

Jiří Voráč

## **Intimní osvětlení: komika a lyrika banality**

I.

"Je to jako ve fyzice. Buď se zabýváte makrofyzikou, zkoumáte kosmos, anebo mikrofyzikou a hrabete se v molekulách. Ve skutečnosti je to relativní a poměr vzdálenosti atomu od jádra je podobně velký jako vzdálenost Slunce od Země. Člověk může prožít velké události, důležitá setkání, která ovlivní jeho život. Ale příliš často se to nestává. Spíš nás všechny ovlivňuje všední, banální situace. A tyto situace přece nemohou nebýt zajímavé, to jest hodny zájmu, když nakonec jsou to ony, z nichž se skládá lidský život. Já myslím [...], že ta fyzika elementárních částic dává odpovědi i na otázky, které se týkají hvězd" [Janoušek, 1969: 110 a 112].

Citovaný Passerův příměr výstižně zachycuje dobový obrat k fenoménu každodennosti, který představoval noeticko estetické východisko veristického proudu české nové vlny. Tato moderní varianta realismu se vymezovala jednak vůči konvencím klasického filmu, jednak vůči falešnému ideologizovanému (makro)obrazu světa stalinistického období. Vpád každodenní reality tu fungoval jako ozvláštňující faktor, který proti ideologické abstrakci postavil konkrétní empirii a vedl tak k demystifikaci skutečnosti zachycením jejich autentických mikrostruktur. Oproti Miloši Formanovi či Jaroslavu Papouškovi však Passer směřoval od sociologizujícího průzkumu vnější reality k psychologické introspekci a obohatil tento typ výpovědi o specifické mody komiky a lyriky.

V explikaci k *Intimnímu osvětlení* Passer napsal, že jej nezajímá "příběh", nýbrž "stav", a k jeho vyjádření je třeba "především humor", dále "dostatečně důkladná znalost postav, abychom o nich mohli vyprávět ty věci, které nejvíce překvapují", "přesné zasazení do okamžité sociální skutečnosti" a "trocha fantazie" [1966: 48]. Právě z takových prvků je utkána tato hořká komedie ze života obyčejných antihrdinů, jež tematizuje nejen tzv. krizi třicátníků, kterou zažívají dva hlavní protagonisté, ale i obecnější krizi hodnot a životního smyslu pod tíhou každodenní existence.

Již v rovině námětu je vyprávění založeno na principu realistické motivace, která se dovolává mimofilmové zkušenosti s důvěrně známým prostorem (fádního) rodinného života, vzdáleného veřejným či dějinným konfliktům. Na modelu komorní psychologické hry se děj odvíjí v uzavřeném, jakoby ustrnulém časoprostoru dvou letních víkendových dnů a venkovského dvougeneračního domu, který vymezuje rámec pro interakci sedmi postav. Jednota místa a času tu funguje jako protiklad i kompenzace nejednotnosti epizodicky strukturovaného syžetu s jeho rozvolněnou kauzální návazností. Otevřená narativní forma filmu je postavena na simultánní organizaci fragmentů běžných událostí, jakoby nahodile zachycených v nahodilém výseku reálného života. Záměrně se přitom porušuje horizontální lineárnost vyprávění, odvozená od časové chronologie, a to ve prospěch vertikálních průhledů, jež rozvíjejí dění v jeho pluralitní rozvrstvenosti. Fragmentárnost dramatické struktury současně tematizuje fragmentárnost úsilí postav i (filmového) světa, respektive příběhu, který neústí v nějaké finální řešení, nýbrž končí nezavršen a náhle, stejně jako začal.

Právě nenaplněná očekávání, jež představují vlastní téma filmu, jsou i principem narativní strategie. První část (do odjezdu na pohřeb) má povahu dlouhé expozice, v níž je celé setkání motivováno chystaným koncertem. Druhá část, pohřeb a hostina, prodlužuje expozici a představuje širší venkovskou komunitu. V poslední části se pozornost přesouvá k bilančnímu rozhovoru dvou hlavních postav a film končí dříve, než se koncert vůbec uskuteční. Vývoj

událostí (a dosažení cíle) se tu ukazuje jako nemožný a soustředění se přesouvá k vnitřnímu světu postav.

## II.

Postavy jsou definovány několika aspekty. Předně ve vztahu k sociálnímu prostředí jako fenoménu, který podmiňuje či ovlivňuje ;individuální život tuto otázku Passer reflektuje i v dalších svých filmech a lze ji považovat za jedno z jeho klíčových témat. Sociologický rámec je založen na určité typizaci vnějších symptomů. Proto jsou také potlačeny vstupní kontextové informace, jež by "faktograficky" ozřejmily lokalizaci děje i osobní identitu (historii) postav.

Film využívá toposu maloměsta, aniž nějak vyjeví jeho podobu, velikost či začlenění v krajině. Příznakové sociální prostředí s jeho specifickou mentalitou synekdochicky vyjadřuje typická realie rozestavěného dvougeneračního domu, který se stává vlastním dějištěm. S výjimkou dvou sekvencí (expoziční ve škole a na nádraží a později pohřební) se celý film odehrává výhradně v domě a na přilehlé zahradě, které tvoří jediný celek oddělený od okolí plotem a brankami, jež domácí za sebou vždy důsledně zavírají. V konkrétním i metaforickém smyslu se tak vyjadřuje předěl mezi prostorem veřejným, jenž zůstává anonymním a cizím, a prostorem domácím jako ohraničeným zabydleným útočištěm. Takto vymezený prostor má dramaturgickou funkci komorního, intimizovaného modelu, který svými významovými konotacemi současně odkazuje jak k dobové sociopolitické atmosféře komunistické diktatury, tak ke konstantnímu biedermeierovskému rysu středostavovské mentality.

Příslušné sociologické charakteristiky jednotlivých postav jsou rozvinuty na několika úrovních: postavy zařazuje vedle příslušnosti k danému sociálnímu prostředí a stavu především jejich profese (všichni muži jsou hudebníky) a role uvnitř rodiny: otec/manžel, matka/manželka, děda, babi, děti, návštěva. Příznačně zastřena jsou osobní jména, zůstávají neúplná a při oslovení se užívají výhradně ve familiární derivaci. Z historie postav se dozvíme jedinou, dramaturgicky nezbytnou informaci, totiž že hlavní hrdinové byli spolužáky na hudební konzervatoři. Jistá míra nedourčenosti souvisí s tím, že tvůrčí záměr přesahuje sociologickou i behaviorální sondu. Současně se tak buduje napětí mezi sociální daností prostředí, jež se vyznačuje konformitou, znicotňující všedností a mentálními stereotypy, a otevřeným psychologickým potenciálem hrdinů.

Postavy jsou tu vystaveny nejistotám a pochybám nikoli pod tlakem vnějšího konání, nýbrž v procesu vnitřního rozhodování, který se děje jako vnitřní pohyb ve vztazích k ostatním postavám, respektive v sérii drobných (pseudo)konfliktů. Právě v konfrontaci "statické" banální reality a "pohyblivých" podpovrchových detailů se ukazuje, že každý má nejen své limity, ale může mít i svůj vnitřní svět, svá tajemství, své touhy. V tomto smyslu Passer nazval Bambase "moderním hrdinou", hledajícím "svůj strop, který ho vždy trochu zničí, ale který ho donutí uplatnit to nejlepší, co v něm je. Málokomu se to povede, člověk se dokonce brání, vědomě to odmítá, ale v hloubi cítí, že je to ono, že je to výzva. A Bambas [...] tohle asi pochopil" [Janoušek, 1969: 113 - 114].

Bambas namnoze působí jako oběť svých sociálních rolí. Coby ředitel hudební školy zřejmě dosáhl maximy svých profesionálních a společenských ambicí. Rodina žije v poměrném blahobytu, který reprezentuje nové auto v garáži, plná spíž a zejména svépomocně vystavěné rodinné sídlo. Bambasův poměr ke světu asi nejlépe vystihuje jeho typická replika: "Dyť to máš jedno", v níž se zračí jeho flegmatická povaha a stoický klid, který jen občas a na chvíli přeruší prudší reakcí. Tyto vlastnosti ostatně signalizuje již sama přezdívka, která konotuje obecný status životního outsidera a venkovského balíka. Jakkoli Bambas projevuje zvláštní způsobnost k

bezkonfliktní symbióze věcí, současně vědomě hledá své cesty úniku, pěstuje si svůj vnitřní prostor svobody, svá místa odporu. Takovou formu revolty představuje jeho rybaření, o němž Peťanovi říká: "To ty nemůžeš nikdy pochopit. Tady vím všechno, v tomhle baráku. Já vím i kdy děda de na hajzl. Nebo kdy babi veme loupání v kříži, suchý. [...] Ale u vody, to je dobrodružství, Peťane. To nikdy nevíš, co ti přijde". Hlavní úběžník Bambasova vnitřního života ovšem tvoří hudba. Bambas je především bytostným hudebníkem a právě hudbou a v hudbě zůstává nejvíce sám sebou, nacházeje uspokojení hrou v místním amatérském orchestru i zaujatým bádáním v pozůstalosti zapomenutého provinciálního skladatele Jírovce, s nímž zjevně cítí osobní spřízněnost. "To je vono, tohle. Ta muzika. Ten Jírovec třeba. Starý je to a jednoduchý, ale má to koule", vyznává se Bambas. Hudba je mu současně stálou připomínkou jeho někdejších snů a ambicí, ztracených v proudu času a ponížených "hraním pohřbů" ("jeden funus, dvě stě cihel", říká k tomu děda).

Bambasovu bilancující konfesi v památné noční sekvenci rozhovoru nad lahví slivovice vyvolala konfrontace s Peťanem, který působí dojmem úspěšného muže z velkého, nebo alespoň většího světa: přijel z města, žije se jako profesionální muzikant a po boku má mladou krásnou milenkou. Tento obraz však postupně a jen mimoděčně narušují Peťanovy zdrženlivé příležitostné poznámky. Na otázku ohledně svého hraní odpovídá: "No, co dáváme. Klasiku. To víš, nejsme v Praze, kamaráde", a poněkud infantilní chování své dívky omluvně komentuje: "Vona je ještě mladá". Peťan se oproti Bambasovi obrnil pragmatismem, který jemu samému i okolí zastírá, že na tom ve skutečnosti asi nebude o nic lépe než Bambas, jehož problém nakonec nejspíše spočívá v tom, že si navzdory všemu uchoval zbytky mladistvého idealismu.

Jak se zdá, Bambas si je svého údělu vědom, když Peťanovi opilecky říká: "Máš barák? Nemáš! Máš auto? Nemáš. Si ženatej? Nejsi ženatej! Tak nejsi vyřízenej!" A vzápětí navrhne radikální řešení útekem: "Tady to teď zapálíme a fi". Uprostřed noci se tedy vydají furiantsky do světa jen se svými hudebními nástroji - a ráno se probudí s pořádnou kocovinou v garáži v autě, které se jim zřejmě nepodařilo nastartovat. Žalostný výsledek jejich směšnohrdinného gesta dále zesilují záběry slepice (jako symbolu vši omezenosti a indolence), jež nerušeně trůní na kapotě auta, a skřípějící brány, kterou Bambas pomalu zavírá: obrazová i zvuková složka se tu stávají až drásavým výrazem prohry, zmarněné poslední šance, která končí potupným návratem do domácího kurníku.

Závěrečná scéna společného oběda je metaforou obnoveného pořádku: na verandě se větrají duchny, na plotně se vaří nedělní oběd a obraz domácího klidu dokresluje přípitek domácím ajrkoňakem, o němž babi říká, že je "trochu hustší, ale dobrej". Kamera opouští společnost ve chvíli, kdy všichni čekají v záklonu, držíce u úst plnou sklenku ztuhlého moku. Poslední obraz, jenž zmrtví ve statickém celkovém záběru domu, je tak finálním výrazem statu quo, který všechny postavy připodobňuje v jejich společném údělu. Současně ale odráží jejich individualizované formy reakce: Bambas nabručeně reptá "Takhle tady budem stát do soudného dne", Peťan se rezervovaně usmívá, babi nabádá k trpělivosti, děda s úšklebkem praví "To jsou neděle", Štěpa se snaží vylíznout obsah skleničky, Maruš se tváří útrpně. Každá z postav tu vlastně po svém zažívá stěžejní rozpor mezi plněním sociální role a svobodou osobní volby.

Tento rozpor je vepsán do celé sítě vzájemných vztahů mezi postavami. Zdá se signifikantní, že Passer ponechává nabízející se mezigenerační střet, tak typický pro formanovské filmy, spíše jen v latentní podobě (nejvýrazněji se projeví v hádce Bambase s babi kvůli slepici v garáži). Sociální prostor rodinného společenství buduje v příčné relační struktuře, která umožňuje nečekané souběhy a průniky. Celá soustava vztahů tak funguje po způsobu soustavy zrcadel, která vyvolává sérii reakcí z nesouladu. Princip nesouladu a disparátnosti je exponován v

nejběžnějších komunikačních situacích a zvláště verbální komunikace se namnoze odvíjí monologicky a nenávazně, v nečekaných zkratkách a protismyslech. Tento aspekt obsahuje charakteristickou ambivalenci: lze jej považovat za výraz krize komunikace a odcizení, ovšem také za projev hrabalovského pábitelství, kterým je nadán zejména děda. Efekty komunikačních šumů vznikají také v konfrontaci skutečného průběhu situace a její posunuté interpretace, jak dokládá scéna, kdy Štěpa leží s Petrem v posteli a nataženými nohama píše ve vzduchu číslice. Vrzání postele zaslechne děda a obdivně praví: "Hergot, ty tam cvičej", což babi s porozuměním kvituje: "No, to víš, sou mladý". Postupně ale cvičení skutečně přejde v milostný akt a paradoxně se tak naplní předchozí komentář. Komika této scény je založena na technice zvukového asynchronu, který anticipuje erotickou situaci, i na kompoziční návaznosti: zvukový motiv vrzající postele, respektive prostocvik na břišní svalstvo se tu totiž opakují v odlišném kontextu, přesněji na stejném místě (v ložnici hostů), ale se zvukovým přesahem do jiného prostoru (ložnice domácích) a především s jiným obsazením (v předchozí scéně figurovala se Štěpou babi, která vedle cvičení předváděla, jak jim krásně pérují "ještě předválečné drátěnky").

### III.

Ve fragmentární struktuře vyprávění lze rekonstruovat několik vůdčích motivů, jejich sevřenost je ovšem soustavně narušována vloženými motivy vedlejšími. Tento systém nahodilých událostí zde vyvolává autentizační efekt obrazu neuspořádané reality a vytváří členitou, detailní texturu. Vzájemnými juxtaopozicemi jednotlivých fragmentů se tak konstruuje nové možnosti dění, které vznikají z nových souvislostí a v nichž se charakteristicky prolíná typické a jedinečné, vysoké a nízké, hlavní a periferní, humorné a smutné. Princip souběhu událostí je potom zdrojem komických a lyrických ozvláštňení, jež obracejí a posouvají významy: vážné se mění v trapné či komické, komické v groteskní a ironické, banální v poetické. Tyto ambivalentní významové řetězce vznikají především v kontrapunktické skladbě obrazů, respektive obrazové a zvukové vrstvy a jejich plánů.

Například v sekvenci pohřbu slyšíme zádušní mši jen ve druhém zvukovém plánu, zatímco kamera zaujímá pozici identickou s hrdiny, kteří se připravují na své trubkové duo vně hřbitova: v obraze tak sledujeme zástup pohřebních hostů, jak močí za hřbitovní zdí, selku v "bikinách", jež nedaleko shrabuje trávu, či vlnící se pole vzrostlých klasů, které dědu inspiruje k vyprávění o dávném milostném zážitku v žitném lánu. Na pozadí smutečního obřadu je takto významově protikladně rozvinuto hned několik akcí manifestujících vitální síly.

Obdobně funguje koncert domácího smyčcového kvarteta, jehož vážnost od počátku oslabují různé subverzivní digrese a vznešená harmonie Mozartovy Malé noční hudby se tak střetává s řadou banálních disharmonií. Bambas vytýká dědovi, že hraje špatně, a ten se hájí, že má ruce zničené stavbou baráku. Starosvětský pan lékárník si zase stěžuje na "ochrnutý malíček". Vnější narušitel se stává Štěpa, která nahání na zahradě kořata a nosí je přes okno ukazovat Petrovi: komický účín pochází z kontrapunktického zvuku, který rozvíjí souběžný děj hudební produkce je tak nakonec vytlačena z prvního plánu rachotem padajících tvárnic a v průhledu oknem, snímaném přes hrající muzikanty, se zjeví Štěpiny ruce s lapeným kotětem.

Dovnitř koncertní sekvence jsou křížovým stříhem vloženy i ucelené nezávislé motivy, které probíhají v simultánním čase (toto povědomí zajišťuje kontinuální zvukové pozadí hudební produkce), ale v odděleném prostoru. Příkladně je to scéna s venkovským bláznem, která vznikla až improvizací během natáčení. Scéna manifestuje svou periferní polohou i materiální podobou dramatického prostoru: Štěpa totiž s bláznem promlouvá přes plot ve vzdáleném koutě zahrady. Je to setkání "vnitřního" a "normálního" s "vnějším" a "jiným". Tato konvenční dichotomie se ovšem rozplývá v bezprostředním rozhovoru s nádechem erotické koketérie, který vyvolají

Jaroušovy spontánní lichotky a návrhy. Štěpa jeho hru přijímá - nabízí mu jablko, ovšem svůj "známý" prostor neopouští. Vzniká tak souvislost s předcházejícím krátkým záběrem na sousedy, kteří na vedlejší parcele prosívají písek na stavbu. Tento poněkud bezútěšný obraz mechanické činnosti ve službě blahobytného ideálu také definuje onen "známý domácí" prostor.

Velmi účinným prostředkem komických ozvláštnění jsou ostré stříhové předěly, jež vyvolávají anekdotický účinek svou nečekanou pointou založenou na logické neoprávněnosti takto vzniklého bezprostředního propojení: krásným příkladem je stříh mezi scénou, kdy auto přejede slepici, po níž následuje záběr na pohřební průvod ubírající se k hřbitovu. Komické efekty vznikají také uvnitř jedné kontinuální situace z náhlého obratu ve vývoji událostí. Slavnostní večere se tak zvrhne v zápas o stehýnko, který nabude rysů slapstickové komiky.

Passerova záliba ve hře digresí a synkrezí, jeho vychýlenost od pravidelné struktury, představuje konstitutivní prvek nejen jeho estetiky, ale také filosofie: nic není bezvýznamné a současně nic není významné natolik, aby tomu bylo třeba přikládat zvláštní důležitost.

#### IV.

Specifický strukturní prvek představuje v *Intimním osvětlení* hudba, jejíž tematická a stylotvorná funkce i rozsah jsou motivovány profesí hlavních postav. Hudba je tu imanentní součástí dění, vždy souvisí s diegetickým prostorem a produkuje nové emocionální a významové kvality.

Již první filmový obraz ukazuje zkoušku amatérského orchestru, který před příjezdem sólisty nacvičuje violoncellový koncert Antonína Dvořáka. Ačkoli se temperamentní dirigent dožaduje odpovědného přístupu ("Pánové, doba je vážná. Máme před koncertem. Není to estráda žádná. To je vážnej velkej koncert"), zkouška je opakovaně přerušována nejen chybnou hrou, ale také výměnou informací o počtu prodaných lístků na koncert, o generálce ap. Tato scéna je velmi výmluvná: zdůrazňovaná vážnost situace (vážná zkouška na vážný koncert vážné hudby) je sice znevážena rušivými vlivy, amatérští hudebníci sice neoplývají instrumentální virtuozitou, nicméně hrají srdcem a hudbě tak dávají její výsostnou krásu, která plně zazní v další větě Dvořákovy skladby. Hudba zde svou emociální intenzitou harmonizuje a sceluje.

Dalších funkcí nabývá Malá noční hudba W. A. Mozarta (viz koncert domácího kvarteta) a Koncert pro hoboj a orchestr jihočeského rodáka a Mozartova současníka Vojtěcha Matyáše Jírovce. Užití klasicistní hudby jako vysoké, esteticky sofistikované formy, založené na harmonické souměrnosti, vytváří zvláštní kontrastní pozadí: především ve vztahu k disharmonické, nesouměrné a profánní životní realitě hrdinů, kteří navíc generačně přináležejí k bigbeatové kultuře šedesátých let, jež představuje přímý protiklad estetických i společenských ideálů klasicismu. Jírovceva hudba je tu parodována (během opileckých violových variací Bambase a Peřana), vzápětí však tentýž hudební motiv nabude vznosné symfonické mohutnosti a šíře ve scéně nočního útěku, jehož emocionální atmosféru vizuálně dotváří optická kresba záběru, založená na (stylově výjimečném) ostrém kontrastu protisvětla (přijíždějícího automobilu) s okolní tmou, z níž se vynoří siluety vrávorajících postav. Ve spojení Jírovcevy hudby s nezdařenou anabází lze nalézt skrytou analogii mezi údělem skladatele a hrdinů: dočasný rozmach se obratem mění v nezadržitelný pád.

Hudba tu funguje také jako prostředek řady gagů. Například použitím ostrého stříhu mezi právě skončeným a novým hudebním motivem: takto se srazí teskný zvuk trubek s ryčnou polkou, jenž značí přechod hostů ze hřbitova do hospody a tematizuje "překvapivou" propojenost kategorií života a smrti, smutku a radosti. Jinde je hudebního doprovodu užito k rytmické stylizaci zobrazené akce, jímž se vytváří ironicky zbarvený komentář, jak je tomu ve scéně, kdy Maruš

podnikne svou neúspěšnou milostnou misi: její korpulentní postava v pyžamu a s natáčkami vykročí z ložnice přesně s přechodem na forte (finále III. věty Dvořákova koncertu), za monumentálního zvuku s fanfárami se "rytmicky" vlní chodbou a s posledním tónem otevírá dveře do pokoje, kde Kája předstírá spánek. Jiný typ gagu reprezentuje prolnutí vážné hudby s nevážným akustickým zvukem: takto jsou závěrečná slova zádušního zpěvu "Dokonáno jest" bezprostředně završena hlasitým smrkáním. Platí to ovšem i naopak, totiž že hudebních kvalit nabývají běžné akustické zvuky: například dědovo chrápání, které ve tříčtvrtečním taktu fascinovaně diriguje Peťan.

## V.

Realizační koncepce filmu vycházela z veristické estetiky s jejím důrazem na princip autenticity a otevřenosti, který zde významně zahrnoval i metodu improvizace. Tento koncept se nejzjevněji projevil natáčením v reálech (natáčelo se v létě roku 1965 v jižních Čechách) a účastí neherců. S výjimkou Věry Křesadlové (Štěpa) a Jana Vostrčila (děda), kteří se již dříve objevili ve Formanových filmech, ostatní protagonisté neměli s filmem žádnou zkušenost. Byli však vybíráni nejen s ohledem na typ, ale také na profesi a důvěrnou znalost místního prostředí, v němž se natáčelo: Autentizační funkce neherců tu tedy byla ojedinělou měrou multiplikována a ve výsledku vedla k posílení dojmu opravdovosti a přesvědčivosti ve ztvárnění charakterů hrdinů a jejich prožitků.

Realistický koncept mizanscény dotvářel nestylizovaný způsob svícení, založený na rozptýleném (měkkém) světle a jeho přirozených zdrojích. Pro záběrovou techniku se stalo typickým snímání v americkém plánu z čelní pozice, který integruje souhru více jednajících osob s pozadím a jako emocionálně neutrální vede soustředění k obsahu akce. Použitý černobílý materiál zase umožňoval vytváření tlumených kontrastů a detailnější textury. Ozvlášťující impresionistický prvek systému představují optické a jasové kvality obrazu, jež evokují prosluněnou atmosféru letních dnů. Vytríbený obrazový styl byl dílem kameramana Miroslava Ondříčka, který dále proslul zejména spoluprací s Milošem Formanem (mj. *Amadeus*) a Lindsay Anderson (mj. *O Lucky Man!*).

Celková struktura *Intimního osvětlení* připomíná orchestr složený ze samých sólistů, z nichž každý hraje svůj individuální part. Ovšem kouzlo jednotlivého se plně vyjeví zase až v prolnutí s party ostatních, přičemž čím jsou vzájemné souvislosti zkratkovitější a bezděčnější, tím zajímavější je výsledný vícehlas. Jako sjednocující činitel tu působí typicky passerovská kombinace humorné distance s metodou "intimního osvětlování", která se vyznačuje blízkostí a vysokou rozlišovací citlivostí pohledu, jemností postřehů, cudností náznaků. Passer se snaží objevit v nitru postav cosi ryzího a původního, co však už asi stejně nic nezmění a nevrátí, takže nakonec zbývá jen deziluze, rezignace a nostalgické vzpomínky. Svě fádni hrdiny nijak nesoudí, nahlíží je z pozice laskavého pozorovatele, v níž se zračí zájem a citová účast. Tato zdůvěřňující optika má svou zvláštní emocionální intenzitu a vyjadřuje humanistický pohled na svět. Výsledkem je zvláštní paradox, který přináší očistně osvobodivý účinek: banalita je tu ustavena proto, aby byla ve svém stereotypu (alespoň na chvíli) otřesena komickou a lyrickou subverzí.

## VI.

Při pracovní barrandovské projekci jeden z tamních šéfů prohlásil, že *Intimní osvětlení* "je snad nejnudnější film, jaký kdy byl natočen." Zato kritika přijala *Intimní osvětlení* velmi příznivě a zařadila je vedle *Obchodu na korze* a *Lásek jedné plavovlásky* mezi tři nejlepší díla produkčního roku 1965. Pomineme-li dobově podmíněné zdůrazňování společensko-kritických obsahů, na snímku ocenila především jeho básnivě kvality, něžnou intimitu pohledu, jemný humor a výkon neherců. Kritika se nevyhnula srovnání s díly Formanovými a na tomto pozadí vyzdvihla

Passerovu originalitu, kterou uváděla do souvislostí s čapkovským humanismem či šrámkovským impresionismem

Film se těšil zvláštní pozornosti i v zahraničí, například kritik francouzského časopisu *Arts* doslova uvedl: "Říkám to tak, jak si to myslím. Komu se nelíbí *Intimní osvětlení*, ten není mým přítelem" [Garel & Gressard, 1982: 83] a ještě o patnáct let později se v *Image et Son* psalo o filmu jako o "malém zázraku ducha, jemnosti, střídmosti a rovnováhy", který je "bezpochyby vrcholným dílem mladé české kinematografie 60. let" [ibid: 83 – 84]. *Intimní osvětlení* vyvolalo příznivé reakce i v USA, což později mělo vliv na Passerovu americkou kariéru. V souvislosti s uvedením na Newyorském festivalu v roce 1966 bylo ve *Variety* označeno za "vytříbenou a přitom spontánní situační komedii", která vyniká "bezelstným herectvím, režijní duchaplností, humorným čtveráctvím a jemností" [Mosk, 1966]. Při pozdějším distribučním uvedení se zase kritik *The New York Times* vyznal, že film viděl již několikrát a stále podléhá jeho kouzlu: "Je to jeden z těch vzácných filmů, které při každém zhlédnutí ani tak nevyjevují nová tajemství, jako spíše potvrzují svou pravdivost a skvělý humor" [Greenspun, 1969: 52:3]. Neodolatelnou až kultovní přitažlivost jednoho z nejskvostnějších filmů české nové vlny potvrzují i následující Passerova slova: "Vždycky jsem si přál natočit film, na který by lidi chodili pořád znovu. Tak jako se chodí na návštěvu k babičce. To se s *Intimním osvětlením* asi podařilo. Třeba v New Yorku v Carnegie Hall ten film každý rok tři dny uvádějí. Když se tam jdu občas podívat, v hledišti sedí stále ti stejní lidé. Pořád stejní".

#### Filmografie

Námět/Scénář: Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Václav Šašek. Dramaturgie: Věra Kalábová, Radovan Kalina. Kamera: Miroslav Ondříček, Josef Střecha. Střih: Jiřina Lukešová. Hudba: Antonín Dvořák: Koncert h moll pro violoncello a orchestr op. 104; W. A. Mozart: Malá noční hudba; Vojtěch Matyáš Jírovec: Koncert pro hoboj a orchestr. Hudební poradce: Oldřich Korte, Josef Hart. Architekt: Karel Černý. Výprava: František Zajíček. Kostýmy: Dagmar Krausová. Zvuk: Adolf Böhm. Hrají: Karel Blažek (Kája alias Bambas), Zdeněk Bezušek (Peťan), Věra Křesadlová (Štěpa), Jan Vostrčil (děda), Vlastimila Vlková (babi), Jaroslava Štědrá (Maruš), Dagmar Ředinová (malá Maruš), Miroslav Cvrk (malý Kája), Karel Uhlík (lékárník) ad. Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Jiří Šebor - Vladimír Bor, 71 min., čb., 35 mm. Premiéra: 8. dubna 1966.

#### Literatura

AF (1988): Dialogue on Film: Ivan Passer. *American Film* (Hollywood), č. 2 (listopad), s. 14-17.  
BOČEK, Jaroslav (1966): Ivan Passer poprvé. *Divadelní a filmové noviny* (Prague), č. 17, s. 1, 6.  
GAREL, Alain & GRESSARD, Gilles (1982): Ivan Passer - D' "Éclairage intime" a "Cutter's Way". *Image et Son* (Paris), č. 370 (březen), s. 81-100.  
GREENSPUN, Roger (1969): Intimate Lighting. *The New York Times*, 25.11. 1969, 52:3.  
JANOUŠEK, Jiří (ed.) (1969): *Tři a půl podruhé*. Praha: Orbis.  
KOPANĚVOVÁ, G. (1966): Příspěvek k filozofii našeho bytí. *Film a doba* (Prague), XII, č. 3, s. 145-147.  
LIEHM, Antonín J. (1976): *Příběhy Miloše Formana*. Toronto: Sixty-Eight Publishers.  
MOSK (1966): *Intimate Lighting*. *Variety*, 3.8. 1966.  
PASSER, Ivan (1966): Intimní osvětlení. *Film a doba* (Prague), XII, č. 1, s. 46-48.