
**VODA
VE FILMOVÉM
ŽIVLU**

48

JAN JAROŠ

Zdroj: tacheles.info

I.

Vztah k vodnímu živlu se u jednotlivých národů liší nejen historickými tradicemi, ale také dostupností velkých vodních ploch, najmě moře. Zajisté nalezneme mnoho rozdílů v pojetí, ve vnímání vody u suchozemců, neřkuli obyvatel pouštních oblastí na jedné straně a lidí z přímořských oblastí na straně druhé. V České republice (i ve státních útvarech před ní) moře vždy představovalo vzdálený, ba exotický objekt – i když v některých časových údobích, naposledy za rakousko-uherského mocnářství, z ryze formálního hlediska přístup k mořskému pobřeží existoval. Takže vlastně jen Shakespeare obdařil v Zimní pohádce Čechy mořskou hladinou, i když zůstává otázkou, co Bohemí vlastně myslel: zda to pro něho nebyla země stejně smyšlená jako fiktivní východoevropské země v Lipschutzově Krapačuku (Krapatčuk, 1991) nebo Spielbergově Terminálu (The Terminal, 2004).

Zatímco přímořské národy si mytologickými příběhy obepínaly moře, z něhož vyplouvaly svůdné mořské panny, moře jednou hrozivé svými bouřemi, matoucími nástrahami i nedozírností, jindy spásné jako zdroj obživy, v Česku jeho funkci převzaly především řeky, případně rybníky, které někdy zastupovaly zlověstně temné jezero. Také studny – nebo propasti – zosobňovaly hladový chřtán tyčící se odkudsi z podsvětí. To vše odrážely věkovité zkazky, které Karla Jaromíra Erbena v předminulém století mimo jiné inspirovaly k sepsání básnické sbírky Kytice, do níž spadá i pověstný Vodník pojednávající o tragickém přestoupení přirozeného řádu, když dívka se narodí děcko zplozené podvodním tvorem. Patří sem v 19. století nadšené sbírané pohádky o nadpřirozených bytostech, které obývají vodní říši, které stahují neopatrné plavce do hlubin a jejich dušičky ukládají do hrnečků, ale také o vodních vílách, osudově zamilovaných do nespolehlivého člověka – stačí jmenovat aspoň Dvořákovu operu Rusalka. A přidat lze Nerudovu Baladu helgolandskou, kde nadpřirozené síly nahradila lidská chamtivost.

Doplňme, že řešením bezvýchodnosti citové či existenční býval skok do hluboké vody, oblíbený druhořadými kýči, ale též přijímaný ambicióznějšími tvůrci. Takový motiv zvolil Otakar Vávra v experimentální mozaice Žijeme v Praze (1934). Ojedinele může osudové místo zastoupit i studna jako v jedné z epizod nechvalně proslulého televizního seriálu 30 případů majora Zemana (1979), přitakávajícího represivním složkám komunistického zřízení.

Původní děsivá ponurost, kterou se čas od času pokoušeli umělci křísit, třeba Karel Kachyňa ve vizuálně pozoruhodné Malé mořské víle (1976), nejnověji pak evokovaná ve výtvarně i inscenačně stylizované Brabcově filmové adaptaci Kytice (2000), se však postupem času změkčovala. Příběhy tak dospěly



Obr. 1. V suchozemském prostředí zůstává děsivým prostorem studna – nalezneme ji rovněž v jedné z částí televizního seriálu 30 případů majora Zemana (1979)
Zdroj: www.aktualne.centrum.cz

k laskavým, úsměvným idylám, výmluvně zastoupeným například úsměvnou „moderní pohádkou“ Václava Vorlíčka Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách (1974). Ale již v těsně poválečných letech si samostatným vyprávěním o vodníku Čochtanovi (pochází z počestlé verze muzikálu Divotvorný hrnec, kde nahradil původního skřítko Oga), dochovaným i na gramofonových deskách. Byla tak postupně završena proměna původně zlověstných a zlomyslných ohav v sympatické, vstřícné bytosti, které dokonce pomáhají lidem hájit dobro a spravedlnost.

Je příznačné, že v suchozemských pověstech vztažených k vodním plochám, kdy v časech pohanských či ještě raně křesťanských nanejvýš bylo záhodné naklonit si duchy studánek či pramenů, bychom marně hledali olbřímí stvůry, které by krvelačně někoho ohrožovaly. Příkladem mohou být obrovití mořští hadi, kteří zardousili trojského kněze Laoköona, marně varujícího své spoluobčany před vtažením dřevěného koně, jak to zachycují starořecké báje (i Vergiliova Aeneis), nebo čtveřice velkých zvířat, která v jednom ze starozákonních Danielových vidění vystoupila z moře, aby mezi hříšným lidem rozsévala zkázu. S netvory spojenými s vodou zápasili rekové pohanští (Herkules, Perseus) i křesťanští (svatý Jiří). Později vzrušovaly bájně obludy ze středověkých hrdinských básní (například Beowulf) a cestopisů (třeba Mandevillova), hrozila bílá velryba ze stejnojmenné Melvillovy knihy. Nyní děsí žraloci, chobotnice či všelijaká zmutovaná havěť v druhořadém čtivu nebo „běčkových“ amerických filmech.



Obr. 2. Pobyt ve vodě může provázet ohrožení, vynořili se z mořských hlubin lidožravý žralok (Čelisti, 1975)
Zdroj: www.impossiblekisses.blogspot.com

Voda, odpradáva považovaná za jeden ze základních prvků, z nichž se skládá veškeré jsoouco, nabývala různých významů a posláních. Vlastně již bible vytyčuje základní přístupy, které spisovatelé, dramatici i filmaři jen s většími či menšími obměnami přejímali. U potopy světa zjišťujeme prvovzor všech katastrofických vizí – jedná se o mýtus svým starším sice přesahující biblickou verzi, avšak právě ona patří k nejpůsobivějším: „... provalily se všechny prameny obrovské propastné tůně a nebeské propusti se otevřely.“ (První kniha Mojžíšova, 7, 11)

Podobný apokalyptický rozměr lze přisoudit i pověstným sedmi ranám egyptským, jak je zaznamenává Druhá kniha Mojžíšova – vodstva se týká hned první z ran, když Hospodin nechal vodu zkažit či přímo shnit, takže nebyla pitná, páchla a všechny ryby



Obr. 3. Děsivá vize zániku světa podle mayských proroctví: film s názvem 2012 (2009)
Zdroj: Falcon

v ní lekly; biblický text hovoří o proměně vody v krev. Podobné hrůzy líčí i novozákonní Zjevení, když se rovněž opájí vizí, jak všechny vody v mořích i řekách postihl týž osud. A k nepochybným atrakcím, bezmála jak z hollywoodského scénáře, patří záračné roztoupení moře před Izraelci prchajícími z Egypta, které pak zalilo pronásledovatele. Ostatně četné přepisy Mojžíšových knih (viz zejména dva monumentální, trikově ohromující velko filmy Cecila B. De Milla nazvané Desatero přikázání, první ještě němý a černobílý, druhý již zvukový, barevný a širokoúhlý) se s oblibou soustředily právě na tyto vzrušivé události.

Opačnou potíž oproti potopě představuje nedostatek vody, zničující sucho, případně nesnesitelná žízeň. Znamý je čin Mojžíšův při zničujícím putování židovského národa pouští: na pokyn Hospodina udeřil holí do skály, z níž začala prýštit voda. Není bez zajímavosti, že starořecká báje totéž přisuzuje bohu moří Poseidonovi – rovněž udeřil do skály (ovšem trojzubcem, který ustavičně třímal v paži), aby zajistil vodu samotným Athénám. Strádání a hladomory, mimo jiné zaviněné i nedostatkem vláhy, jsou často seslány jako trest – viz například sugestivní líčení proroků Jeremiáše či Jóela, jak vadnou pastviny, vysychá voda a hyne vše živé. Očekávání spásného deště tvoří rámeček mnohých filmů, často se vzpíná k metafoře s nejrůznějšími významy. Odnětí vody coby trest, a to zpravidla od personifikovaných přírodních živlů, znechucených zkažeností lidí, znají i pohádky, jak nejnověji dokládá Cieslarova Dešťová víla (2010): jedině spravedlivý a mravně neposkvrněný člověk, navíc ochotný obětovat se ve prospěch svých bližních, může zjednat nápravu.

Voda však může přesáhnout pouhý fyzický rozměr a stát se symbolem: přináší rituální očistu, uzdravuje, skrze ni se křtem lze zasvětit Bohu. A opět se nejedná o výhradně křesťanské atributy, například obřadné



Obr. 4. Po vodě připluly nejen pohádkové postavy, ve velko filmu Desatero přikázání to byl Mojžíš
Zdroj: Česká televize

omývání novorozence získalo důležitost i u pohanů. Ponoření lidského těla do vody tak představuje nejen slast, jak zprostředkovávají mnohé filmy, ale také zbaňuje nánosu hříchů.

Takový symbolický rozměr snad duchovního znovuzrození obsahuje závěrečná sekvence z Dumontova věroučného dramatu *Hadewijch* – mezi Kristem a Alláhem (Hadewijch, 2009): tam dívku ponořivší se do jezírka zachráni silné mužské paže, které ji vyzvednou nad hladinu. Přidat lze spásný déšť v Helgeho Studu (1967), přinášející milosrdné zklidnění rozhárané mysli, jaké zažívá samolibý okresní funkcionář. S řekou, jakkoli prosluněnou a lákavou, však hrdinové mohou také zápolit. Není důležité, zda dospívající chlapec na jejím břehu svede urputný boj s velkou rybou (jako v Rovenského lyrickém snímku *Řeka*, 1933), nebo zda parta starých vorařů chce navzdory sýčkování pochybovačů splavit dřevo

To platí pro Coppolovu *Apokalypsu* (Apocalypse Now, 1979) s reáliemi vietnamské války. To předvedl německý režisér Werner Herzog v dramatu *Aguirre, hněv Boží* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972), jednom z děl věnovaných střetu silné, avšak umanuté či dokonce fanatické osobnosti se vzdorovitou přírodou i podezíravými domorodci v kulisách jihoamerické džungle.

Někdy může (zejména masové) obcování s vodou hraničit s metaforou stádnosti, například v Podskalského satíře *Bílá paní* (1965) vysloveně symbolizuje manipulaci davu, přesvědčovaného – a přesvědčeného – o přecházení po (neexistujícím) mostě, ačkoli musí řeku přeplavat. Avšak s vodou se může pojit i skutečný zázrak či aspoň stěží vysvětlitelný jev. Třeba Ježíšova chůze po hladině, jak ji zachycuje Matoušovo evangelium, jistě inspirovala spisovatele Jerzyho Kosinského a režiséra Hala Ashbyho k témuž výjevu.



Obr. 5. Symbolika I – chůze po vodní hladině může podniknout jen bezelstný člověk „chudý duchem“ (Byl jsem při tom, 1979)
Zdroj: www.dvdbeaver.com

z polomů (ve Wassermannově budovatelské komedii *Plavecký mariáš*, 1952). Řeka tu vystupuje jako zosobněná výzva, kterou lze naplnit jen zvýšeným odhodláním.

Ovšem plutí po toku dosud neprobádaném, často kdesi v divočině, může vést k duchovní obrodě, jak tomu bylo v ruské komedii Michaila Kalatotova *Věrní přátelé* (Věrnije družja, 1954), k rozpoznání dávné tragédie, která se tam odehrála, a vyrovnání se s ní, jak tomu bylo v Renčově filmu *Na vlastní nebezpečí* (2008). Ale také dokáže zapřít zkázu výpravy, ať již je vedena s jakýmkoli úmyslem, nejčastěji ničivým.



Obr. 6. Symbolika II – chůze po vodní hladině jako dráždivý samoučel (Odcházení, 2011)
Zdroj: www.topizine.cz

Ve filmu *Byl jsem při tom* (Being There, 1979) prostomyslný hrdina, zosobnění nevinného prostáčka božího, který svou bezelstností překonává veškeré nástrahy, rovněž vstoupí na vodní plochu, zvědavě přítomnoře hůl do hlubin vůkol sebe. A v Havlově filmu *Odcházení* (2011) se setkáváme přímo se zmatečně přebujelým chozením po hladině zahradního jezírka: nejprve bychom mohli předpokládat, že tato bytosti bezelstně okouzlené hlavním hrdinou, avšak její pozdější výskyt, kdy se s touž přichylností nucuje jeho nástupci, nasvědčuje pravému opaku: že zosobňuje svůdné, požívačné pokušení. Dovolím si vyslovit podezření, že Václav Havel – též coby dramatik – zjevně pominul vznikající významové posuny, až samoúčelně podmaněn vodním živlem, a to včetně pustošivého lijáku. Navíc na vodní hladině rozehraje i snovou pasáž roztančeného večírku a celý film pak korunuje vynořením sama sebe zpod hladiny. Podobně vodníku vysune hlavu z vody a pronese sentenci o tom, že pravda a láska zvítězí nad lží a nenávisťí...

Zajisté stejná pasáž Matoušova evangelia vnukla obdobný nápad Zdeňku Mahlerovi a Evaldu Schormovi, když představitel Krista z pašijí v politickém podobství *Den sedmý, osmá noc* (1969) přiměli, aby pronásledován rozhořčeným davem též běžel jakoby po hladině, jakkoli jej ve skutečnosti zachraňuje pod vodou ponořená lávka. A ve „svatokrádežném“ thrilleru *Šifra mistra Leonarda* (The Da Vinci Code, 2006), který podle předlohy Dana Browna natočil Ron Howard, se dívka, z níž se v závěru vyklube poslední žijící potomek Ježíše Krista, opatrně a ve zpola žertovném gestu dotkne nohou vodní hladiny, jako kdyby si chtěla uvěřit, zda také dokáže chodit po vodě, ale současně se takového poznání obávala. Můžeme domýšlet: je dnes vyvoleným ten, kdo si svou výjimečnost neuvědomuje, a tudíž zůstává ve svém bytí zcela autentický?

Mnohdy však voda vchází v poloze znepokojivé substance: připomínám například oduševnělá díla ruského režiséra Andreje Tarkovského s příznačným motivem kanoucí vody či kaluží, s kapkami dopadajícími na zem v uzavřených místnostech (Stalker, 1979; Nostalgie, 1983). Filmový teoretik Vladimír Suchánek v této souvislosti dokonce rozprádá úvahy o křtu – například ve *Stalkeru*, meditativní sci-fi o bloudění několika lidí záhadnou Zónou, se prolézání zpola zatopeným tunelem snaží vykládat jako svého druhu zasvěcení, neboť opuštění vodní nádrže znamená pro hrdiny vstup do nové, duchovně odlišné existence. Obdobné pojetí nachází Suchánek i v italské *Nostalгии*, ojněné steskem po vlasti. Výslovně píše: „Hustě prší. Prameny vody zapalované světlem do ohně jsou obrazem neviditelné milosti Boží, která se vylévá na celý svět.“ (Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu, Olomouc 2002, s. 224).

Jindy se proudy vody či přímo krve stékající po zdech – zvláště pak v hrozivých nočních mürách –



Obr. 7. Symbolika III – voda jako zrcadlo lidské duše (Stalker, 1979)
Zdroj: www.stueagon.cz

mohou stát předzvěstí neblahých událostí. Tento obrazový motiv použil například Alan Parker v mysteriózním thrilleru *Angel Heart* (1987). Neméně tíživě doléhají sny s motivem topení; takto může být připomínán i neodčinný vražedný skutek, jak v děsuplných náznacích nejnověji předvádějí Robert Zemeckis ve snímku *Pod povrchem* (What Lies Beneath, 2000) nebo Sam Raimi v *Téměř dokonalém zločinu* (The Gift, 2000). Symbolické užití vody jako pro suchozemce dusivého živlu se vynořilo také ve slovenském snímku *Laury Sivákové Nebe, peklo... zem* (2009). Protagonistkou je tu baletka, jež se ocitla v osobní i profesní krizi. Týrají ji znehybňující vize, zosobněné nahou dívkou pohlčenou masami vody. Když se plavkyň konečně prodere na hladinu a může se nadechnout, napovídá tento osvobozující obrat i naději, která se otevírá před samotnou hrdinkou.

Ale nemusí to být jen sen: jen si vzpomeňme, kolik napětí vyvolal Adrian Lyne s vracejícím se vražedným zápolením v napuštěné vaně, jímž vrcholila *Osudová přitažlivost* (Fatal Attraction, 1987). Odmítnutá psychopatka tam ohrožovala rodinné zázemí svého milence i jeho samotného, jenž milostnou avantýru s ní chápal jen jako přechodné povyražení. S (pod)vodními radovánkami jsou spojeny i vražednické šarády *Wilsonova thrilleru Hlava nad vodou* (Head above Water, 1996). Avšak traumatizující následky mohly zanechat i trýznivé zkušenosti z brutálních výslechů či mučení s hlavou ponořovanou do vody až na pokraj utopení. Také tento motiv čas od času ve filmech probleskne. Mnohdy se však voda stává hroživou připomínkou děsu z násilného (u)topení, jak ukazuje několik japonských hororů, respektive jejich americké předělávky.

II.

K osvědčeným diváckým atrakcím zajisté patří zápolení s přemírou vody, která vystupuje jako hrozba, před níž není úniku, protože je všudypřítomná. Například v Hitchcockově za války natočeném dramatu Záchranný člun (Lifeboat, 1944) se řeší důležitý etický problém: v jediném provizorním plavidle se zachraňují námořníci ze zneprátelených mocností, kteří se musí rozhodnout, zda budou dále bojovat, nebo spolupracovat. Hitchcock však dosáhl i dalšího unikátu, později ochotně přebíraného dalšími filmy s toutž tematikou – s ohromující naléhavostí evokoval pocit sžírající žízně uprostřed nedozírných vod, bohužel slaných a k pití zcela nevhodných.

Naopak překvapivě rozvleklý a nezábavný je jeden z nejnovějších snímků na dané téma, Otevřené moře (Open Water, 2004), které líčí tragický osud rekreantů, na něž při potápění na korálovém útesu zapomene posádka výletní lodě a odpluje bez nich. Nebohá manželská dvojice, s takovým zvratem nepočítající ani v nejhorších snech, strádá, vyčerpávána psychiky i fyzicky, vystavena stále dotěrnější pozornosti mořské havěti. Režisér Chris Kentis chtěl především zachytit postupné proměny vztahů, vystavených krizové zátěži – od optimistického vyhlášení záchranu přes bouřlivé hádky „kdo za to může“ až k naprostému vysilení a mlčenlivé odevzdanosti do rukou osudu. Přítom se vyhýbá osvědčeným senzacnostem v podobě útočících dravců či rozbouřené přírody: i pohled na marně se zmítající lidská těla, dokonce jakoby konejšená poklidně houpavou hladinou, dokáže vyvolat úzkostnou beznaděj, která se ukáže být zcela oprávněnou. S ještě menším zdarem se pokusil totéž schéma zužitkovat Hans Horn v dramatu Odsouzení zemřít (Open Water 2: Adrift, 2006).

Hlavu ovšem mohly zamotat i náhlé vodní přívaly, které nic netušícího člověka vyděsily z idylického klidu. Zvláště když otevřel dveře, za nimiž čekala doslovná vodní stěna. Takové situace přitahovaly zejména plejádu komiků němé éry – snad každý si vyzkoušel sílu rozběsněné vody. Voda tu vystupuje jako jedna z rekvizit, která už pouhou přítomností způsobuje hodně starostí.

Začněme nejprve kreslenými postavkami: za všechny připomínám aspoň myšáka Mickeyho z jedné epizody ambiciózního Disneyova hudebního projektu Fantasia (1940, nová verze 1999), který chtěl sloučit klasické skladby s děním na plátně. Mickey tam sloužil u kouzelníka a měl nosit vodu. Když čaroděj usnul, pohodlnický myšák si vypůjčil kouzelnou hůlku a očaroval koště, aby vodu nosilo místo něho. Jenže koště neuměl zastavit, takže přemíra nanošené vody záhy způsobila záplavu, které se celý zmáčen marně snažil uniknout. (Celý tento výjev téměř doslovně zopakoval, ovšem v hrané podobě se živým hercem, Jon Turteltaub v pohádce Čarodějův učeň / The Sor-

cerer's Apprentice, 2010). Naopak další animované snímky jako Hledá se Nemo (Finding Nemo, 2003) nebo Příběh žraloka (Shark Story, 2004) se sice celé odehrávají v mořských hlubinách, avšak vodní prostředí se tu stává pouhou bezpříznakovou kulisou, ne nepodobnou ovzduší pro suchozemské tvory. Také si jeho přítomnost neuvědomují...



Obr. 8. Podmořský svět v animovaném filmu (Hledá se Nemo, 2003)
Zdroj: Falcon

Z živých herců se zaměřím nejprve na Bustera Keatona alias Friga, jenž odhodlaně a s kamennou tváří vzdoroval jakékoli pohromě. A pohrom – samozřejmě nejen vodních – jej postihlo věru početně. V grotesce Frigo v balónech (The Balloonatics, 1922) si k lodce připevní balón, který jej skutečně zachrání při sjíždění divoké řeky, zvrhávající se ve strmý vodopád. Ve snímku Frigo plave (The Navigator, 1924) má hrdina potíže s ustavičným kolébáním lodi – ale to již geniálně zužikoval Chaplin v Přistěhovanci (The Immigrant, 1917). Ze strany na stranu nechává přesouvat nejen postavy, ale i veškeré nepřipevněné předměty, což třeba ve stolovací scéně vytváří neuvěřitelné skrumáže gagů. Pohrává si s nejednoznačnými výklady navozené situace: přes zábradlí paluby se naklánějící Chaplin vyhlíží, jako kdyby jej postihla zvracívá mořská nemoc, avšak záhy zjistíme, že ve skutečnosti chytá ryby.

Keaton dosáhl svého „námořního“ vrcholu v komedii Plavčík na sladké vodě (Steamboat Bill Jr., 1928). Smolařský a nepraktický hrdina chce zachránit staříčkový parník, avšak jeho lodivodné schopnosti jsou zprvu více než zkázonosné. Ještě více pohrom než protagonista sám však napáchá nenadále se přiznávající větrná smršť, která pevninu sloučí s vodní plochou – a na ni

zažene bezpočet nebožáků, které Frigo musí zachraňovat. Scéna, kdy na užasle se tvářícího Friga spadne rozestavěný dům, načež on uprostřed trosk zůstane zcela nedotčen stát, protože se ocitl přesně v místě otvoru určeného pro dveře, dodnes bere dech. Inu, komici němé éry se vyznačovali záviděníhodnou odvahou a trikům se vyhýbali.

S vodou si ochotně zalaškoval i Harold Lloyd již v grotesce On u maríny (A Sailor-Made Man, 1921), kde hrál námořníka, který na moři slouží spíše proti své vůli, avšak naplní vodní nesnáze rozvinul až ve zvukové komedii Bláznivé natáčení (Movie Crazy, 1932). Lloyd tu ztělesnil ctižádostivého statistu, jenž tak dlouho touží po prosazení ve vážné úloze, až zjistí neopakovatelné komediální nadání – byť směšné maléry se na něho řítí spíše zásluhou spleti osudových nedorozumění, které vrcholí zátopou ateliéru.

S vodou se také natrápili Laurel s Hardym: pokaždé, když přecházeli nějakou nevině vyhlížející louží a Laurel svému tlustému druhu dokazoval, že vstoupit do ní může bez obav, Hardy uvízl bezmála až po uši v hluboké jímce, vrhaje na Laurela neodolatelně vyčítavé pohledy. Tuto scénu si vyzkoušeli mnohokrát a vděční diváci se již předem těšili na dokonale vypořádanou situaci, jejíž průběh již důvěrně znali. Avšak i oni se ocitli v jednom ze svých dlouhých filmů také na notně odbojném moři, stejně jako další jejich kolegové – Lupino Lane přímo na prámu, dánská dvojice Pat a Patachon pro změnu na ledové kře...



Obr. 9. V groteskách Laurela a Hardyho se občas dostal do politováníhodné tekuté situace i vyčouhlý Stan (Bez peněz do hospody nelez, 1930)
Zdroj: www.doctormacro.com

Také Chaplin – kromě již zmíněného Vystěhoválce – se několikrát dotkl vody. Známe ranou grotesku Chaplin na mořském břehu (By the Sea, 1915), avšak skutečně mistrovské epizody nalezneme až ve Světlech velkoměsta (City Lights, 1931). Když zachraňuje milionáře, jenž se v opilosti hodlá utopit, rozehraje přitom nepřeborné množství nápadů. Však také jedinečně vypořádanou scénu natáčel snad osmdesátkrát, než byl plně spokojen. Doplnit lze ještě vražednickou tragikomedií Monsieur Verdoux (1947). Úmysl zaškrtit při vyjíždce na lodce jednu z důvěřivých nápadnic vezme nečekaný obrat, když záchranu začne potřebovat sám pachatel. A vsadím se, že tato roztomile morbidní scéna vstoupí do povědomí snáze a trvaleji nežli podobný, ovšem vážně míněný a do podrobných psychologických odstínů rozpitvávaný výjev z Dreiserova románu Americká tragédie (An American Tragedy) i jeho několika filmových prepisů.

III.

I když by se mohlo zdát, že s vodou se pojí především humor, opak je pravdou. Přítomnost vody často nabývá rozměry nezvladatelného, lidským silám se vymykajícího živlu. Přežití v takových podmínkách si pak zaslouží o to větší uznání. Někde u prvopočátků nalezneme klasické Griffithovo melodrama Když bouře burácí (Way Down East, 1920) s proslulou

závěrečnou scénou, kde bezvládnou hrdinku, dosud pronásledovanou jen příkořím a záští, odnáší na uvolněné kře rozbouraná řeka. Velkolepě inscenované scény s potápějící se námořní lodí nalezneme v obou verzích Ben Hura (1926 a 1958), který se odehrává v dobách vševládné říše římské, nemluvě o současných výletních lodích, také převrácených rozbouraným mořem. Ostatně vodou ničená plavidla – a čím mohutnější velikost, tím okázalejší zkáza! – patří k oblíbeným rekvizitám: připomenu aspoň dlouhou sérii katastrofických filmů o potopení Titaniku i další díla rozehraná na podobném půdorysu, například Petersenovu Dokonalou bouři (Perfect Storm, 2000), kde rozběsněný ocenán pohltí rybářskou loď. Jindy však lidský um a vytrvalost vítězí. Sem patří zejména příběhy ponorek, dokonce klesnuvších ve zdánlivě beznadějně situaci až na mořské dno, ale přesto se zásluhou nezodlné posádky opět vynořivší: za všechny jmenuji aspoň další Petersenův thriller Ponorka (Das Boot, 1981), vzdávající hold odvaze německých námořníků za druhé světové války.



Obr. 10. Proudý vody vnikají do potápějící se lodi (Poseidon, 2006)
Zdroj: Warner Bros ČR

Naopak téměř komorní zápolení staříckého rybáře s velkým úlovkem i nepřízní počasí předkládá Stařec a moře (The Old Man and the Sea, 1957) natočený podle stejnojmenné předlohy Ernsta Hemingwaye. Navzdory inscenační i vyprávěčské strojenosti, ba neumělosti celého filmu tu v titulní roli kraluje strhující Spencer Tracy.

Vodu coby ničitelství živel představila řada filmů, které v posledních letech pošimraly divácké nervy. V několika katastrofických vizích dokonce zatopila celý zemský povrch, když došlo k osudovému narušení přírodní rovnováhy, k pádu meteoritu, případně nastala nová doba ledová či se vyplnila pochmurná mayská proroctví. I ohraničené povodně dokázaly změnit život na postižených místech, zvláště když tam

začali řídit kriminálníci. V těchto případech ovšem nešlo o nic jiného než o dosažení maximální atraktivity. Zásluhou trikových vymožeností, generovaných na výkonných počítačích, ztrácí voda svůj přirozený rozměr a řadí se mezi oživlé nositele zla.

Český snímek Martina Friče Povodeň (1958), dnes již právem zapomenutý, je však jen chudičkým a navíc nepřiliš přesvědčivým příbuzným, neboť historka o vzvednuté hladině řeky hrozící protrhnout právě budovanou přehradu je dílem naivní, dílem inscenačně neobratná. K posledním případům, kdy vzvednutá voda – konkrétně v Praze – přispěla k vyvrcholení dosavadního dění, patří dětský dobrodružný snímek (a souběžně též televizní seriál) o pátrání po tajemném odkazu rudolfinského rabbiho Löwa. Režisér Pavel Jandourek nazval své divácky přitažlivé dílko Maharal – tajemství talismanu (2006).

Avšak filmaře zajímala i voda v její nejběžnější podobě, kdy nezískávala ani kladné, ani záporné znaménko. Stávala se prostě nedílnou součástí lidské existence. Přitahovala i dokumentaristu Roberta Flahertyho. Jeho tvůrčí metodu bychom sice mohli označit za „hraný dokument“, neboť akteři příběhů, vesměs autentičtí představitelé přírodních, civilizací dosud nedotčených končin, opakovali před kamerou nejběžnější úkony, jaké konali i v realitě, a Flaherty je spojoval do jednoduché dějové osnovy. Tak vzniklo dnes již legendární dílo zakladatelského významu Nanuk člověk primitivní (Nanook of the North, 1921). Eskymácká rodina, o níž film vyprávěl, sice více zápolila s ledem a sněhem nežli s vodou, avšak její všudypřítomnost je nepřehlédnutelná.

Později se Flaherty vypravil na opačný konec světa, do exotického Tichomoří, avšak poté, co byl donucen spolupracovat s dalšími režiséry, se mu již nedařilo prosazovat své záměry, takže na výsledný tvar i zacílení mnohdy rezignoval. Vlastně jen Moana (1924) uchovává v úplnosti jeho představy o životě na Samoajských ostrovech, o tropickém ráji, narušovaném bezohledným vpádem civilizace a zejména vnucováním jejích hodnot. Až na sklonku života směl znovu režirovat dílo podle svých úmyslů – Příběh z Louisiany (Louisiana Story, 1948) s mimořádným smyslem pro poetický půvab močálovitých území, pro třpyt vodní hladiny odrážející věkovité stromy i s patrnou nostalgií vypráví o dosud nedotčeném kousku země, kam se potupně vtírají těžní věže naftařů.

Flaherty se ovšem zapsal i do dějin sociálního dokumentu: v Muži z Aranů (Man of Aran, 1934) vytvořil dodnes strhující poému o těžké práci rybářů na nehostinném ostrůvku v blízkosti anglických břehů. Postihl všední okamžiky odpočinku, ojedinelých zábav – a zaměřil se především na namáhavou práci na moři, přiblížil trpné očekávání žen, věčně trnoucích, aby se jejich muži ve zdraví a s úlovkem vrátili z často rozbouraného moře. Ale i tehdy dokázal postřehnout zvláštní krásu tohoto rozeklaného, skalnatého kraje,

kteřou ovšem může obdivovat jen ten, kdo tam nežije a nemusí se tam práť o každodenní živobytí. Namáhavou práci lidí, každý den vyplouvajících na moře a vydaných napospas často rozbouraným vlnám, přiblížili s obdivem i s jistou protokolárností další dokumentaristé, mezi jinými John Grierson ve snímku Rybáři (Drifters, 1929) nebo Harry Watt v Severním moři (Nort Sea, 1938).

Francouzského režiséra Jeana Epsteina uhranuly řeky i mořská pobřeží. Zvláště expresivně laděný snímek Finnis terrae (1929), natočený s neherci, skutečnými rybáři, dosáhl záviděníhodně podmanivostí obrazu i v evokaci těžké práce, méně již v příklonu ke kliše melodramatu. Také italský neorealista Luchino Visconti se zahleděl na trudný úděl sicilských rybářů, kteří si sotva vydělají na pouhé živoření – drama Země se chvěje (La terra trema, 1947), dokonce namluvené v autentickém dialektu značně odlišném od spisované italštiny, se již otrávalo hněvem bezmocných i příslibem vzpoury.

Se zdokonalováním snímácké techniky se filmaři odvažovali potápět se do podmorského světa. A také v utváření těchto výpovědí nacházíme závažné posuny. Dokument Louise Malla a Jacquese-Yvese Cousteau Svět ticha (Le monde du silence, 1956) ještě nacházíme poplatný biblické zásadě, že člověk má panovat nad veškerou zvířenou, autoři rozdělují třeba své aktéry sympatie a antipatie, takže považují třeba neurvalé mláčené žraloků (coby „záporných“ živočichů) za záslužné počinání, protože žraloci si stejně nic jiného nezaslouží. Nechovají se přece tak, jak bychom si představovali.

Jen pozvolna se tento přístup proměňoval, nahrazován autentičtějším, neantropomorfizovaným přiblížením vztahů pod vodní hladinou, navíc vybaveným stále silnějším zájmem o čistotu vody, o podmínky, v nichž vodní zvířata žijí. Postavení člověka či potažmo lidstva, jež svou činností zasahuje – a to většinou neblaze – do fungování vodního systému, je stále zřetelněji problematizováno; stačí se zahledět například na Attenboroughovy osvětové cykly, věnované nejrůznějším aspektům života na této planetě. Zejména v posledním desetiletí se však rozmohla móda středometrážních (převážně amerických) dokumentů natáčených v trojrozměrném formátu 3D a pojímaných jako velkolepé atrakce: kochají se úchvatnými, avšak izolovanými bizarnostmi podvodního světa, aniž by přibližovaly fungování jeho (eko)systémů. Ostatně názvy hovoří samy za sebe: Žraloci, Tajemné hlubiny, Montra oceánů, Divoký oceán, Velké podmorské dobrodružství...

Působivé výpovědi přinášejí i dokumentárně laděné hrané snímky, které se zabývají krušným dopadem zničujícího sucha. Vznikaly doslova po celém světě, neboť problémy se zavlažováním sužovaly Rusko i Ameriku, pronikaly do Asie i Afriky. Sovětský režisér Julij Rajzman nachystal oslavu mladých komso-

molců, kteří přišli zavodnit zaostalé části vyprahlého Turkestánu, s názvem Země žízni (Zemlja žaždot, 1930). Ideologický akcent, opěvující bolševickou moc, je tu již zřetelný, i když ještě přetrvává okouzlení z lidské činnosti, ze zázraku, kterým je proud vody valící se stružkami napříč hynoucím polem. Ostatně obdobný akcent, přímo vítězoslavné přihlížení, jak si potůček vody hledá cestu, jak přináší životně důležitou vláhu, ovládá i americkou verzi téhož tématu. Ve filmu Kinga Vidora Chléb náš vezdejší (Our Daily Bread, 1934) se o to přičinili farmáři, kteří spojili své síly v boji proti suchu.

Trvalé sucho jako součást lidského bytí, kdy člověk již ani neočekává nějakou změnu, jen se snaží v těžkých podmínkách přežít – také tímto směrem se filmaři vydali. A kupodivu nepodlehli nějaké skleslosti, naopak utkali výpovědi plné odhodlání pokračovat v nekonečném zápasu. Japonský režisér Kaneto Šindo natočil výrazově strohý Ostrov (Hakada no šima, 1961), vyprávění, které se téměř obešlo bez lidského slova. Soustředí se na postarší manžele, kteří se podřizují odvčkému koloběhu, kdy na bezvodý ostrůvek pravidelně dovážejí a vlastními silami roznášejí vodu, aby zavlažili skromná políčka.

Íránský snímek Voda, vítr, prach (Ad, bad, khak, 1985) velice sugestivně líčí vyschlé jezero, v jehož blátě zůstalo pohřbeno několik ryb, i osudy malého chlapce, jenž se ujme opuštěného nemluvněte a shání pro ně to nejceněnější – několik kapek vody – a nějakého dospělého, jemuž by je mohl světit. Režisér Amir Naderi nehledal dokumentaristické zakotvení, přiklonil se k výrazové stylizaci, k melancholickému ladění, které rozeznáme u zobrazení rozpadajících opuštěných obydlí, zasypávaných ustavičně rozvířeným pískem. Vysilující žár, oslepující vítr a nekonečné závěje písku tvoří kulisu, na níž se odehrává příběh o lidské dobrotě, protože otupělí lidé se už nestydí okrást ani dítě...

IV.

K estetizaci obrazu, který do jisté míry změkčuje tvrdé kontury reality, vedla dlouhá cesta, která započala již někdy v němém období filmu. Ve dvacátých letech minulého století vznikaly první avantgardní pokusy postihnout tvářnost rozmanitých jevů – například pozdější dokumentarista Joris Ivens sledoval obrazovou symfonii dopadajících kapek v krátkém snímku Déšť (Regen, 1928). Na pobřeží se vydal ve snímku Příboj (Branding, 1930), kde se podobně okouzleným okem zahleděl na společenství rybářů. A o mnoho desetiletí později upoutal poeticky laděným vyprávěním Setkání Seiny s Paříží (La Seine a recontre Paris, 1957). Opravdový hold majestátnímu půvabu podmorských končin vzdává Luc Besson v básnivém snímku Atlantis (1991). Okouzluje jej

zejména nekonečná hra světelných odlesků a barevně proměnlivých končin vedoucích od oranžových či modravých odstínů prosluněných mělčin až k temnému rozhraní věčné tmy, všímá si tropických míst i zdánlivě zmrzlých zaledněných končin. Přibližuje různorodý vzhled málokomu dostupného světa, nechává se unášet plavným pohybem živočichů i rostlin unášených vodou či se v ní kolébatě vznášejících.

Mistrným zachycením prosluněné letní přírody i dumavých říčních zákoutí zaujal Renoirův fragment z nedokončeného filmu Výlet do přírody (Une partie de campagne, 1935). Rozehrál mihotání světelných odlesků na vodní hladině rozdechvané úderem vesel, střídá osvětlení a stín v mihotavém těkání, odkazujícím i k niternému rozpoložení zamilovaných hrdinů. Řeka jako nerozlučná družka lidských osudů provází i Vigo-vu Atalantu (L'Atalante, 1934), rovněž strhující nevtravým, spontánním okouzlením líně plynoucí řekou i lodí kolébající se na ní.

Pro tato díla je určující kvalita kameramanské práce – a dlužno podotknout, že i v české kinematografii nejen té doby se zrodili navýsost citliví umělci, kteří dokázali vykouzlit úžasné krajinomalby, získávající zejména v okupačním období výrazný jinotajný rozměr svým opěvováním krajinných krás i pamětihodností. Voda, v tuzemském prostředí převážně zastoupená nijak mohutnými vodními toky, mívá zpravidla dvě základní dramatické funkce: buď odbourává tlaky pokrytectví, omlazuje, příznivě ovlivňuje duševní svěžest, nebo symbolizuje výzvu, abychom jí odňali její privilegia, spoutali či využili její sílu. Tehdy vystupuje jako partner i protivník, pokud se podcení, každopádně poskytuje cenné uspokojení z vlastní činorodosti.



Obr. 11. Slastná, očištná koupel v říční vodě poutala už od třicátých let minulého století nahým ženským tělem (Extase, 1932)...

Zdroj: archiv Miloše Fikejze

V prvně jmenovaném případě je příznačné ponoření se do jejích teplých i chladivých vln, které odnášejí obavy, probouzejí senzualitu, provázejí milostné probuzení. Taková je řeka v Machatého Extasi (1932), která pojednává o citovém procitnutí mladé ženy prodané za postaršího muže. Její koupel bez jakéhokoli oblečení vstoupila jako skandální počín do celosvětového povědomí. Když Otakar Vávra o více než tři desetiletí později tento motiv zopakoval v Romanci pro křídlovku (1966), rovněž s výrazným smyslným podtextem, již žádné pohoršení nevzbudil, všeobecně byly oceňovány hodnoty natočeného filmu.

Voda, která láká ke koupání, jež omlazuje tělo i ducha, která podněcuje první lásky, utužuje zmužilost, ale někdy také podněcuje nadměrnou zahálku – o tom vyprávějí mnohé filmy (jen namátkou jmenuji tituly Ohnivě léto, Řeka čaruje, Divá Bára, V proudech, Touha, Srpnová neděle, Slečna od vody, Touha zvaná Anada), natáčené v širokém rozmezí od třicátých do šedesátých let, i když u některých se zvolené prostředí spíše mění v lákavou prázdninovou či odpočinkovou kulisu, než že by se podílelo na dramatickém utváření příběhu, neřkuli přijalo aktivní dějotvornou roli.

Vodou se zabývají i dokumenty. K nejstarším patří Svatojanské proudy (1912), mapující již neexistující romantické úseky Vltavy. Zprvu se autoři dojímalí přírodními krásami, v poválečném období, které upřednostnilo průmysl, se jali opěvovat budování přehrad a vůbec vítězství lidské vůle nad přírodním živlem. Například Lehovcův Příběh staré řeky (1956) dokládá, jak regulace řeky a přehrada na Slapech právě výše zmíněná místa navždy odstranily. A byl v tom spatřo-



Obr. 12. ... a otevřeně navozovala erotické podtexty (Ohnivě léto, 1939)

Zdroj: archiv Miloše Fikejze



Obr. 13. Voda ničivá I – při povodni v jihočeském Písku roku 2002 vyčuhují z přelitého mostu jedině sochy světců
Zdroj: www-cs-wikipedia.org



Obr. 14. Voda ničivá II – vlna tsunami zalévá roku 2011 japonské pobřeží
Zdroj: www.epictunesepicmoods.com

ván pokrok, neboť původní řeka, divoká a nespoutaná, jako by zosobňovala chudobu a bídu. Ve stejném pojetí se odvíjí i Nový příběh staré řeky (1962) od Zdeňka Kopáče, mapující další velkou stavbu socialismu – orlickou přehradu.

Avšak vyskytly se též průhledy upozorňující, že voda si stále uchovává svou nespoutanost, že její rozvodnění nelze předvídat ani příliš spoutávat, že pyšné spoléhání na civilizační vymoženosti může selhat. Již v roce 1965 natočil Karel Vachek varovnou reportáž Stoletá voda, zachycující rozliti na Slovensku při tehdejší velké povodni. Téměř prorocky zazněl hlas Martina Skyby, jenž se v televizním dokumentu Čekání na stoletou vodu (1989) zamýšlel nad účinností protipovodňových zábran – a jeho sdělení bral málokdo vážně, jak se ukázalo při rozsáhlých povodních v letech následujících.

Čerstvá zkušenost s ničivou silou znovu učila pokore (viz Škrdlantovo Myšlení vody, 2003, nebo Kudeřlovu Vodu, která bolí, 2010), ale také odhodlání čelit (jako v Kvasničkově dokumentu Postav vodě hráz, 1998). V širších kontextech se záplavami i podílem člověka na nich zabývala Ljuba Václavová v dokumentu Řeka v proudu času (2010). Kolektivní výpovědí je pak snímek Velká voda (2003), občas bizarní ve svých postřezích, jindy dojmavý v zachycení lidské beznaděje, někdy dokonce podmaněný hrůzným půvabem majestátně rozlité vody, z níž často vyčnívají jen střechy zatopených budov, vytvářející podivuhodné obrazce. Podobně uhrančivé spojení krásy i ničivosti, pojících se s přírodním živlem, nastoluje rovněž Skybova Paměť vody (2005).

Voda vstoupila do našeho každodenního života. Potřebujeme ji a současně se jí obáváme. Ale musíme se naučit s ní žít – takové jen poselství, k němuž filmaři posleze dospěli, když zjistili, že i obyčejný říční tok nebo rybník může být zajímavější a skýtat větší potěšení z impresivní proměnlivosti tvarů i barev nežli nějaké apokalyptické hrůzy zrozené nikoli v chorých, nýbrž ziskuchtivých myslích hollywoodských remeslníků. Voda budiž pochválena.