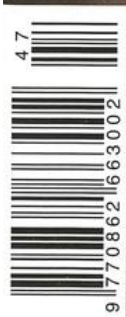


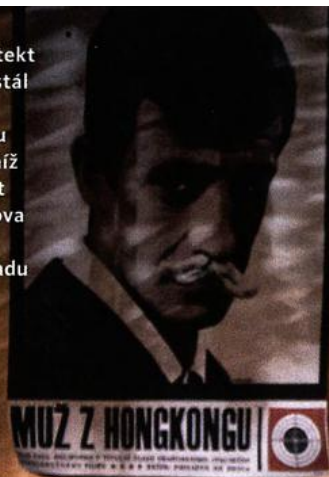
22. LISTOPADU 2018 | 43 Kč | PŘEDPLATNÉ 35 Kč | SK 2,10 € | REFLEX.CZ

REFLEX

47



Filmový architekt Martin Kurel stál za výtvarnou koncepcí filmu *Jan Palach*, v níž musel zachytit ducha Palachova dětského pokojíku i náladu studentských kolejí



JAK SE VYTVÁŘÍ FILMOVÁ REALITA?
A JAKOU ROLI V NÍ MÁ FILMOVÝ ARCHITEKT?

Stvořitelé filmových světů

PRÁCE FILMOVÉHO ARCHITEKTA ZASAHUJE DO KAŽDÉHO ZÁBĚRU A MŮŽE PROSTŘEDNICTVÍM JEDNOTLIVÝCH PŘEDMĚTŮ VYJÁDŘIT CHARAKTER POSTAV I CELÝCH EPOCH, ÉTOS DOBY I NÁRODNÍ NASTAVENÍ. UKÁZAL TO TŘEBA JAN KADLEC V PROJEKTU ZAHRADNICTVÍ, JENŽ NEDÁVNO BĚŽEL V ČESKÉ TELEVIZI, ARCHITEKT SNÍMKU JAN PALACH MARTIN KUREL NEBO JIŘÍ STERNWALD, PODEPSANÝ POD RETREM ZLATÝ PODRAZ.

TEXT VOJTĚCH RYNDA

Jan Kadlec měl jednoduchý úkol: postavit malé rodinné zahradnictví se sedlovou střechou. Místo toho stvořil latifundie: lány květin ve sklenících, nad kterými se na sloupech tyčí funkcionalistický dům z betonu a skla se střechou pochopitelně úplně jiného druhu.

CO JSME SI ZNIČILI

Kdyby Kadlec postupoval podle instrukcí ve scénáři *Zahradnictví*, výpravného cyklu od scenáristy Petra Jarchovského a režiséra Jana Hřebejka, vytvořil by podle svých slov svět „pelíškovský“, takový, jaký by diváci od tvůrčího dua očekávali. Sága *Zahradnictví*, rozklenutá mezi 30. a 50. lety minulého století a *Pe-*

líškům dějově předcházející, však nabízela možnost ukázat tragédii klíčových dekád Československa vizuálnějším způsobem.

„Ten příběh hovoří o tom, co tenhle národ dokázal vytvořit, ale ještě spíš o tom, co dokáže sám sobě zničit,“ říká Kadlec. Předobraz titulní firmy, velkozahradnictví kdesi u Jaroměř, za první republiky existoval a Jarchovský je s jeho někdejšími majiteli vzdáleně příbuzný. A dům, v němž rodina bydlela, opravdu odpovídal scénáři. Kadlec ho našel a mluvil s jeho majitelkou. Z jejího vyprávění a ze scénáře vytvořil obraz firmy, která doplatila na evropské totality.

„Pro podnikatele tohohle kalibru nebyla důležitá architektura, v níž by-

dlí, ale ta, v níž leží jejich jmění,“ vysvětluje. „Proto jsem ten dům naformuloval tak, aby byl prosklený a jeho obyvatelé mohli sledovat, co jim roste.“ Když komunisté ono skutečné zahradnictví „znárodnili“, zabavili rostliny za dva a půl milionu tehdejších korun; to byl obrovský majetek. Dům, z něhož se zahradník mohl kochat svými úspěchy, se tak v Kadlecově vizi stal i jeho prokletím: podnikatel měl přímo před očima, jak se jeho podnik v rukou nového vedení rozpadá a chátrá.

POPELÍŠKOVSKÝ SVĚT

Je to podvod, vycucat si takový podnik z prstu, být na základě reálných informací? „Netvoříme dokument.

Musíte stylizovat, abyste podpořili hlavní myšlenku,“ mluví o profesi filmových architektů Kadlec. Jedním dechem dodává, že tato profese poněkud zdevalvovala. „Česká kinematografie přestala pracovat s vizualitou vyprávění. Můžete si u filmů vypnout obraz a poslouchat je jako rozhlas. Protože jsou to jen dialogy: postavy vám řeknou, že jim je zima, ale zapomenete se to vyjádřit obrazem.“

Filmový architekt Kadlecova ražení vytváří světy, které obrazově odrážejí určité ideje a myšlenková nastavení. Když rekonstruuje minulost, nejde cestou přímé obrazové rekonstrukce typu „sedlová střecha“, nýbrž se snaží zachytit určitý étos. Další rodinnou linii v *Zahradnictví* zastupuje

Jan Kadlec v *Zahradnictví* stvořil „latifundie“: lány květin ve sklenících, nad kterými se na sloupech tyčí funkcionalistický dům z betonu a skla



FOTO CINEART

Jindřich; postavu, kterou v *Pelíšcích* ztvárnil Jiří Kodet, zde hraje Martin Finger. Kadlec ho popisuje jako úředníka, jenž se do odboje pustil lehkomyslně jako do dobrodružství, a staví ho do protikladu proti zahradníkovi Milošovi a majiteli luxusního kadeřnického salónu Ottovi, kteří před válkou vybudovali vlastní impéria – a později o ně přišli.

„Jindřich po návratu z války získává funkcionalistický byt, který byl za první republiky vytvořen pro někoho, kdo si to mohl dovolit,“ popisuje svou vizi architekt. „A to byli továrníci, většinou Židi. Takové byty pak konfiskovali Němci, kteří poznali kvalitní interiér, a tak je neničili. Když přišel Jindřich, všechny nábytky jako mnozí jiní v podobné situaci vystěhoval. Lze chápat, že Češi nechtěli bydlet ve věcech po Němcích, ale takhle vlastně nevědomky likvidovali to, na čem si zakládali jako vlastenci, protože šlo o ryze české výrobky a architekturu.“

ČISTÉ LINIE NEBO TEMNÝ BARÁK

Kadlec dále popisuje, jak Jindřich byt plný světla a čistých linií, v němž byl člověk hostem architektury, vytape-toval a ztmavil, čímž nechtěně přesunul důraz na nevýrazné životy jeho frustrovaných obyvatel. V kontrastu

mezi tragickými osudy prvorepublikových budovatelů na jedné straně a příběhy malých českých lidí možná s dobrými úmysly, ale přístupem lehce nabyt, lehce pozbyl, lze vidět etický přesah *Zahradnictví*, zobecnitelný na naši národní povahu.

Velmi abstraktní koncept se tak do *Zahradnictví* promítl prostřednictvím konkrétních věcí, jako jsou prosklené stěny, tapety nebo skříně. Těžko říct, nakolik jej diváci dokázali zaznamenat. Takový způsob vizuální práce navíc vyžaduje velkorysého producenta a spolupráci dalších klíčových tvůrců – scenáristy a režisé-

ra. Hřebejk si podle Kadlece vzal dva dny na rozmyšlenou a pak na jeho vizi kývl, Jarchovský se rozhodl ještě déle.

Osvícený producent Viktor Tauš pak dokázal Kadlecovu představu zafinancovat. S architektem spolupracoval už na svém režijním počínu *Klauni*, jednom z nejlepších českých filmů roku 2013. I v něm měl každý z trojice titulních hrdinů vlastní svět, jasně zformulovaný vizuálními prostředky. Zahořklý Viktor v podání Jiřího Lábusa se do sebe choulí v temném domě plném harampádí. Obloustlý pomocí protetik a oblečený

v černém záměrně připomíná Marlonu Branda v poslední fázi jeho nepříliš šťastného života.

Oproti tomu Maxovi (Oldřich Kaiser) se podařilo udržet si optimismus a vyrovnanost. To, že má život „srovnaný“, se promítá i do jeho geometricky uspořádaného bytu prostoupeného motivem kostek. Maxova luxusní postel Håstens, tradičně opatřená modro-bílým kostkovaným vzorem, pak spojuje vizuální motiv s představou životního standardu postavy. Právě takovéhle detaily u pozorného diváka vědomě a u méně vnímavého snad aspoň podvědomě spoluvytvářejí charakter postav filmu a kontext jeho děje.

ZAJÍMAVÝ STÍN NA ZÁCLONĚ

Profese filmového architekta byla podle Kadlece v Česku dlouhodobě devalvována na doplňkové řemeslo. Situace se však zlepšuje – mimo jiné i díky zahraničním koprodukcím, na nichž čeští filmoví architekti spolupracují. Jednou z nich byl i francouzsko-český snímek *Marguerite* (2015). Za jeho výpravu získal architekt Martin Kurel prestižní francouzskou filmovou cenu César. Příprava na natáčení byla obtížná; *Marguerite* se odehrává ve 20. letech minulého století a tuzemské lokace v ní supluje francouzské. „Nechce se mi vytaho-



Dobová atmosféra snímku Jan Palach

FOTO CINEART

Za výpravu francouzsko-českého snímku *Marguerite* (2015) dostal architekt Martin Kurel



FOTO ASFK

vat to churchillovské „krev, dřina, slzy a pot“, ale o tom příprava na dobový film opravdu je,“ říká Kurel. „To, aby na plátně vypadal nějaký dobově zařízený zámek nebo redakce přirozeně, stojí stovky hodin hledání na internetu, v knihovnách, ve starých časopisech a dobových týdenících,“ odkazuje na fakt, že *Marguerite* se odehrává hlavně v záměcku titulní hrdinky a v redakci novin. „Tisíce kilometrů najetých po bazarech v Česku, Belgii a Francii,“ vzpomíná na přípravné práce. „A potom desetkrát každá věc posunutá, než si našla správné místo. A mnohokrát s vědomím, že ta věc nakonec udělá jen zajímavý stín na zácloně.“

Kurel stál i za výtvarnou koncepcí filmu *Jan Palach*, v níž musel zachytit ducha Palachova dětského pokojíku, náladu studentských kolejí i zjitřenou atmosféru ulic po invazi 21. srpna. Oproti *Marguerite* mohl tentokrát čerpat i z vlastních dojmů. Režisér snímku Robert Sedláček vzpomíná, že mu Kurel vyprávěl, jak ho rodiče coby osmiletého kluka vzali na Palachův pohřeb; Praha byla plná lidí, ale přes to v ní vládlo zvláštní ticho.

Tuzemská kinematografie filmy odehrávajícími se v československé minulosti přetéká. Je to dlouhodobý jev, nelze ho proto přisuzovat jen „os-

mičkovému“ roku. Například ve snímku *3 sezóny v pekle* Kurel našel cestu, jak spojit vzletné bohémství Egona Bondyho s tíhou nastupující totality. Ve *Wilsonovu* se zase od skutečných událostí roku 1919 vzepjal k výtvarné fantasmagorii. Samostatnou kapitolou jsou lakonicky nazvané filmové portréty reálných dějinných osobností, vedle *Jana Palacha* třeba *Masaryk*, *Milada* nebo *Toman*. Každý z těchto filmů ke svému předobrazu přistupuje jinak – a týká se to i jeho architektury.

OD PODRAZU K ŽIŽKOVÍ

Jedním z nejnovějších retrofilmů je *Zlatý podraz* režiséra Radima Špačka, který se v něm po cestách do 80. let (*Pouta*) a 90. let (*Místa*) vydává až do let 1938–1951. Architekt Jiří Sternwald v pražském Průmyslovém paláci postavil repliky někdejších sportovních hal v Ženevě a Paříži. „Obnášelo to mnohaměsíční přípravu na základě dochovaných dobových materiálů, hledání výtvarného i technického řešení – přece jen bylo na tribunách skoro osm set diváků. Ze stomilionového rozpočtu to ukrojilo nezanedbatelnou část, ale vzhledem k tématu byla stavba hal pro tvorbu příběhu nenahraditelná,“ říká architekt. Při hledání dobových podkladů

pro evokování atmosféry ženevského bordýlku pak mnoho materiálu nenašel. „Spíš jsem vsadil na vlastní pocit a na prostor, který jsem vybral. Natáčení probíhalo v prvorepublikové vile továrníka, která je v dost žalostném stavu. Muselo se udělat hodně stavebních úprav, ale ten prostor mě silně inspiroval,“ říká Sternwald.

Důležitým úkolem bylo promítnout do vily rodičů hlavního hrdiny Franty prvorepublikový étos (Frantův otec byl demokratický ministr) a postihnout, jak ho rozleptává komunistická totalita. „Podoba Frantova domova vyplynula z diskusí s režisérem a s kameramanem Vladimírem Smutným,“ říká Sternwald. Nakonec jsme se rozhodli pro velký dům se zahradou. Ten se mi podařilo najít na okraji Berouna. Je v poměrně dobrém stavu, ale opuštěný a bez vybavení a zařízení. Barevnost jsem prokonzultoval s kameramanem a pak jsme s hlavním rekvizitářem Karlem Vaňáskem vybrali a zařídili veškeré vybavení domu.“

RŮŽOVÉ BRÝLE I TEMNÉ REFLEXE

„Pokud je větší poptávka po retrofilmech, pro mě je to jediné dobře,“ usmívá se architekt. „Osobně nedělám mezi retrofilmy a filmy současnými rozdíl. Pro mě je to tentýž

proces: snažím se naplnit autorovu a režisérovu představu. Ale historie mě zajímá a inspiruje a historické filmy dělám rád; práce na nich skýtá potenciál mnohem většího naplnění a seberealizace.“ Sternwald se nyní realizuje na velkofilmu *Jan Žižka* režiséra Petra Jákla, s nímž spolupracoval už na thrilleru *Kajínec*. „Vzhledem k tomu, že jsem dělal pro Českou televizi v roce 2015 film o Janu Husovi, projekt o Janu Žižkovi mi přišel jako úžasná možnost pracovat na další významné postavě našich dějin z tohoto období,“ říká architekt.

Přístup k vytváření filmové architektury je mnoho. Architekt Milan Býček, podepsaný pod retrofilmy *Pelišky*, *Obsluhoval jsem anglického krále* nebo *Želary*, vzpomíná na práci na seriálu *Vyprávěj*, který měl takřka v zadání národní minulost poněkud načančat. „Proto jsou tam všechny dekorace i kostýmy barevnější, i auta jsou čistší,“ říká. „Ta doba, jak ji pamatujeme, tak barevná a idylická nebyla. Ale *Vyprávěj* je viděné mladšíma očima, jak jsme realitu v dětství viděli my, dnešní čtyřicátníci a padesátníci.“ Filmoví architekti tedy mohou nasazovat růžové brýle i ponoukat k nepřijemné reflexi národní mentality – skrze prostředky, jež si divák mnohdy ani nemusí uvědomovat.