty

Grečner vnesl do rozvíjené a přepracovávané látky téma nukleárního ohrožení, a ustavil tak zásadní faktor determinující strukturu celku. Vzniklý film vyhroceně reflektuje dobové nálady, které byly (po úderech na Hirošimu a Nagasaki) podněcovány probíhajícími zkouškami jaderných zbraní a byly ještě posíleny karibskou krizí v roce 1962. Zároveň takto do *KT* vstoupila problematika, jež se (v několika liniích) význačně uplatňovala v tehdejší kinematografii.

Filmy se vracely k výbuchům bomb v Japonsku a jejich následkům a prezentovaly prožitek atomové exploze jako mezní zkušenost, v podstatě nesdělitelnou a zvnějšku nepochopitelnou. Vedle japonských snímků, zejména *Děti Hirošimy* (r. Kaneto Šindó, 1952), daný přístup exemplárně reprezentuje například *Hirošima, má láska* (r. Alain Resnais, 1959). V *KT* se toto směřování projevuje v hojném využívání dokumentárních záběrů a rovněž v zapojení hlasu vzpomínajícího hirošimského lékaře. Z druhé strany se k němu vztahuje zoufalé úsilí sochaře Andreje, trápícího se nemožností adekvátně postihnout a znázornit katastrofu, jež překročila meze představitelného.

Další linie, pro Grečnerův film určující, zdůrazňuje obavu z možné jaderné zkázy a její vliv na psychiku a chování lidí. Destruktivní účinek nezvladatelné úzkosti sugestivně vylíčil Akira Kurosawa ve filmu *Žiji ve strachu* (1955) a poté Ingmar Bergman v *Hostech večere Páně* (1963), rybář Jonas zde spáchá sebevraždu. V české kinematografii se na reflexi nukleární hrozby soustředil Jaromil Jireš ve studentském filmu *Sál ztracených kroků* (1960);<sup>4</sup> stopově pak tento motiv proniká i do jeho celovečerní prvotiny *Křik* (1963). *KT* na tuto linii navazuje především charakteristikou ústřední postavy Tura.

4 Zkoušky jaderných zbraní jsou zde připomínány dálnopisnými zprávami; v *KT* se pak využívají světelné noviny obracející se k veřejnosti.

Neméně důležité je, že Grečnerovým působením se *KT* zařadil do kontextu tehdejšího filmového modernismu, na obecné rovině spojovaného s tíhnutím k abstrakci, fragmentaci, subjektivitě a reflexivitě.<sup>5</sup>

## Příběh

Uvedeným rysům modernismu odpovídá komplikovanost a nápadnost způsobu vyprávění, příběh, který je takto zprostředkován, však sám o sobě komplikovaný není. Jeho kostru tvoří proměňující se vztahy mezi dvěma už zmíněnými vysokoškolskými studenty (Turo a Andrej) a třemi dívkami (Marcela, Ria, Luba). Hnací sílu děje představuje fakt, že mužští protagonisté jsou poznamenáni úzkostmi a obsesemi podněcenými válečnými událostmi a jadernou hrozbou. Postavy se seznamují a setkávají se, převahu však získává předstírání, nespolehlivost a nepochopení, rozchody a míjení se. Příznačné jsou dvě scény z filmu: Turo a Ria se ocitají v jednom záběru, avšak nevědí o sobě, protože sedí v protijedoucích tramvajových vozech; Marcela kráčí chodbou ve studentské koleji, ale nakonec nestiskne kliku u dveří, otočí se a odchází – Turovo volání pak zaznívá v prázdném prostoru.

## Rámce

Příběh je obkroužen dvojím rámcem, čímž *KT* vyzdvihuje reflexi vlastní struktury. Východiskové naladění buduje minutu trvající pasáž, v níž tmavé plátno bez obrazu doprovází iritující

5 András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950 – 1980*. Chicago/London: The University of Chicago Press 2007, s. 120–121.

cí elektroakustická hudba; pak se s touto hudbou spojují obrazy svržení atomové bomby. V závěru se film k těmto obrazům a hudbě zkratkovitě vrací, a vytváří tak spojení, jež stvrzuje platnost nebezpečí. Vedle toho se uplatňuje sekundární, vnitřní rámec: Do počáteční fáze děje (Turova nedokončená přednáška) vstupují enigmaticky působící záběry (exploze mostu, dívka kráčející chodbou); jak se v plné míře ukáže až při jejich opakovaném výskytu před koncem *KT*, jde o obrazy, které exemplárně vystihují Turovu životní situaci.

### Všednodennost

Jedna z kontroverzí kolem *KT* je spojena s výčitkou, že film je křečovitým pokusem o vytvoření filmového ekvivalentu tzv. literatury všedního dne.<sup>6</sup> Grečner klade nápadný důraz na scény z běžného života, které se jakoby osamostatňují a nepodřizují se rozvoji příběhu: Sledujeme náhodné a nepřehledné dění na ulici, slyšíme nesouvislé úryvky rozhovorů. Na druhé straně je ale zřejmé, že tato všednost se nakonec stává součástí psychického portrétu nevšedních postav a zapojuje se do zdůrazněně artifiální konstrukce celku díla.

### Čas

Hledáme-li prvky, jež *KT* prostupují a významově spínají, nabízí se problematika času jako fenoménu, který určuje lidské bytí a je lidmi niterně prožíván. Už titul filmu čas tematizuje

6 Jelena Paštěková, *Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov*. In: Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: NFA 1993, s. 98–99. Milan Cyroň tento přístup pokládá za neadekvátní.

a pojímá jej jako stálé opakování uspořádaných složek. Na co vlastně poukazuje zvolený název? Se sedmidenní pravidelností se opakují osvětové přednášky, ovšem jednou jde o radioaktivní záření a jednou o pěstování zeleniny. Čas rovnoměrně a jednosměrně ubíhá („A zas jeden deň fuč“), avšak tento mechanický pohyb se střetá s vědomím, že existují stanovené mezníky (Andrej je neurotizován tím, že svůj návrh památníku Hirošimy musí dokončit do soboty); v krajní situaci se čas jakoby zastavuje, resp. je nahrazen nehybností, věčností. Prodavač losů vytrvale upozorňuje na blížící se poslední den, ale spíše než o konec světa jde o datum, kdy bude ukončen prodej a lidé ztratí šanci na výhru. Čas postupuje lineárně, nic nelze přeskočit. Proto starou ženu nemůže uklidnit tvrzení, že po dvou minutách přestává být radioaktivní záření nebezpečné, a neustále se (marně) dožaduje odpovědi na otázku, jak reagovat v prvních minutách. Uplynulý čas ovlivňuje přítomnost, paměť a vzpomínky mohou mít na současný život destruktivní účinek. „Musíme zabúdat,“ říká Luba depresivnímu Turovi, sama však trpí tím, že Andrej ponořený do svých tvůrčích muk zapomíná na vše ostatní.

### Opakování, paralely a kontrasty

Zřejmě nejpozoruhodnější složku *KT* představuje způsob práce s motivy a využívané montážní postupy (což ovšem neznamená, že musí jít také o složku umělecky nejzdařilejší a divácky nejvtíčnější). Rozsáhlé (a možno říci okázalé) uplatnění asociativní montáže je spjato se snahou o audiovizuální evokaci mentálních procesů podmiňujících jednání postav (např. vracející se stop-záběry chlapce sraženého autem připomínají zážitek, který Andrejem otrásl a zároveň se stal katalyzátorem jeho tvůrčího úsilí). Především ale jde

o to, že formální ztvárnění generuje nelineární, parametrickou strukturu díla. Příběh je často zastíňován sítí relací založených na opakování, paralelách a kontrastech. Stále znovu se objevují záběry prázdného sálu s bílými stoličkami, městské křižovatky, prodavače losů, staré ženy vyděšené hrozbou jaderné smrti, místnosti plné soch či chodby ve studentské koleji, jež film specificky rytmizují. K přípitku „na všechno dobré, čo nás čaká“ se jako ironický montážní komentář přidává záběr atomového výbuchu. Hlas z Hirošimy vytváří kontrast k současnému dění, ale produkuje rovněž zvláštní analogie: statické obrazy tančících těl začínají připomínat přízračné oběti exploze, jež se vynořují v lékařově vzpomínce.

Na obecnější rovině vyzdvihuje *KT* relace mezi světlem, stínem a temnotou. Kolemjdoucí vrhají stíny na výklady obchodu, jindy vidíme siluety tanečníků za oknem či siluety soch nahlížených přes síťovou látku. Světlo v protikladu k temnotě se prosazuje v mnoha variantách: paprsek filmového projektoru, blikající reflektor, jenž se odráží v temné vodě, noční ulice s lampami, neony a svítícími auty, světelné noviny na stěně budovy, televizní obrazovky v obchodě, záře pronikající okny a prosklenými plochami, plamen svářečky... Náhlé použití inverzního obrazu vyvolává znepokojivý světelný účinek. Cítíme, že filmem stále prochází připomínka záblesků výbuchů a jejich důsledků.

### Zvuková stopa

Několik slov si ještě zaslouží sugestivní design zvukové stopy. Minimalistická elektroakustická hudba Ilji Zeljenky se propojuje s dobovými populárními skladbami. Protějškem hudby se stávají zdůrazněné ruchy, které upozorňují na realie

světa: klapání podpatků, škvařící se tuk, ťukání tužky nespokojeného examinátora, vrčení mlýnku, zvonění tramvaje, údery kladiv...

Tím se dotváří charakter filmu *Každý týždeň sedem dní* jako svébytného modernistického díla, jež svými netradičními postupy předjímá radikálnější experimenty ze sklonku šedesátých let.