

kteřé vždy korespondují s aktuálním tempem vyprávění a zároveň napomáhají identifikaci s diegetickým nitrem postavy v hraných sekvencích. V neposlední řadě měl Řehořek štěstí i na výběr hlavního představitelce – civilní projev Rostislava Nováka PIKO mimořádně prospívá a je důstojným filmovým debutem tohoto herce.^{10/}

PIKO. Námět: Pavel Melounek. Scénář, režie, kamera: Tomáš Řehořek. Hudba: Vitacit. Účinkují: Pavel Gregor, Zdeněk „Fifa“ Zavázal, Dan Horyna. Hrají: Rostislav Novák (Pavel), Miloslav Kónig (Fifa), Štěpán Benoni (Dan), Simona Zmrzlá (Zuzana), Vanda Hybnerová (Pavlova matka), Jiří Černý (Freud) ad. ČR 2010. Distribuce: Falcon.

MILOŠ MÁCA

1/ PIKO je z větší části rovněž film hraný, naopak do výčtu není zahrnuta ryze dokumentární KATKA (Helena Třeštková, 2009).

2/ Viz např. <http://www.csfd.cz/film/6678-andel-exit/?text=126693>, Radyo.

3/ Viz <http://fffilm.fuxoft.cz/2010/11/recenze-piko-50.html>

4/ Viz http://www.pikofilm.cz_rozhovor_s_Tomášem_Řehořkem:_-__O_čem_film_PIKO_podle_vás_hlavně_je_-_Můžeme_řít_že_je_o_droze._Ale_nen_je_o_droze_jako_omamné_látce._Jde_o_jakoukoli_drogu,_kterou_člověk_potřebuje_ke_svému_životu.

5/ Viz např. <http://kultura.idnes.cz/z-filmu-piko-je-nam-zle-a-to-je-dobrerikaji-studenti-fxr-/filmvideo.asp?c=A101105-202920-filmvideo-ob>

6/ Na letošní LFŠ byl mj. uveden film HORKÁ KAŠE (Radovan Urban, 1988), který tuto kapelu po všech stránkách karikoval a zároveň mytiloval více, než bylo třeba.

7/ Viz <http://www.vitacit.cz/index.php?odkaz=6&id=48&poradi=20>

8/ Viz <http://www.vitacit.cz/index.php?odkaz=2>

9/ Kamil Fila ve své recenzi dokonce napsal: „Domácí video je snesitelné v okruhu nejbližších, experimentální filmy patří spíše do muzea moderního umění, pornofilmy plní svůj účel nejlépe v kabině – a školní filmy vyniknou, když je sledují spolužáci a učitelé, kteří vědí, jak je těžké pracovat s omezeným rozpočtem a hodnotí spíše splnění úkolů než celkovou uměleckou hodnotu.“ (Viz <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=636277>)

10/ Dosud dostal Novák příležitost pouze v „populárních“ českých seriálech a ztvárnil malou roli v podprůměrném německém filmu RUDÝ BARON (Der Rote Baron, 2007).

Krejčíkova Růžička

Možná to zní pateticky, ale z jistého pohledu můžeme Jiřího Krejčíka zařadit do společnosti Piera Paola Pasolinioho či Ermanna Olmiho. Náš režisér totiž, podobně jako italská mistra (srv. EVANGELIUM SV. MATOUŠE, CAMMINA CAMMINA) natočil Ježíšovo narození a příchod Tří králů, a to v osmnáctiminutovém televizním snímku SVATÁ NOC (2001) podle stejnojmenné povídky Karla Čapka z Knihy apokryfů. Nejnovější OSUDOVÉ PENÍZE dokazují, že Krejčíkova blízkost takzvanému duchovnímu filmu není omyl ani náhoda.

I tento televizní snímek vznikl, jak informuje titulěk, „volně na téma povídky Karla Čapka“; krátký text se jmenuje Peníze a pochází ze sbírky Trapné povídky (1921). Ze stejného svazku převzal Krejčík také epizodní motiv nešťastné slečny učitelky v zámožné rodině (povídka Na zámku). Sjednocující emocií Čapkovy rané sbírky je stud: osamělý člověk vyšle směrem k blízké osobě důvěru, počínající náklonnost či vřelý cit, ale než se vztah může rozvinout, zaskočí ho ponižení, hanba, zklamání.

Autora zajímají asymetrické citové vazby; v povídce Peníze zase poznáváme umdlévajícího úředníka Jiřího, jehož samotou náhle oživí příjezd mladší sestry Růženy, která za ním uprchla od manžela „vyzraného, chamtivého a sprostého“. Po několika dnech „nového života“ navštíví Jiřího druhá sestra Tylida a na Růženu prozradí, že je „nehospodyně“ a sama utekla do Prahy za ženatým důstojníkem.

Sestry se před Jiřím vzájemně pomlouvají, až je mu z toho „hořko a ošklivo“. „Peníze, peníze, – ale copak šlo jenom o peníze? Kristepane, co se to stalo? Proč zhrubla ustaraná a mateřská Tylida, proč křičí ta druhá, proč zhrublo a znechutilo se mé vlastní srdce?“^{1/}

Jiří Krejčík si za hlavní postavu zvolil Růženu. Neúspěšná švad-



lena ze železničářské rodiny ztratí obnos, který inkasuje za šaty pro paní továrníkovou (obálky se zmocnil vilný továrník, aby mohl později dívku vydírat). Z bezradnosti se provdá do domácnosti odpudivého obchodníka s textilem. Seznámí se s fešným důstojníkem od dragounů, pozná s ním pravou lásku, přijede za ním do Prahy (využije přítomnosti a laskavosti svého bratra Jiřího), ale je odmítnuta, neboť milenec se má ženit. Těhotná Růžena ztrácí důvěru svého bratra, kterému nepřesvědčivě lhala, vrhá se v sebevražedném úmyslu z balkónu a je na poslední chvíli zachráněna.

„Jaks mohla, Růžičko, dva životy... To by ti pánbůh neodpusťtil,“ řekne jí Jiří.

Prvé dvě třetiny filmu jsou koncipovány jako retrospektiva: do padesáté páté minuty pak Růžena vypráví o prožitém trápení bratrovi (zamlčí mu ovšem svůj poměr s poručíkem) a dalších dvacet minut se pak se svými milostnými trampotami důvěrně svěří kolegyni z tiskárny Toničce.

V recenzích byly OSUDOVÉ PENÍZE příkře odmítnuty jako plačtivé a neaktuální sociální drama (na diskusních fórech se ale diváci filmu spíše zastali). Podle Mirky Spáčilové vyrobil Krejčík „neskutecného křížence Anny proletářky, telenovely a románu pro služky“.^{2/} Jaroslavu Sedláčkovi se nelíbilo, že režisér udělal z Růženy „pr-

voplánovou oběť, uvzdychanou chudinku, které všichni jen ubližují (...) – vydržíte se na něco takového dívat dvě hodiny?“^{3/} Ano, chápeme, že úspěšní lidé, k nimž bezpochyby patří naši vstřícní filmoví kritici, se na nešikovnou smolařku nemohou dívat ani minutu. Jistě je musel spravedlivě rozněvat onen nepravděpodobný motiv chamtivého bohatce, který přivede chudé děvče do neštěstí (z denního tisku přece dobře víme, že čím je kdo zámožnější, tím je také slušnější člověk).

Zkusme však nepřehlédnout jemné nápovědy, které snímek nabízí, a podívat se na něj jinak než ideologickou optikou. Pasivní a trpící bytost asi nebude hrdinkou akční story; může se však stát hrdinkou filmu spirituálního. Růžena je na konci příběhu samodruhá a to stačí, neboť teologicky vzato je každá těhotná žena potenciální matkou Spasitele. Jen Bůh může vědět, kdo se narodí, a jaké má s ním plány.

Růženu často vidíme s vlasy zahalenými do závoju a šál; na mysl nám rovněž přicházejí podoby žen z Blízkého východu. Na schodišti potkává sochu Ukřižovaného, před osudovým zákrokem zase zajde do kostela pomodlit se ke Svaté Panně – a hle, hned v následující scéně odvádějí andělíčkářku policaji.

Divákovi, který stále ještě nepochopil, že sleduje duchovní film, by se mělo rozběsk-

nout při závěrečné titulkové sekvenci, ve které jsou použity statické záběry z Růženiny svatby a z kostela: hrdinka zde již velmi naléhavě připomíná Matku Boží.

Ať už to byl úmysl nebo náhoda, nejpravděpodobněji ovšem režisérova intuice, otvírají se OSUDOVÉ PENÍZE takzvanému spirituálnímu modu. Jednou z jeho stylotvorných charakteristik je to, čemu říkáme „atribut pasivity“: jakási nejistota, zakřivenost, topornost, loutkovitost v pohybech, v jednání i mluvě postav. Tímto introvertním způsobem je koncipována především postava Růženy. Ale i Jan Budař, jindy velmi výrazný, ba dokonce výbojný, zde postavou svého Jiřího hraje zdrženlivě, s odevzdaným sebeovládáním. Barvitě výkony nacházíme například ve druhém plánu: Marian Labuda ml. předvádí Fandu v konvenci grotesky (koulání očima, opilecké eskapády, odpudivé pokusy zmocnit se Růženy na manželském loži) a do role paní továrníkové obsadil Krejčík populární komičku Ester Kočičkovou. Režisér takto staví do protikladu kontrastní žánrové polohy: vážný příběh s duchovním přesahem má tragikomické pozadí.

Zdůrazněme, že Růženino drama není tragédií: hrdinka neimponuje mravní velikostí a není na konci poražena, neboť nepadne (v přeneseném ani doslovném smyslu). Její příběh je v závěru transcendentován, přenechán Bohu, a v jejím zachovaném těhotenství zůstává naděje. Výzvu k tomuto typu čtení je i hudba Jana Jiráka, jejíž vážnost kontrastuje se záplavou trapnosti a banalitou, s nimiž se hrdinka potýká – jako když si v cukrárně při tajné schůzce s důstojníkem zcela nedůstojně zapomene hrnce s obědem pro tatínka a její amant na ni volá: „Kastroly! Vaše kastroly!“

Jiří Krejčík se pokusil o podobný tah, jaký se vyplatil Otakaru Vávřovi v ROMANCI PRO KRÍDLOVKU, když do role Teriny obsadil mladičku slovenskou herečku Zuzanu Cigánovou: Terina byla dívka od kolotočů a její roztomilá výslovnost (trochu delší krátké samohlásky) dává postavě tajemství, exotičnost a mladistvý sexappeal.

Také Gabriela Marcinková je

začínající slovenská herečka, typově velmi zajímavá, s výraznou mimikou a Růžičku ztělesnila překrásně.^{1/}

Z dějin kinematografie známe více případů, kdy režiséři kolem osmdesátky i starší tvořili pozoruhodná, s úctou přijímaná díla: Luis Buñuel, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Julij Rajzman – a nade všemi více než stoletý a stále skvělý Manoel de Oliveira. Tak jako existuje „mladá režie“ (hyperaktivita debutantů dychtivých vyzkoušet všechny možnosti média), existuje režie „zralá“: starý mistr se už nerozptyluje podružnostmi, ví, co chce říci, nachází prostředky přímé a účinné. Jiří Krejčík v OSUDOVÝCH PENÍZÍCH takto vyrovnaného stylu dosáhl. Natočil elegantní, rafinované dílo plné empatie, něhy i nenápadného smíchu (srv. dialog s kvekulantskou zákaznicí: „To se mačká!“ „Teď se to trochu mačká, to se vyvěš!“ „To se nevyvěš, to se mačká!“), které vnímavého diváka neomrzí ani při opakovaném sledování.

OSUDOVÉ PENÍZE. Námět: Karel Čapek (povídka Peníze). Scenáři a režie: Jiří Krejčík. Kamera: Juraj Fándli. Hudba: Jan Jirásek. Střih: Alois Fišárek. Hrají: Gabriela Marcinková (Růžena), Jan Budař (Jiří), Jindřich Nováček (Robert), Marián Labuda ml. (Fanda), Stanislav Zindulka (otec), Barbara Lukešová (Tylda) aj. Česká televize 2010.

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

1/ Karel Čapek: Boží muka, Trapné povídky, Československý spisovatel, Praha 1973, str. 148.

2/ Glosa Mirky Spáčilové vyšla pod neobyčejně „taktním“ titulkem: „Svým nejnovějším snímkem zabil Jiří Krejčík Čapka i sám sebe“, iDnes, 27. 9. 2010. V závěru kritička konstatuje: „Kde vládnu nevěřičnost, trapnost a smutek, shání se i těch milosrdných dvacet procent těžko.“ Kolik procent by milosrdná recenzentka asi dala Čapkovým Trapným povídkám, ve kterých je tolik, ach tolik smutku a trapnosti?

3/ ČFN.cz, 27. 9. 2010.

4/ Zapadlí patrioti však, jak se opakovaně ukazuje v internetových diskusích (porovnejme ohlasy na Renčova HLÍDAČE Č. 47), netolerují v českých filmech protagonisty se slovenským přízvukem, zvláště jsou-li mladé a hezké.

Evoluce v časosběru

Časosběrná metoda vzniku dokumentárního filmu má své nesporné výhody i úskalí. Českému publiku je známa především z tvorby Heleny Třeštíkové, která soustavně, po dobu deseti a více let zachycuje proměny života jedince v čase. Postavami jejich posledních a neúspěšnějších celovečerních filmů jsou tzv. obyčejní lidé, kteří bojují s těžkostmi osudu. Do jejího zorného pole tak vstupuje věčný recidivista a delikvent, stejně jako narkomanka, která před kamerou vlastně demonstruje protažovanou sebevraždu. Výsledkem jsou filmy se silným příběhem, intenzivní portréty lidského osudu, v nichž se základním stavebním kamenem stává emoce. U těchto postav není vlastně důležitá, v jakém sociopolitickém klimatu se právě nacházejí. I přes dlouhodobé sledování se okolní kontext proměňuje na kulisu, o které film nepojednává – primární je zde příběh natáčeného, leckdy scenáristicky intenzivnější než fabulace z pera hollywoodského scenáristy. Druhou zásadní postavou českého dokumentu, využívající zmiňovanou metodu časosběru, byl režisér Pavel Koutecký. Ten až do své tragické smrti v roce 2006 soustavně natáčel osobnosti spjaté s revolučními pohyby české státnosti započatými v roce 1989. Stal se tak klíčovým kronikářem přelomové dekády a zmapoval celá dvě funkční období prezidenta Havla, stejně jako několik dalších osobností z řad československého disentu.

Výsledkem prvního zmiňovaného procesu je film OBČAN HAVEL, dokončený v roce 2007 Miroslavem Jankem, druhý dokument uvedla Česká televize ještě během Kouteckého života pod názvem HLEDAČI PEVNÉHO BODU (2001). Po jeho smrti se projektu ujal dokumentarista Jan Šikl a pokračoval v natáčení čtyř sledovaných listopadových osobností – výsledkem je cyklus EVOLUCE 4 Z REVOLUCE (2010), který v souvislosti s jedenadvacátým výročím sametové revoluce uvedla Česká televize. Tento

cyklus mapuje dvacet let vývoje hudebníka a politika Michela Kocába, studentského mluvčího a později senátora Martina Mejstříka, disidenta a někdejšího ministra vnitra Jana Rumla a jednoho z nejmladších účastníků 17. listopadu na Národní třídě, Kryštofa Rímského. Na rozdíl od Heleny Třeštíkové není Koutecký důsledným vypravěčem příběhu lidského osudu. Jeho postavy jsou však představiteli klíčových fenoménů společensko-politického vývoje a jako takové vlastně zástupně portrétní vývoj československé/české demokracie. Koutecký (stejně jako později Šikl) si zachovává vůči nim zřetelný odstup. Jednotlivé kapitoly tak nejsou hlubinnou sondou do duší a pocitů jednotlivých protagonistů (což příběhovou linii často lehce poznámenává). To však není problém, protože „o ně“ ve skutečnosti nejde.

Dobové realie a společenský kontext jsou totiž tím, co stojí v prvním plánu vyprávění. Koutecký sleduje své postavy především během událostí, jež můžeme nazvat „společenským pohybem“, vývoj jejich osudu k nim také neustále odkazuje. Například v případě Michaela Kocába, který si vůči kamere zachovává značný odstup, tak vlastně pozorujeme příběh urputného megalomanství, které od jisté chvíle jako by ztrácelo své přímé motivace. Kocáb prochází generací od rockového hudebníka k politikovi a podnikateli, stejně jako si zas a znovu navléká kabát společenského mluvčího. Nic z toho však vlastně nedokončí, nic z toho není schopen opustit. Vše je hnáno iluzemi a doslovováno deziluzí. Vývoj jeho postavy je tak možné vztáhnout k samotnému vývoji československé polistopadové transformace. Asi nejsilnější vyznívá díl zachycující dvacetiletý Jana Rumla. Klíčový politik prvních revolučních let jako by procházel nekončící sérií osobních revolucí. Ve vysoké politice se ocitl vlastně náhodou (což je společné všem těmto postavám, stejně jako celému československému disentu). Zprvu se vůči papalášskému prostředí vzepře, vzápětí ho začíná spolutvářet. Z role politika neustá-