

u líčí putování mladé-  
ytaristy za stavitelem  
ých nástrojů zcela tra-  
překvapením není ani  
ečná pointa, v níž mla-  
čýžený nástroj neziská.  
jaly ani herecké výko-  
ní hudební stránka filmu,  
nabízela s tématem  
středím možnost poslech-  
sí dobrou country-mu-  
Herecké obsazení *Plné*  
(Jacqueline Bissetová,  
s Fox) a synopse slibovaly  
ou konverzační komedii.  
od režisérky Claire  
ocové, spolupracovnice  
nionioho a Bertolucciho,  
třicetiminutový debut  
*les and Robbes*) byl oce-  
britskou Filmovou aka-  
í, se očekávala dobrá  
e a talent. Přes to všech-  
ouhrnný výsledek nepo-  
ani odbornou, ani ostatní  
publika.  
ny za herecké výkony  
lí protagonisté domácího  
ěvku *Lute* - Victoria  
lová (neměla vlastně konci-  
nci) a Imanol Arias (kte-  
onkurenci měl, a to i v na-  
Marku Vašutovi). Sku-  
ý životní příběh Eleute-  
šancheze, který v 60. le-  
prošel vězeňskou maši-  
í frankistického Španělska,  
nován a odsuzován ne-  
cvátně svým činům jen  
o, že pocházel z chudé  
ální vrstvy, vyvržené na  
ůj společnosti. Autoři filmu  
šak zbytečně soustředili na  
onokresbu inkviziční zvů-  
panělských věznic a odsu-  
do pozadí vlastní příběh.  
abili tak působení díla na  
ika.  
Cenu za nejlepší režii si  
em poprávu odvezl za  
debut Dominique De-  
dere. *Bláznivá láska* je  
ná komedie o těžkostech  
pívání, obzvláště je-li pro-  
eno trudovitostí. Úvodní  
idylická pasáž o prvních  
mělých krůčcích do sexu-  
lého života fyzicky ještě ne-  
lého kloučka je, vystřídána  
eticky šokující, leč ne ne-  
vdívou, střední sekvenci  
arutosti této choroby a je-  
u možných důsledcích. Epi-  
je pak dalším šokem, kdy  
ýkoliv humor mizí, i sar-  
mus ustupuje morbidní tra-  
lii.  
Cenu FIPRESCI získal ju-  
slávský snímek *Strategie*  
yky zachycující situaci v Ju-  
slávii zhruba posledních  
seti let na osudech členů

jedné venkovské rodiny. Pros-  
tými prostředky, působivě se  
snaží postihnout i dopad  
Titovy smrti, upozorňuje na  
narůstající sociální a z toho  
plynoucí morální problémy  
v závislosti na ekonomickém  
a politickém vývoji země.

Jak již bylo řečeno, řemeslná  
stránka většiny filmů převy-  
šovala jejich umělecké hod-  
noty. Jinými slovy, chyběla  
jednota formy a obsahu. Prá-  
vě obsah, tedy téma, myšlen-  
ka, ono villonovské poslání  
málokdy stály za vynaloženou  
námahu jak tvůrců při reali-  
zaci, tak diváků. Obsahové  
prohřešky prolínaly i do rovi-  
ny žánru a projevíly se v ne-  
jednotnosti stylu. Z průměru  
se vymykaly *Praštěný tanec*  
svou kamerou (Amir Mokri)  
i hudbou (Mitchell Froom),  
méně úspěšné bylo vystoupení  
Toma Hulce v hlavní roli  
v ne zcela dotažené parodii  
na kriminální melodramata  
à la Hollywood. Dobrou ka-  
merou, ale i atmosférou a  
zpracováním námětu zaujal  
*Kouzelný krámek*, až dicken-  
sovsky vyprávěný příběh dvou  
osiřelých sourozenců, kteří se  
ocitají v podivuhodné do-  
mácnosti svého strýce. Z tí-  
snivé atmosféry majitele hrač-  
kářského krámků, zaujatého  
zcela svými loutkami, se vy-  
maňují díky dětské obrazo-  
tvornosti i silné víře v dobro.  
Kompaktností, jednotou umě-  
leckého výrazu i hereckým  
výkonem protagonisty zaujal  
barrandovský příspěvek *Pěti*  
*ve tmě*. Byla mu věnována  
značná pozornost televizní  
televize, ale i novinářů na  
tiskové besedě či při rozho-  
vorech a hodnoceních v míst-  
ním tisku. Naše kolekce byla  
v dané konkurenci reprezen-  
tativní, avšak nasazení zá-  
stupce československé kine-  
matografie do soutěže odpo-  
ledne v závěrečném dnu, kdy  
výsledky novináři již dvě  
hodiny znali, si nelze vysvětlit  
jinak, než neuctivě. Z původ-  
ně ohlášených dvaceti titulů  
jich v soutěži celovečerních  
filmů zůstalo nakonec šest-  
nást, proti třem anglickým  
chyběla zcela sovětská kine-  
matografie, která v uplynulé  
festivalové sezóně posbírala  
nejednu významnou poctu...  
Výrok poroty, přes to, že  
neměla snadný výběr, byl  
přijat veřejností s rozpaky  
a jen umocnil dojem, že tudy  
cesta nevede...

## OBJEKTIVEM KRITIKY

### Džusový román

*Džusový román*, hraný debut  
slovenského dokumentaristy  
Františka Feniče, vznikl před  
čtyřmi roky na Barrandově  
a od té doby až do ledna  
1988, kdy je nasazen do celo-  
státní distribuce, se vedly  
spory, zda je či není pesimis-  
tický, zda zkrlesuje či nez-  
kresluje podobu jedné části  
naší mládeže. Východisko se  
našlo v tom, že se film mohl  
promítat jen pod patronací  
SSM a po jeho zhlédnutí se  
pořádala beseda, aby orga-  
nizátoři splnili požadavek a  
zpracovali názory diváků  
v dotazníku, který se dotýkal  
právě sporných míst a vyzně-  
ní. Převážná část názorů se  
postavila za film.  
Snímek patří mezi díla tak  
zvané obtížná, dokládá ztí-  
žené prosazování látek kritice-  
ky zaměřených proti některým  
společenským neduhům naší  
současnosti. Existuje řada dal-  
ších filmů, které se k divákovi  
dostávají s velkými nesnáze-  
mi (např. *Panelstory* byla sice  
schválena k celostátnímu pro-  
mítání, ale přesto se k většině  
diváků dostala se značným  
zpožděním, nebo vůbec ne;  
nebo třeba snímek Dušana  
Hanáka *Ja milujem, ty miluješ*  
prý očerňuje slovenský lid,  
když se zabývá osudy zemi-  
tých, jaderných postav). Věř-  
me tedy, že nejen tyto sním-  
ky, ale i ty vzniklé v minu-  
lých desetiletích spatří plát-  
na kin. Pouze tak se naplní  
proklamace o následování  
sovětského příkladu - v So-  
větském svazu se plánovitě  
uvolňují léta pozastavené  
snímky, jejichž základním  
prohřeškem bylo, že velice  
přesně diagnostikovaly stag-  
nující stav společenského vě-  
domí. Stejnou charakteristiku  
lze ostatně vztáhnout i na  
*Džusový román*.  
Fenič natáčel svou prvotinu  
ve stejném roce, kdy Jaroslav  
Soukup dokončuje *Lásku z pa-  
sáže* (1983). Proti značně  
spektakulárnímu Soukupovu

snímku volí autor *Džusového*  
*románu* (lze skutečně mluvit  
o autorství, neboť Fenič si  
napsal i scénář) nenápadný  
přístup, založený na nevtrá-  
vém, strohém pozorování se  
zdůrazněným motivem opa-  
kujících se stereotypů. Fenič  
necítí potřebu vyprávění zah-  
lcovat vnější aktrativitou,  
svou výpověď založil na postí-  
žení všedních, běžných udá-  
lostí, kdy skrze banalitu pří-  
běhu dospívá k silnému ak-  
centování bezútěšnosti pří-  
zemně vedeného života, svými  
nositeli neuvědomované.  
*Džusový román* znatelně využí-  
vá poznatků dokumentárního  
přístupu, stačí si povšimnout  
přesného faktografického za-  
kotvení.

Samotný příběh nevybo-  
čuje z banálnosti: Alena,  
sedmnáctileté či osmnáctileté  
venkovské děvče, neschopná,  
nezkušená, ostýchavá holka,  
každý den dojíždějící do mě-  
sta za prací, když zaměstnání  
na vesnici ji nepřitahovalo,  
představuje mládí bez ambic  
a jakoby rezignované, kdy  
největším životním štěstím  
jsou šťastné vdavky, jaké se  
podařily Alenině kamarádce  
Jitce. Právě na její svatbě  
podlehne Alena, ve skrytu  
duše toužící po velké roman-  
tické lásce a odmítající ne-  
obratné dvoření jednoho z  
místních nápadníků, naléhání  
vojáka-kulturisty a první se-  
xuální zkušenost draze zaplatí  
nechtěným těhotenstvím.  
Ocitnuvši se v ohnisku pomluv  
a matčina nátlaku a po zjiš-  
tění, že otec dítěte je ženatý, se  
trpně podvoluje interrupci...  
Fenič nezajímají mravokárné  
aspekty, neusiluje ani o psy-  
chologickou sondu, směřuje  
k sociologicky zabarvenému  
prohmatání ubíjejícího pro-  
středí, v němž Alena jako so-  
ciální bytost živoří, podřizu-  
jíc se monotónnímu schématu  
existenční aktivity, nepřetr-  
žitému řetězci ranního vstá-  
vání, cesty do zaměstnání,  
nezajímavé práce v továrně,  
návratu domů a 'brzkého u-  
lehnutí ke spánku. Absentují  
další potřeby, zejména kul-  
turní, jednotvárnost je občas  
oživena tancovačkou nebo





zájezdem do Prahy. Aleniny základním rozměrem je pasivita, pramenící z nedostatku možnosti seberealizace. Jako by rezignovala na prosazení vlastní vůle, neschopna vzepřít se. Poddajnost jako ústřední povahový rys je exponována průběžně, vynikne v řadě uzlových míst – když se poddá naléhajícímu vojákovi, když jí matka vyčítá prohřešek a ona jen odevzdaně, se skloněnou hlavou mlčí, atd. A když se pokusí osamostatnit (hledá ubytování ve městě), připomíná její počínání spíše dětský vzdor než cílevědomou snahu. Důležitým charakterizačním motivem je kupříkladu omezená slovní zásoba a opako-

vání jednoduchých větných frází (velmi výrazné v sekvenci, kdy ji voják přesvědčuje, aby se s ním pomilovala). Třebaže návaznost na příbuzné stavěné dialogy ve Formanově *Černém Petrovi* je nesporná, v daném kontextu přesahuje původní vymezení jako příznak osobnostní nezvratlosti, nejistoty apod. a přechyluje se spíše k upozornění na intelektovou průměrnost hrdinů, odrážející se nejen v primitivních vzorcích jednání (Alena si buduje model sníženého sebevědomí), ale vztahující se i k nedostatečnému uvědomění si sama sebe. Fenič naráží na množství výrazně symptomatických projevů, avšak zůstává převážně

v pozici prostého konstatování. Spolehl se na sílu dokumentárně přibližujícího, jakoby nezaujatého pohledu, doufaje, že tak nejlépe přiblíží své představy. Dosáhl něčeho jiného – *Džusový román* totiž neoslovuje, divákovi jako kdyby byla předkládána chladná rekonstrukce určitého případu. Příběh není nahlížen Aleniny očima a skrze její vnitřní prožitek, proto s Alenou v podstatě nesoucítíme, ba se přikláníme k názoru, že své potíže si do jisté míry zavazovala sama. Chybí tu trýznivý zážitek neprobuzeného vědomí, proto zůstáváme mimo a nevnímáme plně tragickou bezvýchodnost, neboť ani ona ji nevnímá. V tom vidím zá-

sadní režijní nedostatek, který není vyvážen ani případným autorským náhledem. Fenič počítal s průkazností předvedených faktů, ale nedocnil, že v příběhu nedochází k závažnější dramatické kolizi, která by tuto průkaznost zabezpečila, že převažuje líčení banalit, z nichž se skládá příslušné naladění. Fenič přílišně důvěřoval síle dokumentárního uchopení látky (nejen v pojetí prostředí s množstvím popisných detailů, třeba také v podrobném seznamování se s továrními stroji nebo některými konvenčními stereotypy – viz průběh svatby Aleniny kamarádky Jitky), zdůraznil tím však především fragmentár-

nost, zvlášť patrnou zejména v dlouhé sekvenci Jitčiny svatby. Naskýtalo se využití této události k cílenějšímu vykreslení vztahů i charakterů, neboť dramatická síla slavnosti (nejen svatby, ale třeba také tancovačky apod.) umožňuje snímat masky a převtvářku, jak potvrdily mnohé filmy, namátkou jmenuji Formanovo *Hoří, má panenko*, Altmanovu *Svatbu* nebo Zannussiho *Kontrakt*. Fenič nezužitoval pod povrchem skryté protiklady mezi jistou oficiálností a obřadností slavnosti a nejrozumnějšími odstředivými silami, vyvolanými rozdílnými snahami a zájmy účastníků. *Džusový román* svědomitě zaznamenává povrchní dění, postihuje skleslost a přizemnost, ale nevzpjal se k metaforickému obohacení přinášeného vyprávění zevšeobecňujícími postřehy.

Dochází k paradoxní situaci: přes dosažení vnější autenticity zobrazení se neproniklo k podstatě předváděných jevů. Nejasně se film staví k příčinám migrace vesnické mládeže do měst, k rozkladu sociálního uvolnění. Jistě, už samotné konstatování má nezandebatelnou údernost, stačí si připomenout jeden z výchozích momentů, kdy Alena odchází z drůbežárny, kde původně pracovala, do továrny, i když tím vymění jedno nezajímavé zaměstnání za jiné stejně nezajímavé. Silně se akcentuje myšlenka vnitřní prázdnoty, nevýraznosti a hlavně smířlivé přizpůsobivosti, která v důsledcích ruší i generační bariéry. Mládež se možná bouří, provokuje. (I agresivita může být reakcí na neuspokojivé společenské i mravní etablování, jak dokazuje Smyczkův snímek *Proč?* – to ovšem není případ Aleny), zároveň však existuje jiná eventualita, kterou se zabývá Fenič – všestranná pasivita. Hrdinové *Džusového románu* se přizpůsobují navenek poklidným poměrům, stahují se do ulity rodinného štěstí (Jitčina svatba), jakkoli přizemního a v zásadě maloměstského, osobnostní bezbarvosti a podrževnosti, přejímání pozic svých rodičů, již dávno smířených s vedeným způsobem existence. Není náhodou, že úloha společenských organizací, které na takovém stavu (a na ven-

kově zejména) mají svůj podíl viny, je v podstatě eliminována. Ostatně střípečky nesmělých odkazů v podobě výrobních porad v továrně jsou dostatečně výmluvné, aby naznačovaly častý rozpor mezi verbálními proklamacemi a skutečnými poměry. Příběh dokládá jakýsi stav znehybnění, zmrtnění. Ne-nalezeme v něm sílu, která by byla schopna rozpuštit stojatou vodu. Ani dobře míněné rady Aleniny matky nepřekonávají omezení diktované „dobrou pověstí“. Alena sama, když je nucena reagovat na důsledky svých činů, buď mlčí nebo si ostýchavě vymýšlí, aby na ni nepadla pohana (před interrupční komisí, v továrně), nechávajíc se většinou vláčet událostmi, podléhajíc naléhání, jak dokládají scény s matkou nebo zejména sekvence Alenina svedení, které vrcholí mechanickým milováním na valníku s pytlí brambor.

Postavu Aleny ztvárnila Alena Mihulová, známá již svou citově rozjivenou zdravotnicí v Kachyňových *Sestřičkách*. Ve Feničově snímku načrtává postavu nesrovnatelně uzavřenější. Neprůrazná, tichá mluva od prvních okamžiků prozrazuje důležité charakterové rysy. Snaha zůstat v pozadí a neupozorňovat na sebe výjevu je patrná z každého gesta (převážně obranná funkce a jinak dotvrzení zaběhnutých a neuvědomovaných stereotypů jednání). Přitom není přesněji objasněno, odkud pramení právě taková struktura postojů. Rodinné prostředí Aleny se zdá být vyvážené, i když neúplné (bez otce, který pracuje kdesi na montážích a doma se vyskytuje spora-dicky), matka je představena jako obětavý, poněkud autoritativní typ se zvýrazněnými mateřskými pudy a sklonem rozhodovat za dospívající dceru, častovat ji neúčinnými výtkami, na něž Alena reaguje demonstrativním nezájmem a mlčenlivou tvrdohlavostí.

I v této sféře lze vypozařovat určité souvislosti s modelací vztahů mezi rodiči a dětmi v již zmiňovaném *Černém Petrovi*, i když v posunutých významových kontextech. Alenina kamarádka Jitka (v podání Laury Kurovské) jako by byla variantou obdobného typu, odlišujíc se jen

tím, že se jí podařilo skutečně vysněný ideál štěstí a vdát se, třebaže harmoničnost její budoucnosti je hned od začátku zpochybňována několikrát se mihnoucí postavou manžela, který si zřejmě neodpustí vysedávat v hospodě a jehož chování je poznamenáno obhroublostí. Významně se na dotváření vyznění filmu podílí také kameraman Jaroslav Brabec, snímající v tlumené barevnosti. Obrazové řešení některých scén, zejména Alenino rozpačité milování na pytlích brambor, přináší ukázkové zvládnutí výtvarné i významové složky výjevu, zejména v souvislosti s působivým kolmým stoupáním kamery, navozujícím prázdnotu a bezútěšnost náhodného vztahu. Brabec prokázal nesporný cit pro emotivní potřeby vizuálního ztvárnění příběhu a jeho práce se řadí ke kladům Feničova snímku.

*Džusový román* sice trpí, jak jsem se snažil naznačit, ne vždy dostatečně ujasněnou koncepcí, nicméně sugestivnost výpovědi je nepominutelná stejně jako její myšlenková závažnost. Popisuje určitý, reálně existující životní pocit části soudobé mládeže, její pasivitu, rezignaci. Dotýká se otázek souvisejících se stereotypizací života a zejména pracovního procesu, se stíženou možností seberealizace, vytvářením vhodných stimulů podněcujících aktivnější přístup. Fenič zobrazované jevy neanalyzuje ani nehledá jejich příčinné vazby, předkládá je více méně k zamyšlení v podobě, v jaké je každý vnímavý člověk může spatřit. Že film přesto narazil na problémy při zpřístupnění divákům, dokládá, že se dotkl citlivého místa.

Domnívám se, že jeho aktuálnost v nejmenším nevyprchala, i když včasnější uvedení by zabránilo zbytečným anachronismům (interrupční komise). Režisér každopádně prokázal nevšední talent, skýtající naděje do budoucna, potvrdilo se, že film uspěje jen tehdy, když se při řešení zvolené problematiky vyhne předstírání a neživotní teovitosti. O Feničově upřímnosti nejsou nejmenší pochybnosti. Proto pokládám jeho film za přínosný a potřebný.

*Džusový román*. Scénář a režie: Fero Fenič; kamera: Jaroslav Brabec; hudba: Miki Jelínek; hrají: Alena Mihulová (*Alena*), Laura Kurovská (*Jitka*), Josef Vaidiš, Ladislav Balous, Ludmila Baštincová, Iveta Kopecká, Michaela Podešvová, Vladimír Švábík a další; I. dramaticko-výrobní skupina, dramaturg Sonja Kroupová; Filmové studio Barrandov, 1984.

JAN JAROŠ

### Prohnilí

Mají něco společného: tvárnost. V prvním případě figurka a ve druhém: hlavních postav. To je kvalitativní rozlišení protagonistů jedině z hlediska materiálu, nikoliv jejich významu. První totiž vystupují v sovětské animované plastelinové grotesce režiséra Garry Bardina *Break*, druhé ve francouzské hrané komedii režiséra Claude Zidih *Prohnilí*.

Oba snímky jsou v distribuci promítány společně. Zároveň by si mohly prohodit názvy a idea by zůstala srozumitelná. V jakém „terénu“? Ring a podsvětí. Mluví? Boxeři a policajti. Obě skupiny jako vykonavatelé cizí vůle, ke svému obrácení „naruby“ potřebující marný vysilující zápas. Hrdinové se zvrhávají ve svůj protiklad, popřou to, ve jménu čeho bojovali, neboť pochopí, že idea byla buď špatná (*Break*) nebo bezmocná a nerealizovatelná (*Prohnilí*). V *Breaku* si zápasníci, pojetí jako směšná vyžlátka, postrokováná proti sobě mohutnými trenéry s fanatismem anonymního davu, uvědomí, že bojovali proti sobě bez motivu a jen v rámci cizí agrese, jen pro nízké pudy obecnstva, pro rozhodčí a zášť svých trenérů, proti nimž se nakonec v posledním kole spojí... V *Prohnilých* zase špatně placení policisté nenacházejí žádný stimul ke svému boji se zločinem, a tak se jejich způsob zápasu s podsvětím mění v druh „breaku“ bezmocného policisty, bránícího se ve světě stále abstraktnějšího pojetí spravedlnosti podlehnout byrokratické praxi, že „100krát nic umožilo osla“.