

In: *Donaha:*  
*program MDB.*  
Brno: Městské  
divadlo Brno, 2013,  
s. 51-78.

**Radomír D. Kokeš**

**SPORTOVNÍ „DRAMEDIE“  
O DĚLNICKÉM STRIPTÝZU**

**DONAHA**

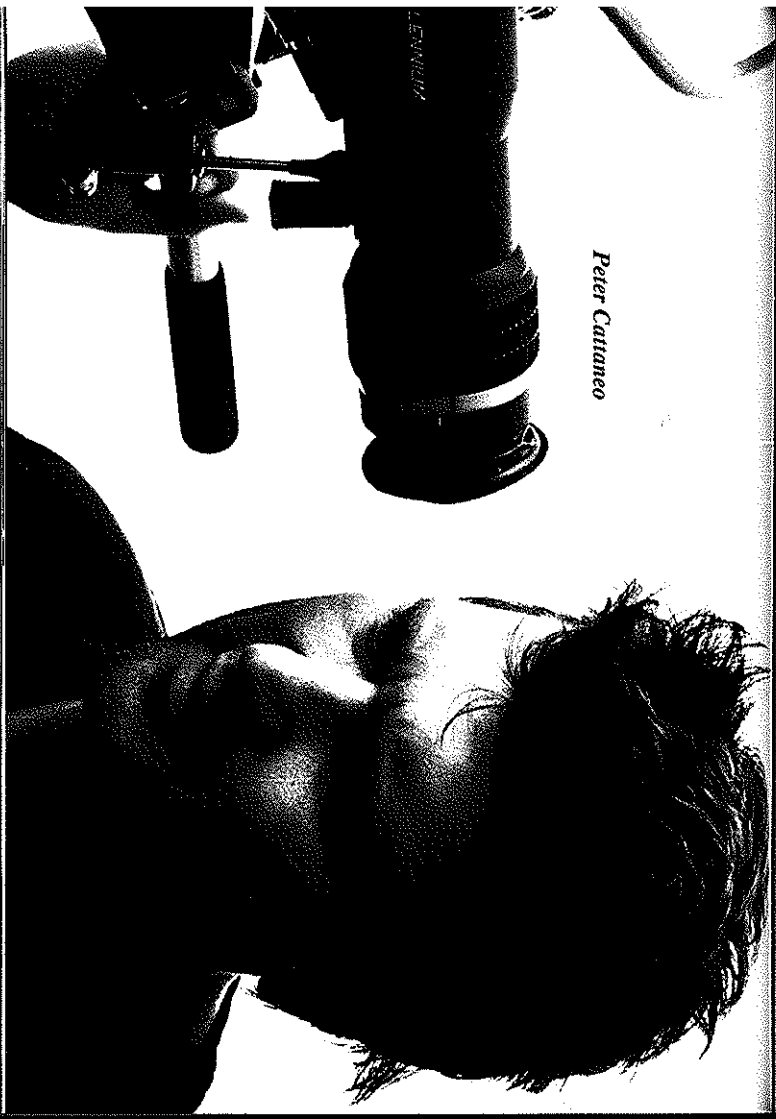


William Snape (Nathan)  
a Robert Carlyle (Gaz)  
ve filmu *Do naha!*

Čestný titul „kultovní dílo“ postupně ztrácí svým nesmyslným nadužíváním na jakékoli vypověditelnosti a některé snímky jsou ve své reklamní kampani označovány za kultovní ještě před svou premiérou. Jsou ale díla, jimž lze tento titul přiřknout zcela oprávněně. Jde o tituly jako *Rocky Horror Picture Show* (1975), *Hvězdné války* (1977), *Městečko Twin Peaks* (1993), *Pulp Fiction* (1994) nebo právě britská černá komedie *Do naha!* (1997), kvůli níž jsme se u tohoto textu sešli, není-liž pravda.

Jakkoli to zní nepravděpodobně, film o nezaměstnaných sheffieldských dělnících, kteří se rozhodnou prorazit jako striptéři, zazářil na všech frontách. Vybuodoval si rozsáhlou komunitu fanoušků, měl mimořádně pozitivní recenze, získal Oscara za nejlepší hudbu a na další tři cenné (nejlepší film, režie a scénář) byl nominován – a dočkal se poameričtělé divadelní muzikálové verze (kvůli níž se nad tímto textem setkáváme koneckonců taky). Zejména se mu ale povedlo to, čeho si intelektuálové na filmech příliš necení, čeho si hollywoodský průmysl cení ze všeho nejvíce a o čem nezávislí režiséři tvrdí, že si toho necení, ale během cesty do banky na svá silná slova úspěšně zapomínají. Povedlo se mu vydělat mimořádné, ale fakt mimořádné peníze. S rozpočtem 3,5 milionu dolarů celosvětově utržil neskutečných 258 milionů dolarů, a to počítáme jen zisky z distribuce do kin. Při uvedení filmu na videu se totiž prodávalo hned 3000 nosičů za hodinu. Jinak řečeno, šlo o nejúspěšnější britský film všech dob.

Trochu smutné je, že režisér filmu Peter Cattaneo už se později k podobnému úspěchu ani zdaleka nepřiblížil. Méně smutné je, že pro tímto snímkem debutujícího scenáristu Simona Beaufoye představovalo *Do naha!* začátek mimořádně úspěšné kariéry. Během ní se pak dočkal i Oscara za nejlepší adaptovaný scénář *Milionáře z chatrče* a nominace na Oscara za *127 hodin*. Ano, spolupráce s Dannym Boylem se Beaufoyovi vyplatila, jakkoli je ironické, že právě Danny Boyle údajně odmítl jeho scénář k *Do naha!* jako málo zajímavý. Peter Cattaneo neodmítl... a k čemu mu to nakonec bylo, že? Umělecký svět je prostě nespravedlivý a Cattaneo může s nadějí vyhlížet leda k třetímu dílu přitloustlé, připitomělé a sym-



Peter Cattaneo

patické Bridget Jonesové (tyto přídomy platí jen pro první díl, v druhém byla jen tlustá, pitomá a nesympatická), který má točit. Ať už ale Cattaneo dopadl tak a Beaufoy onak, podstatné pro nás nakonec je, že snímek *Do naha!* představoval naprosto nečekaný umělecký úspěch a zůstává v širokém povědomí diváků i po šestnácti letech, což lze říci jen o relativně malém množství filmů z téhož roku, natož těch britských. (Zato o rok dříve podobně zazářil britský *Trainspotting*, ale to je zas jiný příběh.)

Čím to lze vysvětlovat? A hlavně čím je snímek atraktivní dnes? Nešlo každopádně o žádný Zeitgeist, jak naznačuje osud novozélandské divadelní hry *Ladies Night* z roku 1987. Její autoři Andrew McCarten a Stephen Sinclair dokonce roku 1998 žalovali tvůrce *Do naha!* z plagiátorství, což učinili fikaně pár týdnů před předáváním Oscarů, kde se *Do naha!* ucházelo o zmíněné čtyři sošky. Ať už to bylo jakkoli, rovněž inscenace divadelní hry *Ladies Night* zaznamenala v osmdesátých letech na Novém Zélandu extrémní úspěch („nejúspěšnější divadelní produkce“). A hypotézu o Zeitgeistu a správném námětu ve správný čas na správném místě koneckonců vyvrací i velký ohlas divadelní muzikálové verze v Americe roku 2000, která byla inscenenovaná v Old Globe Theater v San Diegu a přesunula příběh nezaměstnaných dělníků se strip-týzovými ambicemi do amerického Buffala.

Muzikálová verze se nejen dočkala řady nominací na prestižní ceny Tony, Drama Desk (z nichž jednu proměnila ve vítěznou) a Theatre World (již získala), ale zejména se hrála po celém světě: mimo jiné v Jižní Koreji, Japonsku, Hongkongu, Islandu, Izraeli, Švédsku, Řecku, Austrálii, Kanadě, Španělsku, Velké Británii, Chorvatsku, Mexiku, Německu, Singapuru, Nizozemí, Itálii, České republice a na Bermudách. Samozřejmě přitom nemluvíme jen o inscenacích z počátku minulých dekády, ale o inscenacích jdoucích napříč celou dekádou až do současnosti. Sám Beaufoy pak *Do naha!* adaptoval do divadelní hry letos, přičemž tato měla premiéru na začátku února v Lyceum Theatre v Sheffieldu (kde jinde, že?). O jejím neúspěchu sice můžeme jen spekulovat, ale každopádně jde o další důkaz, že *Do naha!* zkrátka představuje i po šestnácti

letech živý fenomén. Ale proč tedy? Domnívám se, že je to proto, že mimořádně zručně kombinuje tři různé tradice: britské sociální drama, britský černý humor a žánr sportovního filmu.

Britské sociální drama představuje efektivní východisko. Film začíná reportáží o vzestupu sheffieldského ocelářenského průmyslu, který dává velkému množství lidí práci:

*„Vítáme vás v Sheffieldu! V bijícím srdci britského průmyslového severu! Klenot Yorkshiru je domovem více než jednoho a půl miliónu lidí, a tisíců dalších, kteří sem přicházejí denně za prací a obchodem. Tohle všechno je postaveno díky slavné sheffieldské oceli. Místní válcovny, kovárny a dílny zaměstnávají devadesát tisíc mužů a známé umělecké dílny, to vše pomáhá při výrobě nejlepší oceli na světě. Od nosníků přes nerezový příbor pro váš jídelní stůl. Ale ne všechno je jenom těžká práce pro lidi z Ocelového města. Užívají si dne lenošením na koupališti, sledováním nejlepších fotbalových klubů nebo na výpravách za nákupy. Ta pravá zábava však začíná až večer... v mnoha nočních klubech a na mnoha diskotékách. Ano, v Yorkshiru se lidé umí bavit! A právě teď je dobrý čas i na rozvoj města! Sheffield je na nejlepší cestě k rychlému rozvoji a dobrému plánování. Viktoriánské špinavé uličky byly nahrazené čistými domovy budoucnosti. Díky oceli je Sheffield skutečně městem v pohybu!“*

Následuje titulek „O 25 let později“ a začíná náš příběh, který nemůže být ve vztahu k budovatelsky nadšené úvodní reportáží ironičtější, protože skupinu hlavních hrdinů tvoří banda bývalých zaměstnanců ocelářenského průmyslu, kterým se život rozpadává pod rukama, byť každý se s touto skutečností vyrovnává odlišně. Frajírek Gaz se snaží starat o svého synka Nathana, ale nemá peníze na alimenty a jeho bývalá žena s úspěšným novým partnerem se snaží dosáhnout toho, aby mu Nathana nadobro vzal – a Gaz je navíc bývalou manželkou ponižován tím, že mu neustále dohazuje mizerně placenou práci v balárně. Gazův nejlepší kamarád Dave má problémy se svou ženou Jean, protože ve svých vlastních očích

jako muž selhává, což způsobuje i problémy v posteli. Jejich bývalý nadřízený Gerald se s nimi setkává na pracovním úřadě, ale před svou manželkou už půl roku předstírá, že má stále práci – a ona ve-sele utrácí, což Geraldovi dělá pořádné vrásky. Při běhu v okolí Sheffieldu pak Gaz s Davem narazí na zamklého zrzka Lompera, který se právě pokouší o sebevraždu, ale zachrání mu život, jakkoli to v první chvíli vypadá trochu jako medvědí služba. A do toho všeho do města přijeli striptéři, ze kterých jsou všechny místní ženy úplně odrovnané – a našim hrdinům se to dvakrát nelíbí, dokud si nespočítají dvě plus dvě a neprijdou na zdánlivě nejpraštější možný nápad: Co kdybychom uspořádali striptérskou show my sami a vydělali na tom hromadu prachů?

### **Do naha! jako sociální drama**

Až do tohoto okamžiku se snímek odvíjí jako sociální drama s prvky černého humoru. Gaz s Davem a Nathanem sice zkoušejí ukrást traverzu z ocelárny, ale svou nešikovností ji utopí v kanálu. Všudypřítomný zmar a postupný rozklad frajerského „jsme přece nad věcí“ ukazuje nicméně fikční svět jakožto značně neradostné místo. A co víc – ať se ve filmu stane později cokoli, tento nahořklý pocit selhání, bezvýhodnosti a minimální šance na změnu ho pohání až do samotného konce. Závěrečné gesto není řešení, ale svého druhu únik. Hrdinové vítězným odhozením brigadýrek ze svých přirození prostě vyznávají princip „Carpe diem“ a vede to k (rovněž možná jen dočasněmu) řešení jejich soukromých trablů, ale život se jim k různému nezmění a ocelárny svoje vrata pro bývalé zaměstnance jistě neotevrou. Pod vši tragikomičností a absurditou stále stojí pevný základ sociálního dramatu podporovaný ušmudlanými ulicemi, šedí průmyslového Sheffieldu a přísunený jobovských momentů. Gaz zdánlivě definitivně přijde o syna, když je při generální zkoušce striptérského vystoupení nachytá a zatkne policie. Gerald přijde víceméně o veškerý majetek (a vlastně hned o dvě práce, i když u té druhé je to spíš otázka), Daveovi se podle všeho neodvratně rozkládá manželství a Lomperovi zemře matka. Britské sociální drama (nikoli ve smyslu divadelního dramatu, ale



Mark Addy (Dave)  
a Robert Carlyle (Gaz)  
Do nahat!

v obecnějším významu rozvíjení tragicky založené situace) má bohatou tradici, což je způsobené mimo jiné neustálým vědomím přítomnosti třídně rozdělené společnosti. Na sociálně neradostné tematice konečkonců stavěla třeba většina děl Charlese Dickense, legendárního autora viktoriánských románů, který nabídl velký počet příběhů (přínejmenším zpočátku) chudých dětí: Olivera Twista, Davida Copperfielda, Mikuláše Nicklebyho, hrdinky *Malé Dorritky* nebo Pipa z *Nadějných vyhlídek*. Dickens byl britským komentátorem třídně rozděleného systému, sociální nerovnosti a arogance většiny bohatých obchodníků, přičemž tyto motivy se prolínají víceméně celým jeho dílem. Podobně systematicky se sociálními motivy pracoval v britské literatuře například Thomas Hardy, jakkoli se méně soustřeďoval na městské příběhy a směřoval svou kritiku spíš směrem k venkovskému prostředí. Co do krutosti ke svým hrdinům a v otevřenosti, s níž upozorňoval na odvrácené aspekty britské společnosti ale Dickense ještě překonával, jak dokazují jeho romány *Daleko od hlučícího davu*, *Starosta casterbridgeský*, *Tess z d'Ubervillů* nebo *Neblahý Juda*.

Postupy sociálního dramatu ovšem našly svoje místo především v britské kinematografii, pro niž se toto stalo víceméně emblémem či chcete-li svého druhu žánrem. Na sociální aspekty se zaměřovali už raní britští filmaři jako Cecil Hepworth (*Rescued by Rover*, 1905) nebo James Williamson (*A Reservist Before and After the War*, 1902). Nejvlivnější období přišlo s britskou novou vlnou, na jejímž počátku ale stály dokumenty, konkrétně pak hnutí tzv. Free Cinema z poloviny padesátých let. Šlo o tvůrce jako Lindsay Anderson, Tony Richardson nebo Karel Reisz (což byl mimochodem původem Čechoslovák, který napsal i jednu z nejslavnějších knih o filmovém střihu) – tito byli podobně jako francouzští novátorští filmaři sdružení kolem jasně vyhraněných časopisů jako *Sequence* a *Sight & Sound*. Požadovali svobodný a osobní film, kdy Anderson dokonce tvrdil, že žádný film nemůže být příliš osobní. Filmy Free Cinema byly víceméně nezávislé, natáčené za pár šupů ruční kamerou na šestnáctimilimetrový filmový materiál, přičemž se soustřeďovaly na společenské jevy, zejména na dělnickou třídu, za-

tímco zpravidla kritizovaly únikové formy kultury odvádějící pozornost od skutečných problémů.

Na Free Cinema víceméně navázala britská nová vlna, jejíž díla se obvykle spojují s označením kinematografie kuchyňského dřezu (kitchen sink cinema), jelikož se zabývala otázkami špinavého každodenního života. Tito „rozhněvaní mladí muži“ víceméně pocházeli z dělnické třídy a právě kritika třídního systému zakotvená v dělnické třídě se stala základem jejich tvorby. Prvním filmem tohoto uskupení bylo syrové a převážně v exteriérech natočené drama Tonyho Richardsona *Ohlédni se v hněvu* (1959). Ze stejného roku pak pochází i *Místo nahoře* (1959) od Johna Braina s hrdinou z dělnické třídy v maloměstském prostředí. Jeden z nejslavnějších snímků sociálně kritické kinematografie kuchyňského dřezu však nenatočil britský filmař z dělnického prostředí, ale československý emigrant Karel Reisz – šlo o drama *V sobotu večer, v neděli ráno* (1960), natočené s minimálními náklady v severoanglických lokalitách. Ne všechny snímky britské nové vlny se ale zaměřovaly na „kuchyňský dřez“. Richardson natočil též sestríhané drama *Osamělost přespolního běžce* (1962), Anderson zase obviňoval kapitalistický systém ve filmu *Ten sportovní život* (1963), později pak represivní školní systém v *Kdyby...* (1968). K ostré sociální kritice se ale z tvůrců Free Cinema/britské nové vlny otevřeně vrátil jen Karel Reisz v *Morganovi, případu zralému k léčení* (1966). Ačkoli britská nová vlna v duchu kinematografie kuchyňského dřezu trvala poměrně krátce, rychle na ni navázali tvůrci následující generace, zejména Ken Loach a Mike Leigh.

Ken Loach (který se kromě výše uvedených směrů hlásí i k Miloši Formanovi) se prosadil zejména naturalistickým příběhem *Kes* (1969) o dělnickém chlapci žijícím na chudém průmyslovém severu, který trénuje poštolku – a ne, nemá to dobrý konec. Loachovu filmařskou kariéru podstatně ovlivnil nástup Margaret Thatcherové, během jejíž vlády třeba neprošel jeho dokument o hornické stávce *Na či jsi straně?* (1985). Loach se později nebál kombinovat tvrdou sociální kritiku s komediálními prvky (např. *Lůza* z roku 1991), ale tento postup byl typičtější spíše pro jiného nastupujícího britského

filmaře (a dramatika), a sice Mika Leigha. Jeho prvním filmem pro kina bylo společensky kritické drama *Bleak Moments* (1971), ale poté takřka dvacet let točil jen pro televizi – BBC a Channel 4. Leighovy televizní filmy „balancují při zobrazování sociálních problémů mezi humorem a patosem, tak jako ve filmu *Život je sladký* (1991). Film *Nahý* (1993) se dívá mnohem pochmurnějším způsobem na chudobu v moderní Británii, a to očima inteligentního, nicméně násilnického a rozčarovaného muže.“ (Bordwell – Thompsonová, *Dějiny filmu*) Příliš pozitivní nejsou ani jeho novější snímky, například hořký příběh *Vera Drake – žena dvou tváří* (2004) o zdánlivě obyčejné ženě pomáhající ilegálně ženám k potratům.

Mnohem radikálnější novou formu sociálně kritického filmu pak nabídl roku 1996 snímek Dannyho Boyla *Trainspotting* podle podobně radikálního románu spisovatele Irvina Welshe, jehož jiný román *Barevný svět* později vedl k další stylisticky expresivní a záporně odporné filmové adaptaci *Acid House* (1998), která na obrovský úspěch *Trainspottingu* očividně navazovala. Mozaikovitě vyprávěný *Trainspotting* i povídkový *Acid House* nevybíravě ukazovaly svět drogově závislých na hranici mezi absurditou a hnusem, přičemž následování konvencí filmového realismu nahradily otevřenou stylizací. Na rozdíl od tvůrců jako Anderson, Richardson, Reisz, Loach nebo Leigh nepředstavovalo pro Dannyho Boyla a Paula McGuigana sociálně kritické téma světový názor, který by jako filmaři chtěli systematicky prezentovat. Paul McGuigan později přišel s řadou žánrových pastišů a gangsterských či thrillerových hříček (např. *Nabít a zabít* z roku 2006), a momentálně vstoupil do širokého povědomí diváků jako režisér několika epizod modernizovaného seriálového *Sherlocka* (2010). Danny Boyle sice svého druhu „rozhněvaným mladým mužem“ zůstal a společenská kritika se prolíná i do jeho filmů jako *Pláž* (2000), *28 dní poté* (zombie variace *Dne Trifidů* z roku 2002), *Milióny* (2004) nebo *Milionář z chatrče* (2008). Ve všech případech jde však spíše o hravé experimentování s prostředky filmového média na pozadí sociálně kritických motivů než o společenský komentář jako takový. Objevují



Steve Huison (Lomper), Robert Carlyle (Gaz),  
Paul Barber (Kinn) a Mark Addy (Dave)  
ve filmu *Do naha!*

se nicméně zase jiní tvůrci, jejichž filmy mají mnohem blíže k tradičnějšímu pojetí sociálně realistického filmu než postmoderní variace Boyla nebo McGuigana, ať už je to Shane Maedows (*Taková je Anglie*, 2006) nebo třeba Andrea Arnoldová (*Fish Tank*, 2009).

Když se vrátíme k snímku *Do naha!* z roku 1997, nelze ho z těchto tradic vykořenit a v mnoha ohledech se k nim blíží více než *Trainspotting* (který vznikl o rok dřív) nebo *Acid House* (natočený o rok později). Velká část filmu se odehrává v exteriérech pošmourných sheffieldských ulic a v prostorách továrenských hal, do konkrétních domácností vstupujeme jen zřídka a pokaždé mají nádech čehosi nepatřičného. Z Daveovy domácnosti známe především postel coby centrum jeho manželské krize, na níž usíná s pocitem, že ho jeho žena přece nemůže milovat – a toto trauma ústí v sexuální selhání. V jiném soukromém domě zase další dvě postavy odhalí svou homosexualitu (respektive si to jedna strana uvědomí, druhá to ví). Geraldův dům reprezentuje především prostor plný věcí, o nichž Gerald ví, že mu je brzy vezmou exekutoři a že jeho žena o tom nemá ani tušení. Z domu každé ráno utíká za neexistující práci, zatímco zanechává ženu v nevědomosti, a naopak je to právě Geraldův dům coby svého druhu fetišistický prostor výdobytků kapitalismu (spousta drahých serepetiček, velká televize a sauna), kde se hrdinové poprvé odváží před sebou v absurdní scéně svléknout. Podobně výsměšně je pojatý interiér obchodního domu, který dělnickým hrdinům slouží především k tomu, aby z něho v příslušný čas kradli věci, které zrovna potřebují (ať už je to videokazeta s filmem *Flashdance* nebo černá saka na pohřeb). Objektom ironizace je koneckonců i policejní stanice, kde nakonec na videu spolu s policisty a policistkami hrdinové posuzují na videu svůj taneční nástup na hudbu. Nejprůzračnějšími interiéry filmu jsou ale za prvé blíže neidentifikovatelný tovární prostor, ve kterém hrdinové nacvičují své číslo, za druhé zcela neosobní prostor nejintenzivnější sociální interakce – úřad práce, jenž zprostředkovává lecjaká sociální povyražení, ale práci jen málokdy.

Jakkoli jsou existenční potřeby hrdinů podávány s nádechem černého humoru (k čemuž se ještě dostaneme), v zásadě na nich

nic komického není a ústí v extrémní situaci typu krádeže traverzy, sebevraždy nebo zoufalý pláč postaršího muže, který byl celý život zvyklý na důležité funkce a vysokou životní úroveň, ale teď je na dně a jeho „kumpáni“ mu v blběm vtípu zkazili vytoženou šanci na návrat do zaměstnání. Ostatně, co jiného je samotný nápad se striptýzem než extrémní řešení extrémní situace, navíc řešení jdoucí proti všem normám vlastní chlapácké důstojnosti, jež v úvodních scénách Gaz s Davem tak okázale dávají na odív. Nezaměstnanost žene hrdiny do dříve nepředstavitelných situací, ale zároveň rozvolňuje společenské bariéry a činí skupinu kamarádů z mužů, kteří by se s výjimkou Gaze a Davea nikdy nepřátelili, což je obecně vnímáno jako pozitivní aspekt, byť to nikdo nevysloví. Současně staví do rozhodující pozice ženy, které de facto ovládají život hlavních hrdinů, ať už to činí otevřeně (Gazova bývalá manželka), neuvědoměle (Daveova žena, Geraldova žena) nebo nepřímě (právě vidina platících žen v publiku vede hrdiny k realizaci nápadu se striptýzem). A hlavním hnacím prvkem filmu je nakonec vztah mezi otcem a synem, Gazova snaha dosáhnout v očích svého syna otcovské důstojnosti, kterou (pravděpodobně hlavně) pozbytím práce a nemožností najít práci novou postupně ztrácí.

Ačkoli tedy film nijak explicitně neobviňuje thatcherovskou protisociální politiku a třídní rozdíly akcentuje spíše nepřímě (Gerald je snob, který je nucen bolestně přijmout novou pozici, Gazův sok v rodině zase namyšlený zbohatlický sígr), víceméně v základu rozvíjí většinu elementárních motivů sociálně kritického britského filmu, jak se postupně budovaly v dílech popisovaných výše. Ačkoli ale tvoří konvence sociálního dramatu tematické podloží filmu *Do naha!*, jeho celková struktura je diktována úplně jinými žánrovými tradicemi, které představují radikální ozvláštnění těchto konvencí – tradicemi sportovního filmu.

### Sportovní film s klasickým vyprávěním

Ačkoli se sportovní film neobjevuje v různých přehledech základních filmových žánrů, představuje jeden z nejoblíbenějších vyprávěcích vzorců. Seznam sportovních filmů z celého světa vydá na

několik set představitelů a při jeho pročítání si uvědomíte, kolik je sportů, o kterých jste skoro nic nevěděli nebo o nich možná ani neslyšeli. Ssireum? Sumo wrestling? Skin Diving? Rollerblading? Cože? Kupříkladu skutečnosti, že existuje film o curlingu, věřím jen proto, že jsem ho čistou náhodou viděl (*Vometáci*, 2002). (Existuje vlastně ještě norský *Král curlingu* z roku 2011. Ten už jsem neviděl, ale jistě to bude vzrušující.) Pravdou je, že do tohoto monumentálního seznamu jsou zařazeny i filmy, které striktně vzato nedodržují zavedenou šablonu, ale většina z nich ano.

A jaká ta šablona je? Často podobná jako u kung-fu filmu: hlavní hrdina je loser / hlavní hrdinové jsou loseři, hlavní hrdina projde tvrdým tréninkem / hlavní hrdinové projdou tvrdým tréninkem, hlavní hrdina to natře protivníkovi či protivníkům / hlavní hrdinové to natrou protivníkům. Existuje jen málo filmů, ve kterých je hlavní hrdina šampion, který většinu času trénuje asi stejně, jako trénoval dosud (protože víc trénovat už nemůže) a na konci to vyhraje, protože takové filmy mají jen poměrně malou šanci na úspěch. Zato však existují díla, kde to hrdinové nevyhrají, ať už nevyhrají tak nějak kontumačně (*Rocky*, 1976; *Zelený svět*, 1996) nebo fatálně (*Million Dollar Baby*, 2004).

Nás nicméně zajímají především kolektivní sporty, protože hrdinové *Do naha!* chtějí dělat striptýz právě kolektivně. Kolektivní sportovní filmy obvykle naplňují dva základní modely vývoje. Prvním případem je, že trenér dostane do ruky mizerný tým a musí z něho udělat tým snů (*Šampioni*, 1992; *Hráči z Indiany*, 1986). Druhým případem je, že si mizerná skupina sportovců musí najít trenéra, který z ní udělá tým snů (*Kokosy na sněhu*, 1993). Tyto se samozřejmě doplňují o další motivy: pomsta, dávná křivda, láska či změna sportovního odvětví (*Ledové ostří* z roku 1992, které obsahuje dokonce všechny tři poslední zmíněné motivy), ale základ zůstává stejný – plus je občas třeba tým doplňovat o vhodné kandidáty (třeba o dávné šampiony, kteří už nechtějí hrát, jsou v depresi, pijí, ztloustli, už dále být v týmu nemusí, protože jim vypršela povinnost, z níž k tomu byli donuceni – např. *Navěky silný*, 2008). Když si navíc vzpomenete na nestandardní výukové metody (*Ka-*





Robert Carlyle (Gaz)  
ve filmu *Do naha!*

rate Kid, 1984) a dlouhé sekvence tréninku (víceméně všude), dostanete se k *Do naha!*, v němž Gerald učí své spolu-stripteřky tančit na základě fotbalové terminologie, protože ta tradiční poněkud selhává.

Ale začněme od začátku – hrdinové jsou dělníci, kteří potřebují získat peníze, což má zejména u Gaze vysloveně existenční charakter, protože když peníze nesežene, přijde o možnost vychovávat svého syna. Srovnajme to třeba s mnohem starším *Rocky* a s pozdějším filmem Clinta Eastwooda *Million Dollar Baby*, kdy se v obou případech hrdina/hrdinka z dělnického prostředí pokouší nabýt vlastní sebeúcty skrze boxerské utkání, ačkoli jejich šance uspět jsou mizivé. Rocky je považován jako boxer za odepsaného a Maggie z *Million Dollar Baby* má pocit, že když něco radikálního v životě neudělá, uteče jí mezi prsty – box je její volba, která se jeví být ve všech ohledech u šitíhlé a drobné Maggie jako vysoce nepravděpodobná a starý trenér Dunn jí odmítá trénovat. Striptýzové představení se u trojice hrdinů z *Do naha!* jeví být jako podobně šílený nápad a v první fázi jej vůbec musí přijmout za svůj. Klíčové jsou dvě scény ke konci první čtvrt hodiny filmu. Gaz se setká se svou bývalou ženou a s jejím arogantním přítelem, kteří mu nemilosrdně oznámí, že podají žádost na soud, aby se Barry stal oficiálním Nathanovým pěstunem. Následuje scéna, kdy spolu Gaz a Dave běží, přičemž probíhá důležitý dialog během běhu po okolí, který ospravedlňuje striptýz jako možné řešení situace, ačkoli k němu hrdinové nemají žádné dispozice (kromě toho, že jsou muži a chtějí pózovat pro ženy).

Dave: Ne, to neudělám. Svlíkat se nebudu.

Gaz: Dave, oni mi ho vezmou. Stačí 700 liber, a nevyjde jim to.

Dave: Ne, to ne, Gazi.

Gaz: Dave, je to můj kluk. (...)

Dave: Hele, já ti pomůžu, dyť běhám, ne? Ale svlíkat se nebudu. Prostě ne.

Vzápětí běží Gaz s Davem kolem automobilu, kde se právě pokouší zabít Lomper, jemuž hrdinové zachrání život a který je v po-

dobně existenčně bezvýhodně situaci jako oni. Lomper se do podniku rovněž zapojí a vymyslí název „Terapie“. Gaz přitom stále doufá, že má Nathanovu podporu, ale Nathan se za něho při prvním pokusu o striptýz stydí a uteče. Gaz ho doběhne a následuje důležitý Gazův monolog, který opět objasňuje „sportovní“ aktivitu jako existenčně důležitou.

Gaz: Ty se za mě stydíš, vid? Ty si myslíš, že táta ze sebe dělá šaška. Neděláme to jen tak ze srandy. Chci dát dohromady nějaký prachy, abysme mohli být občas spolu, ty a já. Snažej se nám to překazít. Taky se na to můžu vykašlat, jenže jsem tvůj táta. To přece něco znamená, ne? Mám tě rád. Mám tě rád, ty moulo. Rozumíš?

Co doteď bylo jen hecem, dalším bláznivým nápadem nezaměstnaných dělníků, jen jinou variantou kradení traverz z opuštěných továrních hal, se v jednadvacáté minutě stává seriózním závazkem. Hrdinům ale pořád chybí trenér, kterého nečekaně nacházejí v bývalém mistrovi Geraldovi, který učí společenské tance. I Gerald si sáhne na úplné dno, rozbrečí se a s hrdiny se nakonec přátelí, přičemž do týmu se dostává v devětadvacáté minutě.

Gerald: Snad ještě pořád neuvažujete o tom nesmyslu s tím strip-týzem.

Gaz: Sheffieldskou verzi. Když to zvládnou teplouši, tak my taky.

Gerald: Neumíte tancovat.

Gaz: To víme, Geralde.

Dave: Tak už mu to řekni.

Gaz: Proč myslíš, že se s tebou táhneme přes celý město?

Gerald: Já nevím, tyhle tance já neznám. To je samý vrtění zadkem.

Gaz: To vrtění zas umím já. Ty nás nauč tancovat, já tě naučím to ostatní. Hele, Geralde, teď to myslím vážně, potřebujeme pomoci.

Gerald: Co když mě někdo uvidí? Co když to zjistí Linda? Mám určitý postavení.

Gaz: Hlavně máš překročenej účet.

Expozice filmu trvá na třiaosmdesátiminutový film (bez závěrečných titulků) zdánlivě překvapivě dlouhých devětadvacet minut. To má však odůvodnění právě ve spojení konceptu sportovního filmu se sociálním dramatem, kdy se střídají scény odhalující sociální nesnáze hrdinů se scénami tvořícími základ pro rozvíjenou sportovní zápletku. Vyprávění tak ustavuje dva paralelně se rozvíjející příběhy, které jsou samozřejmě příčinně svázané a kdy jeden podmiňuje ten druhý – striptýz je důsledkem sociálních nesnází, a zároveň je to (jakkoli šilný) způsob jejich možného eliminování. Jak ukazoval příklad filmu *Million Dollar Baby* (který stejně jako baletní *Billy Elliot* de facto varioval vzorec propojování sociálního dramatu a sportovního filmu, jak byl představen v *Do naha!* a v jisté podobě i v *Rockym*), ani ve sportovním filmu není podobně extrémní až absurdní řešení neobvyklé. Nemusí přitom jít jen o sociální drama – v *Kokosech na sněhu* se skupina jamajských atletů v zemi bez sněhu absurdně rozhodne trénovat jízdou na zimních bobech. Každopádně u všech zmíněných filmů je v prvním aktu vyprávění dominantní stav věcí, který vede k bláznivému rozhodnutí (striptýz, box, balet, zimní boby).

Následuje druhý akt filmu *Do naha!*, kde už naopak řídícím mechanismem vyprávění není sociální situace, nýbrž „sportovní“ aktivita a trénink. Skupina hrdinů, tvořících svou fyzickou konstitucí vůči normám kladeným na striptéry dokonalý kontrast, se pokouší nejdříve nabrat další členy týmu. Ti vybraní ale vlastně nejsou o nic lepšími kandidáty než čtveřice dosavadních sheffieldských striptérů – homosexuál Guy (jehož největší devizou je velké přirození) a postarší černý muž zvaný Kůň, který kdysi (pravděpodobně) profesionálně tancoval. Hrdinové se snaží jako taneční tým sladit, pročež Gerald musí volit nestandardní metody (fotbalová terminologie). Společný záměr z nich dělá čím dál větší přátele, což vyvrcholí ve scéně u Geralda doma s exekutory, které šestice takřka nahých mužů vyděsí. Souběžně se striptérskou linií se dále rozvíjí soukromá linie Gaze s Nathanem, který se celé akce (včetně konkurzu) účastní a posiluje se jejich otcovsko-synovská láska.

Druhý akt končí v padesáté minutě scénou, kdy se hrdinové během vylepování plakátů potkají s ženami na ulici a Gaz během rozhovoru s nimi – aby je přesvědčil o tom, že mají trumf nad profesionálními striptéry – náhle slíbí, že oni se na rozdíl od profi-striptérů svléknou úplně *Do naha!* To způsobí dočasnou dějovou krizi, kdy pětice dalších mužů z projektu vycouvá, i když rozkol je čistě dočasný (trvá jednu scénu). Zatímco ale ve druhém aktu hrdinové případné potíže popírali, ve třetím si uvědomují rizika i nedostatky: trauma z malého penisu (Kůň), trauma z tloušťky a impotence (Dave), trauma z přílišné potence (Gerald), trauma z propadlého hrudníku (Lomper). Jediný, kdo skutečně vycouvá, je ale Dave, který se rozhodl do svlékací akce dále nezapojoovat, a tak ve vyprávění vytváří potřebné napětí pro finále. Třetí akt pak končí v 61. minutě ve chvíli, kdy se hrdinové ocitnou po přistěžení policii během generálky na policejní stanici.

Podobná struktura je ve sportovním filmu obvyklá: po úspěšně se rozvíjícím tréninku a znatelných pokrocích přichází konflikty, krize a nečekané komplikace, během nichž to hrdina či hrdinové chtějí vzdát, příp. se někdo urazí a z projektu odejde (i když se pak během finále zase vrátí). Finální akt poslední vede u většiny sportovních filmů k soustředění vyprávění na eliminaci konfliktů ve vztahu k danému sportu a na samotný sportovní výkon. Ne tak ale u *Do naha!*, jež ve finále opět plně do hry vrací kombinaci se sociálním dramatem. V maximální míře se tak vrací konflikty naznačené v úvodním aktu. Gazovi je zakázán kontakt s Nathanem, Geraldovi vyprazdňují exekutoři dům a on musí před ženou s pravdou ven. Lomperovi zemře nemocná matka (jež byla v prvním aktu krátce představena) a u Davea s Jean definitivně vyplují na povrch manželské problémy. Zároveň se zdánlivě některé věci vyřeší, Gerald i Lomper například získají práci. Hrdinům se navíc celé město směje a na striptýz už nikdo nemá ani pomyslení. Ovšem jen do chvíle, než se v 74. minutě Gaz dozví, že na jejich představení se prodalo už 200 vstupenek, původní plán vlastně vyšel – a on musí přesvědčit ostatní, aby se k projektu vrátili, i když už vlastně pro nikoho z nich nepředstavuje řešení existenčních potíží.

To je důležitý zlom v pozici, kterou striptýz až dosud hrál – najednou se stává především způsobem soukromé realizace, ironizace vlastních nedostatků a zahození pocitu zbytečnosti, který hrdinové jako nezaměstnaní měli. I to ale není ve sportovních filmech nic neobvyklého, protože i u *Kokosů na sněhu* nebo *Rockyho* je samotný závod nebo boxerský zápas v důsledku neúspěšný (což vlastně o striptérském představení hrdinů nelze říci, i když je záměrně naivní, toporný a reprezentovaný bandou „sheffieldských dělníků“), nicméně samo gesto je úspěšným vyvrcholením všech linií filmu. V *Do naha!* je ke všemu samotný výstup ještě ironizovaný tím, že je osvobozujícím zážitkem pro neustále pochybujícího Davea (kterého ve vystoupení podpoří vlastní žena, a tak se vyřeší manželský konflikt) a zároveň na poslední chvíli téměř couvne nejzarputilejší Gaz, kterého k vystoupení přesvědčí až Nathan (jehož matka a Gazova žena je v publiku, zatímco otravného Barryho nechala doma).

Na struktuře filmu *Do naha!* tedy můžeme vidět, jak neotřele ozvláštňuje konvence sociálního dramatu vývojovým vzorcem sportovního filmu a zároveň prvky sociálního dramatu nabývají v takto uspořádaném vyprávění na důrazu. Sportovní zápletka s absurdním dějovým jádrem v podobě striptýzového představení elegantně umožňuje reprezentovat situaci nezaměstnaných mužů v sociálně neutěšeném prostředí a selhávání vlastní pozice. *Do naha!* navíc nepracuje jen s konvencemi sportovního filmu, ale odkazuje k hollywoodským vyprávěcím normám. Většina britských sociálně kritických filmů míří spíš k postupům uměleckého vyprávění – rozvolněná příčinná struktura, akcentované prvky každodennosti a nejasné vyústění. *Do naha!* naopak sice referuje k tematickým vlastnostem sociálního dramatu, ale v důsledku vlastně v mnoha ohledech sleduje model klasického vyprávění s kolektivním hrdinou.

Už ze samotné analýzy vyprávění filmu jasně vyplývá klasická čtyřaktová struktura filmu, která logicky rozděluje důležité konflikty mezi jednotlivé postavy. Největšími tahouny příběhu jsou Gaz a Dave, kteří řeší nejokázalejší soukromou krizi: se synem



William Shatner (Nedham), Steve Huiison (Lomper), Robert Carlisle (Gaz), Mark Addy (Dave) a Tom Wilkinson (Gerald) ve filmu *Do naha!*

(Gaz) a s manželkou (Jean). Oba tyto konflikty uzavře právě strip-týzové představení. Geraldova linie zase poskytuje vyprávění dostatečně silný průběžně rozvíjený motiv odkládaného rozuzlení, kdy je zřejmé, že v určitou chvíli musí jeho habaďůra na manželku prasknout a že mu exekutoři v určitý moment vyběhnou dům. (Zároveň na začátku i na konci této linie hrají důležitou roli zahradní trpaslíci, kteří jako motiv v souladu s klasickými postupy celý dílčí příběh rámuji.) Lomper zase zaznamená nejvýraznější osobní vývoj, protože zatímco u Gaze, Davea a Geralda jen vyplnou na povrch určité vlastnosti, Lomper se ze slabocha pokoušejícího se o sebevraždu mění na sebevědomého muže, který je schopen postavit se vlastním mindrákům, přiznat si homosexualitu a... pohřbit matku (ale to je spíš průvodní motiv, asi by toho byl schopen i předtím, kdyby se teda nezabil). Guy tvoří paralelu k Lomperovi (s nímž nakonec začne chodit), Kůň pak zase k Geraldovi (oba jsou starší než ostatní, oba rozumí tanci a tvoří profesionální jádro týmu). A navíc, zatímco na začátku filmu sledujeme profesionální strip-térské představení z pohledu publika, film vrcholí amatérským představením naší skupiny Terapie snímaným z pohledu účinkujících.

Již výše jsem psal o jasně rozdělených dějových i významových funkcích prostředí (úřad práce, tovární hala, obchodní dům, Geraldův dům) – a podobně můžeme pozorovat i zřejmou přičinnou funkci rekvizit, ať už jsou to trpaslíci u Geralda (kteří uzavírají možný konflikt se ženou Lindou) nebo třeba kožená tanga u Davea, jejichž náleží žena interpretuje jako důkaz nevěry, přičemž Dave musí s pravdou ven (a tak tanga uzavírají odsouvaný konflikt se ženou Jean). Ve filmu tak není žádný dějový nevyužitý výrazný motiv, scény ze sebe navzájem logicky vyplývají a celý děj je pohá-něn kupředu soukromou (sociální) i profesionální („sportovní“) linií akce s jasným deadline (oznámené datum striptérského vystoupení), což je pro hollywoodské vyprávění nejtypičtější. Právě tato struktura citlivého kombinování dvou různých poetických tradic – sociálního dramatu a hollywoodsky vyprávěného sportovního filmu – činí *Do naha!* snímkem zásadně odlišným třeba od dvou

zmíněných adaptací Irvina Welshe: *Trainspotting* a *Acid House*. Ty sice v mnoha ohledech opustili následování realistických stylistických konvencí dosavadních britských sociálních dramát, ale i přes dravější estetiku si zachovaly rozvolněnou strukturu bližší uměleckému vyprávění než hollywoodským tradicím.

### Černá komedie

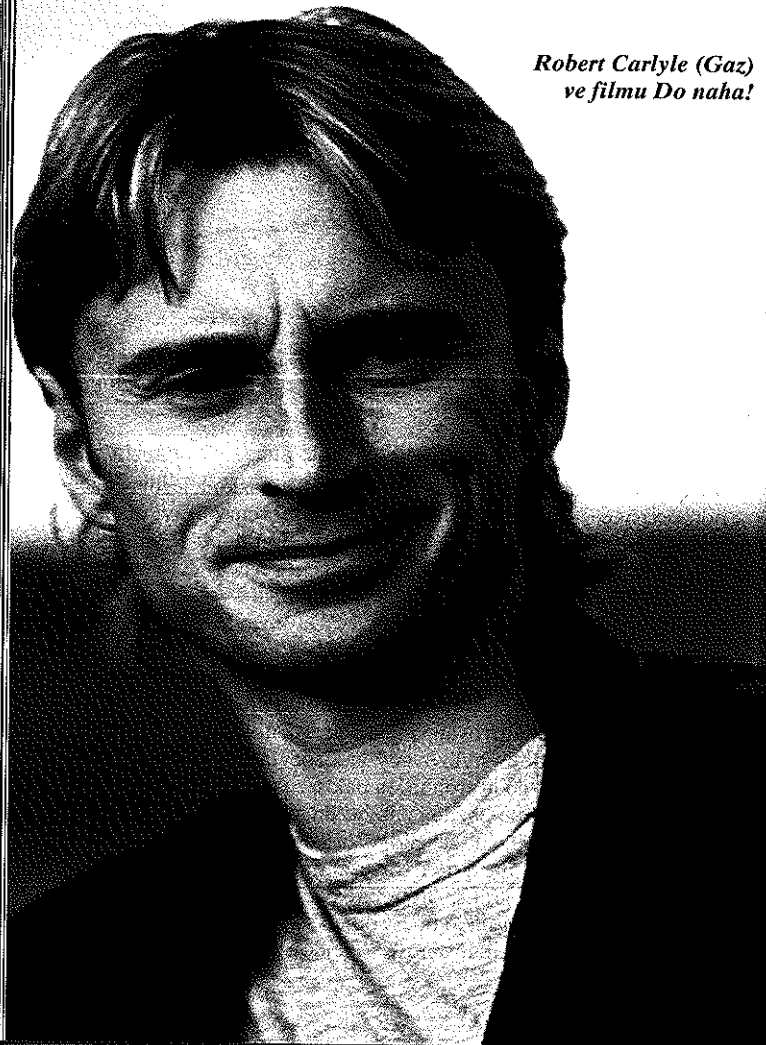
Ačkoliv se snímek *Do naha!* zabývá vážnými tématy sociální nejistoty a jakkoliv operuje se vzorci sportovního dramatu, velmi důležitým prostředkem ozvlášťňování jsou postupy černé komedie, s níž jsou nečekaně zlehčovány jednotlivé situace. Hned na začátku je nabídnut komický kontrast mezi budovatelsky nadšeným úvodem a realitou o pětadvacet let později, který vyplyne do ironického skeče s krádeží traverzy, jež skončí potopenou traverzou ve vodě a hrdiny na kapotě automobilu uprostřed řeky. Jako trpce komediální situace je rozvíjen i samotný konkurz, kam nejdříve přijde zoufalý dělník a scéna dlouze protahuje trapnost jeho neumělého svlékání. Posléze přijde Kůň, který jako postarší zarostlý černý muž vzbuzuje dojem, že trapná sekvence se bude opakovat – ovšem on předvede vynikající taneční výkon, jenž je zcela v rozporu s očekáváním. Nakonec přijde Guy, jehož nástup je jako komická situace rozvíjen skrze Geralda schovávajícího se za noviny, protože Guy u nich doma kdysi opravoval koupelnu a mohl by ho poznat. Guy vyvolává pocit, že zopakuje Koňův úspěch, ale jeho frajeření je utnuto komickým naražením do zdi a trapným pádem na zem (takže je opět v rozporu s očekáváním). Pochlubí se ale svou předností – velkým přirozením, na něž přisedící tak šokovaně zírají, že Gerald neodolá a odloží noviny, což Guy hned komentuje: „Nazdar, Geralde! Za těma novinama jsem tě neviděl! Dělal jsem mu koupelnu.“ Celá komická sekvence je tedy pojata jako situační komedie pracující s vnitřní strukturou kontrastů, očekávání a překvapování. (To se ještě vrací, když se Guy později opakovaně pokouší o svůj trik se zdi – a opakovaně neuspěje.)

Jiným způsobem humorná je sekvence s Lomperovou sebevraždou. Lomper stojí s automobilem na osamělé cestě, zatímco se



Hugo Speer (Guy)  
a Mark Addy (Dave)  
ve filmu *Do naha!*

mu nedaří nastartovat. Dave k němu přijde s otázkou, jestli nechce pomoci, načež otevře kapotu motoru, ve kterém opraví dílčí závadu. Divák si je ale na rozdíl od Davea celou dobu vědom kontrastně žluté (a proto na sebe upoutávající pozornost) hadice, která vede od výfuku do okénka spolujezdce na druhé straně auta, než stojí Dave. Motor se podaří nastartovat, Dave zavře dveře, popřeje Lomperovi hodně štěstí, odchází v hluboce komponovaném záběru s autem v pozadí s Gazem pryč – a teprve potom si uvědomí, co se stalo, a běží Lompera zachránit. Na rozdíl od jiných komických situací ve filmu není motivovaná realisticky (tj. na základě situačního humoru), nýbrž jde o stylizovaný gag rozvíjený právě jako gag (Dave nevidí něco, co je zřejmé – a pak si to uvědomí později). Situace však o pár minut později nabývá na tragickém vyznění, když Lomper dorazí domů, kde se jeho těžce nemocná matka plouží pomalu do schodů. Vezme ji do náruče, zatímco matka mu říká: „Už jsem se bála, že se nevrátíš.“ Podobně ostrý střet komického s tragickým se později vrátí a je opět spojen s Lomperem a jeho matkou, jež zemře, a všichni hrdinové se sejdou na jejím pohřbu. Tady



*Robert Carlyle (Gaz)  
ve filmu Do naha!*

je ale inscenována opačně – zatímco v prvním případě směřoval gag od černohumorného k tragickému (od nepovedené sebevraždy k Lomperovu návratu domů), v případě pohřbu jde od tragického k černohumornému. Samotný pohřeb je smutná událost, během níž Lomper hraje na trubku a jeho přátelé stojí kolem. Pak si ale Gaz s Davem dávají cigaretu a vidí, jak se Lomper s Guyem během cesty od hrobu drží za ruce – následuje vůči pohřbu kontrastní komická debata o jejich homosexualitě.

Když si vezmeme, že jako komediálně pojatá scéna s trpkým vyústěním je rozvíjeno i nešťastné Gazovo, Daveovo a Lomperovo zkažení prvního Geraldova pohovoru skrze rozbítí trpaslíka a jeho opětovné slepení, můžeme vidět, že dlouze rozvíjené černohumorné scény (kdy každá rozvíjí jiný druh komiky) nemají náhodnou funkci. Ve všech případech se totiž blíže seznamujeme se skupinou hrdinů a oni mezi sebou – scéna s traverzou (Dave, Gaz, Nathan), scéna s autem (seznámení s Lomperem), scéna s trpaslíky a pohovorem (spřátelení se s Geraldem), scéna s konkurzem (příjetí Koně a Gue), scéna s tancem na úřadu práce (jež znovu scelí rozpadlý tým) a scéna s pohřbem (milenecký vztah Gue a Lompera). Do toho je ještě vsunuta scéna na policejní stanici, kde se videozáznam nebere jako záznam něčeho trapného, nýbrž jako impulz k debatě o choreografii – a hrdinové se poprvé bez ostychu představují i před úředními osobami jako striptérské uskupení. Jednotlivé černohumorné scény založené na silných kontrastech ponížení a odlehčení, případně tragického a komického, tak představují velmi důležitý prostředek filmového vyprávění: právě ony totiž tvoří významový most mezi sociálním dramatem a svého druhu sportovním filmem. Tři různé tradice se tak v *Do naha!* neotřelým způsobem spojily a daly vzniknout filmu, který všechny z nich signifikantním způsobem posouvá a činí dodnes vysoce atraktivními. Britské sociální drama, absurdní černá komedie i sportovní film přitom současně reprezentují jedny z nejtrvanlivějších formálních uspořádání, z nichž dvě navíc *de facto* tvoří i základ „britské vývozní kinematografické poetiky“.

## Závěr

*Do naha!* navíc vytvořilo svého druhu základ (ať už zamýšlený či nezamýšlený) pro sérii pozdějších filmů. Na jedné straně to byly už zmíněné snímky *Billy Elliot* nebo *Million Dollar Baby*, jakkoli tyto sice spojily motivy sociálního dramatu se sportovním filmem, ale nepracovaly s ironizujícím černým humorem. Na druhé straně šlo o díla přímo navazující na *Do naha!*. Sám Beaufoy napsal scénář komedie *Do hola* (2001) o skupině kadeřníků. Roku 2007 vzniklo hořce komediální drama *Irina Palm* o postarší ženě vydělávající si jako prostitutka, aby získala peníze na operaci svého vnuka. A nakonec lze do této linie zařadit třeba nedávný striptérský snímek *Bez kalhot* (2012) od amerického režijního chameleona Stevena Soderbergha (což dokazuje i to, že krátce předtím natočil v roce 2011 katastrofický film *Nákaza* a akční *Zkrat*, a nedávno měl zase premiéru jeho zneklidňující thriller *Vedlejší účinky*).

Když si vezmeme tento vliv, monumentální tržby v kinech i na domácích nosičích, kultovní status filmu mezi fanoušky a obrovské množství repríz i počet zpracování divadelní muzikálové verze *Do naha!* po celém světě, je přetrvávající hodnota zdánlivě nenápadného filmu o partě víceméně obyčejných chlápků ze sheffieldské dělnické třídy nezpochybnitelná. Domnívám se přitom, že je tomu právě z důvodů, které jsem se snažil co nejpřesvědčivěji popsat a vysvětlit na předchozích stranách: důmyslně, konzistentně a hlavně neotřele kombinuje tři zdánlivě zcela nespojitě žánrové tradice, aniž by se z filmu stalo „postmoderně“ odosobněné dílo, a naopak i nadále zůstal především příběhem o svých hrdinech, kteří jsou ve výsledku ochotni zahodit vlastní ješitnost, aby zachránili věci, na kterých jim záleží.

/ Autor je filmový teoretik a publicista.

## FOTOGRAFIE ZE ZKOUŠEK I

Jakub Uličník

