

někud naivním, i když nesporně originálním výukovým filmem. První pomoc se na trutnovském titulu představil Vladimír Baloun. Autor skvělé agitky Homo immunis se nám nyní snažil zcela ze slov, pouze s pomocí maskovaných tanečnic neustále tančících breakdance, vysvětlit, kterak ustavit krvácející, jak křísit utopenou dívku apod. To vše probíhá ve rhytmickém rytmu rockové hudby, který polevuje jen ve výjimečných spadech, například při masáži nebo dechu dýchání z plíc do plíc. Tato atraktivita na druhou upouští svébytnými kostýmy, velmi vřabou choreografií, dokazuje, že i jako režisér, který vybírá i rytmy, pochybují však o tom, čím-li film svůj původní účel – instruovat diváky.

Ve filmu Jána Opartého Pánska ušda je zobrazena skupina mužů z jedné vesnice, která se vydala žních společně na brigádu do jiné oblasti. Zajímavému námětu však zdi absence zřetelné výpovědi autorů, není dost dobře jasných jejich astoj k zobrazení žnu, které sekence jsou příliš zdlouhavé a bezobsažné. Přesto jsou tomto díle určité epizody, které vědčí o dokumentaristických schopostech jak režiséra, tak kameramana J. Galadnka (mám kupříkladu na mysli velmi pohotově zachycené bezprostřední reakce brigádníků v epizodě, kdy z naloženého valníku spadne několik smolů lámy).

Zaujal i kvalitní dokument Kveto-lava Heřka Čakanie na komédu, v němž spolu s režisérem autor námětu a scénáře Jaroslav Čorha konfrontuje vědecký výklad a historii objevu Halleyovy komety s dozvuky legend a pověr, které toto žleso vyvolávalo v našich současných, je zde rovněž poukázáno na vřklad, kdy Halleyova kometa byla inspirací k uměleckému dílu. V kategorii animovaných filmů získal Zlaté slunce třímínutový snímek Pavla Koutského Dilema – kratičká moralita o člověku, který svádí hrozivý zničit boj, neboť neví, má-li odejít z místnosti dveřmi vpravo nebo vlevo, zatímco střecha tohoto domu je již dáno v plamenech. Tato myšlenková huřda a animačně doslova bravurní metafora byla společně se snímky Katastrofy, Tichý svět Jana Nápravníka a Laterna musica dalším důkazem, že tento režisér a scenárista, který na sebe upozornil již před třemi lety svým absolventským dílkem, groteskovým Navštivte Prahu, je mimořádným přínosem pro naši animovanou tvorbu.

Na vysoké animační úrovni je také pětiminutové kreslené podobostení režiséra Jindřicha Prášila Unikát. Originální scéna úprku uschlých, zdevastovaných stromů je završena působivou pointou – všechny stromy se zastavily a udiveně pozorují svého jediného, možná posledního, zelenajícího se „kolegu“.

Málo scenáristicky propracovaný byl jediný loutkový film uvedený na festivalu, Tři synové. Režijní i animační postupy této myšlenkově málo bohaté pohádky pro dospělé nasvědčují tomu, že režisér David Filčík mistry až přespřítli důsledně navazuje na styl Jiřiho Trnky. A tak film více ponouká k nostalgické vzpomínce na Prince Bajaju a na animační virtuozitu Stanislava Látala v tomto dnes již klasickém díle, než k zamyslení nad svéráznou osobností začínajícího režiséra.

Dostatečně známé kresby kreslíře Miroslava Bartáka „rozhybal“ ve filmu Bartakiáda režisér Oldřich Haberle. V tomto díle se tvůrcem podařilo uchovat svébytnou atmosféru Bartákových obrázků. Je zde rovněž několik originálních nápadů, svědčících o myšlenkové jednotě výtvarníka, režiséra i scenáristy (E. Dutka).

Soutěžní přehlídka filmů uměleckých škol potvrdila dobrou profesionálnost a zejména technickou průběrnost studentů. Daleko problematičtější je však situace při hledání námětů, které by působivě a pravdivě zobrazovaly realitu kolem nás, z nichž by bylo patrně výrazně mravní i tvůrčí zaujetí autorů tématem. Skutečně obsažených filmů bylo v této kategorii jen velice málo, přesněji řečeno – byly dva. Dokument Naučit se bát a hraný film Ententýny (oba z FAMU).

Dokumentaristickou virtuozitu prokázal režisér Pavel Štingl svým absolventským snímkem Naučit se bát. S použitím velmi rozmanitých přístupů k látce autor vytvořil hluboce přesvědčivý obraz našeho současníka. Ve filmu posledního ročníku fakulty všeobecného lékařství, který právě absoluuje praxi na porodním sále. Není žádnou lékařskou kapacitou, nemá slavné jméno, které by samo o sobě zaručilo tomuto filmu zájem diváků. A přesto je portrét tohoto studenta nesmírně působivý; přerůstá totiž rámcem konkrétní reportáže a stává se úvahou o vztazích mezi lékařem a pacientem. Režisér postupuje od jednotlivosti k všeobecnému. Ve výborně natočené reportážní sekvenci, v níž sleduje

me průběh porodu, je zdůrazněna myšlenka, že pacient je člověk, který lékaři věří, který jen do něho ukládá své naděje. Z toho pramení nesmírná odpovědnost této profese. Odpovědnost, kterou si každý lékař musí uvědomit, ale současně se musí naučit s ní žít, nesmí se jí nikdy zřítci. Musí se naučit báti. Tento film získal Zlaté slunce v soutěži filmů natočených studenty škol uměleckého směru.

Druhý film z této kategorie, který zaujal diváky i porotu, byl hraný absolventský snímek režisérky Pavlína Moskalykové Ententýny. Autorka zde konfrontuje život dvou mladých manželských párů, život dvou žen, které se nikdy neselekaly, žen, z nichž každá touží po tom, co nemá. Zatímco jedna je zoufalá, neboť tuší, že asi nebude moci mít děti, druhá má syna, k němuž je však natolik chladná, že ten se ve svých představách vzdaluje do vymyšleného světa, v němž žije jen on a jeho kamarád lev. Z dílčího příběhu duševně osamělého, i když jinak materiálně velice dobře zajištěného dítěte postupně vyvěrá úvaha nad relativitívou materiálních hodnot i jakési varování nám všem, otázka, zdali jsme v dnešní uspěchané době tak trochu nezapomněli nejen na úzkosti a sny dětí, ale i na vzájemně pochopení a toleranci v mezilidských vztazích vůbec. Pavlína Moskalyková svým dílem zdůrazňuje, že jsme si příliš navykli být lhostejní jeden k druhému. Rozvod o něm je ve filmu vyslovena i přijímána s unuděnou samozřejmostí. Jediný, komu toto sdělení, zcela náhodně zaslechnuté, uvězně v pa-měti, je čtyřletý osamělý syn hlavní hrdinky.

Na závěr bych se chtěl zmínit o jednom zajímavém filmovém experimentu, který na trutnovský festival přivezla maďarská delegace. Jedná se o film režiséra Andráse Másze Vzpomínky na město (Emlékek egy városról), jenž se celý skládá ze statických záběrů starých budapeštských zákoutí a ulic. Tento dvacetiminutový poetický snímek, nostalgicky enokující autorovu vizi města jeho dětství, je tvořen citlivým sledem klidných černobílých, kompozičně dokonale propracovaných záběrů prázdných ulic (kamera Peter Hutton), záběrů, jež místy výrazně připomínají obrazy amerických hyperrealistů. Dlouhé trvání těchto jednotlivých filmových obrazů, podpořené jemně gradující hudbou Jánose Másika, nás nutí dívat se na film jinak než jsme zvyklí. Všimáme si pojednou drobných detailů

a tím se jako by navracíme do dětství, do doby, kdy jsme si také z druhořadých maličkostí postupně sestavovali představu o celku. Režisér s kameramanem však ani jednou (s výjimkou posledního záběru) nepohnou kamerou a tím záměrně potlačují prostorovost snímané reality, záměrně nám neposkytnou možnost vkročit do tohoto vzdáleného světa, čímž jen zdůrazní bariéru, kterou v nás už dávno vytvořil čas, zdůrazní nevratnost každé uplynulé vteřiny. Přestože umělecká úroveň filmů na trutnovském festivalu byla značně kolísavá, přesto lze konstatovat, že v oblasti krátkometrážní tvorby na sebe upozornilo několik výrazných talentů. A to není málo...

Čínské filmy v našich kinech

Čínská filmová tvorba v letech tzv. kulturní revoluce drasticky omezená na několik titulů ročně (převažovaly mezi nimi dokumenty a záznamy „uzorových revolučních oper“), prožít od roku 1976 postupnou renesanci, jež se projevuje v početném růstu produkce (v roce 1983 bylo již natočeno 127 filmů), v žánrovém rozkošatění i v pronikání čínských snímků na zahraniční trhy a festivaly. Také do našich kin je od loňského podzimu postupně uvdána první kolekce čínských filmů po více než dvaceti letech. Představuje ovšem výběr spíše nahodilý a nereprezentuje plně čínskou produkci ani co do zastoupených žánrů (chybí např. filmy kung-fu), ani pokud jde o nejvýznamnější hodnoty posledních let (postrádáme kupříkladu filmy režiséra Wu I-lunga Noční dešť a Vzpomínky ze starého Pekingu). Přesto i tento omezený vzorek poskytuje o současné čínské tvorbě určitou představu.

Návrat čínské kinematografie na plátna našich kin začal poměrně šťastně historickým snímkem režiséra Li Wen-chuy a Tu Jü Odkaz předků, jehož původní název zní Hliněná figurky Mistra Čchang-ga (Ni-žen Čchang čchuan-čchi) a jenž byl vyroben v pekingském filmovém studiu v roce 1983. Prolog začíná 18. stoletím, za vlády mandžuské dynastie Čching. Na tržišti pracuje lidový sochař Čchang Čching-tan, jenž umí okamžitě vymodelovat z hlíny podobu jakéhokoli člověka a dokáže uhníst i figurku nereděného vzne-



šeného pána, jenž tudy právě prochází v doprovodu svého pobočníka. Za své umění od něho sochař obdrží žlutou hedvábnou látku s nápisem Mistr Čchang. Ukáže se, že dáreem titulu byl samotný císař a Čhangovi začíná kariéra na panočnickém dvoře. Odtud však Mistr se svou rodinou posléze uprchne. Vlastní příběh začíná asi o sto let později a jeho hrdinou je Čchang Tia-pi, pravnuk Mistra Čhanga. Umělec opatruje rodový odkaz a pracuje dále na výrobě hliněných figurek se svou sestrou Čhang Tia-jü. Padne však do spárů hamižného obchodníka Cao Čhang-chaje, který se jeho rodiny zpočátku laskavě zastane a poskytne jí přístřeší, číni tak však jen proto, aby mohl bohatnout

prodejem Čhangova umění. Mistr se ocitá v síti intrik a přijde posléze i o svou milovanou manželku, kterou mu na Caoův popud unesou loupežníci a po níž zůstane synček. Bouřlivé životní kolize prožívá i Čhangova mladá sestra, která se jako případná nositelka rodového tajemství nesmí vdát, ačkoli je zamilovaná do pomocníka Jang Tin-paa. Film končí spravedlivou smrtí hanebného starožitníka, šťastným shledáním dobrého Jang-Tin-paa s Čhangem, milovanou Čchan Tia-jü a s malým Ti-jie a poučením Mistra, který dospívá k závěru, že „umění nezavísi na císařském požehnání“. Ve filmu Odkaz předků nacházíme poutavou a myšlenkově ryzí variaci na jedno z nejuzrušivějších témat umělecké tvorby: na

téma talentu a jeho zápasu se svoldy a nástrahami světa. Čhangovu rodinu ohrožuje dvoji nebezpečí: ze strany mocných (jako potomci muže, jenž pohrdl přízrni dvora, museli se Čhangovi dlouho skrývat) a ze strany bohatých. Tvorba pro komerční využití znamená úpadek talentu. Obchodník nutí Čhanga, aby seděl doma a kopíroval figurky svého praděda, zatímco sochař cítí bytostnou potřebu inspiace, nutnost chodit mezi prosté lidi, do ulic a hospůdek a okysličovat svou tvorbu pozorováním rozmanitých člověčích grimas a typů. Tento konflikt je vyjádřen v krásné epizodě, kdy Čchang spatří v restauraci kuchaře, jenž odsekává nudle do polévky z těsta umístěného na vlastní hlavě (tato scéna zvyvala při soutěžní

projekci na XXIV. MFF v Karlových Varech poilesk na otevřeně scéně). Mistr je výjevem natolik uchvácen, že si ihned odskočí do dílny uhníst figurku; úplně přitom zapomene, že má vyrovnat útratu. V jedné z následujících hádek pak starožitník sošku kuchaře ve zlosti rozbije.

Forma filmu Odkaz předků je výrazně ovlivněna divadlem; však také scénář vznikl podle divadelní hry prvního z režisérů Lio Wen-chuy. Ve shodě s čínskou divadelní tradicí zastupují jednotlivé postavy určité charakterové typy, což platí i o vedlejších aktérech (dobrácký jasnovidce, pokrytečský herec-pijan). Každá z hlavních figur má svého dvojníka v prologu, ztělesněného týmž hercem; diváčkova mysl je tak soustředěna k tomu, co

má obecnější platnost, co se opakuje. Pozoruhodná je též výtvarná stylizace, výběr grimas, líčení a kostýmů, kdy postavy lidí dostávají svou podobu v hliněných figurkách a samy jako by se hliněným figurkám podobaly. K orientální konvenci patří zvýšená dávka sentimentalnosti, kterou nacházíme i ve filmech korejských či japonských režisérů. V citově přežité scéně loučení Čchangovy manželky se životem jako by z filmu přímo kanuly slzy. Jiné pasáže zase zastupují dobrodružný život; samozřejmě je to odpočívání v exotickém podání (přepadení v zápas s loupežníky, kdy je využito kung-fu).

Zatímco vedlejší postavy jsou v příběhu více či méně nositeli předurčených morálních vlastností, psychiku hlavního hrdiny Mistra Čehanga vyzníhli autoři s bohatým psychologickým odtíněním. Čehang je předveden jako člověk citlivý, vnitřně snadno zranitelný; ač si počíná statečně, je bezbranný vůči nástrahám. K jeho vlastnostem patří rozjitřené emocionální, snadná vzrušitelnost, důvěřivost, neschopnost orientovat se v lidských povahách a vztazích.

V jímavé a prosté formě, blízké pohádce, vyjadřuje Odkaz předků demokratickou myšlenku o spjatosti tvorby s lidem, o talentu, jenž vzešel z národa a národu také patří. V kontextu dnešní čínské společnosti vyznívá tato úvaha i jako svého druhu rehabilitace těchto čínských umělců, kteří v období „kulturní revoluce“ rovněž trpěli „nástrahami světa“ a byli posíláni do „převýchovných“ pracovních táborů. Pro nás je pak toto dílo i jakousi manifestací vnitřní kontinuity čínské kultury, v době „vlády gangu čtyř“ rovněž zpochybněné.

Ve filmových klubech se promítá snímek Vesnický pár (Siang čchin), který v roce 1983 natočil ve studiu Ču-čiang mladý režisér Chu Ping-liou. Vypráví prostý příběh rodiny přeozntka Mu-čenga, který doma vystupuje jako neomezený pán, zatímco žena Čchung se bez odmluvy pokorně poařizuje jeho přítokem. Ale Čchuinina mladší sestřička Sing je už moderní děvče a chce žít jinak. Film s didaktickou názorností předvádí pomalý vývoj morálních vztahů na dnešním čínském venkově: dědeček je zastáncem tradiční mužské nadřazenosti (autoritářského Mu-čenga chvilí jako přítelkyni svého manžela), kdežto Sing se svým snoubencem jsou již lidé jiné generace a nechtějí žít postaru: znají kino i kazetový

magnetofon a především jsou ve svém vztahu rovnoprávními partnery.

Když Čchung onemocní nevyléčitelnou chorobou, poznává Mu-šeng svoji chybu. Lituje, že se manželce málo věnoval, že přehlížel její stížnosti na bolest v břiše a že jí nekoupil ani dárek, který si přála. Film končí symbolicky; umírající Čchung si přeje vidět aspoň jednou v životě vlak, ale k jejich vesnici mají být koleje položeny až v příštím roce. Mu-šeng proto nakládá ženu na trakač a v posledním záběru slyšíme již klapavý zvuk přijíždějícího vlaku, přestože jsou manželé od kolejí ještě daleko... S působivou metaforickou cudností a balancí položený až v příštím roce. Mu-šeng proto nakládá ženu na trakač a v posledním záběru slyšíme již klapavý zvuk přijíždějícího vlaku, přestože jsou manželé od kolejí ještě daleko... S působivou metaforickou cudností a balancí položený až v příštím roce.

Nauzdory syžetové jednoduchosti a poněkud poučné osvětelskému obsahu upoutá Vesnický pár ryzností filmového vidění a emocionální střídmostí. S okusem, s využitím zkratky a náznaku je ve filmu pojednáno choulostivé téma nevyléčitelné nemoci jako smutného traumatu, který padá na celou rodinu. Stejně prosté je vylíčení prožitkové bohatství všední existence hrdinů – Mu-čengův den v přítoku, výměna pokřiků s plavci, Čchungin domácí práce, přítomnost dětí a výlet do okresního města jako sváteční zážitek. Čítáme proměny rodinného klimatu, ústící v atmosféru vzájemné laskavosti a úcty ve stínu smrti.

Na Dětském filmovém festivalu 1985 měl premiéru pohádkový snímek pekingského studia Pavi princezna (Kehong-čhü gung-čü), který v roce 1981 natočila režisérská trojice Ču Tin-ming, Su Fej a Sing Žung podle legendy zapsané v buddhistických knihách národnostní menšiny Dai. Film sliboval okouzlit exotičností orientálního pohádkového světa; obávám se však, že děti zvyklé na vysokou úroveň naší či sovětské pohádkové produkce zažily při sledování Pavi princezny určité zklamání. Fabule o potížích princezny Nan Muluny (čemuž překládá zlý čarodějný rádek, proměňující se v supu) je totiž poměrně těžká, spleť a nijak dobře motivovaná. Film zcela postrádá humor, zato přímo přetéká dekorativností; je to ovšem dekorativnost na první pohled kulísovaná, „lepenková“. Ani úroveň trikových sekvencí (animované záběry draka, účast ptáka atd.) neodpovídá tomu, na co jsou malí diváci

zvyklí například z filmů Karla Zemana. Je zřejmé, že v tomto žánru dosud čínské kinematografii chybí zkušenosti.

Poznali jsme, že filmy z nejlidnatější země světa nejsou vůbec tak vzdálené současným proudům světové kinematografie, jak by se vzhledem k dlouholeté izolaci čekalo. Filozofie talentu, vyslovená v Odkazu předků, má leccos společného i s tematikou mnoha evropských a amerických filmů o starostech tvořivého individua. Vesnický pár je příspěvkem k mezinárodnímu tématu ženské emancipace, zpracovávanému jak v tvorbě režisérky „feministek“, tak i například současnými kubánskými filmaři. Pavi princeznu pak očím našich dětí vzdaluje jen nedostatek filmařské profesionality. Plyne-li tedy z prvních trojice čínských snímků v našich kinech nějaký společný postřeh, pak jediné (abychom užili názvu filmu Marca Bellocchia z roku 1967), že „Čína je blízko“.

JAROMR BLAŽEJOVSKÝ

Slovo má hollywoodský veterán

V roce 1933 začal devatenáctiletý mladík Robert Wise pracovat jako pomocný střiháč u dnes neexistující hollywoodské produkční firmy RKO. O deset let později režíroval svůj první film, horor Kletba kočičích lidí. Dvaapadesát let v oboru, z toho dvaatřicet let jako režisér: Robert Wise je typický představitel filmové produkce USA, jejího hlavního proudu. Vyzkoušel všechny žánry od hororu přes western, příběhy z prostředí profesionálního boxu a dramata, například o ženě odsouzené k smrti nebo o přepadení banky, až po science fiction. A pak jsou tady muzikály: Robert Wise režíroval dva z komerčně nejúspěšnějších – West Side Story a Za zvuků hudby. První z nich stojí mnohem výš, ale je celkem pochopitelné, že právě ten druhý – sentimentální příběh rodinného pěveckého sboru – měl v USA ještě větší ohlas a tor-došijně si udržuje vynikající postavení v žebříčku nejvyšších tržeb všech dob.

„Střih je zásadně důležitá filmová činnost, říká Robert Wise, který kdysi pracoval jako střiháč na Wellesových filmech Občan Kane a Skvělí Ambersonové. Ta práce se mně moc líbila.

A před režii průměrného filmu bych vždycky dával přednost práci střiháče na významném filmu jiného režiséra.“ V praxi se sice sdávalo, že Wise natočil film, který i podle hollywoodských měřítek byl průměrný. Ale pro tamější poměry a pro postavení tvůrčích pracovníků je příznačné, že ani po nebyvalých komerčních výsledcích oněch dvou muzikálů ze sedesátých let nedosáhl Robert Wise kýžené měty, která je souzena jen malotermému americkému režisérovi: totiž mít právo definitivního sestihu. Tuto výsadu získal teprve začátkem sedmdesátých let, když se poněkolkáté už zaměřil na žánr science fiction a natáčil Kmen Andromedy.

Cím si Robert Wise vysloužil mimořádný (a zasloužený) úspěch West Side Story? Na tuto otázku, kterou mu v září 1985 položil redaktor francouzského časopisu Cinéma, odpověděl: „Především má o to zásluhu příběh. Romeo a Julie je univerzální námět a já jsem ho vyprávěl za přítomnosti choreografie Jeroma Robbinsa a hudby Leonarda Bernsteina. Milostný příběh, kde se zpíá o tanči: univerzálnější námět si už nelze představit.“ A dodal: „Jenomže něco podobného je moc těžké najít, jde o něco naprosto mimořádného.“

Robert Wise je typický americký hollywoodský režisér. Co si myslí o evropské filmové produkci? Má nějaký vliv na americkou? „Lituji, ale musím odpovědět záporně. Říkám to moc nerad, protože si huboce vážím hodnot nejlepších evropských filmů. Jenomže na americkou tvorbu a na americké produkční společnosti působí jenom komerční úspěch. V kinematografii Spojených států jsou peníze tím hlavním kritériem – dneska ještě víc než kdokoliv předtím. Netvořím si, že peníze a umění se nemohou shodnout, ale nezbytnost vydělávat zabíjí umělecké hodnoty.“

Robertu Wiseovi bylo v září 1985 jednaděsát. Už pět let netočil, naposled science fiction (kolikátou už?) Hvězdná výprava. „Ta pauza není ani v nejmenším projevem únavy. Jenomže mám moc jiných povinností a ty mne odvádějí od práce. Jsem členem Amerického filmového ústavu, byl jsem předsedou zájmové organizace amerických režisérů a teď stojím v čele Akademie filmového umění a vědy. Copak je možné vykonávat svědomitě všechny ty funkce a ještě navíc se zabývat seriózně nějakým filmovým zájmem? Ale přesto nyní připravuji film: bude to životopis Mae Westové.“