

mnichovské dohody v době, kdy Československo nemělo diplomatické styky se západním Německem. (Nulity čili nicotnosti mnichovské dohody bylo dosaženo až pražskou smlouvou v roce 1973. „Nové smlouvy s Německem“ se dožadoval Novotný již na XII. sjezdu KSČ koncem roku 1962.)

Před projekcí pro ústředního ředitele ČSF Aloise Poledňáka Procházka uspořádal v Jindřišské (sídle ÚS ČSF) projekci pro nejvyšší ideology, což byl Fojtík, Švestka, Koucký²²², a pro L. Štrougala, aby film politicky pojistil. Procházka pravděpodobně také s cílem zajistit lepší pozici českých filmařů inicioval jejich setkání s prezidentem Novotným v Lánech v květnu 1964, kde domácí tvorbu a její problémy podrobně probírali.²²³

Po dokončení filmu *Němec*, který jako pomocný režisér dostával pravidelný hrubý měsíční plat 1800 Kčs, obdržel honorář 30 000 Kčs; Vlácil za supervizi 8000 Kčs.

Film

Příběh dvou židovských chlapců, kteří utečou z transportu, prchají lesem a nakonec jsou – zcela vyčerpaní – chyceni staříky ze sudetoněmecké domobrany, je vyprávěn v několika liniích. Realita, vize, sny a retrospektivy pracují s navracejícími se motivy, vytvářejícími až snově surrealistický charakter narativní i obrazové složky díla. *Němec* zde pravděpodobně vyšel z možnosti paralelní budoucnosti, naznačené v Lustigově vyprávění *Druhého kola*, a vytvořil je čistě ze současné roviny vyprávění povídky *Tma nemá stín* (jejíž rovinu retrospektivní naopak vypustil) a z jejího nejednoznačného závěru. Relativizující kombinace těchto vyprávěcích linií připomíná Kurosawův film *Rašómon*²²⁴ a divákovi maximálně znesnadňuje určit, která z nich znázorňuje „skutečnost“. Konkrétní cesta lesem od okraje do jeho hlubších částí je tak zároveň imaginární cestou od okraje Prahy do jejího centra k bytu jednoho z nich, k cíli, jehož však zároveň není reálné dosáhnout. Cesta úniku od předurčené smrti k realizaci normálního života (dospívání, založení rodiny, děti) je cestou duševní odvahy v kontrastu s fyzickou vyčerpaností. Záběry „normálního“ života ve vizích v porovnání s nenormální situací obou chlapců vyvolávají základní a znepokojivou otázku na právo jedněch lidí stavět mimo svobodný život lidí jiné. V tom jde film nad konkrétní příběh i dobu a v tomto smyslu byl ve své době nadčasový i aktuální, o čemž svědčí to, že diváky i kritikou byl vztah mezi chlapci a v zásadě dobromyslnými a bezmocnými staříky, reprezentujícími represivní moc, která stojí mezi mladými lidmi a životem, chápán jako alegorie dobové gerontokracie komunistické.²²⁵



Alois Poledňák (vlevo) a Vladimír Koucký (vpravo) v rozhovoru na MFF KV 1964. Zdroj *Festivalový deník XIV. MFF Karlovy Vary 1964*, č. 3 (6. července), s. 9

222 | Jan Fojtík, redaktor *Rudého práva*, hlavního tiskového orgánu KSČ, po roce 1969 hlavní stranický ideolog; Oldřich Švestka, šéfredaktor *Rudého práva*; Vladimír Koucký, tajemník ÚV KSČ, který v té době vedl Ideologickou komisi ÚV KSČ.

223 | Viz Procházka, Jan. Lánské setkání. *Literární noviny*, 1964, roč. 13, č. 21, s. 12.

224 | *Němec* k možné inspiraci světovou kinematografií říká: „Pokud jde o strukturu *Démantů*, tak jsem znal samozřejmě *Rašómon*, ale velký vliv na mne měl Resnais, *Loni v Marienbadu* a *Hirošima, má láska*. To sice byly filmy, které se u nás v distribuci tehdy nehrály, ale my jsme je viděli na Brousilových seminářích. Čili v podvědomí jsem měl tyhle dva filmy a Bressona. To jsem měl v zádech, v pocitu a přitom jsem se pokoušel udělat své kino.“ Rozhovor II.

225 | Sám *Němec* o tomto významovém rozšíření říká: „Dekórem dědů jsme vymazali realistické klišé a posunuli smysl celého filmu: pro nás se změnili v lovce lidí, se zlatými řetízky na oblecích. (...) Natáčeli jsme v roce 1963 a najednou to nebyl tak úplně historický film (...).“ Cieslar, J., cit. 57 / op. cit., s. 84.



Antonín Kumbera při natáčení scény
s mravenci v *Démantech naci*. Národní
filmový archiv. Foto Jaroslav Kučera

226 | Němec mi jednou řekl, že ne-
být toho, že viděl, jak neherci fungují
ve Formanových filmech, neodvážil by
se obsadit neherce do *Démantů*.

Na jedné straně je tedy film vysoce stylizovaným podobenstvím, na straně druhé výrazově až asketickou „reportáží“ o fyzickém úsilí započít a dokončit cestu. Autentičnost je tvarována subjektivizovanou dynamickou kamerou, důrazem na konkrétní zvuky, nepřítomností hudby, minimalizací dialogu a obsazením všech rolí neherci.²²⁶ Stylizace je dosahováno především vysokou strmostí volání negativu obrazu, v jehož důsledku má obraz nepřirozeně kontrastní kresbu, vyvolávající dojem snu. K tomu přispívají i některé ornamentálně působící detaily kostýmů a rekvizity.

Pokud jde o výstavbu struktury díla, je třeba především konstatovat dvě zásadní změny proti scénaristickým variantám. V duchu motta Lustigovy povídky („Ztrácí se v černé docela všechno?“) vidíme místo bílého blanku nejprve pulzující černý blank, na němž se objevují úvodní titulky za doprovodu zvuku bití vězních hodin, a v závěru se film opět noří do tmy a černého blanku s déle odloženým titulkem Konec. Druhou změnou je úplné vynechání hlasu komentáře.

Expozice nás uvádí do situace útěku z transportu v celkovém záběru, který se mění v kontinuální jízdu, sledující jejich běh do kopce k lesu s přeshvenky z jednoho na druhého až do detailů jejich tváří s hlasitým oddechováním, přičemž souběžně slábnou zvuky výstřelů a zvuk odjíždějícího vlaku. Oba běží v pláštích s označením KL (Konzentrationslager) a táhnou jeden druhého kupředu. Expozice končí jejich odpočinkem v lese, kdy Druhý kašle, vidíme jeho sliny a mravence na ruce, o nichž ale ještě nevíme, že jsou horečnatou vizí, která plynule přechází do první vize Prahy přesvětleným obrazem tramvaje jedoucí kolem Prašné brány, do níž Druhý naskakuje v plášti s označením KL, typickém oblečení pro všechny scény pražských vizí. Ta končí předsazeným zvukem kroků v lese, v němž oba jdou již v civilním oblečení, pod nímž proti scénáři již nemají koncentračnické mundúry. V lesním příšeří je sledujeme zezadu, což navozuje pocit stálého ohrožení (posíleno zvukem krákání vran mimo obraz) i pocit divákova vnímání jejich přemýšlení (podobně jako později u Tarkovského ve *Stalkerovi*). Po druhé vizi (běh prázdnými vozy tramvaje na konečné k prvnímu vozu s řidičem a průvodčími) a chůzi světlejším prostorem bažiny přichází první retrospektiva rozšiřující expozici o výměnu bot za tuřín ve vagonu v rámci příprav na útěk s vloženými inserty přítomné chůze bažinou. Následuje třetí vize, která se posléze ukáže jako subjektivní pohled Druhého, dívajícího se na pražské ulice z okna jedoucí tramvaje. Křížovým střihem sledujeme tváře obou při chůzi mladým olšovím v bažině, přičemž je tato sekvence přerušována flashovými inserty vizí jízdy tramvaje kolem svahu u vilek (zřejmě ve Střešovicích), sloupku s hodinami a základním záběrem chůze Druhého po pražské uličce s plynovou lampou a kolem postaveným u jednoho z domů.

Následuje sekvence u krmelce (jezení šišek, převazování bot se zatouláním hřebíku, doprovázené zvukem krákorání vran) s první větou dialogu („Pojď blíž ke mně“) ve třinácté minutě filmu. Je přerušena vizí obrazu peřin v okně a pokračuje flashforwardem tváře Druhého u kmenu v noci ve tmě. Sekvence je ukončena delší sérií vizí s obrazy peřin, příchodu dívky z jedné uličky asi v prostoru mezi Týnským chrámem a Ungeltem, ženy



Travelling zachycuje, jak První a Druhý prchají z vlaku do lesa



Druhého sužují vize mravenců na těle



...a vize padajícího stromu



Druhý ve vizích návratu do Prahy vidí svou cestu tramvají z Bílé Hory do centra...



...kolem zasněženého i letního svahu



Kolem hodin s ciferníkem i bez něj...



I z centra od Pražské brány pryč...



V tramvaji se k němu lidé chovají vlnitě, jako by nebyl na útěku, dokonce zde potkává dívku...

oblékající se v chodbě, staré paní s kočkou v okně, chůzi psa z pohledu kamery, couvající před ním, uličky se staženými roletami krámů a s řadou popelnic u domu. Sekvence je podkreslena zvuky města, úryvky hovorů a odbíjením hodin a přerušena záběry spících chlapců pod krmelcem.

Druhý den začíná záběry korun stromů ráno, doprovázených zpěvem ptáků. Idylu světlého dne narušují znepokojivé tmavé plochy kmenů stromů v prvním plánu obrazu, sledujícího chůzi chlapců lesem. Mezi detailním záběrem bot Prvního a detailním záběrem naleštěných lakýrek obou chlapců se dostáváme k vizi chůze obou s elegantní hůlkou a pláštěm KL po pražské ulici, včetně zvuku těchto kroků na dlažbě. Zezadu je pak kamera sleduje při chůzi po ulici, lemované zazděnými oblouky ve vysokých zdech (symbol uzavřeného prostoru), natočené někde u Terezína. Vize je ukončena před-sazenou replikou z lesa („Je mi zima, nemůžu to rozchodit.“). Subjektivní kamera zde tlumočí pocity Druhého z lesa, kmenů a slunce. Chůze lesem je pak přerušována inserty přesvětlených vizí východu Druhého z chodby, jeho chůze ulicí s kolem, která se neustále zrychluje, a končí během loukou ke hřbitovně zdi s motivy masivního černého mramoru. Po prostřizích zpět na potíže s botou Prvního do lesa pokračuje během Druhého od hřbitova zpět na louku a je ukončena hrozivým trojnásobným opakovaným pádem káceného stromu na kameru.

Následuje sekvence kamenité pláně v lese, kde kamera sleduje jejich chůzi v celku a zepředu, následuje únava a zastavení Druhého s vizí mravenců v prohlubíně kamene a na ruce i obličeji Druhého, dialog o shánění jídla a vzbouření se Druhého. V jedenácté vizi vidíme zasněžené svahy u vilek ve Střešovicích, sáňkování dětí doprovázené jejich výskáním. První část filmu je ukončena katarzní sekvencí, v níž chlapci nastavují tváře, ruce a těla hustému dešti u kmene stromu v lese, zchlazujícímu jejich horečku. Sledujeme kapky ve větvích, na pařezu a kořenech a nakonec zpomalování frekvence jejich hustoty na lesním podrostu i ve zvuku.

Druhá část začíná záběrem s použitím teleobjektivu, v němž z pohledu chlapců na kraji lesa vidíme venkovanku jdoucí za zpěvu ptáků ve větru, patrném na trávě a větvích, za mužem, který oře na poli. Protože je to jejich první setkání s normálním civilním životem, mají záběry až archetypální charakter, podobně jako záběry krmení slepic či uvnitř chalupy, složené z detailů věcí uvádějících svou existencí mimo svět lágru Druhého v úžas (např. talíř, ubrus a slánka na stole, vyřezávané opěradlo židle, zdobná

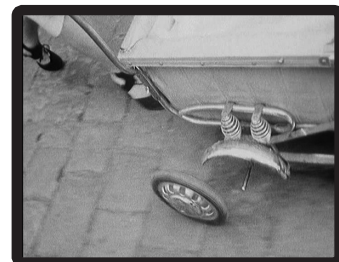
utěrka a kořenky na zdi, polštáře na gauči). Celá sekvence venkovanky má samostatnou výstavbu, neobsahuje vize Prahy ani retrospektivy útěku, ač podle původního záměru propojení reálného děje s vizemi Prahy mělo začít právě zde.

Vize se zde omezují na plánované zabití ženy a na její svůdné ležení na pohovce, proložené reálnými obrazy poskytnutí chleba, mléka a vařených brambor a krátkým flashbackem na její chůzi na pole. Zajímavý je i záběr odchodu Druhého z kuchyně následovaný detailním (vlastně již třetím) záběrem mrtvolky venkovanky na podlaze, jakoby objektivujícím její smrt. Objektivace je pak zrušena dovřením dveří a záběrem ženy, hledící za Druhým. Odchod chlapců znamená prohození rolí – Druhý jde nyní první a První s holí pajdá za ním. Žena za oknem si uvazuje šátek a patrně se rozhoduje je udat. Řada záběrů je podkreslena štěkáním psa mimo obraz.

Smích starců a zkoušení pušek uvádí poslední část filmu, kdy kamera zezadu sleduje chůzi chlapců lesem do kopce a v detailech z různých pohledů expozuje jejich propojení rukou na rameni. Následuje dlouhá, komplexně shrnující dvanáctá vize Prahy, uvozená bitím hodin a dlouhou přesevřenou jízdou tramvaje č. 22 z Bílé Hory kolem vilek bez sněhu i se sáňkováním a kolem prázdného držáku sloupů na hodiny, v níž – s logikou snu – Druhý pomáhá vystoupit dívce s dítětem v kočárku, kterému upadne kolečko, a naskakuje do zatemněné tramvaje č. 19 u Prašné brány, běží prázdnými vagony na konečné, mezi cestujícími vidí dívku s kyticí, muže s buřinkou a důstojníka wehrmachtu, průvodčí mu sype do dlaně drobné z tašky a vše je ještě možné, otevřené životu, a ne jen smrti. Druhý běží z tramvaje loukou ke hřbitovu a ve druhém zvukovém plánu slyšíme hovor dívek a bití hodin. Zvoní na zvonek u dveří beze zvuku, jde uličkou u Ungeltu a proti dvěma mladým radostným důstojníkům SS s dárky v ruce, uličkou kolem stažených rolet, uličkou s bicyklem, které je ale v jiné poloze než v dosavadním záběru, kolem ženy s kočkou v okně; z portálu dveří, kde zvonil na zvonek, vidí sám sebe s dívkou u zdi domu, peřiny jsou nyní v okně jiného domu. Také upadnutí kolečka vidíme z jiného pohledu a žena v chodbě, která se oblékala, si nyní upravuje podvazek. (Možná se principem variování záběrů, vlastním i Resnaisově *Loni v Marienbadu*, inspiroval Pavel Juráček v *Případu pro začínajícího kata*.) Motivy zvonění a hovoru s dívkou se opakují a Druhý opět marně zvoní na zvonek. V jiném domě schází ze schodů od zavřených dveří, vidí výtah jedoucí nahoru, slyší klíče a odemykání dveří pro něj nedosažitelných, jde k nim a zvoní, tentokrát s reálným zvukem zvonku.



...které v další vizi pomáhá s kočárkem



...jemuž ale upadne kolečko, a naznačí tak zrádný snový charakter vize



Tuto povahu má i jeho vize setkání s dívkou na hřbitově



Druhého šokuje civilnost vybavení kuchyně německé selky...



...stejně jako civilní život Prahy jeho vzpomínek a vizí, kde u Týnského chrámu opět potkává dívku...



...vidí peřiny a ženy v oknech a ve dveřích...



...potkává dva mladé bezstarostné gestapáky...



...sní o tom, jak s Prvním jdou do Prahy a procházejí se po ní v lakýrkách

Předchozí sekvence končí voláním „Halt!“ a záběry domobrany (Volkssturmu) v lese, kde kamera sleduje prchající chlapce zezadu v těsné fyzické blízkosti. Vyčerpaní staříci je pronásledují a střílejí po nich, slyšíme oddechování chlapců, zvonek odloženého kola, bití hodin, rachot motoru přijíždějícího nákladáku, který se na silnici marně pokouší chytit. Vzdalující se rachocení motoru předchází jejich zatčení.

Vyčerpaní sedí v sále hospody – radnice, zatímco staříci z domobrany oslavují úspěšný hon pitím piva, jídlem a zpěvem. Detail cuknutí nohy v botě Prvního z pohledu Druhého je opět oslím můstkem k retrospektivě výměny boty za tuřín, v několika flashbackech vidíme i běh za autem, vizi schodů v pražském domě, dveří, zvonků a výtahu. Mezitím stařík zpívá píseň „Pijme a žijme bezstarostně, pijme kmínku a žitnou, ať se ženy naštvou“. Flashbacky, rozvíjející předchozí vyprávění a kombinované s vizemi, pokračují i v další části sekvence, po starostově oznámení, že budou předáni vojenskému soudu v Karlových Varech, tanci staříků a písni jednoho z nich („Svatý Petr zavřel bránu/ andělé jdou spát/ jen on u ní musí zůstat stát/ protože ten starý rošťák a jeho kupidci budou mít bál“). Hudba k tanci zní mimo obraz, její zdroj neznáme. Ztišuje se a prolíná do ní bití hodin, přes polodetail tváře Druhého u zdi se dostáváme k dosud nepoužitým záběrům jejich chůze lesem z kopce, kolem betonové pevnůstky a k opakovanému útěku z vlaku, který však končí tím, že Druhý nechá Prvního ležet v kopci a dojde k lesu sám. Retrospektiva je přerušena povoláním velitele starců ke starostovi a dialogem chlapců: „Po cestě přepadneme hlídku. Přísahej. – Jo.“ Poprvé vidíme tikající hodiny vedle sedícího starosty a jejich zvuky provází i příkaz: „Je-li vše připraveno, vezměte je ven.“ Tikání zesílí pod opakováním retrospektivy útěku z vlaku, tentokrátě téměř celé, i s odhazováním koncentráčnického oděvu, ale bez závěru úniku do lesa. Uvnitř této retrospektivy útěku se po záběru brodění chlapců přes potok objevuje záběr velitele domobrany, procházejícího kolem pokoje vedle starostovy pracovny, který svou starosvětskou čistotou připomíná chlapcům civilní život a není nepodobný atmosféře kuchyně selky. Pravděpodobně nahrazuje vstup ženy ke starostovi ze scény. Pokoj se pak ještě objevuje, když starosta kráčí z pracovny kolem, aby dal pokyn k odvedení chlapců ven, a pak potření ještě po retrospektivním záběru selky při vázání šátku, kdy v pokoji vidíme i vlající záclony ve větru za jasného slunečního světla. Obraz pokoje svou symbolikou patrně navazuje na nápis v rámu na zdi za starostou v jeho pracovně, když mluví s Druhým, kde se německy říká: „Sypte květiny lásky po celý vašeho života čas a navzájem chraňte se před srdce zármutkem.“