

P
R
O
S
T
O
R

Guzel Jachina

Ejzen

Přeložil Jakub Šedivý



P R
O S T
O R

Guzel Jachina

**P R
O S T
O R**



Guzel Jachina

Ejzen

Román-groteska

Přeložil Jakub Šedivý

Praha, 2026

**P R
O S T
O R**

© Guzel Yakhina 2025, all rights reserved.
Published by arrangement with ELKOST International Literary Agency.

Czech edition © PROSTOR 2026
Translation © Jakub Šedivý 2026

ISBN 978-80-7260-679-5

Kazachstánu – nejpohostinnější zemi

Cirkus

Světě, ubohý světě, vyzývám tě na souboj!

– Dziga Vertov

Jeho srdce puklo v ten samý okamžik, kdy se noha ve žluté americké botě vznesla k dalšímu tanečnímu kroku. Bolest vytryskla z prasklého hrudního koše a zaplavila celé okolí: ohnivě rudé koberce, křišťálové lustry, orchestr z dechových a smyčcových nástrojů. Držel se pasu své partnerky – slavné herečky s příkladně sovětskou tváří – a sesouval se dolů: po hladkém sametu jejích šatů na kluzké parkety a pak někam dál – rychleji, bolestivěji.

„Sergeji Michajloviči!“ vykřikla herečka jakoby z dálky – snad ze stropu s pšeničným státním znakem? „Serjožo!“

Valčík se rozpadl v nesourodé tóny a náhle utichl. Svět se rozostřil a rozplýval se jako spálený filmový pás. Před očima se míhaly nějaké tváře, rovněž známé a velmi sovětské, které však ztratily tvar a splývaly v jednu beztvarou kaši.

„Lékaře!“ Všude kolem se ozývalo bubláni. „Ustupte! Vzduch!“

Kaše ze stalinských laureátů – to snad bylo i směšné. Chtěl vtipkovat, to přece uměl jako nikdo jiný – ostřeji a hojněji než ostatní. Ale teď to už zapomněl. Zdá se, že i dýchat zapomněl. Otvíral ústa jako ryba, chňapal po vzduchu zuby, ale chytit ho nemohl. No, to je tedy skutečně k smíchu.

Do kaše pronikly dvě jasně modré kružnice. Svatozáře? Ne – jen koruny brigadýrek. Vojenských brigadýrek.

„Nosítka!“

Velký hovno, a ještě zabalený! Nedám se tak snadno. Odstrkoval se po voskem vonící podlaze – patami, lokty, koleny –, nějak se na vrávorajících nohou zvedl a postavil. Podlaha se pod ním kymácela jako lodní paluba v bouři.

„To nesmíte!“ klokotal někdo vedle. „Okamžitě si lehněte!“

S námahou přimhouřil oči, pevně sevřel studené a z neznámého důvodu úplně mokré dlaně do dvou gest značících „velký kulový“ a namířil je směrem k modrým čepicím. Netrefil se. Držel ruce vysoko, šoupal napůl pokrčenýma nohama po rudém koberci se zlatým lemem a belhal se k východu.



Do kremelské nemocnice na Vozdvizence dojel sám – od Domu filmu to bylo kousek, sotva deset minut jízdy. Veškerou energii spotřeboval na to, aby otáčel volantem, takže se na cestu ani do stran téměř nedíval. A kdyby před ním pomalu nejela černá emka NKVD, která se šinula vpřed a troubením rozháněla protijedoucí auta, určitě by do někoho naboural nebo by vletěl do závěje.

Z auta vystoupil také sám. Přes nádvoří už k němu utíkali sestry a lékaři, vyburcovaní telefonátem z nejvyšších míst – nestačili si ani přes ramena přehodit kožichy, vyběhli jen v pláštích a vydechovali mléčnou páru. Chtěl jim jít naproti (a pryč od rachotícího černého antonu),

ale podařilo se mu udělat jen jeden krok a pak se zhrou-
til – ne do sněhu, jak se mu nejdřív zdálo, ale do něčích
teplých rukou, vonících po jódu a kafru.

Probral se v prostorném jednolůžkovém pokoji.
Dlouze si zkoumavě prohlížel interiér – šachovnicové
dlaždice na podlaze, okno s členitým rámem rozděle-
ným do několika úzkých tabulek, v rohu tmavé invalidní
křeslo na kolečkách –, dokud nezavadil pohledem o bíle
natřený stůl a židle s ohýbanými nožkami, zřejmě určené
pro návštěvy. Ve vězeňské nemocnici by pravděpodobně
neměli vídeňský nábytek, takže byl stále ještě v kremel-
ské nemocnici a anton odjel s prázdnou.

Ale černé emce nic nebrání, aby se vrátila v kterou-
koli denní či noční hodinu a odvezla ho – do vězení? Rov-
nou na popravu? I kdyby ho naložili do tohoto černého
koženého křesla, aby měl větší pohodlí.

Představoval si, jak ho přistrkují ke zdi z červených
cihel, rozbrázděné nesčetnými dírami. Salva – a on se
svalí na zem jako pytel. Další salva – a prázdný vozík se
dál cuká a škube koly pod krupobitím kulek.

Černá nebude v záběru vypadat dobře.

„Nemáte jiný vozík, nějaký světlejší?“ zeptal se bez
okolků zdravotní sestry v naškrobeném čepečku, která
právě vešla.

Musela se k němu sklonit velmi blízko, aby rozu-
měla jeho mumlání.

„Než přesednete do invalidního vozíku, bude to ještě
hodně dlouho trvat,“ odpověděla přísně.



Za úsvitu se objevila ta směšná ženská s obličejem povislým jako buldočí tlama. Nejspíš strávila noc v přijímací kanceláři a dožadovala se, aby ji pustili k pacientovi. Ale lékaři v kremelské nemocnici jsou jako kerberové – vědí, co dělají: spánek pacienta je nade vše. A teprve ráno se to stalo: sotva se za oknem mihlo purpurové únorové svítání, žena se už v pokoji činila jako hospodyně, přisunula k lůžku stůl se židlí, rozložila věci a posadila se – zjevně měla v úmyslu zůstat dlouho.

„Julie Ivanovno, odejděte,“ požádal co nejrozhodnějším hlasem.

Avšak jeho hlas zanikl ve vrzání nábytku a klapotu ženských podpatků.

„Nechci vás vidět, je mi z vás hůř,“ pronesl, když konečně nastalo ticho.

Hlas nebylo slyšet ani v tom tichu.

Pochopil, že otevírá ústa, ale žádný zvuk z nich nevychází.

A žena zjistila, že pacient je při vědomí a zřejmě si chce povídat.

„Uzdravíš se, Roriku,“ pronesla s důrazem, přičemž výrazně pohybovala rty naličenými rudou rtěnkou.

Chtěl se zamračit – kvůli těm nesnesitelně rudým rtům, klapajícím podpatkům a tomu dávno zapomenutému oslovení „Rorik“ –, ale mimické svaly ho neposlouchaly. Zbývalo jen zavřít oči a předstírat, že opět upadá do dřímoty.

Žena vyskočila a upravila mu příkrývku, zasunula ji ze všech stran. Patrně se jí zdálo, že takhle se chová starostlivá matka.

Snažil se nevdechnout její kolínskou – a proč se

vůbec navoněla, když mířila za nemocným synem? Vyčkával, až se žena znovu posadí na židli.

Byla to skutečně jeho matka. Nic než nekonečný údiv v něm ten fakt nevyvolal. A přece – v tuto chvíli bylo namístě si postesknout: v tomhle pokoji jí byl zcela vydán na milost a nemilost.

„Já tě vyléčím, Roriku. Znovu ti budu číst – jako dřív, jako vždycky.“

Je mu osmačtyřicet, a přesto je naprosto bezbranný vůči jejímu návalu ušlechtilosti.

„Všechno jsem přinesla. Já vím, že to pomůže víc než léky.“

Jak často jen používá to své „já“. Už dávno se naučil, že se tím nemá nechat rozčilovat, ale teď ho, nataženého na nemocničním lůžku, její sebestřednost dokonce dojímala.

Držel víčka pevně zavřená a ani se nepohnul, ale žena nepřestávala.

„Budu číst, i když budeš spát. Ti tví milovaní psychiatři přece tvrdí, že spící člověk slyší, aniž si to uvědomuje.“

Takže předstírat spánek a tím alespoň dočasně přerušit její úpornou snahu se nepodaří.

„Kdy jsem ti naposledy četla, Roriku?“ zaznělo už za šustění otáčeného papíru. „Před dvaceti lety? Nemožu si vzpomenout.“

Matka vždycky zapomínala na to nepříjemné – úplně. Vystříhovala z paměti nežádoucí momenty jako stříhačka nepovedené záběry. Zato on si pamatoval všechno. Za oba.

Naposledy mu četla v listopadu devatenáct set dvacet sedm. Právě tehdy dokončoval *Říjen* a několik týdnů

proseděl ve střižně, skládaje z padesáti tisíc metrů natočeného materiálu potřebné čtyři tisíce. Nepodařilo se – oslepl vyčerpáním. Lékaři mu naordinovali život jako krtkovi: čtyřiaadvacet hodin denně ve tmě, nejlépe se zavřenýma očima. Matka přijela nočním rychlíkem z Leningradu (tehdy ještě žili každý v jiném městě), tři dny mu četla – a on začal znovu vidět. Vrátil se dokončit střih filmu. A ona se vrátila domů, s očima zarudlýma od slz: za těch pár dní se stihli rozhádat do krve. To bylo před osmnácti lety. Od té doby mu už nikdy nečetla. Lékaři tvrdili, že ho vyléčil odpočinek. On sám věděl, že to bylo čtení.

Předtím mu četla v šestadvacátém roce, když premiéra *Křižníku Potěmkin* v Německu proběhla bez účasti autorů a on celý den proplakal v posteli.

A ještě předtím – ve čtyřiaadvacátém roce, když propadl poslední jím režírovaný divadelní kus a on se chystal s režii skoncovat.

Bývaly časy, kdy matčino čtení pomáhalo. Ty ale zůstaly v nějakém jiném životě – předtím, než se stal sám sebou. Pokoušet se ho vyléčit starým způsobem je stejně směšné jako ho oslovovat předrevoluční domácí přezdívkou Rorik. Jeho – plešatého satyra s nadváhou a polomrtvým srdečním svalem. Jeho, nejslavnějšího sovětského režiséra na Západě, pěstovaného na export, avšak se zákazem vycestovat. Jeho, dvojnásobného laureáta Stalinovy ceny, jehož staré filmy byly zničeny a nové mu nedovolili natočit. Sprostého vtipálka, pornografa a buzeranta, kterého by klidně mohli už zítra zavřít za pohlavní styk s mužem. Ale proč čekat – důvod se najde vždycky.

Když ho přijdou zatknout – opravdu to ona uvidí?

„Roriku, začínám.“

Stále ležel se zavřenýma očima, ale živě si představoval velké album, které teď měla před sebou otevřené jeho matka. Kartonové listy byly přeplněné výstřižky z novin a časopisů, pečlivě nalepenými jím samým: od jednadvacátého roku, kdy se hrála divadelní hra, k níž dělal scénu, až po triumf *Alexandra Něvského* těsně před válkou. Výstřižků bylo tolik, že album neuvěřitelně nabobtnalo a připomínalo obrovskou účetní knihu – zavřít ho šlo jedině tak, že se stáhlo koženým řemenem, zakoupeným speciálně v oddělení pánské galanterie. Jakmile se řemen odepnul, album se samo rozevřelo jako živé a odhalilo čtenáři svůj obsah: poznámky, reportáže z natáčení, rozhovory, recenze – vše, co uvádělo či rozebíralo tvorbu Sergeje Ejzenštejna, bylo pečlivě vyloveno z tisku (dokonce i z těch nejbezvýznamnějších plátků jako *Rudý tundřan* nebo *Kolchozní děti*) a zvěčněno na bílém kartonu.

Ovšem ne všechno – jen to dobré. Například pro jezdovaté fejetony Ilfa a Petrova o slavném režisérovi nebo pro hromadu zdrcujících recenzí na *Běžin luh* v albu místo nebylo. Pouze pochvalné recenze a také velmi dobré i ty se superlativy – těch byl archiv plný. Byla to nejen slova plná chvály, ale i důkazy a potvrzení, že Ejzenštejn existuje jako umělec a má právo tvořit. Neukazoval je nikomu jinému – jen sobě. Dřív albem listoval často, někdy každý den před spaním místo sedativ, nebo požádal svou ženu, aby mu z něj četla. Se začátkem války s tím přestal. Poslední stránky – evakuace Mosfilmu do Kazachstánu a návrat do Moskvy, natáčení *Ivana Hrozného* – už doplňovala Pera. Ty články ještě neznal z paměti. A dost

možná, že se je už ani nenaučí – čtení o něm samém už pro něj ztratilo svou někdejší moc.

Matka začala číst – ne od první stránky, moudře přeskočila několik dvojstran: rané divadelní období jeho života bylo poznamenáno Učitelem – hrozivým Starcem, velkým Mejerem, který byl už před válkou prohlášen za nepřítele lidu a zahynul na Lubjance. Vzpomínat dnes na Mejercholda by bylo krajně nevhodné. Takže čtení začalo rovnou od března čtyřicetátého roku – právě tehdy Ejzen poprvé vzal do ruky střihačské nůžky a přešel z tábora divadelníků do tábora filmových tvůrců.



Stalo se to ve střížně Kina Moskvy, na rohu Tverské ulice a Vozněsenské uličky.

Bylo mu šestadvacet. Hltal umění a zatím byl neúspěšný. Ani studium u Mejercholda ve Státních vyšších režisérských dílnách, ani práce scénografa a režiséra v Divadle Proletkultu mu nepřinesly opravdovou slávu: hanlivých kritik bylo plno, diváků v hledišti málo. Utěšoval se tím, že každý jeho neúspěch byl natolik výrazný, že zvenčí mohl klidně vypadat jako triumf.

Totéž by se dalo říct o jeho vztazích se ženami. Milovaly ho a on miloval je – nebo to tak aspoň mohlo působit. Na každou se díval, jako by byl připraven se do ní okamžitě zamilovat. Několik milostných románek i vzplanulo, ale skončily bohužel bez zřejmého rozuzlení – tak nejasně, že si nebyl jistý ani on, ani objekty jeho náklonnosti, zda se vůbec něco stalo.

Klamavý byl i jeho vzhled. Předčasná korpulentnost

a velmi tenký hlas napovídaly mírnou povahu, ale už během prvních vteřin seznámení Ejzenovo charisma společníka doslova omráčilo: radoval se nezkrotně, vztekal se až do sprostoty, drze vtípkoval, šaškoval až k trapnosti. Bujnou hřívu si ráno načesával co nejvýš a některé prameny si dokonce namácel, aby lépe držely. Ale i tak se mu ta hromada kudrn, kroutících se jako malí čertíci, vznášela nad temenem jako koruna a opticky přidávala centimetry jeho skromnému vzrůstu.

Do střížny Kina Moskvy přišel – jak si alespoň namlouval – ze zvědavosti: chtěl se podívat, jak se dělá ten módní kinematograf, nedávno prohlášený za „nej důležitější ze všech umění“. Ve skutečnosti přišel ze zoufalství. Tři roky v divadle nepřinesly ovoce, a pokud ano, pak na nejvýš skrovné. Zanechaly ho hladového a naštvaného. Musel se někam vrtnout. Do výtvarné satiry – kreslit karikatury pro noviny? Kreslil dobře a po štiplavých karikaturistech byla velká poptávka. Anebo – přímo do filmu?

V Rusku se v té době téměř netočilo, sotva pár desítek filmů ročně. Chybělo mnoho věcí nebo přesněji – úplně všechno: scénáře, režiséři, ale hlavně filmový materiál. Zato se s chutí nakupovalo: hotový zahraniční film byl několikanásobně levnější a v kinech se zaplatil za měsíc či dva. Šampiony v exportu „celuloidových snů“ byly Německo a USA: německé snímky ohromovaly technickou dokonalostí, americké zase honičkami a kaskadérskými kousky.

V původní podobě však tyto filmy byly sotva vhodné do distribuce a leckdy byly přímo škodlivé: co užitečného asi mohl divákovi v Kazani nabídnout děj o upírech nebo milionářích, jakkoli napínavý, když byl ideologicky zcela

prázdný? Zahraniční filmy podléhaly „sovětizaci“ – důkladnému přestříhání a přepracování, někdy i novému „křtu“. Virtuóskou tohoto důmyslného umění byla střihačka Esfir Šubová.

S bujnými kudrnami a výrazným tmavým obočím, krásná jako její biblická jmenovkyně, celé dny seděla, vytahovala celuloid z kotoučů a nemilosrdně ho porcovala – podřizovala ubohé fantazie kapitalistických scenáristů požadavkům marxismu. Moira filmového umění, Ariadna sovětské etiky. Oči jako by měla orámované tuši – ale ne, to byly jen husté řasy. V zubech – místo doutníku – inkoustovou tužku na poznámky.

Zamiluje se do vás každý první, nebo každý druhý? měl často sto chutí zeptat se Ejzen místo pozdravu.

Znal ji už z dob, kdy dělala sekretářku v divadelním oddělení. Byli přátelé. Jeho, impulzivního člověka, trpícího a vášnivého, to vždycky táhlo k lidem, jako byla Esfir – jako odlitým ze železa. Pracovala hodně, proletářsky: ve střížně trávila patnáct i víc hodin denně. Spát na stříhačském stole bylo nepohodlné, a tak utíkala přenocovat do svého maličkého bytu. Ale i tam – Ejzen to viděl na vlastní oči, když k ní občas zašel – polovinu prostoru zabíral stříhačský stůl a promítačka: někdy stříhala doma místo spánku. Esfir si zvolila film za svůj osud a tomu nezbylo, než se jí podřídít.

A teď si chtěl Ejzen vyzkoušet film na vlastní kůži: přišel pomoci nově zakoupenému německému filmu, aby se znovu zrodil – v sovětské podobě. A kdyby to vyšlo – kdo ví, možná by se i on zapletl do románu s tou pověstnou *cinemou*.

Tak tedy německý film: dvanáct plechových krabic

rozložených na stole před všemocnou Esfir, na každé z nich nálepka s pečlivě vyvedeným názvem napsaným tuší. Tvůrci snímku pojmenovali film podle hlavního hrdiny – démonického zločince doktora Mabuseho.

„K čertu s doktorem Mabusem,“ rozhodne Esfir. „Název musí mluvit sám za sebe. A nejen mluvit – musí v lidech něco vzbuzovat. Strach, odpor, nenávisť – *k nim*. Nadšení a oddanost – *k nám*.“

A vskutku, všechny machinace hlavního hrdiny se odehrávaly v nejvyšších společenských kruzích a pustit je do kin šlo jedině s náповědou: od první minuty bylo nutné divákovi naznačit, co si má o nahých tanečnicích v šapitó nebo přetékajících stolech v restauracích myslet.

„Nazveme to třeba *Městská hniloba*?“ navrhl on. „*Živé mrtvolý? Páchnoucí?*“

„To není špatné,“ uznala Esfir. „Ale umění musí nejen znechucovat, ale také lákat. Musí vzbuzovat nejen nenávisť, ale i spalující zvědavost. Název má člověka popadnout za pačesy a přitáhnout ho do kina. A tam, když už zaplatil za vstupenku, ať se třese a vzteká podle libosti.“

„*Zkaženost a zlato*?“ pokračoval ve výčtu lákavějších možností. „*Pozlacené hříchy*?“

„*Pozlacená hniloba*,“ uzavřela to.

Na tom se shodli.

Práce na samotném obsahu filmu však nebyla tak snadná. Čtyři a půl hodiny děje na plátně bylo třeba zkrátit na dvě až tři. A zápletku o dopadení nebezpečného zločince přetavit v obžalobu imperialistické společnosti.

Hlavní problém byl, že režisér, jistý Fritz Lang, byl natolik fascinován scénami z hříšných míst – kabaretů, kasin a restaurací –, že zcela opomenul život městské

chudiny. Tisíce metrů filmu ukazovaly přepychové interiéry paláců a hotelů, burzy, herny, zatímco v chudinských čtvrtích se odehrávalo jen pár epizod. A jak na takovém materiálu dokázat nevyhnutelnost světové revoluce?!

Ale Esfir se usmívala: poradila si už s horšími úkoly. Pohlédla zkoumavě na Ejzena: Co navrhuje, kolego?

„Přidat záběry z jiného filmu?“ znejistěl. „Přestříhat to s filmovým týdeníkem z hladovějícího Povolží?“

„Ani to není špatné,“ přikývla Esfir. „Ale divák si koupí lístek na film, který je zaprvé německý a zadruhé hraný. Nesmíme ho ošálit tím, že mu namísto kýžené fikce podstrčíme skutečnost. Poučovat, přesvědčovat, děsit – to ano. Chytit ho za srdce, vtáhnout do děje – můžeme. Ale nesmíme ho klamat.“

„Co tedy ukázat život utlačovaných v komentáři? Po každém výživném výjevu vložit titulky *A zatím...* A sdělit, kolik rolníků v Německu hladoví, kolik dělníků živoří?“

„Ani do třetice to není špatné. Ale to je řešení pro nejzazší případ. V kině funguje pouze obraz. Ukaž – třeba let na Měsíc nebo trojhlavého psa – a uvěř ti. Vyprávěj o tom v titulcích a budou se smát. Slova ve filmu jsou jen služebníky obrazu.“

Esfir zabraná do úvah o podstatě své milované práce vypadala tak krásně, že se Ejzen znovu přistihl při pochybnosti – neměl by se do ní zamilovat? Esfir je vdaná. A rozhodně ne za filmové umění, jak by se snad mohlo zdát, ale za konstruktivistu-alkoholika, radikálního v obou ohledech. Manželství by sotva představovalo překážku, zato letité přátelství by případná aférka dozajista zničila. Ejzen proto odvrátil pohled od jejích rtů.

„Co tedy uděláme?“

„Sestříháme to.“

Čepele nůžek dravě cvakají – dílo režiséra, jistého Fritze Langa, se sype v celuloidových odstřížcích na podlahu, k pánským botám Esfir...

Pracovali téměř týden: ona stříhala a řezala, on škrтал tužkou ve scénáři, chvílemi si dovoľoval obdivovat její ikonickou tvář a vlnité vlasy, chvílemi si to naopak zakazoval.

Bavil svou kolegyni, jak nejlépe uměl (a v tom byl opravdu mistr!). Hostil ji borůvkovým džemem – koupeným u překupníků na Sucharevce, po kterém jim oběma zřívověly rty, jako by je někdo nalíčil rtěnkou. Louskal ořechy, dělal stojku na parapetu a plival skořápky do lampičky ve střížně. Kreslil doktora Mabuse – lascivně, s důrazem na ty nejintimnější detaily, až se ctnostná Esfir chichotala a házela po něm ústřížky filmu s nekonečnými doktorovými obrázky.

Díky Ejzenovu úsilí – nebo snad navzdory němu – se práce dařila. Spletitý děj zjednodušili, vystříhli nejen jednotlivé scény a epizody, ale i některé postavy: nebyla to žádná legrace, zkrátit stopáž na polovinu! Zato vedlejší postavu – milovníka kokainu – zvýraznili a náležitě pranýřovali jeho zhoubnou neřest. Odsoudili i kasina, varieté a restaurace – především slovně, v titulcích: „Ve dne pijavice-imperialista pije krev proletariátu a večer – šampaňské.“ „V tomto paláci není slyšet pláč hladových dětí z továrních čtvrtí...“ Žebračku – v originále spolupachatelku, která hlídala skrýš s falešnými dolary – proměnili v trpící matku, již ve válce padli synové.

Esfir porcovala film s vervou, ale skutečně mistrovský výkon předvedla při stříhu závěrečných minut. Vrcholem

snímku nebylo dopadení zločince Mabuseho (jak si banálně představoval režisér, jistý Fritz Lang), nýbrž rozzuření občané, kteří se valí do ulic: planoucí oči, otevřená ústa, pěsti vztyčené k nebi – a k tomu výkřiky (v titulcích) „Do boje!“, „Na barikády!“, „Pod praporem revoluce!“. Vystrašení kapitalisté v černých cylindrech hledí na protestující, někteří dokonce strachy pláčou... A přitom rozzuřený dav i cylindry – všechno už bylo v původním filmu: kapitalisté (hned na začátku) byli zděšeni krachem burzy a obyvatelé města (ke konci) chtěli vyrvat vězně z rukou spravedlnosti. Spojené pevnou rukou Esfir do jedné epizody a opatřené titulky daly tyto dvě nesouvisející dějové linie vzniknout třetí – té správné, revoluční.

Když byla přeměna filmu téměř dokončena, Esfir mu podala nůžky:

„Zkus to.“

A on to zkusil.

Bylo vzrušující stříhat celuloid, vyřezávat z cizího díla své vlastní – tolik věcí měl najednou na dosah ruky. Herci, jejichž postavy se míhaly ve čtvercích záběrů a sypaly se jako odpad pod stůl; diváci, kteří film teprve měli spatřit; režisér, vzdálený Fritz Lang – všichni se podřizovali tahu jeho nůžek.

Cvak! – jako chirurg se skalpelem.

Cvak! – staň se vůle má.

Cvak! – a film je hotový.

Výsledek nebyl zrovna uhlazený – spíš stravitelný. Ukázalo se, že montáž nebyla bezchybným nástrojem: některé postavy se objevovaly a hned mizely v chaotické změti vystřižených scén, pár momentů zůstalo rébusy bez odpovědi. Nicméně film byl úderný a mohl být

s klidem naservírován laskavému divákovi jako oddechový program.

A také byl naservírován: *Pozlacená hniloba* se promítala na sovětských plátnech na jaře a v létě roku 1924, plakát k filmu nakreslil Kazimir Malevič. V úvodních titulcích byli hned po režisérovi uvedeni spoluautoři: střih – Esfir Šubová, titulky – Sergej Ejzenštejn.

On sám ten snímek viděl osmnáctkrát – ne kvůli filmu samotnému, ale kvůli reakcím diváků v sále. Když přišel do kina, schoval se za sloup nebo do lóže u pódia, odkud mohl pozorovat tváře: kdy se smějí, kdy se pohrdavě ušklíbají nebo zívají. Poslouchal, jak lidé čtou titulky nahlas – bylo to tehdy zvykem, často četli sborově a podle intonace šlo poznat, zda je film nadchl, nebo nudil. Poslouchal, co vykřikovali kluci v pauzách mezi díly – jejich úsudek byl nemilosrdný.

Pochopil, které záběry by nyní sestříhal jinak a které titulky přepsal. A pochopil také, že jeho milostný román s módní *cinemou* právě začal – přinejmenším z jeho strany.



Za šestadvacet let svého života prožil jen dva skutečné milostné vztahy – nikoli pomíjivé pletky se ženami, které předpokládají zdlouhavé manévrování kvůli krátkému potěšení, ale opravdové velké lásky – takové, jež mění člověka i svět v jeho očích a někdy i samu trajektorii osudu.

První – ke kreslení. Raději o ní mluvil jako o lásce k linii.

Druhou – k divadlu. Říkal jí láska ke hře.

Linie se mu poprvé zjevila na zeleném plátně ku-
lečnickového stolu: otcův kamarád mezi partiiemi kreslil
na sukno křídami na tágo. Elektrické sufity osvětlovaly
desku stolu jako jeviště a prostor kolem se topil v černo-
černé tmě. Z té tmy se čas od času vynořila ruka s prsty
sevrženými do štipce a krátce se mihla nad povrchem,
rozsévajíc po něm zvířata – dokonale živá, jak se ale-
spoň zdálo pětiletému Rorikovi. Stál s bradou opřenou
o lakovaný okraj stolu a bez mrknutí sledoval zjevený
zázrak zrození. Za chvíli zvířata umírala – setřená su-
chým hadříkem – a Rorik se odtrhl od stolu a zmizel ve
tmě, přičemž si v paměti pevně uzamkl všechny daro-
vané žáby, zajíce a krysy.

Později se jim snažil vdechnout druhý život – ten-
tokrát v sešitě na kreslení. Ne vždy se mu to dařilo. Ale
znal tajemství, jak to zařídit: kreslit *hlasitěji*. Chceš-li, aby
tě bylo slyšet – křič. A chceš-li, aby kresba byla věrná,
vypíchni to nejvýraznější: uši u králíka, břicho u prasete,
zuby u krokodýla. Nech obrázek, ať sám *zakřičí* – a pak
už nebude možné kresbu nepoznat.

Matka vždycky poznala, kdo se skrývá v synových
čmáranicích, a usmívala se nad každým jeho výtvozem;
vlastně se usmívala vždy, i když se jí hlas trásl vzteky.

Otec bral synův kreslířský talent jako samozřejmost:
byl to městský architekt a domy, které postavil, tvořily zá-
možnou ulici Albertstrasse, jejíž štíty byly natolik bohatě
zdobené lvy, sfingami, karyatidami a atlanty a řeckými
maskami, až se zdálo, že také *křičí*. Některým lidem se to
líbilo, Albertova ulice byla považována za ozdobu Rigy.

Rorik také hodně četl, ale čtení bylo jako chléb: něco

životně důležitého a každodenního, navíc dostupného každému. Zato kreslení bylo pokaždé zázrak: linka běžela po papíře, tvořila nebe a zemi, vrhala světlo a rozprostírala stín, rozsávala trávu a stromy, rodila hvězdy a všemožné živé tvory.

Lidi zpočátku téměř nekreslil, nedařilo se mu to – čím dál víc kreslil zvířata v lidském oblečení. Osly (jak jinak než hloupé), volavky (většinou plaché), žáby (vždy drze prohnané) a celý zvěřinec postav s výraznými charaktery převzatými z bajek. Postupně se hrdinové množili a nejprve se skládali do drobných scének, později do dlouhých kreslených příběhů o mnoha epizodách. Když se mu konečně začali dařit i lidé, byli až nápadně podobní těm zvířatům – jen měli místo rypáku nos a chodidla namísto kopyt.

Bylo to legrační – guvernantka Filja se smála, i papá se smál. A také hosté se usmívali, stejně jako jeho kamarádi. Jen matčiny úsměvy už neviděl – rodiče se rozvedli a matka se odstěhovala z Rigy zpět do rodného Petrohradu. Ale posílal jí obrázky v dopisech, snažil se je nakreslit co nejzábavnější – a ona odpovídala s nadšením: směju se, směju, až mi tečou slzy... Ten kluk má talent!

Učitelé na gymnáziu její nadšení nesdíleli: z kreslení Serjoža Ejzenštejn lepší známku než dvojku nedostal, někdy dokonce sklouzl k ostudné trojce – neuměl kopírovat sádrové vázy ani sádrové nosy. Ale co znamenala nějaká známka v porovnání s tím, jak papá při pohledu na další karikaturu souhlasně zaškubal knírem! Nebo jak se jeho věrný kamarád Maka Štrauch řehtal jako kuň a nadšeně ho popadal za ramena (každé léto trávili spolu na baltském pobřeží – tři měsíce v roce byli

nerozluční). Tohle bylo to pravé potěšení: něčí úsměv nebo smích, vděčné doteky.

Byla to přece i moc. Ještě než dotáhl linku po papíře, už si představoval, jak se Filje rozšíří oči, až kresbu uvidí, nebo jak se hlučný Maka rozchechtá: předtucha cizí radosti naplňovala radostí i jeho, autora. A pozorovat ty, kdo si jeho výtvary prohlíželi, bylo samo o sobě potěšení – pokud ovšem divák propadl kouzlu kresby. Pokud zůstal lhostejný, Rorik kresbu odnesl a roztrhal; zbytky namáčel ve vodě, čímž je proměnil v kaši, a ne-vyléval je do záchodu (což by bylo jednodušší), ale tajně je nosil do sklepa na uhlí a zašlapával do prachu. Filja pak vzdychala, když našla Rorikovy boty úplně černé od mouru, a nedokázala pochopit, kde přišel v čistounkých ulicích Rigy její chráněnc k takové špíně.

Jednoduchá černá linka dovedla nejen rozesmát, ale i vyděsit – tuhle stránku její moci poznal až později. V otcově knihovně, jež mu byla neomezeně k dispozici, objevil sbírku rytin s názvem *Slavné popravy*. Zločince poléváli smolou a vařícím olovem, obouvali je do „španělských bot“ (ne do nějakých vratkých dřeváků, ale do opravdových kovových, s hroty a nýty), čtvrtili koňmi (v popisu nejděsivější ilustrace se vysvětlovalo, že nezkušený kat zapomněl odsouzence předem rozřezat na kusy, takže se mučení vleklo celé hodiny). Rorik seděl nad knihou celé dny, prohlížel si gilotiny a čtvrcení lidských mrtvol a v noci se mu zdálo o Place de Grève – nejzlovestnější a nejpřitažlivějším místě Paříže, kde byla vykonávána spravedlnost.

Zkusil sám nakreslit popravu a ukázal ji Filje – ta se podle svého zvyku rozesmála. A jak by se mohla

neusmívat při pohledu na drobného nešikovného kata, který se chystal setnout hlavu odsouzenci dvakrát vyššímu a třikrát tlustšímu než on sám? Kresba skončila ve sklepe na uhlí. Stejně jako ta následující (čtvrcení selat až příliš připomínalo přípravu vánoční šunky). A další (když dítěti lili do úst roztavenou síru, vypadalo to, jako by ho krmili pudinkem). Ruka zvyklá vysekávat z každého obrazu komiku, nedokázala zachytit nic jiného.

Pokusil se tedy o biblické motivy (*náboženství* měl vždy na výbornou). Ale ani křesťanská témata neskončila úspěchem. Svatého Šebestiána, prostříleného šípy, chtěl zobrazit jako zarmouceného – a vyšel mu sarkastický. Svatá Agáta zase koketní. Svatý Vít, vržený lvům, připomínal spíš neohrabaného krotitele. Tyhle kresby nikomu neukazoval, rovnou je popravoval ve sklepe. Zjevně mu nebylo dáno zobrazovat strašné a tragické věci.

A ty krásné?

Až se třásl, jak mu bylo trapně, když tři dny kreslil do alba literární krasavice. Ale každá – ať to byla Shakespearova Julie, nebo Hugova Esmeralda – dělala tak legrační grimasy, že bylo nejlepší je ukazovat klukům ve škole pro všeobecné pobavení.

Musel si přiznat, že jeho talent je omezený. Jeho kresby *křičely* jako šašci na jarmarku – každý je chápal a každý se jim smál. Ale jemnější rejstřík citů – smutek a žal, naděje, soucit a láska – mu zůstával bohužel nedostupný. Šašci nedovedli hrát vznešeně.

Nikomu o tom nevyprávěl. Příbuzní pořád mluvili o talentu „budoucího umělce“ – a on s pokorným výrazem přijímal chválu. Otec ho viděl jako budoucího architekta, svého nástupce – a on souhlasil. Matka v dopisech

přemýšlela o přijetí na Repinku – a on také souhlasil. Ale v duchu uvažoval o dráze karikaturisty.

Jistě, „malíř“ znělo mnohem lichotivěji než „kreslíř karikatur“, ale také nudněji. A komu záleží na stovkách absolventů Repinovy akademie, kteří se tísní a budou tísnit v podkrovních komůrkách Petrohradu, kde malují své vysoké umění?! Zato o Gulbranssonovy nové kresby v *Simplicissimu* se zajímá tolik lidí. A jízlivé karikatury Daumiera v *Caricature* – jen co se objevily, hned způsobily skandál a tím se zapsaly do análů historie politiky – i o ty se lidé zajímali. Ministři, poslanci, bankéři i sám král Ludvík Filip – všichni se báli Daumiera...

Tak Rorik sám sebe přesvědčoval. Uměl se přesvědčovat. A jako poslední argument – podávám ti ruku, Daumiere! – přes noc nakreslil celou sadu karikatur evropských panovníků. Vyšly mu velmi věrně a velmi škodolibě – jako nikdy předtím. Ty nejzdařilejší by snad mohl nabídnout satirickým časopisům: právě začala první světová válka a poptávka po politických karikaturách vzrostla. A kresby skutečně přijali k otištění – bez nadšení a jen pár z nich, ale stejně! Není to snad znamení osudu?

Matka však hledala pro syna jiný osud a čekala na jiná znamení. Na její naléhání přivezl do Petrohradu deset svých nejvýraznějších děl. Mamá, bledá vzrušením, je ukázala rodinnému příteli – malíři, grafikovi, ilustrátorovi knih a zároveň pedagogovi na Repinově akademii, zkrátka skutečnému mistrovi. „Ty kresby nestojí za zlámanou grešlí,“ povzdechl si. „Ten kluk nic nevidí – kreslí hlavou.“ Osud trval na svém: malíř z něj nebude, jen karikaturista. Proti rozsudku nebylo odvolání.

Zatímco matka vzdychala a nemohla se s verdiktem smířit, Rorik zabalil odmítnuté kresby do balicího papíru, kápl na ně trochu horkého pečetního vosku a navrch připlácl měďák: když nestojí za zlamanou grešli, tak tady ji máte! Zasmáli se – mistr upřímně, mamá skrze slzy – rozesmát lidi dokázal Rorik skvěle. A když hosta vyprovázeli, vzal tužku a nakreslil mistra – jako nějakého běsa druhé kategorie: s lesklou hroší pleší a hrošími oušky, s kozí bradkou a slepýma očkama za čočkami brýlí. Tentokrát se smál už jen Rorik – sám sobě, taky upřímně a taky skrze slzy: nezadržitelný smích z něj tryskal spolu s pláčem.

Tak zvláště měl uspořádanou duši: všechny uměl rozesmát a sám se často smál víc než ostatní, ale když osaměl, plakal – nad tím, čemu se před ostatními vysmíval. Někdy se jeho slzy mísily s úsměvem, ale častěji byly nefalšované a hořké. O tyhle slzy se nemohl s nikým podělit – ani s dobrosrdečnou Filjou, ani s Makou Štrauchem, ani s kamarádem ze školy Aljošou Bertelsem. Ty slzy byly daní za umění rozesmát lidi. Přicházely samy a samy také odcházely – jako by ho vysály do poslední kapky, zanechávající po sobě stažené hrdlo a těžkou únavu.

Kdysi dávno – bylo mu nanejvýš pět let – viděl v cirkuse dva klauny: bílého a zrzavého. Jeden řval a z očí mu tryskaly fontány slz do prvních řad, druhý bez přestání vtipkoval a šaškoval. Už v první minutě si Rorik uvědomil, že by se chtěl stát oběma. Anebo už byl oběma zároveň? To poznání bylo tak ostré, že si doma pomaľoval obličej jako klaun – jednu polovinu tváře bledým líčidlem, druhou jasným – a bujně kudrny si vyčesal do

koule nad hlavou, což k smrti vyděsilo Filju, která ho přišla uložit do postele.

Oba klauni – ten k uzoufání skleslý i ten drzý až hrůza – v něm určitě žili už dřív, ale po oné nezapomenutelné návštěvě cirkusu začal Rorik v sobě vnímat jejich projevy citlivěji. To drzý klaun vypustil holuba pod sukni matčiny přítelkyně a způsobil tím vrískot a poprask. Byl to on, kdo upustil celý narozeninový dort na pohovku (namouduši, naprosto neúmyslně!). A na procházce to byl on, kdo spadl do louže tak nešikovně, že postříkal všechny okolo. Když se však Rorik unavený radovánkami zavřel do dětského pokoje, objevil se druhý klaun. A plakal jako poslední pierot, zapomínaje, že ještě před chvílí skákal jako harlekýn.

Když Rorik trochu povyrostl, zjistil, že šaškovat se dá i bez publika a bez újmy pro diváky, a na dlouho se stalo jeho hlavním koníčkem domácí divadlo s hereckou družinou z cínových vojáčků, čínských panenek a kartonových figurek z časopisu *Ogoňok*. Maka Štrauch obvykle hrál jednu roli, Rorik všechny ostatní, ať jich bylo, kolik chtělo. Ve školních i prázdninových inscenacích na chatě hrál vždycky, i když mu obvykle přidělovali ženské postavy (baletku Pavlovovou, markytánku ze Schillera) – jeho jemný dívčí falzet neumožňoval nic jiného.

Hraní se vedle kreslení stalo jeho druhou vášní. Lidé ho sledovali na jevišti s nadšením, i když měl na sobě pitomou baletní sukýnku – stejně jako on nedávno sledoval jinou scénu, kde hráli *Turandot* v režii Komissarževského. Divadlo mělo stejnou moc jako kresby – moc připoutat k sobě cizí pohledy a už je nepustit. Nejsladší moc na světě.

Jenže i tady se ukázala omezenost jeho talentu. Přehrával, své repliky deklamoval tak hlasitě, jako by nechodil po jevišti, ale dělal kotrmelce na manéžním koberci – všechny jeho výstupy byly neuvěřitelně směšné (ave, drzý klaune!). Dramatické a tragické role mu však nesvěřovali: ať se snažil sebevíc, vždycky je proměnil ve frašku (mori, drzý klaune!).

Na kariéru v divadle si netroufal pomýšlet: s povoláním kreslíře by se papá snad ještě smířil, ale s řemeslem komedianta sotva. O to raději hrál Rorik ve skutečném životě. Rolí měl předepsaných mnoho, a čím byl starší, tím jich bylo víc: poslušný chlapeček – doma, pilný student – na gymnáziu, pýcha svého papá – v Rize, pýcha své mamá – v dalekém Petrohradě. A v životě hrál Rorik mnohem přesvědčivěji než na jevišti.

Nejlepší herečkou, jakou kdy poznal, byla samozřejmě mamá. Nebylo v ní žádné pokrytectví – naprosto věřila tomu, co hrála. To pochopil až v dospělosti. Jako dítě – dokud ještě žili pohromadě jako rodina – jen pozoroval, jak se její krásná tvář rychle proměňuje: sladce se usmívala, když mluvila s ním; povýšeně a ledově se tvářila, když mluvila s Filjou; zdvořilá a ohleduplná – když s papá; plachá a zároveň cosi očekávající – s ostatními muži. Masek bylo mnoho, střídaly se jako obrázky z kouzelné lampy, neustále se opakovaly a nikdy nekončily. Na rodinných fotografiích vypadala Julie Ivanovna ze všech nejlépe – vždy plná šťastné důstojnosti.

Blízcí však věděli, že tato důstojnost se po setmění vypaří: v noci se papá a mamá spolu sprostě hádali jako na tržišti a malý Rorik se schovával u Filji, aby se mohl zabořit do její postele a neslyšel křik rodičů. Otec

pobíhal po chodbě s revolverem a křičel na matku, že je coura. Matka v pestrobarevných šatech a s rozčuchanými vlasy pobíhala po chodbě a hrozila, že se vrhne ze schodů. Rorik ležel s tváří zabořenou do polštáře a přesvědčoval se, že to všechno je jenom divadlo. Uměl sám sebe přesvědčovat.

Noční představení skončila rozhodnutím soudu o rozvodu (což tehdy nebylo vůbec běžné). Manželka jako viník opustila manželův dům a malý syn zůstal v péči otce. S mamá si pak už víc psal, než se s ní vídal – viděli se o prázdninách, když Rorik jezdil do Petrohradu, do domu číslo devět v Tavričeské ulici – na návštěvu. A pokaždé žasl: Julie Ivanovna se chovala, jako by se nic nestalo. Stále se usmívala – medově, až přehnaně. Byla veselá a říkala mnoho něžných slov, hlavně na veřejnosti. Často ho objímala, hlavně na veřejnosti. Šeptala mu do ucha, že on je to nejdůležitější v jejím životě. A nikdy nemluvila o rozvodu ani o jeho příčinách – jako by k žádnému nedošlo.

A on se usmíval, jako by se opravdu nic nestalo. A objímal ji něžně, hlavně na veřejnosti. Žertoval s matčinými hosty a bavil je. A cítil se jako hlavní viník. Před svým otcem – že chce být s matkou. Před matkou – že nedokáže na její city reagovat zbožňováním, ale jen hraje láskyplného syna...

Jeho dětství a mládí naplňovaly dvě velké lásky – ke kreslení a k divadlu. Dvě velké bolesti – zrada jeho matky a omezenost jeho talentu – ho také naplňovaly. Dva klauni – smějící se a plačící – v něm žili bok po boku: jednoho měl na vnější prezentaci, druhého pro sebe.

A zatímco plačící klaun byl ochoten připustit, že

jeho nadání je chabé, ten smějící se nikdy. Rorikovou rukou vepsal do deníku myšlenku – poněkud zmatečnou formou, ale odvážnou smyslem: „Napoleon neudělal všechno, co udělal, protože měl talent. Stal se talentováním, aby mohl udělat všechno, co udělal.“



„Spoluautor *Pozlacené hniloby* Sergej Ejzenštejn dostal nabídku, aby natočil vlastní film.“

Byla to skvělá věta pro novinový titulek, výstižná a slibná. Vymyslel si ji sám, jen tak z legrace – žádný článek v novinách samozřejmě nevyšel. Avšak ta zvučná formulace mu už několik týdnů nešla z hlavy. A vlastně byla pravdivá. Anebo skoro pravdivá.

I když nebyl spoluautorem, ale pouze napsal titulky. I když mu to nenabídli, ale on sám přišel s nápadem – nejprve do Divadla Proletkultu k Pletňovovi, pak do Goskina za Michinem. I když ne, aby hned točil, ale aby si vyzkoušel roli režiséra. Ale tyhle detaily na podstatě věci nic neměnily: prvního dubna čtyřicátého roku podepsal Ejzen smlouvu na výrobu snímku *Ďáblovo hnízdo* (během přípravy přejmenovaného na *Stávku*).

Původní záměr byl velkolepější (o velkolepé nápady neměl nikdy nouzi): cyklus pod honosným názvem *K diktatuře* – osmidílná série filmů mapujících celé dějiny dělnického hnutí v Rusku od prvních ilegálních kroužků až po Revoluci. Zatím se shodli na jediném dílu – o stávce v továrně.

„Kde vás zastihla revoluce?“ zeptal se Michin před podpisem smlouvy.

„Přímo v její kolébce, v Petrohradě,“ usmál se Ejzen. „Dalo by se říct, že jsem byl u zrodu. Nebo u porodu, chcete-li.“

Chtěl ještě zavtipkovat o betlémské hvězdě, která se proměnila v rudou pěticipou, ale podíval se na přísný portrét Iljiče visící na stěně a rozmyslel si to.

Hned prvního května proběhlo zkušební natáčení. A skončilo fiaskem.

Záběry z demonstrace na Rudém náměstí chtěl Ejzen použít jako epilog k filmu. Čtyři hodiny běhal za kameramanem Ryllem s pokyny a radami. „Točte co *nejo-kázaleji*.“ „Zvedněte kameru k oblakům.“ „Tvář soudruha Trockého zaberte po částech: nejdřív ústa, ať se otevírají doširoka, pak oči, aby se blýskaly, a nakonec jeho profil, ať se vznáší nad davem.“ Alexandr Ryllo byl velmi zkušený a velmi mlčenlivý – za celé natáčení pronesl jedinou větu, zato opakovaně: „Překážíte.“ Večer se Ejzen vydal za Michinem, aby si vyžádal jiného kameramana. Tam narazil na Rylla, který žádal, aby nemusel pracovat s Ejzenštejnem.

Fiaskem skončila i příprava scénáře. Michin daroval režisérovi dva objemné svazky – *Techniku bolševického ilegálního hnutí*. Impozantní váha a tloušťka memoárů starých straníků měla posloužit jako základ pro scénář. Titul neměl v názvu slovo „technika“ náhodou: publikace mohla být užitečná ilegálním tiskárnám v jiných zemích, tak jako *Stávka* měla sloužit jako příručka pro stávkující, jen ve filmové verzi. Ve dvou svazcích bylo vše – čísta pravda. Ale jak nudná byla ta pravda! V každém odstavci: ilegální tiskárny, letáky, proklamace, manifesty, papíry, další papíry...

„My to uděláme jinak,“ prohlásil Ejzen, když předával Michinovi školní sešit se synopsí.

Michin ho otevřel – a na chvíli oněměl.

Bohatá dáma – s krásnýma nohama, které měly být zabrány samostatným polocelkem – se koupala v bazénu šampaňského, zatímco pánové ve fracích, sedící kolem, ho nabírali dlaněmi a pili. Trpaslíci tančili na stole tango. Diamanty se třpytily. (Co tomu říkáš, vzdálený Fritzi Langu?!) Dělník ve fabrice umíral v kotli roztavené oceli – klesal pomalu, v bublající lávě jako poslední mizela jeho ruka – a soudruzi pohřbívali kostru ztvrdlou v kov. (Tak rafinovanou smrt a tak neobvyklý pohřeb ještě umění nezachytilo, dokonce ani *Slavné popravky*.) Stávající házeli cihly, polévali policisty vařící vodou. A v závěrečné scéně už klečící vzbouřence brutálně zastřelili.

„Byl jste vůbec někdy v nějaké fabrice – třeba v Kolomně nebo v Nižním Tagilu?“ vrátil se Michinovi dar řeči. „Kde by se v Nižním Tagilu vzali trpaslíci v cylindrech? Bazény se šampaňským?“

„Ve filmu je důležitý obraz,“ odrážel námitky Ejzen (téměř stejně autoritativně jako nedávno Esfir Šubová). „Ukažte jim to a oni vám uvěří.“

I Michin mu uvěřil – tomuto drzému šplhounovi s vlasy jako rozčepýřený keř.

Goskino požadovalo vyhazov autora fantasmagorického blábolu – Michin se ho zastal. Pak Goskino požadovalo, aby Michin dohlížel na každé natáčení – a on souhlasil. Otázkou zůstávalo, který kameraman se odváží pracovat s tímto skandalizovaným debutantem?

Nakonec se jeden kandidát našel – velmi mladý, a jak říkali, i dobrák, kterého by se snad dalo přemluvit.

Právě se vrátil z daleké výpravy – asi z Uralu nebo z Altaje, což znamenalo, že ještě neslyšel o zlověstných problémech *Stávky*.

„Ať nejdřív přijde na moje divadelní představení,“ navrhl Ejzen. „Jestli během první půlhodiny neuteče, můžeme pracovat společně.“

Nápad to byl rozumný: jeho inscenace v Proletkultu vzbudila velký rozruch. Hra se jmenovala *I chytrák se spálí* a lákala četné ctitele Ostrovského a jiných mravoučných klasiků. Netušili však, že z Ostrovského v inscenaci nezůstalo zhola nic, dokonce ani jména postav. Jména, repliky, děj a významy – to všechno energický režisér překopal. „Montáž atrakcí“ (tak to stálo na plakátu) složená z útržků autorského textu a aktuální politické agendy – vyvolala vlnu nadšení a zároveň obvinění z „hysterie“. *Okázalé* představení vydrželi jen někteří: z hojnosti akrobatických čísel, převážně cirkusových, se divákům točily hlavy, oči jim lezly z důlků a břicha pukala smíchy – často mimovolně – a mnozí opouštěli sál dlouho před koncem představení.

Přesné datum nebylo stanoveno. Možná se Michin skutečně obával, že se kameraman během představení vytratí z divadla; režisér o tom nemusí vědět. Nebo byl kandidát jen příliš zaneprázdněn a bylo pro něj složité vybrat den. V každém případě Ejzen netušil, jak vypadá jeho potenciální budoucí spolupracovník ani kdy představení navštíví. A tak si každý večer prohlížel tváře v sále pozorněji než obvykle: nepřišel už?

Na tváře v hledišti se díval vždycky. Stál v zákulisí a pozoroval diváky. Živil se jejich pohledy – když se smáli, báli, divili nebo rozčilovali. Trpěl – fyzicky, až ho

bolelo břicho –, když se nudili a odcházeli. Trpěl tak, že byl připraven každého nevděčníka udeřit, nebo dokonce sám vyskočit na scénu a ječet, pitvořit se a metat kormelce, jen aby se otočili, jen aby ještě chvilku zůstali. Stůjte! Ale vyskočit nemohl – jeho idiotský falzet za ta léta nedozrál a pohřbil jeho jevištní kariéru.

Snil o takovém uspořádání divadla, kde by se režisér proměnil v dirigenta: seděl by pod kupolí, shlížel do hlediště a dával hercům znamení, tu by zesiloval komičnost na scéně a bavil znuděné publikum, tu by umocňoval dramatickост a ždímal z diváků slzy. Pohyby jeho rukou by tahaly za neviditelné nitky a nutily by herce hrát s rozvahou (*adagio, andante*) či trochu živěji (*moderato, allegretto*) nebo skákat jako kašpárek (*presto, presto*). A on by se stal – ne, vůbec ne loutkohercem, jak ho jednou nazval Maka Štrauch, někdejší kamarád z dětských her na řížské pláži a nyní herec Proletkultu a oddaný přítel –, nýbrž varhaníkem! Interpretem divadelních symfonií. Vykonavatelem diváckých představ o dokonalém představení.

Myšlenku o režiséru-dirigentovi kdysi zaslechl na Mejercholdových přednáškách; ten rozhazoval nápady stejně štědře jako rozsévač semena, často přiváděl na svět vzácné myšlenky přímo uprostřed výkladu a hned na ně zapomínal. Ejzen však nezapomínal.

Dnes, když sledoval pestré publikum usazující se na místa, už věděl, kdo odejde předčasně. Pozorování bylo snadné: jeviště speciálně pro „montáž atrakcí“ spustili na podlahu sálu (bývalého tanečního sálu kupeckého domu) a proměnili v manéž – kruhovou a pokrytou rudým kobercem. Místa pro diváky tvořila amfiteátr, hlubokou mísu, takže každý divák byl jako na dlani. Tady

jsou korpulentní dámy v kloboucích cloche s květinami a peřím – ty nejspíš utečou hned první hodinu. Zde elegantní občan v obleku s vestou, podle vzhledu možná cizinec, neznámo proč se ocitl v proletářském divadle, a dokonce v první řadě – ten také odejde. A tamhle po-starší intelektuálové – ti utečou zaručeně také.

Představení začalo jako obvykle za zvuků tympanů a pompézní hudby. Uniformovaní účinkující – v programu uvedení prostě jako „uniforma“, jak bývalo zvykem v cirkusu – byli profesionální akrobaté: skákali a metali salta stejně dobře jako na Cvětém bulváru. Herci se za půl roku tréninků také dostali do formy, málokterý divák by je rozeznal od cirkusových umělců. Kostýmy všech postav nebyly jen klaunské – měly tak přehnaně široká pozadí a obří límce, že je Ejzen musel šít sám: divadelní krejčí odmítl „takové karikatury“ vyrábět. Postavy vyskakovaly na scénu z černé trikové bedny a po skončení čísel v ní zase mizely. Jedna postava „vyjížděla“ ve vlastním „autě“, seděla na zádech čtyř gymnastů: každý představoval kolo; další – rezervní – se vezlo na ramenou pátého akrobata. Na zádech pátého byla připevněna poznávací značka auta, zpod níž se valily obláčky výfukových plynů (pudrové, z gumového balonku). Ostré vtípky – o Petlju-rově, GPU, kadetech a lordu Curzonovi – se sypaly jako hrách, ale zanikaly v rámusu bubnů a žesťů...

Diváci nejprve zůstali jako opáření tím náhlým výbuchem divokosti. Když si však krásná kolombína sedla na klín mužům v prvních řadách, ožili. Když klaun málem shodil na diváky táč plný plechovek kondenzovaného mléka a plechovky zůstaly viset ve vzduchu, protože byly přivázány provázky, diváci ožili ještě víc, chichotali se

a řehtali. A když pak pod sedadly explodovaly žertovné petardy, ozval se takový jekot a řehot, že přehlušil nejen repliky, ale i samotný orchestr.

Jako první z těch, které Ejzen odhadl, se vytratili staří intelektuálové. Přetrpěli ani ne půlku představení, tiskli si slaměné klobouky k vychrtlým hrudníkům jako štíty a začali se prodírat k východu. Bylo to obtížné: právě v tu chvíli krásná kolombína vykřikla „Já snad vyletím z kůže!“ a začala vyskakovat ze svých mnoha kostýmů, čímž zvedla na nohy téměř všechny muže v sále. Ti pískali a dupali, povzbuzovali dění v manéži a staříci se nemohli prodrat k východu. A proradná kolombína jako naschvál přidala další repliku: „To je k nevydržení, člověk by vlezl i na kůl!“ A jak řekla, tak udělala, skutečně téměř vylezla na kůl. Hrdina planoucí vášní měl k opasku připevněnou šestimetrovou tyč – po níž se komediantka začala sunout vzhůru a předváděla přitom značnou sílu svých paží, nemalou pružnost nohou a veškerou svou zřetelnou krásu, tou dobou již zcela zbavenou barevných širokých kalhot a pelerín. Dědečkové se snažili lokty prorazit davem, ale mládí bylo silnější: žádný se k východu nedostal. K jejich štěstí – a ke smůle všech ostatních mužů – kolombínu odnesli do zákulisí posazenou na vrcholu tyče. V nadýchané krinolině další herečky – těsně pod zády – se na jednu otevřela dvířka, z nichž kdosi zařval na celý sál: „Přestááááávka!“

Po pauze nabral děj na obrátkách. Muž v ženských šatech stepoval, přičemž se mu v podprsence co chvíli rozsvěcely elektrické žárovčky oznamující vyvrcholení lásky. Čas od času přiváděli do manéže mulláha, který vyřvával častušky, pokaždé falešně:

*Může se stát, že Kristus je mrtvý.
Ale že vstal z mrtvých, to je první!*

Poté vzal desku s nápisem „Náboženství je opium lidstva“ a ukazoval ji na všechny strany – pro nechápavé.

Po přestávce diváků v sále ubylo, ale ti, co zůstali, už byli opravdu zamilovaní do dění na jevišti, a tak zpívali spolu s mulláhem a hlasitě pokřikovali na světýlka v podprsence. Dámy s elegantními kloboučky, u kterých Ejzen nečekal, že je uvidí i ve druhém dějství, stále seděly na svých místech, stejně jako elegán v první řadě.

Dámy dorazil velbloud.

Objevil se ve druhé části představení – opravdický, dvouhrbý, s tmavě rezavou srstí na mohutném těle. Velbloud se jmenoval Byron; v jeho ohrnutých pyscích opravdu bylo něco upjatého, pravděpodobně anglického. Zvíře přiváděli na každé představení z moskevské zoo, lákali ho na sůl a cibuli. Na velbloudově hřbetě se vezla jedna ze záporných postav (samozřejmě ve fraku a cylindru). Obkroužila manéž a zase zmizela v zákulisí, jako by kapitulovala před výkřiky rozjařeného publika, které také toužilo zúčastnit se představení. Hlavu velblouda zdobil chochol z peří.

Peří bylo stejné jako peří na klobouku jedné z dam. Počet per, barva, míra načechranosti – všechno sedělo. Když dáma zvíře spatřila, vstala a vyběhla k východu. Její přítelkyně spěchaly za ní. Ale stála tam až příliš dlouho a její podpatky klapaly až příliš hlasitě. Útěku si všimli.

„Vypadni odsud, opeřená!“ vykřikl z hlediště kdosi třídne nesmiřitelný.

Ostatní se k němu přidali. Byron se polekal hlasité reakce, vzepjal se a shodil jezdce.

„Ty hajzle!“ zařvalo nadšeně publikum. „Rozdupej ho, imperialistu!“

Vyškolení herci hráli dál. Pohledný harlekýn – idol všech divaček Gríša Alexandrov – se dál procházel po laně nataženém tři metry vysoko nad manéží, bez jistě-ní i bez rovnovážné tyče.

Zato zvíře zneklidnělo – nerozumělo, na koho míří krvelačné výkřiky, a raději se rozběhlo do chodby.

„Byrone!“ vyrazil za ním ze zákulisí chovatel ze zoo.

„Pryč s kapitalisty!“ běsnilo hlediště. „Pryč s lordy a siry! Pryč s curzony a byrony!“

Vyděšený velbloud vrazil do jakési podpěry – ta se naklonila, zřítíla, strhla s sebou část dekorace a rozdrtila na kusy divadelní sedadlo – naštěstí prázdné – hned vedle elegána v první řadě. Diváci jednohlasně vyjekli – elegán zůstal klidný, ani ladně natažené nohy se mu nezachvěly.

Než se diváci stačili nadechnout, lano nad jejich hlavami prasklo a Gríša Alexandrov se zřítí dolů...

... a dopadl do manéže jako pravý ekvilibrista. Publikum propuklo v nadšený aplaus.

To už velblouda chytili, zvíře se třásl a nervózně škytalo a rychle ho odvedli zpět do zákulisí. Dekorace už nikdo nepostavil, představení se nedohrávalo – nikdo si ani nevšiml, že byl děj přerušen.

Diváci tleskali bouřlivě, odcházeli dlouho. Někteří byli tak nadšení, že si chtěli udělat kotoul na koberci v manéži. Jiní slibovali, že přijdou i příště a přivedou

s sebou celou směnu z fabriky, do posledního muže. Herci se v zákulisí objímali – takový to byl úspěch!

Nakonec v sále nezůstal nikdo kromě onoho uhlazeného pána v první řadě. Když zmizel i poslední nadšený divák, vstal ze svého sedadla – a ukázalo se, že je velmi vysoký a velmi elegantní: jeho sako nemělo překvapivě jediný záhyb, košile ani skvrnku navzdory všem nehodám posledních minut. Z náprsní kapsy mu vykukoval kapesníček stejné barvy jako kravata.

Lehkou chůzí atleta přešel elegant manéž a zamířil k Ejzenovi, který právě vylezl ze zákulisí ke zničeným dekoracím.

„Jste ten režisér Sergej Ejzenštejn?“ zeptal se vlídně, díval se mu přímo do očí a zadržoval úsměv.

Pohled měl trochu nesmělý, jako dospívající chlapec, což působilo zábavně v kontrastu s jeho cizokrajným zjevem a postavou jako od granátnické gardy.

„A vy jste ten kameraman Eduard Tisse?“

Kolem právě vedli škytajícího Byrona zpátky do zoo, z hrbů mu opadávaly třpytky.

„A vy chcete točit o dělnické stávce?“ položil Tisse už třetí otázku v řadě, jen stěží se ovládaje.

Nakonec to nevydržel – nahlas se rozesmál a široce odhalil běloskvoucí zuby.

„Ano, já!“ rozesmál se Ejzen s ním.



Co vlastně věděl Rorik Ejzenštejn, syn městského architekta, o proletářských stávkách? A vůbec o ruské revoluci? Upřímně řečeno – téměř nic.

Jeho dětství se skládalo z dopoledních představení pro děti *Kinderfest* a z inscenací v řížské opeře, z hodin jízdy na koni v Carském lese, z léta na pláži a zimy s pravými německými Vánocemi a adventem a mnoha dárky, které k tomu patří.

Jediným člověkem dělnické profese, o němž mladý Rorik hodně přemýšlel, byl kovář – nikoli skutečný, ale filmový. Ve filmu studia Pathé ocejoval rozžhaveným železem milence své ženy – poprava byla natočena tak zblízka a názorně, až se zdálo, že z plátna zavanul puch spáleného lidského masa; ta scéna se mu vryla do paměti.

A jedinou revolucí, která ho kdy doopravdy zaujala, byla Velká francouzská – nastudoval ji z rytin a ilustrovaných knih: „volnost, rovnost, bratrství“, boje na bariádách, gilotiny, muži mávající bodáky, ženy s kloboučky a deštníky... Snad nejsilnější dojem z dětství.

Roku 1905 dorazila první ruská revoluce i do Pobaltí, ale sedmiletý Rorik byl příliš malý, než aby ji zachytil z hovorů dospělých, a v ulicích hlavního města Rigy se žádné velké pogromy nekonaly. Navíc aby ochránili synovu duševní pohodu, odvezli ho mamá s papá na celé léto do Paříže.

Druhou – a hlavní – revoluci z roku 1917 zažil už jako student. Na naléhání otce nastoupil do Institutu civilního inženýrství v Petrohradě a na dobu studií se přestěhoval k matce – a najednou se ocitl v samém centru reorganizace světa. Jenže ho nevzrušoval ani pád ruské monarchie, ani rozpad impéria, nýbrž bouřlivý divadelní život. Jevreinov, Tairov, Mejerchold – žádní Romanovci nebo Uljanov-Lenin. Alexandrinské divadlo a Mariinka – nikoli Zimní palác, kde zasedal Kerenskij,

ani Tauridský palác, kde sídlil Ústřední výkonný výbor sovětu (ten mimochodem v domě sousedícím s bytem Rorika a Julie Ivanovny). Říjnový převrat Rorik doslova prospal: před spaním si pročetl své poznámky o francouzských rytinách z 18. století, které si nedávno pořídil ve veřejné knihovně; a ráno zjistil, že se probudil v jiné zemi – v zemi vítězného proletariátu.

Protože žil v samém srdci revoluce, nemohl si samozřejmě nevšimnout jejích příznaků. Všimal si jich, ale jen očima umělce, který snil o divadle: rozbouřený Petrohrad se mu jevil jako obří kulisa, na jejímž pozadí se odehrává gigantická inscenace.

Třeba jeden z vůdců – myslím, že se jmenuje Trockij? – tady hřímá v cirkusové aréně, podněcuje tisíce dělníků. Zde jsou rozvášnění dělníci – jednou demonstrují, jindy zase chlemtají víno ukořistěné ze sklepení Zimního paláce. Tady zas vojáci – zapalují ohně na ulicích a střílejí. A tady jsou další obyvatelé města – prchají před střelbou, pouštějí na dlažbu hodinky a cvikry; někteří zůstávají ležet vedle ztracených věcí. A zde máme další aktéry – panovníky. Na hrudi Kateřiny II. v Kateřinském parčíku se skví náhrdelník z lahví od vodky. V rukách Alexandra III. na Znamenském náměstí trčí rudé praporky. Mikuláš II. – zatím ne osobně, ale jako portrét od malíře Serova – visí hlavou dolů, probodnutý hroty z mříže Zimního paláce... Ale tomu bujarému spektaklu zoufale chybí finální akcent – proslulá „dekorace spravedlnosti“, fungující gilotina! Rozhodně by měla být instalována na Znamenském náměstí, to by se docela hodilo za Place de Grève. A blízkost Moskevského nádraží každé popravě dodá další význam – varování všem, kdož se před trestajícím mečem

ukryli na východ či na jih od Petrohradu, tedy po celé zemi, od Baltu až k mongolským a amurským kopcům.

Mladý Rorik nikdy neviděl skutečné umírání; roztržitěné lebky, potoky krve a vyhrězlé vnitřnosti znal jen z rytin. Jediná mrtvola, na kterou se kdy díval (velmi zblízka) a kterou oplakával (velmi hořce), bylo mrtvé tělíčko psa – maličkého teriéra, kterému doma bezelstně říkali Tojka: tři kila naprosté oddanosti a něžné lásky. Pejsek umřel, když bylo Rorikovi deset – byla to největší bolest jeho dětství, nesrovnatelná ani s rozchodem rodičů. Od té doby cítil odpor ke skutečné smrti – té, která je blízko, na dosah ruky. Když se matka rozhodla darovat mu k Vánocům pušku, aby mohl jezdit na lov, rázně to odmítl.

Jiná věc je smrt v umění. Zde umírali všichni a umíralo všechno: od biblických postav po přezrálé ovoce na holandských zátiších. A pokud neumírali, tak se na smrt připravovali – strachem z ní, martyriem, válkou, morem a hladomorem, chudobou nebo duševní trýzní. Umění o smrti pouze vyprávělo, stálo na ní jako dům na svých základech. A proto bylo mottem každého, kdo se uměním vážně zabýval: Ať žije smrt! Ať žije pohanská hrůza z prosincové noci, která zplodila strašidelné pohádky a později se proměnila ve svátky vánoční. Ať žije žal po mrtvých dětech, který zrodil rekviem. Ať žijí muka mučedníků, jež dala světu stovky mistrovských děl. Ať žijí mrazy, popravy, bezdomovectví, vraždy a šílenství. A samozřejmě – revoluce...! Už dávno – ještě jako chlapec listující rytinami v otcově knihovně – chápal smrt nikoli jako odvrácenou stranu života, ale jako součást umění a jeho neměnný zákon.

A proto si nyní říkal: když už se má v Rusku sehrát

představení s názvem *Revoluce*, pak podle všech zákonů umění! Se vším, co k tomu patří: s boji na barikádách, dobýváním pevností, bojem na bodáky, gilotinou na náměstí a veřejnými popravami.

To všechno se později v zemi skutečně odehrálo – ovšem nikoli jako kopie staletého francouzského vzoru, nýbrž po ruském způsobu, v komunistickém provedení, znásobené rozmachem ruské duše a rozlohou území. Žádné šarvátky na barikádách, ale celá občanská válka, která trvala pět let a stála miliony životů. Žádné dobývání a obléhání, ale dva rozsáhlé terory civilního obyvatelstva: rudý a bílý. Žádný krvavý boj zblízka, ale křeče nově se rodícího státu, který se chvílemi smrskával téměř na hranice Moskevského knížectví, jindy si území znovu dobýval zpět. Žádný milosrdný nůž gilotiny, ale hladomor pětatřiceti gubernií a hromadné umírání z vyčerpání – leckde zcela veřejné.

To všechno však dvacetiletý Rorik nezažil: sotva začali mladíky povolávat do občanské války, byl (nikoli bez aktivní účasti mamá) zařazen k Druhému ženijnímu praporu a vyslán formálně na severozápadní frontu, ale ve skutečnosti co nejdál od bojových linií. Vožega, Vologda, Velikije Luki, Dvinsk... Čím se prapor zabýval? Vyhazoval do povětří bývalá německá opevnění z dob první světové války a budoval vlastní – „pro případ možné ofenzivy“. A čím se zabýval mladý Ejzen? Četl o divadle – antickém, německém i ruském jarmarečním, o *commedii dell'arte* – a snil o tomtéž. Služba byla klidná, nenáročná: na knihy i na sny bylo času dost. Ze všech revolucí ho v té době nejvíc vzrušovala nedávno publikovaná *Revoluce divadla* Georga Fuchse.

I smrt, kterou viděl „na frontě“, připomínala mistrnou kulisu: kosti německých vojáků pokrývaly zákopy zarostlé trávou – ležely tiše v tichu prázdných polí, čekající na pohled živých. Jinou smrt technik–stavitel E. během občanské války nespátřil.

Kdesi v Petrohradě lidé opuchali hlady a umírali. Samotný Petrohrad se rychle vylidňoval – během prvních revolučních let utekly dvě třetiny obyvatel, psi a kočky ze dvorů byli snědeni. Ulice ovládli šmelináři a drobná zlodějská chátka, žebráci a tlupy sirotků. Dělníci v továrnách stávkovali, dožadovali se chleba a teplého oblečení a bot (staré se rozpadly a nové nikdo nešil) – továrny obléhala armáda, střílela strůjce stávek a zbytek lidí nutila do práce... Ale to všechno se odehrávalo někde tam, ve vzdáleném hlavním městě. Zato v armádě je krmili pravidelně, byť skromně: v dopisech mamá Rorik pečlivě referoval o svém jídelníčku, ve kterém nechyběla vejce, a dokonce ani mléko – litr nebo litr a půl denně.

Stále hodně kreslil. Jeho tužka se přiostrila a zjedovatěla: karikatury mu padaly zpod ruky jako podzimní listy ve větru – jednou oplzlé, jindy nesnesitelně jedovaté. Spolubojovníci si zvykli, že během hovoru Ejzen co chvíli sáhl po svém bloku a cosi do něj čmáral, skoro se tam nepodíval, pak jednomu ze svých společníků strčil pokreslený list papíru – a přitom neustále mluvil. Obdarovaný se na dárek podíval – a buď vyprskl smíchy, nebo uraženě ztuhl. Dva další se smrtelně urazili a přerušili s posměváčkem styky. Jeden ho chtěl dokonce vyzvat na souboj.

Vojenský život trval dva roky. Daleko od přísného pohledu papá (který záhy po sedmnáctém roce emigroval

do Německa) i medového úsměvu mamá (která zůstala v Rusku) vykonaly tyto roky své: mladý Ejzen se rozhodl odchýlit se od kurzu, který mu vytyčila pevná rodičovská ruka. Utíkal po vedlejších stezkách, kličkoval a snažil se zmást svou stopu: přes armádní divadelní kroužek – až na politické oddělení jako scénograf; z Minsku, kam bylo politické oddělení přeloženo – do Moskvy, studovat (zničehonic) japanologii na Akademii generálního štábu; a pak z Vozdviženky, kde sídlila Akademie – do Prvního dělnického divadla v ulici Karetnyj rjad.

V Berlíně, kdesi v nekonečně vzdálené Evropě za dvěma hranicemi a mimo dosah rudého světa, žil otec nic netušící o synových veletocích. V Petrohradě zůstávala matka, která o všem věděla, ale nic nechápala. A velmi daleko od obou, v novém srdci mladých Sovětů, ve městě Moskvě, žil teď on – Sergej Ejzenštejn. Už nikoli budoucí architekt, jak se ještě před pár lety předpokládalo, ale divadelní zaměstnanec: dekoratér a rekvizitář. Zanedlouho mu otec zemřel, aniž se cokoli dozvěděl. A Rorik se ponořil do snu svého dětství a mládí – *viva theatrum!* – jako do oceánu.

Poslušný hoch by se nikdy neodvážil vzepřít otcově vůli a zbavit se matčiny péče, nebýt onoho roku 1917. Nikdy by se nevymanil ze společenských konvencí, nevyměnil společenské postavení a reputaci za bohémské pozlátko. Ale stalo se: překročil, odhodil a vymanil se. A měl proto plné právo nazývat se synem – ne ženy, která ho odnosila, ale synem revoluce, jež ho zrodila. A proto měl plné právo ji opěvovat. Tak si to namlouval. Věděl, jak sám sebe přesvědčit.



Na první natáčení přišel Tisse v bílém lněném obleku a krémové čepici, která mu elegantně seděla na úhledném účesu. Vlastně vždycky vypadal, jako by právě vyšel z módního salonu a předtím si ještě zaběhl ke kadeřníkovi. V taxíku si přivezl spoustu zavazadel: filmovou kameru *eclair*, sadu objektivů v několika lakovaných bedýnkách a stativy.

Taxikář se snažil najít suché místo, kde by pasažéra mohl vysadit, ale po nočním dešti žádná taková plocha na továrním náměstí neexistovala – jen jedna obrovská louže s blátem po okrajích. Tisse, aniž pohlédl na bláto pod nohama, si nahodil techniku na ramena, vystoupil na žírnou kolomenskou půdu (natáčení totiž mělo probíhat právě tady, v Kolomně, v areálu strojírenského závodu a jeho okolí) a vítězoslavně zamířil k filmovému štábu. Herci Proletkultu, Michin, Ejzen, kluci z ulice a husy plující v kaluži – ti všichni se tísnili u vrátnice a hypnotizovaně sledovali, jak kameramanovy běžové „oxfordky“ šlapou blátem.

To byl Tisseho zvyk a do jisté míry i jeho životní krédo: každé ráno začínat stoprocentně upravený, aby přes den mohl tenhle bezchybný zevnějšek bez slitování hodit do bahna, prachu, vody, sněhu, kravského hnoje či strojního oleje – podle ročního období a místa natáčení – jen kvůli dobrému záběru nebo riskantnímu experimentu s úhlem záběru kamery. Tisse ovšem nosil prach, hnůj i strojní olej na svých importovaných oblecích s takovou důstojností, že mu to jen přidávalo na půvabu. Ba dokonce na šarmu.

„Louže je skvělá,“ řekl při pozdravu. „Tu musíme určitě natočit.“

Ach, co všechno bylo třeba za těch pár týdnů natočit! Na začátku července přijelo Divadlo Proletkultu do města na zájezd a zároveň bylo rozhodnuto pořídit záběry do *Stávky* přímo v místním závodě: hlavní role měli hrát herci, vedlejší role a komparz místní obyvatelé. Harmonogram prací byl nelítostný: od rozbřesku do noci se natáčelo, večer se hrála představení v klubu. A tak den co den – až do odjezdu v srpnu.

Z Moskvy přijeli také cirkusoví akrobaté, aby předváděli obzvlášť náročné „kaskadérské kousky na strojích“, až deset lidí. Michin, který osobně podepisoval rozpočet na natáčení, kvůli tomu svedl s režisérem několik tuhých bojů, ale prohrál – nedokázal snížit počet kaskadérů ani na polovinu. A už v Kolomně s hrůzou zjistil, že mezi schválené akrobaty se propašovali i dva liliputi: Ejzen vytahoval své scenáristické nápady s umíněností meška – všechny ty trpaslíky, metresy, fraky a cylindry, diamanty a šampaňské, všechnu tu pozlacenou hnilobu – z evropských filmů do ruské provinční krajiny.

„A co ten váš velbloud?“ pokusil se o jízlivost Michin. „Proč ho tu nemáte? Mohl by tahat po areálu vozíky s náhradními díly. Nebo vozit dělníky na tajné schůzky.“

„Kde by se vzali v Kolomně velbloudi? Proberte se, Michine,“ odvětil nevzrušeně Ejzen. „Netočíme komedii, ale revoluční film. Potřebuju opici, cvičenou vránu, buldoka a ropuchu – co největší a co nejodpornější.“

Bohužel pro Michina to vůbec nebyl vtip. Natáčení se zvíraty – a těch mělo být ve filmu skoro víc než hlavních postav – se proměnilo v noční můru pro pomocného režiséra Alexandrova a nesnadný úkol pro kameramana Tisseho.

Kočkodan byla ve scénáři přezdívkou policejního špicla, který zákeřně škodil dělnickému hnutí. Ejzena napadlo natočit oba – člověka i stejnojmennou opičku –, jak pijí víno z lahve, aby později slepil oba záběry do jediné metafory. Herec úkol zvládl na výbornou – hltal víno z hrdla naprosto zvířecky, špulil u toho rty, kulil oči a šklebil se jak pošuk. Zvíře však lahev odmítalo k zamýšlenému účelu použít. Opice nakukovala do hrdla, pískala do něj, objímala lahev všemi čtyřmi tlapkami a kolébala ji jako mládě – jen pít nechtěla. Nalili jí místo vody mléko – marně. Zkusili želé, mošt – nic. V závodní jídelně posbírali všechny dostupné lahve a pustili se do výcviku paličaté opice: pět dospělých chlapů včetně bidla Griši – Grigorije Alexandrova – a korpušného Ejzena lezlo po čtyřech před opicí přísátí k hrdlům lahví, mlaskali a slastně polykali. Ale opice pořád nic! Nakonec na Michinův pokyn a aby ošetřovatel z cirkusu, odkud zvíře pocházelo, neviděl, přilili do moštu pár lžic samohonky – a už to jelo. Opice vychlemtala koktejl jako pravý alkoholik, a když byla lahev prázdná, dožadovala se další. Tisse sotva stíhal točit klikou. Když přídavek nedostala, opilá umělkyně se rozzuřila a vztekle hodila lahví po jednom z herců (modřinu pak bylo třeba několik dní maskovat pudrem). V tu chvíli už byly potřebné metry natočeny. Na „zoo-alkoholická dobrodružství“ padla půlka natáčecího dne – kvůli jedinému metaforickému záběru. Michin si ustavičně v duchu počítal náklady na tento záběr – a neustále trpěl.

Další půlden padl na Buldoka. To byla přezdívkou druhého špiona. A jeho první záběr na plátně měl být samozřejmě také doprovoben karikaturním přirovnáním – ke psu téže rasy. Najít buldoka v Kolomně – pravého

anglického, s modrou krví – nebylo těžké. Zato přimět ho, aby před kamerou dýchal s vyplazeným jazykem, to už ano.

„To je přece elementární!“ bědoval Ejzen. „To umí každý pes na světě!“ V červenci bylo parno a kolem továrny se skutečně váleli toulaví psi – všichni bez rozdílu s vyplazenými jazyky kvůli horku. Jen aristokratický buldok se odmítal chovat jako ostatní. Posadili ho na plné slunce, pak ho zavedli do dílny, kde se taval kov (předem vypnuli stroje, aby se umělec nevyděsil) – pes jen pohrdavě křivil pysky a slintal na podlahu. Tlamu neotevřel. Nedali mu napít – díval se jako Giordano Bruno na inkvizitory. S tlamou zavřenou. „No ty seš mi ale důležitější jak spojenci!“ ucedil unaveně Gríša; právě on musel vodit psa po všech rozpálených místech a potit se s ním. Pes se ukázal být politicky uvědomělý: okamžitě se urazil, utrhł se z vodítka a vyrazil pryč – kolem továrních hal přes vrátnici rovnou k obrovské louži, kde se s požitkem rozplácl, otevřel tlamu jako hroch a hltavě pil. „Tady ho máte, aristokrata!“ smál se Tisse, který za ním poskakoval s kamerou v pohotovosti. Vykoupaný a napitý buldok vylezl na břeh – spokojený, s tlamou dokořán a dlouhým vyplazeným jazykem. Nechal se Tissem natáčet ze všech stran – zdálo se, že z celého štábu považoval za lidskou bytost pouze jeho.

„Vezmeme si nějakou obyčejnou pouliční vránu, bez všemožných cirkusových kejklů,“ požádal s nadějí Michin. Jenže „bez kejklů“ to nevyšlo: obyčejné krákalky nechtěly sedět na továrním komíně v hledáčku kamery a dodržovat zamýšlenou kompozici záběru, takže nezbýlo nic jiného, než znovu se obrátit o pomoc do šapitó.

Cvičená vrána potvrdila svou pověst chytrého ptáka – směnu odpracovala skvěle. Pravda, po její návštěvě zmizel jednomu z liliputů falešný briliant z kostýmu a mistrovi z továrny zrcátko o průměru půldruhého palce.

Posledním zoologickým výkonem bylo chycení ropuchy – skutečné ropuchy a té „nejodpornější“. Hledal ji celý filmový štáb – někdo v obrovské louži na továrním náměstí, jiní na břehu řeky Oky. „Malá.“ „Málo odporná.“ „Moc hubená,“ odpovídal režisér na všechny snahy. Zkusili prodejnu zvířat – ani prodávané ropuchy neobstály. Deset natáčecích hodin – dokud slunce stálo vysoko – hledali kýženého obojživelníka. Osm z těch deseti strávil Gríša v Oce, honil pulce a číhal na jejich rodiče. Když konečně našli odpovídající „herečku“, dostatečně odpornou a velikou jako půl bochníku chleba, slunce už zapadalo a natáčení muselo být odloženo na další den.

„A teď potřebujeme lidi – stejně tlusté a stejně odporné,“ prohlásil Ejzen poté, co obojživelník natočil svou scénu a byl vypuštěn zpět do řeky.

Byli potřeba pro záporné role. Karikatura – a ta byla přítomna ve všech Ejzenových dílech, ať už šlo kdysi o návrhy divadelních kostýmů, nebo dnes o filmovou režii – nestrpěla nuance. Karikatura diktovala *zvýraznit* a *vypíchnout* – vytáhnout z hloubi postavy její podstatu a vystavit ji posměchu. Typy, které se měly zesměšnit, byly vytvořeny již v sovětské satíře: ruský boháč byl přehnaně tlustý a hloupý (a měl nezbytný frak a cylindr); cizinec zase chorobně hubený a se zkaženými zuby (a opět měl frak a cylindr). Zbývalo jen převést rozpoznatelné figury na filmové plátno.

Ejzen si ve filmu vymyslel hned *tři tlustochy* – tři

boháče nepředstavitelné tloušťky (samozřejmě ve speciálně ušitých fracích extrémní šířky).

Sehnat takové vykrmené typy v proletářské Kolomně se ukázalo být obtížnější než najít čistokrevné buldoky, a tak bylo nutné vyrazit do okolních vesnic.

S bídou se podařilo splasit tři. Protože Michin znal povahu režiséra, každému před předvedením nasadil přes skutečný pupek tlusté falešné břicho z vaty, aby změnil objem herce z mohutného na nadpřirozený. Falešné břicho mu hrálo do karet: nešťastní kandidáti zabalení do vaty se v horku potili tak vydatně, že byli okamžitě schváleni. „Kapky potu natočíme v detailu, aby vypadaly jako bobule vína!“ pochvaloval si Ejzen.

Ke třem tloušťkům měl být pro kontrast přidán ještě čtvrtý boháč – vyhublý jako kostlivec. Chodících kostlivců bylo v městečku habaděj, ale jejich chrup byl většinou špatný, křivý a řídký – nikoli „zlověstný“.

„Co to jako je – zlověstné zuby?“ rozčiloval se Michin. „Co to má být?!“

Neobracel se už na režiséra – to bylo zbytečné –, ale na kameramana.

„Potřebuje mít úsměv jako ďábel,“ vysvětlil Tisse věcně, jako by popisoval konstrukci čočky své kamery *eclair*. „Aby mu člověk nahlédl do chřtánu – a spatřil všchnu zkaženost světa.“

Ďábelský škleb hledali dlouho. Každému uchazeči Ejzen nabízel, že mu pro zvýšení efektu vytrhne pár spodních špičáků, čímž odradil i tak už skromný počet zájemců. Nakonec se obešli bez zubaře – u vybraného chrupu jednoduše začernili několik řezáků popelem, aby navodili „pocit hniloby“. Tisse natočil úsměv v tak velkém

detailu, že se Michinovi při tom pohledu udělalo trochu nevolno. Možná to bylo jen únavou.

Práce s Ejzenem byla nesnesitelná. Nebyl schopen se s nikým domlouvat – jen vyžadoval. Chtěl dostat vše, o co požádal, v plné výši, bez ohledu na rozpočet, fyzické možnosti herců, počasí nebo zemskou přitažlivost. A když to nedostal, vyletěl jako čert z krabíčky: nadával, vyhrožoval, ječel svým už tak dost pisklavým hlasem a házel rekvizitami pro výstrahu.

Jednou si poručil tisíc komparzistů pro scénu mítinku – ne tři sta, ne šest set, ale přesně tisíc. „Pět set jich snadno zaplní záběr,“ oponoval Michin zpočátku trpělivě. Ne, dejte mi tisíc. „Nevejdeme se do rozpočtu,“ zkoušel dál. Tisíc – a tečka! „Takovou armádu neukočírujeme,“ ztratil už Michin nervy. Ejzen se urazil a utekl – ne daleko, jen na tovární dvůr. Herci čekají na place v dílně, kameraman, asistent režie, půl tuctu pomocníků, celý provoz kvůli natáčení stojí – a režisér uraženě pobíhá po dvoře. Hodinu, druhou – k práci se nevrací. „Dobře,“ mávl Michin rukou. „Vyhrál jste! Bude jich tisíc!“ Tím to skončilo. Michin potají přikázal najmout na masovou scénu pět set lidí a prezentovat je jako tisíc – Ejzen si podvodu nevšiml.

Druhý den se v dílně natáčela rvačka mezi dělníky: jedni chtěli stávkovat, druzí byli stávkokazi –, a tak se do sebe pustili. Rvačku s francouzskými klíči zkoušeli do úmoru, aby náradí létalo a blýskalo se jako cirkusové kužely a sami rváči od sebe po úderech odlétali po přísně naplánovaných trajektoriích (Ejzen je nakreslil křídou na podlahu). To Michin ještě dokázal ustát. I ekvilibristiku na strojích snesl. I salta přes uličky.

Ale když přišla na řadu scéna se stoličkou, došla mu

trpělivost. Podle režisérova nápadu měl být hrdina zasažen do temene tak, že při každém úderu upadne část stoličky: nejprve postupně všechny čtyři nohy, potom se rozlomí vejpůl sedák. Vše v jediném záběru, bez stříhu: pět úderů – pět fází rozpadu. Stoličku na správných místech nařezali a lehce slepili. Na zkouškách šlo všechno hladce, ale jakmile se zapnula kamera, stolička přestala poslouchat: buď se rozletěla na kusy moc rychle, nebo vůbec ne. Herec, o jehož hlavu neposlušný předmět rozbíjeli, brzy potřeboval dubléra. A jak se zanedlouho ukázalo, ne jednoho. Ejzen běhal po place a nadával na stoličku, nadávky neustále prokládal peprnými výrazy. Stolička však neposlouchala.

To už Michinovi došla trpělivost. Ale i síla klít.

„Najdu si jiného režiséra!“ zlostně vydechl, smířen s osudem.

„Takového nenajdete,“ poznamenal herec mučedník a třel si pohmožděnou lebku.

Michin věděl, že má pravdu.

V tom uvřeštěném mladíkovi se zvukným příjmením Ejzenštejn bylo kromě jeho záchvatů vzteku a hysterie i něco nevysvětlitelného, co Michina fascinovalo. Nejen jeho – celý filmový štáb. Snad to byla jeho výjimečná bystrost. Nebo schopnost okamžitě vytáhnout z rukávu desítky biblických, literárních či historických narážek a žonglovat s nimi před ohromeným publikem. Nebo ostrý jazyk, který chrlil vtipy a vulgarismy jako konfety. Nebo to bylo vědomí pevné vůle, ukryté ve slupce kyprého těla a dětinského chování – vůle, která se neuměla projevit jinak než skandály a vrískáním,

ale byla to právě jeho vůle. Anebo přece jen autorský rozmar?

Během týdnů společné práce Michin stále nemoohl pochopit, jak chce Ejzen poskládat dohromady všechnen ten rozmanitý materiál, který natočili v Kolomně (a přitom spotřebovali čtyřikrát víc materiálu, než bylo v plánu). Některé scény byly naprosto věrohodné: masové pochody dělníků nebo jejich rozhánění policií mohly být považovány za filmový týdeník – díky Tisseho mistrství a jeho bohatým zkušenostem dokumentaristy. Jiné pasáže byly však čistě cirkusové, se salty a cvičenými zvířaty. Další připomínaly zahraniční filmy. A čtvrté – noční můry.

Ejzenova vášeň pro děsivé věci – zdánlivě neslučitelná s jeho vášní pro cirkus a klauniádu – zůstávala pro Michina záhadou. K čemu například režisér potřeboval záběry z porážky býků? Celý den strávili na jatkách, natáčeli hrůzné scény: zvířata bili palicí do čela a potom jim podřezávali hrdlo. Tisse dlouze snímal, jak krev stříká z rány a málem až na objektiv kamery. A Ejzen, který ještě včera nadával na stoličku a učil opici pít víno, ten samý buclatý Ejzen s vlasy jako rozčepýřená svatozář a holčičím hlasem, dnes stál u kamery a s krvelačným zápallem žádal další a další záběry – nových obětních telat.

Nebo proč bylo nutné zabít dítě? Scéna trestání stávkujících policií byla působivá sama o sobě: policisté na koních skákali po schodech dělnického domu a mlátili nájemníky nahajkami. Dostatečně efektní a dynamické; jinými slovy – dobrý film. Ale režisér chtěl dojem ještě umocnit: aby jeden z jezdců popadl dvouleté batole – anděla z masa a kostí, se zářivýma očima a sněhobílými

kudrlinkami –, držel ho za buclatou nožičku hlavou dolů a pak ho hodil dolů z vysokého patra. Natáčení *vraždy nevinátníka* bylo mimořádně náročné. Dítě se bálo – nechťelo viset hlavou dolů ani padat do záchranné sítě. Bála se i matka – její dítě viselo nad propastí ne pár vteřin, ale celou minutu, aby kamera měla dost času. Nejvíc ze všeho se bál jezdec – ten, který měl dítě držet; neustále žádal pauzu na cigaretu. Nebál se jen Ejzen – křičel, pobíhal a povzbuzoval herce, aby hráli expresivněji. Podařilo se natočit jen pár záběrů: jezdec odmítal pokračovat a žádného ochotného dubléra nesehnali...

„Co si o tom všem myslíte, Eduarde?“ zeptal se Michin jednou po natáčení Tisseho, když nebyl nikdo poblíž.

Chtěl říct „o tomhle celém cirkusu“, ale ovládl se.

„Myslím, že točíme velmi poctivý film,“ odpověděl Tisse. „Nehraje si na život.“



Tisse natáčel život ode dne, kdy jako kluk poprvé vzal do ruky přístroj značky *Pathé*. Pracoval tenkrát jako pomocník ve fotoateliéru. Majitel si pořídil v té době módní filmovou kameru, ale neuměl s ní zacházet, tak ji svěřil svému asistentovi.

Zpočátku byl život v objektivu krásný, a dokonce veselý: moře a pláže (Tisse vyrůstal u Baltu, stejně jako Ejzen), jarmarky, městské slavnosti. Jednoho dne se však náhle proměnil v horor – vypukla válka.

Shodou okolností zachytil hned její začátek: chtěl natočit rekreanty v lázeňském pavilonu, ale do záběru se

dostaly válečné lodě, které nejprve majestátně pluly na obzoru, a pak začaly ostřelovat město. Tak se Tisse stal autorem prvního filmového týdeníku první světové války.

Brzy byl poslán na frontu jako válečný kameraman, bylo mu tehdy sotva osmnáct. A deset let téměř nepřetržitě pozoroval objektivem život – ten, který se odehrával kolem něj, bez příkras.

Zákopy zaplavené vodou a výkaly. Vojáci sedí v bahně a hltají polévku. Pochod nekonečnými pšeničnými poli: lidé, koně, děla. Ranění visící na ostnatém drátu. Do výše stoupají aeroplány – hejno železných ptáků. Oblaka plynu se zvedají z německých opevnění a unášena větrem míří k Rusům. Bomby naskládané na zemi jako hora černých melounů a vedle nich se ukládá k odpočinku štěně.

Bál se jen tehdy, když odtrhl oči od objektivu. Proto bylo lepší je neodtrhovat. A tak natáčel a natáčel.

Obloha v mracích kouře, ne bílých, ale černých. Seštrelená vzducholod' se potápí do moře. Koně, kteří zešíleli z chloru a pobíhají po poli s hadrovými maskami na hubách. Vojáci se holí a poslouchají předčítání zpráv. Vojáky vyznamenávají před nastoupenou jednotkou. Ohnivý déšť. Hlavy utržené výbuchem – v plynových maskách.

Hledal zajímavé úhly záběru: natáčel z hloubi zákopu, z výšky aeroplánu, ze sedadla jedoucího vozu i po pás ve vodě. Nevěděl, že se tomu už říká umění. Ale věděl, že to pomáhá překonat strach.

Železné pásy drtí raněné, kteří se plazí po zemi. Pěchota kope zemljanky. Někdo šlápne na minu – výbuch připomíná strom. Vítr roznáší po trávě listy – neodeslané dopisy. Děla z obuchovské továrny pálí, znovu a znovu.

Tatarský oddíl se modlí na kolenou, vedle leží hromada bot, sundaných před namazem.

Na frontové linii u Ikškile byl Tisse zraněn dum-dum střelou s vysokou ničivostí a nadýchal se fosge-
nu – přežil. A natáčel dál.

Evakuace Rigy. Všechny výlohy ve městě jsou rozbité, všechny do jediné. Osm nákladních aut s bankovkami ze Státní banky vyplení rabující vojáci do pěti minut. Železniční most přes Dvinu s páteří přelomenou v půli – po troskách se táhne nekonečný had uprchlíků, který se noří do vody a zase z ní vylézá ven. V noci je kvůli požáru světlo jako ve dne. Na pozadí ohně se rýsují siluety chrámů.

V osmnáctém roce se Tisse přestěhoval do Moskvy a stal se kameramanem při Kinematografickém výboru. V hlavním městě pracoval, ale víc cestoval po frontách – už ne světové, ale občanské války. A dál natáčel.

Parníky brázdí Volhu a rozrážejí ji jako kámen. Trockij provádí inspekci vojsk u Kazaně. Na kolejích hoří parní lokomotiva Běločechů – ve vagonech není ani živé duše, jen zapomenutý ochočený medvěd se zmítá na řetězu. Vstup na Krym a ústup z Krymu. Jízdní oddíl se řítí stepí jako vichřice. Mrtví se kolébají na vlnách – jako by se koupali.

Tisse bojoval (čas od času místo kamery vzal do ruky i pušku), byl v řadách partyzánů, jezdil agitačním vlakem, vstoupil do strany. A celou tu dobu natáčel a natáčel.

Kerč, Dvinsk, Voroněž, Rostov na Donu. Polní lazaret v paláci: mramorové podlahy pokryté raněnými. Bud'on-nyj, Lenin. Nohy vojáků trčí ze země, někdo už jim stačil stáhnout boty. A znovu vstup na Krym. Točí se kola

bicyklu odhozeného výbuchem na strom. Tvář planoucí horečkou – jedna z tisíců v tyfovém baráku.

Válka brzy skončila, ale služební cesty nikoli. A Tis-se natáčel dál.

Bezprizorné děti s černými, kurdějemi zkaženými zuby dělají grimasy na kameru. Barák s nápisem „Pozor! Cholera“. Opuštěná vesnice – bez jediného člověka. Lidé opuchlí hladem – s nohama tlustýma jako sudy. Rozdávání jídla ve vyživovacím středisku. Popraskaná země sahá až za obzor. Živé kostry sedí na povozu, choulí se k sobě a pohupují se do rytmu – vyčerpáním už zapomněly chodit. Hromada nepohřbených těl na hřbitově. Kanibalové v tupé apatii pózuji s usekanými hlavami svých obětí...

Za deset let toho viděl tolik, že by to vystačilo na deset životů. Na objektiv jeho kamery stříkalo bláto stepí, pršel písek pouští i mořská či říční voda a krev raněných. Jeho kamera zachytila tisíce mrtvých – hodinu, den či měsíc po natáčení. Jedno dítě – bylo to v Povolží, v nejhorším období hladomoru – jako na objednávku zemřelo během natáčení.

Bylo mnoho věcí, které by nejraději vůbec neviděl nebo na ně aspoň zapomněl. Jenže vůle nestačila: pamatoval si všechno, co kdy zachytil objektivem, jako by v jeho mozku byla druhá kamera, která běžela neustále proti jeho vůli. Vzpomínal na všechny, kdo zemřeli poblíž – kulkou, bajonetem, smrtícím yperitem, na tyfovou horečku nebo cholеровou zimnici, hladem či jedovatými náhražkami. Pamatoval si to tak jasně, že už nedokázal natáčet skutečný život, ale chtěl točit jen hrané filmy.

Pamatoval si to, a proto se vždycky oblékal jako ze

škatulky. Obleky (kostkované nebo proužkované), košile (hedvábné či z běloskvoucí bavlny), kravaty (vzorované nebo puntíkové), boty (lakované, semišové, z jemné kůže) – to všechno ho vzdalovalo od frontových onucí a vojenských kabátů, od zákopového bláta a mrtvolného puchu, od kouře, spáleniště, štiplavého chloru. I kdyby jen o nepatrný kousek.

Pamatoval si to, a proto zůstával během Ejzenových výbuchů vzteku vždycky klidný. Hledání ropuchy, tango liliputánů na stole, rvačka s francouzskými klíči – jaká to byla nádhera! To všechno ho vzdalovalo od svištění střel a dunění děl, nářku raněných a sténání hladovějících. Byť jen o nepatrný kousíček.

Pamatoval si to – a právě proto s neutuchající vášní hledal nové úhly záběru kamery a kompozice: padal do řek a louží, šplhal na kostelní věže a požární žebříky, seděl na střechách jedoucích vagonků, točil se na kolo-točích – jako by chtěl natočit víc krásného a veselého, než stačil natočit věcí děsivých.

A setkání s Ejzenem byla samozřejmě šťastná náhoda – ne ve všem, ale v mnohém. Dva vrstevníci (věkový rozdíl devět měsíců). Dva rodáci z baltského pobřeží. Dva vášniví hráči. Jenže zatímco jeden v té hře hledal dětský sen, druhý v ní hledal záchranu před hrůzou skutečného života.



Uvedení *Stávky* do kin se neustále odkládalo, a to vůbec ne kvůli střihu (ten Ejzen dokončil už začátkem zimy), ale kvůli cenзуře – z důvodů poněkud nesrozumitelných.

Jednou ho žádali, aby zesílil revoluční složku (ačkoli už byla víc než silná), jindy aby doplnil Leninovy citáty nebo zmíněnou složku naopak oslabil, aby nevyčnivala. Všechno udělali – tak či onak, dokonce i potřetí – ale bez výsledku. Ejzen začal tušit, že problém bude jinde. Dnem i nocí si přehrával své dílo v hlavě – záběr po záběru kontroloval střih a metráž – snažil se najít příčinu.

Film byl totiž neuvěřitelně dravý. To uznávali všichni, kdo jej už viděli: jak Tisse, tak dokonce i démonický Pletňov z Proletkultu. Tři sta sedmdesát devět střihů místo tehdy obvyklých čtyřiceti až padesáti – nevídané tempo! „Žádná *Stávka*, ale jízda na splašeném koni,“ žertoval neohrabaně Michin. Teorie montáže atrakcí, kterou Ejzen kdysi vyzkoušel na hře Ostrovského, ve filmu přinesla skvělé plody: veselé záběry se střídaly se znepokojivými, děsivé s překvapivými, patetické s odpornými. Dělníci se míchali s kapitalisty, stroje se zvířaty, veřejné shromáždění s masakrem. Emoce létaly z plátna jako z kulometu – tr-r-r-ra-ta-ta-ta-ta! –, a to emoce rozpálené: smích byl zuřivý, strach smrtelný a hněv až do skřípění zubů. Film vrhl diváka do mlýnku emocí a táhl ho příběhem za flígr: od plánování stávky přes její uskutečnění až po brutální potlačení. Něco takového ve filmu ještě nikdo neudělal, ale „revoluce ve střihu“ cenzory stěží vyděsila – revoluce byly tehdy v módě, jakékoli a kdekoli.

Hlavní hrdina ve filmu chyběl – příběh nebyl o konkrétní osobě, ale o davu. Byl to dav, který zpočátku neuměl sám sebe organizovat, ale později se to naučil. To on vzdoroval provokatérům a formuloval politické požadavky. Trpěl pod ranami policejních karabáčů a ležel postřílený na zemi – v posledním záběru (samotný masakr

se natočit nepodařilo – rozpočet na pušky a stovky slepých nábojů nestačil; Ejzen však spoléhal na divákovu představivost). Nahrazení individuálního hrdiny davem bylo dalším nesporným kladem, neboť přesně vystihovalo podstatu komunismu, a tudíž nemohlo být důvodem několikaměsíčního zpoždění.

A přehnaně kruté scény? *Obětní telata a vraždění nevinátka* působily na plátně mimořádně děsivě. Něco takového ve filmu ještě nikdo neukázal – tak zblízka a s takovou rozkoší. Ještě nikdo tak odvážně nehýřil metaforami a biblickými citáty – přirovnáváje utlačované dělníky k poráženým býkům a carskou policii k Herodovým přísluhovačům. Ale v zemi, kde nedávno přišlo do módy slovo *teror* (přišlo z nejvyšších míst, od vůdce revoluce) a kde měly být vyhlazeny celé společenské vrstvy (duchovní, šlechta, kupci, kulaci a pár dalších), se krutost stávala novou normou a také nemohla nikoho pobouřit.

„Co mám dělat?“ zeptal se Ejzen hlavního cenzora přímo.

„Vyhoďte epilog,“ odpověděl stejně přímo a z nějakého důvodu šeptem.

To byla otočka! Záběry prvomájového průvodu, pořízené kdysi zachmuřeným Ryllem, považoval Ejzen za jednoznačný úspěch: po Rudém náměstí pochodovali skuteční dělníci, opravdový smutek za Iljiče, Trockého projevy – to byl skutečný život, který se na konci filmu vyklubal z vymyšlené stávký. A právě tenhle autentický život ospravedlňoval celou předchozí fikci a její groteskní podání – všechny ty opice, akrobaty, ropuchy.

„To nejde vyhodit!“ vykřikl.

„Zkuste to,“ namítl cenzor neústupně.

„Je to kvůli Trockému?“ dovtípl se.

Neodpověděl mu, jen se na něj docela výmluvně podíval – ano.

S „krvavým Lvem“ se poslední dobou skutečně děly divné věci. Jakmile Lenin uvízl v nekončících mrtvicích a odešel od moci, kohorta spolubojovníků se rozdělila. V tisku se začala množit obvinění z trockismu, která předznamenávala pád hvězdy „démona revoluce“ – pravda, v době míru nebyl už démon potřeba. A po Iljičově smrti už vůbec ne. Noviny neúnavně chrlily denunciační články, a na nedávném plénu ÚV se dokonce pokusili Trockého vyloučit ze strany.

Dejme tomu, že ze strany lze člověka vyškrtnout, pokud se něčím provinil. Ale z historie? Jak můžete z revolučního filmu vystříhnout záběry s vůdcem revoluce?

Ejzen ještě několik měsíců vzdoroval: leštil kliky Proletkultu i Goskina, hádal se s Michinem, běhal za Šubovou pro rady – marně. Nakonec to hodil za hlavu – epilog odstranil. Nepohrbí přece film kvůli jedné epizodě.

Jako útěchu pro sebe do filmu protlačil aspoň jeden záběr z filmového týdeníku: ženy a děti z hladovějícího Povolží – tři vteřiny času na plátně. Obklopen hranými scénami působil záběr z filmového týdeníku „jako pěst na oko“ (podle Tisseho, který se jinak vyjadřoval velmi zdrženlivě). Rozhodl se: tak ať. Tři vteřiny pravdy na devadesát minut fikce jsou lepší než nic.

Na jaře pětadvacátého roku byla *Stávka* konečně uvedena do kin. Premiéra se konala v kině Koloseum. Na plakátu byla zobrazena obrovská otevřená ústa s jazykem napjatým při křiku.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy ***Ejzen***.

Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.