

ALENA PROKOPOVÁ / 3. 7. 2017

Hra bez pravidel

Před půlstoletím natočil režisér Jindřich Polák kriminální thriller, který dnes můžeme vnímat jako zajímavý český příspěvek k filmu noir.

V československé kinematografii najdeme jen málo tak zdařilých kriminálních snímků, jakým je Hra bez pravidel – zlodějský thriller režiséra Jindřicha Poláka, od jehož kinopremiéry uplynulo v dubnu půlstoletí. Ve své době kritikou opomíjený snímek je znamenitým příkladem skutečnosti, že i v malé české kinematografii mohou vznikat osobitá a komplexní díla využívající stylů, motivů a vypravěčských schémat z žánrů konstituovaných v rámci „velkých“ kinematografií. Hodnotu filmu zvýraznila uplynulá desetiletí: Hra bez pravidel se opakovaně objevuje v televizi a letošní Noir Film Festival ji zařadil mezi čtveřici prestižních domácích noirových titulů (spolu s Krejčíkovým Svědómím, Weissovými Třicet jedna ve stínu a Kachyňovou Nadějí).

Projekce na velkém plátně na specializovaném festivalu nepochybně umocní vizuální působivost pátrání po pozadí drzého zločinu v pražském klenotnictví, pod nímž je v nepříliš obvyklé funkci „autora projektu“ uváděn kameraman Rudolf Milič ml. Jde o syna kameramana Hry bez pravidel, Rudolfa Miliče, který je podepsaný pod tak vizuálně konzistentními a současně žánrově dynamickými díly, jako jsou Vláčilova historická romance Ďáblova past, Sequensova rekonstrukce heydrichiády Atentát či Klosovo a Kadárovo válečné drama Smrt si říká Engelchen. Milič pracoval s prvky civilismu způsobem, který vnášel dojem autenticity do silně žánrově stylizovaných příběhů, což vyniklo zvláště v jeho práci s černobílým materiálem.^[1] Opakovaně pracoval jak s Jánem Kadárem a Elmarem Klosem, tak právě s autorem Hry bez pravidel – Jindřichem Polákem: významně přispěl už k úspěchu jeho pozdního režijního debutu – dobrodružného příběhu Smrt v sedle, sdílel s ním rozčarování z nepovedené, koprodukční Strašné ženy i úspěch Hry bez pravidel.

Právě v té Milič umocnil Polákovu ojedinělou snahu vytvořit syrový „noirový“ obraz, jehož společně dosáhli důsledným upřednostňováním natáčení v reálech a minimalizací líčení hereckých představitelů. Co se týče obrazových kvalit, snese tak *Hra bez pravidel* srovnání třeba i s časově souběžnými díly francouzské nové vlny, kombinujícími civilismus a modernismus. Významný podíl na zajímavosti filmu má i Miličovo spojení se zkušeným střihačem Josefem Dobřichovským (jenž s Polákem dělal nejen *Smrt v sedle*, ale i jiný jeho kriminální film – špionážní drama *Páté oddělení*, obě jeho sci-fi *Klaun Ferdinand a raketa* a *Ikarie XB 1*, legendární drama *Nebeští jezdci* i řadu fantasy příběhů o Panu Tau). [2]

Obrazová stránka *Hry bez pravidel* je spojená především s metropolitním labyrintem (těsným, přeplněným objekty a lidmi, ale neosobním). Úvodní smělá loupež je provedena v klenotnictví v centru Prahy (konkrétně na Václavském náměstí), ale pokus zločinců o útěk z města končí v nevstřícné a nehostinné podzimní přírodě, kde lze ukrýt drahocenný lup, ne však už člověka (jeden ze zlodějů hyne při autonehodě – připravené jeho kolegou z gangu –, druhý jí unikne, ale v sebeobraně ho zastřelí hlavní hrdina vyprávění).

Druhá, proporčně výrazně rozměrnější část vyprávění se odehrává o čtyři roky později, v létě, ale s důrazem na prostředí proletářské žižkovské periferie, kam příběh zavádí nová profese hrdiny Jana Mála – původně kriminalisty vyšetřujícího celý případ, kterého neúspěch přiměl k odchodu ze služby a přijetí práce u taxislužby. Samotné jízdy v autě, charakteristické pro těkavý, noirový „pohyb nikam“, je ve vyprávění přikládán značný význam (pokus o útěk z města po zločinu, honička, cesta taxíkem nočním městem, motocyklové závody, v nichž se „jezdí v kruhu“). Příběh pak končí na (dnešním) Hlavním nádraží honičkou a přestřelkou na kolejích obsazených vlakovými soupravami: nikam se necestuje, pro postavy je to naopak „konečná“ (s jejíž tragičností kontrastuje jeden z mála humorných momentů filmu, v němž se prchající zloděj Pepi – v jinak důsledně „vážném“ podání Vladimíra Menšíka – na perónu přimotá k jakési honosné oficiální akci).



Foto: Jaromír Komárek, Barrandov Studio a.s.

Stejně jako v jiných noirových příbězích se ovšem efektně bezvýchodná vizualita odvozuje od tématu, jímž je posedlost ukradeným a po čtyři roky ukrývaným zlatem, které ovšem vlastně nelze v netržních podmínkách socialistické společnosti prodat a má pouze symbolickou hodnotu!

To už jsme ovšem u scenáristické stránky filmu, který – v kontrastu k názvu – vykazuje znalost pravidel žánru ukotveného v povědomí mezinárodními (anglofonními a francouzskými) vzory. Právě ty jsou v souvislosti s Polákovým filmem uváděny nejčastěji (především ve vztahu k Henrimu Verneuilovi). Uvažovat však můžeme i o vlivu francouzského „černého filmu“.^[3]

Pokud jde o otázku „zjevného“ či přiznaného ovlivnění, musíme být ovšem opatrní: v jednom z mála osvětlených polákovských textů (uveřejněných v Reflexu krátce po režisérově smrti^[4]) píše Tomáš Baldýnský o pozdější režisérově tvorbě: „Velkou část jeho díla tvořily koprodukce se Západem, které musely být použitelné na obou stranách železné opony, takže jejich vnitřní realita musela tvořit jakýsi mišmaš socialismu a kapitalismu.“

Práce v Polsku

„Příběh muže, který jednal na vlastní pěst“ (jak zněl slogan *Hry bez pravidel*) je po *Smrti v sedle* a obdobně civilně stylizovaném *Pátém oddělení* už třetím výletem Jindřicha Poláka do kriminálního žánru. Nevíme, jak by se vztah tohoto režiséra k „západnímu“ žánru krimi vyvíjel dál, nebýt příchodu normalizace. Po něm totiž realizoval už jen komorní *Noc klavíristy* (1976) a drsný thriller podle skutečné události *Smrt stopařek* (1979), jež však oba stojí stranou jak dobových mezinárodních trendů, tak režisérova hlavního zájmu. Polák, který vstoupil do normalizace podle tehdejších měřítek už v „důchodovém“ věku, totiž jak známo opustil „dospělou“ kinematografii a našel bezpečné útočiště ve filmech pro děti a mládež realizovaných v západních koprodukcích. Ty mu – i jako autorovi trezorových *Nebeských jezdců* – zajistily praktickou nedotknutelnost, protože coby žádané exportní zboží vydělávaly socialistickému státu obrovské částky. Jindřich Polák, kterého dnes považujeme za jednoho z klíčových „žánrových“ tvůrců poválečné československé kinematografie, byl ovšem i tak raději racionální a ostražitý: nerad riskoval rozhovory a veřejná vystoupení a nevěnoval se proklamacím. Vytvořil si však vlastní, specifický pracovní prostor. O jeho spolupracovnících se říkalo, že „pracují v Polsku“.

Hra bez pravidel nicméně oficiálně vznikla v barrandovské výrobní skupině Šebor – Bor, která měla o kriminální žánr dlouhodobě velký zájem.^[5] První verzi scénáře podepsanou Luděkem Staňkem a Václavem Šaškem (kteří byli už autory námětu) evidovali ve Filmovém studiu Barrandov v lednu 1966. V dubnu byl dokončen literární scénář, jehož spoluautorem už byl Jindřich Polák, který v červenci téhož roku odevzdal i technický scénář. (Do kin byl pak film uveden 14. dubna 1967.) Látka byla tedy vyvíjena na barrandovské poměry nebývale svižně, což lze přičíst jak Polákově vzorné pracovní morálce, tak skutečnosti, že se na ní podíleli zkušení a sehraní autoři.

Luděk Staněk zájem o kriminální žánr přesvědčivě demonstroval už dřív: „v Polsku“ pracoval poprvé na *Pátém oddělení*, pro Vladimíra Čecha podle vlastního námětu napsal snímek stejného žánru *Kohout plaší smrt* (1961) a pro Václava Sklenáře kriminální drama *Muž na útěku* (1968). Jeho práci pro film ukončil nástup normalizace, na jejímž počátku ještě stihla (podle námětu, na němž se Staněk podílel) vzniknout znepokojivá krimi *Jeden z nich je vrah* (1970). Scénář k ní napsal Václav Šašek, druhý

z autorů *Hry bez pravidel*. Scenárista, který se v Polákově filmu mihne v roli diváka na motocyklových závodech, coby dramaturg svůj význam posílil i řadou snímků s kriminálními prvky (mj. i *Zločin v šantánu*, *Svatba jako řemen*, *Flirt se slečnou Stříbrnou*, *Počkám, až zabiješ*). Šaškův dlouhodobý scenáristický zájem o žánr krimi prokazují v jeho filmografii tituly *Jeden z nich je vrah*, *Zločin v Modré hvězdě*, *Zatykač na královnu*, *Řetěz* či *Případ mrtvého muže*.

Film se nenatáčel chronologicky: nejprve vznikla „letní“ část vyprávění odehrávající se „o čtyři roky později“, až potom se točily podzimní obrazy. Rychlosti scenáristické přípravy pak odpovídalo i mimořádné profesionální nasazení členů štábu, kteří – jak známo – projevovali absolutní loajalitou vůči Polákovi – maximalistovi známému až pedantickou přípravou projektů a zálibou v technických detailech, který každý svůj projekt realizoval s obrovským osobním zaujetím.

Polák sice přistupoval k filmu jako praktik, na rozdíl od svých (rovněž neškolených) režisérských soupeřů Oldřicha Lipského či Václava Vorlíčka však možná více vnímal a vstřebával přímé souvislosti mezi „komerční“ (žánrovou) tvorbou a modernistickými výboji československé nové vlny. Potvrzuje to i skutečnost, že okamžitě vycítil zájem o žánrovou tvorbu u Pavla Juráčka, kterého už jako dvaadvacetiletého požádal, aby napsal scénář k jeho sci-fi *Ikarie XB 1*. Dělení filmařů šedesátých let na „praktiky“ a vzdělané novovlnné intelektuály (a následně oddělené vnímání jejich děl) nemá ovšem valného smyslu, což dobře ukazuje právě *Hra bez pravidel*, pokud ji vnímáme jako snímek se silnými noirovými rysy. Dnes se totiž právě film noir chápe jako subžánr vykazující „artové“ tendence (které ještě zvýrazňují nové, neonoirové tituly).

O Polákově znalosti filmu noir a vědomém naplňování jeho podstaty můžeme jen spekulovat, o přesnější žánrovou specifikaci svého filmu se však pokoušel: *Hra bez pravidel* neměla být podle něj detektivkou ani špionážním filmem, ale gangsterkou, „plnokrevným dobrodružným příběhem, v němž by bylo tolik vzruchu a napětí, kolik se do něho vejde.“^[6] Z dnešního pohledu nevinné zadání bylo v československém filmu velmi neobvyklé (a ještě pár let předtím mohlo být označeno za podvratné). Snímek ovšem navíc vyzníval velmi skepticky vůči panujícímu establishmentu a jeho pojetí spravedlnosti (což je příznačné pro noirové filmy, ale netypické v rámci Polákovy tvorby, jež i v případě navenek apolitických témat spíše podporovala státní ideologii).

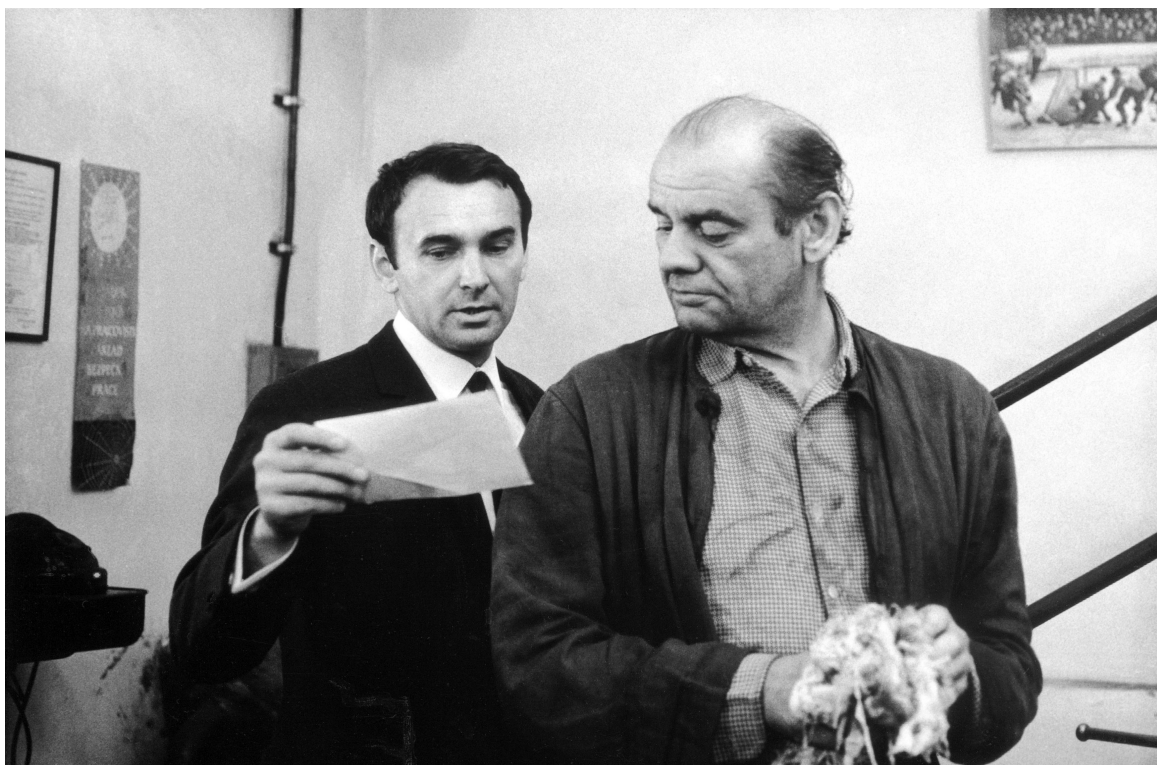


Foto: Jaromír Komárek, Barrandov Studio a.s.

Hra bez pravidel neujišťuje diváky, „že zločin zásluhou vševědouceho a technologicky dobře vybaveného policejního aparátu nikdy nemůže zvítězit a vážněji tím narušit socialistický řád.“^[7] Pocit bezpečí zaručený státem zde chybí, vítězství dobra nad zlem se nekoná. Spravedlnost je subtilní a unikavou hodnotou, která v tomto hořkém vyprávění nemá pevné místo. Charaktery nejsou polarizovány na kladné a záporné, což se týká dokonce i hlavního hrdiny: Jan Málek v podání typově přesného, ale herecky nevýrazného Svatopluka Matyáše (který se objevil i v Polákových Nebeských jezdcích) dokonce ani není nositelem tradičního noirového étosu! Protagonista zbavený legitimace kriminalisty a nevynikající žádným zvláštním ostrovtipem je jednoznačně dramaticky slabším oponentem sebevědomých, drzých, bezskrupulózních protivníků, kteří neváhají použít zbraň způsobem na poměry české filmové detektivky nebývalým (ve filmu se opravdu hodně střílí, a to s fatálními důsledky pro řadu postav – a akce je tu lakonicky drsná). Drama se odehrává mezi muži, i když nechybí provinilá noirová blondýnka – Literova snoubenka Růtová v perfektním podání Karly Chadimové. Její přítomnost je ovšem spíše dekorativní, což platí dvojnásobně o dispečerce taxislužby Kláře (Stanislava Bartošové), Málkově přítelkyni, jež však nedostane prostor na to,

aby se stala ztělesněním noirového morálního imperativu – „hodnou tmavovláskou“.

Titul filmu sugeruje nepřítomnost pravidel, jde však spíš o řetězec dění vznikajícího zdánlivě spontánně, ale s nevyhnutelnou osudovostí, jakoby v reakci na (nepřítomný a nepopsaný) „pravidelný“, normální svět. Osudový charakter mají i takové náhody, jakými je nastoupení elegantního zloducha Litery v podání Jiřího Adamíry právě do Málkova taxíku. Hrou s diváckým „castingovým“ očekáváním ve stylu Hitchcockova *Psycha* je pak na konci „prologu“ zastřelení zločince Dudy v podání tehdy už značně populárního Jana Třísky. [8]

Motiv pravidel se do vyprávění nicméně dostává nepřímo – prostřednictvím hry v dámu, jež je prostou a přehlednou hrou s černými a bílými kameny a jíž se věnují kolegové zločince Buriana (jehož ztvárnil nebývale přesný Zdeněk Kryžánek). Pravidla prosakují do děje i přes zdánlivě neústrojnou postavu Málkova kamaráda – motocyklového závodníka (v podání skutečného československého šampiona – Františka Šťastného). Jeho šanci na vítězství v závodech zmaří drobná nehoda provázená pocity marnosti, závodník však Málkovi svěří, že se znovu vrátí na trať, protože závodění miluje a nemůže s ním přestat. Právě tato „stínová“ postava nahrává čtení Jana Málka jako postavy, která se rozhodne vzít spravedlnost do vlastních rukou, aby očistila své jméno a zjedнала ve vyšinutém světě nápravu (což si však jen domýšlíme – nikdy to není přímo řečeno a vlastně ani vypravěčsky dokázáno).

Hrdina *Hry bez pravidel* se příkře odlišuje od protagonistů českých filmových krimi: je „provinilou“ figurou, která navíc provádí pátrání na vlastní pěst proti výslovnému zákazu svého bývalého nadřízeného Kmenta (jenž v podání Josefa Bláhy ovšem není žádnou průměrnou „esenbáckou“ šarží, ale přirozeně dominantní postavou spolehlivě kosmopolitního kalibru). Na konci řetězce vlastníků „pokladu“ (ukrytého posléze v žánrově ikonickém příručním kufříku), jež tvoří členové zločinecké bandy a jenž pokračuje přes původně nezaangažovaného provozovatele bufetu Pepiho, navíc figuruje právě Málek – přičemž zůstává ponecháno na divákově úvaze, s jakým úmyslem se hrdina vlastně nakonec kufříku zmocnil – chce si ho ponechat, nebo ho odevzdá policii? [9]

Tyto pochyby jsou ve finále starostlivě usměrněny okamžikem, kdy postřeleného Málka symbolicky podepře náhle přispěchavší Kment, jako by ho přijímal zpět do „náruče

spravedlnosti“, v níž se konečně ocitne i lup. Propracovaný metaforický charakter celé scény v železničním podchodu, kdy potácejícího se hrdinu mívá lhostejný dav cestujících, však navozuje dojem jiného finále (odpovídajícího více temnému charakteru příběhu i noirovým pravidlům): Málkovu osamělou smrt.

Tak podvratně a okázale proti pravidlům socialistického filmového vypravěčství si však tvůrci filmu jít netroufli. Navzdory tomu ovšem *Hru bez pravidel* můžeme vnímat nejen jako dílo nesporných filmových kvalit přesahujících lokální rozměr naší kinematografie, ale také jako koncepčně smělý snímek sdílející významovou podvratnost s ceněnými díly československé nové vlny.



Hra bez pravidel (ČSSR 1967), režie: Jindřich Polák, scénář: Václav Šašek, Luděk Staněk, Jindřich Polák, kamera: Rudolf Milič, hudba: William Bukový, střih: Josef Dobřichovský, zvuk Emanuel Formánek, hrají: Svatopluk Matyáš, Jiří Adamíra, Zdeněk Kryžánek, Karla Chadimová, Vladimír Menšík, Josef Bláha, Jan Tříska, František Šťastný a další. Československý státní film, 89 min.

Poznámky:

[1] Zcela jinak musel Milič pracovat – byť opět v žánrovém prostředí – s barevným materiálem (mj. hudební veselohra *Hudba z Marsu*, stylová crazy komedie *Pension pro svobodné pány* či „šumavská“ trilogie Václava Gajera započatá filmem *Pod Jezevčí skálou*).

[2] Na svém kontě má tento střihač i další dvě významné české krimi – *Na kolejích česká vrah* Josefa Macha a *Jeden z jich je vrah* Dušana Kleina.

[3] Zůstává ne zcela dořešenou otázkou, jaké filmy vlastně mohli vidět autoři *Hry bez pravidel* – a obecně českoslovenští tvůrci pokoušející se v padesátých a šedesátých letech o vlastní tvorbu ukotvenou v „západních“ žánrech – v kinodistribuci cenzurované komunisty (a předtím nacisty). Hledáme-li odpověď z druhé strany – tedy podle jejich filmů – patřil Jindřich Polák k velmi poučeným tvůrcům, a to nepochybně mnohem dříve, než začal realizovat „západní“ koprodukce. Možná není bez významu také skutečnost, že Polák jako asistent režie spolupracoval s Otakarem Vávrou, jehož pečlivé studium zahraničních titulů je doložené.

[4] Baldýnský, Tomáš, Jindřich Polák. *Reflex*, 26. září 2003, dostupné online <http://www.reflex.cz/clanek/causy/73921/jindrich-polak.html>

[5] Polák zde natočil už *Páté oddělení a o zájmu skupiny o kriminální žánr svědčí i skutečnost, že Miroslav Hubáček zde realizoval Černou sobotu, Jaroslav Mach filmy Nahá pastýřka a „Rakev ve snu viděti...“* a Jiří Hanibal *Dům ztracených duší*.

[6] *Filmový přehled* 1967, č. 10.

[7] Šrajer, Martin, Vraždy po našem – Československé filmové detektivky II, *Filmový přehled – Revue*, 5. 6. 2017, dostupné on line: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vrazdy-po-nasem-ceskoslovenske-filmove-detektivky-ii>

[8] Na konci „prologu“ *Psycha* je zavražděna zlodějka Marion v podání Janet Leighové. Alfred Hitchcock si tak vědomě pohrál s očekáváním dobového publika, které herečku delegovalo do hlavní role vzhledem k jejímu hvězdnému statutu.

[9] Tento obsah je totiž jen jedním z obou možných čtení finále.