

mových dcer zfilmoval známý režisér Jean Rouch.

Z dokumentárních filmů mne osobně snad nejvíce upoutal desetiminutový snímek kanadského režiséra Piera Mariera *Vykolenění* (Deračinés). Prostřednictvím dětských kreseb a dětmi komentovaných zážitků podává film otřesný obraz hrůz, které zažívají děti ze středoamerických republik, sužovaných soustavnými válkami. Tento filmový výkřik o pomoc zůstává v divákově vědomí jako bolestná výčitka ještě dlouho po odchodu z kina.

Sovětská kinematografie uvedla mimo jiné dokument *Žpověď aneb kronika odčizení* (Ispověď - chronika otčuzđenija) o narkomanovi Alexeji. Režisér Georgij Gavrilo po dva roky sledoval a zachycoval životní osudy a boj třidvacetiletého „hrdiny“ se zhoubným návykem a současně ukazoval společenské podmínky, které paradoxně plodí vznik těchto závislostí, ničících životy mladých lidí. Právě touto konfrontací je film mnohem objektivnější než řada ostatních prací na stejné téma. Georgij Gavrilo původně vystudoval herectví. Posléze filmovou režii na VGIKu a tento film je spoluprací VGIKu s Mosfilmem.

Tradičně předvedla mimořádně působivý film kinematografie polská: natočila ho režisérka Beata Postnikoffová pod názvem *Romeo a Julie - sběrači odpadků* (Sperando - Romeo i Julia z dzielnicy). Nazvala bych tento snímek malým drahokamem, zrcadlícím osud dvou starých lidí, sběračů odpadků, žijících na samém okraji společnosti, kteří jsou však bohatí svým jedinečným vztahem.

Švýcarský dokument *Zlom* (Umbruch) zaujal tématem v západní společnosti velmi aktuálním; zobrazoval proces převedení staré tiskárny z tradiční olovené sazby na novou moderní techniku fotosazby a analyzoval sociální vliv proměn na životy lidí, kteří zde pracují. Přitom švýcarská zvláštnost tohoto procesu byla zřejmá také v tom, že nedošlo k propuštění zaměstnanců, pouze jejich přeškolení. Režisér Hans Ulrich Shlumpf už získal za tento film ocenění na festivalu ve švýcarském Nyonu.

V kategorii krátkých hraných filmů byl patrně nejzajímavějším sovětský třicetihodinový snímek *Advokát Sedov*. S pronikavým sarkasmem vyprávěl historiku obhájece. Na žádost manželky tří mužů, odsouzených k smrti, převzal jejich obhajobu. Už to byl akt hrdinství. Advokát se strachem a s vědomím vlastního rizika bojuje za osvobození bezdůvodně odsouzených a dochází k paradoxní katarzi: místo zatčení, které očekává, je dovezen na slavnostní zasedání a tam oslavován jako hrdina, který v odsouzených pomohl odhalit protisocialistické živly. Režisérem tohoto snímku Studia Mosfilm skupiny Debut byl J. Cymbal. Film získal zvláštní cenu hlavní poroty za sociálně politicky angažovaný film a 2. cenu poroty FIPRESCI.

A konečně aspoň zmínku o animovaném filmu, který si hned prvního večera získal divácké sympatie. Jmenoval se *Georg a Rosemary*, natočili ho kanadští tvůrci Alison Snowdenová a David Fine, kteří v oboru animovaného filmu pracují už více než 10 let. Je to prostá historka o muži, který zbožňuje sousedku a když se konečně odváží vyznat se ze své lásky, zjistí, že je už dávno netrpělivě očekáván. Film ocenila hlavní porota jedním z pěti dukátů a získal i doporučení vysokoskolské poroty.

U některých experimentálních filmů - které doplňovaly tvářnost letošního festivalu - však bylo patrné, že jejich tvůrcům zatím vedle touhy experimentovat chybí schopnost zamýšlet se hlouběji nad problémy, což je nejspíš podmíněno zatím malou životní zkušeností, nedostatkem schopnosti analytického myšlení a především absencí silného impulsu a potřeby sdělit publiku svůj životní názor. V tom vidím všeobecně hlavní problémy tvorby debutujících režisérů. Tam, kde tvůrce chce dokázat víc, než publicistiku a řemeslnou schopnost natočit film, musí existovat ona magie talentu a společenského vědomí, která teprve běžný produkt filmového řemesla povyšuje na umění.

OBJEKTIVEM KRITIKY

Dům pro dva

mněme, že autoři oceňují na *Domu pro dva* ty rysy, které by měly být samozřejmými atributy kvalitního uměleckého díla. Protože tak činí právem, vystává na pozadí jejich třetí celovečerní film Miloše Záborského *Dům pro dva* (1988). Tyto vesměs oceňující texty spojuje přesvědčení, že lity už zjevně nejsou samozde vzniklo dílo ne hned zřejmé. *Dům pro dva* s touto genialití, ale přece výjimečné. okolní bídou kontrastně sou- Závěně si připomínám, jak visí: pokud jej vysoce hod- u zahraničních hostů na MFF notíme, vede nás myslím v Karlových Varech a na me- oceněnihodná snaha dostat se zínárodním semináři v Písku v šeru světla, zatímco abso- prošel *Dům pro dva* bez větší lutní měřítka se vzdalují. pozornosti. Jsem snad dosta- Jsme vděční, dokáže-li ještě tečně skeptický k hodnotám někdo obrazem vyprávět, má- festivalových dojmů, přesto li elementárně promyšlenou považují v tomto případě koncepci figur, přichází-li se- rozpor mezi zahraničním dinou myšlenkou... U díla chladem k filmu a jeho do- takového autora mám vždy mácím příznivým přijetím za povolit, že skutečně zachraňuje, při všech možných limitech, stojí za zamýšlení. Domnívám povědomí nejzákladnějších es- se totiž, že Záborského sní- tetických (kulturních) hod- mek lze plně pochopit a do- not. Je to podle mého názoru cenit právě zde, z perspektivy i případ *Domu pro dva*.

O Záborského náročnosti svédčí už způsob, s jakým statování, které kritika chrání před příliš nadšeným soudem...). Pokusím se po následujících poznámkách k těmto širším souvislostem ještě vrátit. V čem vidí recenzenti výji- mečnost filmu? Shodují se na realizační vynalézavosti Zá- branského týmu a dále oce- ňují, že *Dům pro dva* „vrací našemu filmu dvě zásadní ve- ličiny: myšlenku a katarzi“ (Mírka Spáčilová); rehabilituje příběh - ovšem „příběh věrohodný, se všemi drama- tickými náležitostmi, v tomto případě o to cennějšími, ne- boť jsou nalézány v ryze bez- prostřední současnosti“ (Sta- nislava Přádná); nachází „od- vahou vybočit ze zaběhnutého způsobu zobrazování sou- časného mladého člověka“ (Michal Bartůšek); „dává - dokonce vnucuje - divákovi hodně prostoru pro vlastní přijetí a také přemýšlení o ži- votních postojích, základních zpodobnit jeden skutečně morálních hodnotách“ (Věra Mišková). To jsou závažná hodnocení, - po Bůžově smrti - přesahu- příznávající filmu jistou „zá- chrannou“ úlohu: jen si vši-



svůj význam, když Dan v závěru po matčině rádoze ulehčujícím sdělení, že zemřel Bůža nebyl jeho vlastním bratrem (rodice jej adoptova- li), nepřikládá této zprávě žádnou váhu. V dané chvíli, a právě až v ní totiž cítí, jak je s „nepravým“ bratrem spojený. Zbavil se sice jeho morální nadvlády a tedy do- dil k samostatnému jednání, ale zdá se být nyní k hodnotám, které Bůža reprezentoval (zodpovědnost...) otevře- ný tak jako nikdy dřív. K tomu, aby takovou určujícím úlohu mohl Bůža sehrát, musela být jeho figura vyba- vena silnějšími rysy než jsou ty, které má ve scénáři. Tam se představuje jako pracovitý, leč poněkud bezduchý dříc, úzkostlivý šetřil a nedůvěřivec, vůči mladšímu Danovi uplat- ňující dost obhrubě svou fyzickou převahu. Existence čestná, ale bez podstaty, nic nevyzařující. Záborský jeho vyprahlou serióznost zbavil těchto příliš jednoduché kom- promitujících znaků a Bůžovu

životní „nedostatečnost“ na- hlédl mnohem hlouběji. Ozvláštnil ji iracionální aurou (úspěšně) a zduchoval ji (jak uvidíme, jen s částečným úspě- chem), když principem Bůžo- vy existence učinil starost, péči, tedy hodnoty, spjaté s jeho křesťanskou virou. Vytvořil tak figuru skutečně tragickou, a to je v české kinematografii ojedinělý čin; Bůža ve svém neosobním, pří- liš distancovaném, „neohebném“ vztahu k lidem navzdor- ry nejlepším úmyslům vlastně selhává. Matce je nemilova- nou oporou; Danovi až do chvíle své smrti opatrovní- kem, ale i tíživým karatelem; půvabné Magdě, Danově mi- lence a své pozdější ženě, od- daným, citově však zřejmě- dost sporným partnerem. Ško- da, že Bůžovo manželské pouto Záborský načrtl příliš mlhavě, v trojici jeho vztahů zůstává málo čitelnou meze- rou. Chybí zde taková vý- mluvná nápoověď, jaká charak- terizuje Bůžův vztah k matce: jde o scénu matčiných naro- zenin, kdy Dan s matkou

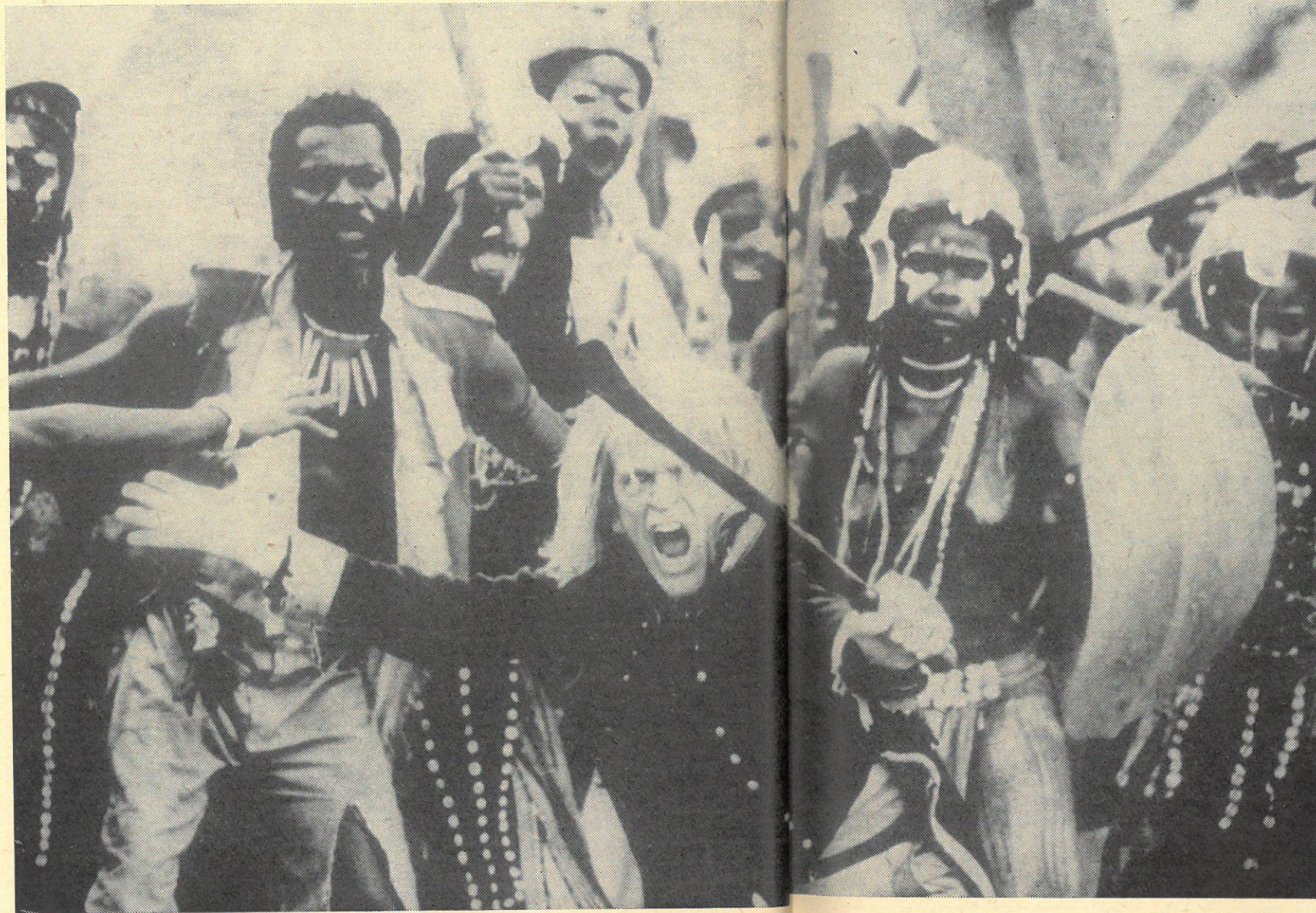
lásceplně tančí, zatímco Bůža je pouhým svědkem této krát- kodobé rodinné idyly. Při vši dobromyslné přejícnosti je v něm pocit hořkého vydělení. Tady se dokonce naskytne otázka, co je pak cennější pomoci druhému, zdali Da- nova jen občasná, spontánní citová vyznání matce či Bůžo- va rezervovaná synovská služ- ba. Je pouze zřejmé, že zatím- co společlivý Bůža se snaží matce zkvalitnit její dům, rošťácký Dan jí dává pocit domova...

Zmínil jsem se už o další metodě, s níž Záborský po- stavu Bůži originálně pový- šil: připsal jí zvláštní, iracio- nální schopnosti. Z původně fyzického trestatele Danových prohřešků se stal majitel psy- chických sil, který pouhým pohledem umí bratra uhranout, znehynbit, a jeho nad- vláda je tedy mimo dosah Danových přirozených obran- ných možností. Podobně do- káže díky telepatickým vlo- hám „vědět“ o bratrových právě páchaných prohřešcích. Tak se ukazuje, že vedle štávnatě prožívané existence Danovy je chmurné „suchý“ prožitek Bůžův bohatý jiným směrem, mimo sféru bezpro- středně vnímaného, uchopi- telného, což je zase obor Da- nův. Je jisté příznačné, že telepatické schopnosti jsou pro něho bohatstvím opět tragic- kým, neboť mu přináší jen bolestnou vědovnost a tíše jimi trpí. Bůžova pronikavá vnitřní představivost má ještě jinou, řekněme poetickou po- dobu ve scénách jeho zvlá- stních „zpozornění“, kdy zasa- žen ponížením odpoutá se od místa své smolařské, někdy dosti groteskní hanby (po- zvrací jej spolucestující z au- tobusu...) a zaostří zrak k ho- rizontu scenerie. V provedení těchto scén se u Záborského mísí ještě důmysl s nejistotou: vracející se Bůžova vize, černý kůň pobíhající sídlitní „anti- přírodou“, jen osciluje mezi symbolem a pouhou zajima- vou rekvizitou. I záračně přivolaný děšť, prozářený světlem u Bůžovy „zdi nářků“, chápu jako příliš izolovaný obraz Bůžových bizarních

ejí charakter a nadále o ní uvažovat jako o bezduché loutce. Dalšími činy pak tento názor dílem potvrzuje (opětovné podlehnutí Danovi po jeho návratu z vojny bez viditelného zdůvodnění jejího selhání), dílem vyvrací (závěrečné „zmoudření“). U Magdy však lze většinu pochybností přičíst na vrub začátečnické nezkušenosti její představitelky, která profesionálům, jakými jsou Ondřej Věchý a Jiří Schmitzer, mohla konkurovat v podstatě jen svými divčími půvaby.

Zřejmě nejvěrohodnější kreaci vytvořila Jiřina Třebická jako matka Dana a Bóži. U zedřené, bez muže žijící ženy zřetelně cítíme slabost pro mladšího syna, sice lehkomyšlného, nezodpovědného, často v náladě a věčně „švorc“ – a přesto k ní vělejšího a životnějšího. Tam, kde střídá Bóža věčně hovoří o opravě zchátralého domku (podotkneme však, že za celou dobu trvání filmového děje – přibližně dva a půl roku – tu k žádné nápadné změně nedojde), je ona více zaujata Danovou rozverností. Až s prozrazením, že jen Dan je její vlastní dítě, se vše vysvětluje...

Dům pro dva by šlo rovněž s trochou tolerance přiřadit k příběhům z pracovního procesu. Je jako celek uveden jednotvárným rytmem točících se ozubených kol, vaček a dalších strojních součástí, které (spolu se záběry na nohy chodců) tu a tam v průběhu filmu symbolizují běh času, střídání ročních období. Ponechme nyní stranou přemítání, nakolik je tato symbolika originální a ptejme se, jak se film vyrovnává s onou „pracovní“ linií. Při bližším zkoumání i zde odhalíme běžný neduh naší filmové tvorby, totiž neobratnost, s jakou jsou hrdinové představováni ve své profesi. I zde se pracoviště v podstatě stává jen kulisu, kde si protagonisté odbudou nejnmutnější kontakt se strojem (rolí papíru, koštětem – podle toho, co kdo konkrétně má dělat) a jejich další aktivity, dialogy atd. se odehrávají už jen před pozadím, tvořeným nehrájecími dělníky, v kantýně, doma, v hospodě... A všimnout si, že se ve filmu de facto moc nepracuje (věčně se v pracovní době mažou karty, někteří se, řečeno po



vojensku, zašívají) nedá žádnou námahu – ale to už je vlastně jiný problém. Zastavme se u dalších filmařských slabín *Domu pro dva*. Téměř se nabízí slovo „amaterské“ pro charakterizaci sekvencí v hospodě, která je zřejmě tím ideálním prostředím pro Dana. Nejdůležitější výtka tu směřuje především k epizodistům a členům komparsu, kteří jen přihlížejí či neuměle přihrávají Danovým kouskům, nepříznivý dojem zde ještě umocňují ledabyle působící postsynchrony. Konvenčně snimaný ateliér (opro-

ti dokumentární věrohodnosti obydlí obou bratří) nelze přehlédnout v pasáži o návštěvě Dana v bytě, který mu půjčuje kolega – opilec Mrázek; obligátní hmidopišská poznámka směřuje třeba k faktu, že zatímco na Jarově, kam se Dan vypraví žádat Magdu o ruku, je léto (mladík si sundá sako), o den později pod Barrandovem jsme zaskočeni atmosférou pokročilého podzimu. Ale asi nemá význam vypočítávat další detaily, zejména nedokážeme-li přesně označit subjektivní a objektivní faktory, které se na

nich při realizaci podepsaly. Abychom však s vodou nevymlili z vaničky i dítě. Znovu je zde třeba připomenout, co již zaznělo na začátku: že *Dům pro dva* je určité filmem, který se vymyká běžnému tuzemskému průměru. Tvůrci se na příběhu tzv. průměrných lidí pokusili vypovidat o mezilidských vztazích, hledat jejich hlubší filozofický smysl a ne je vidět v tak často ventilovaných spotřebně zbožních relacích – a to navíc formou, vybočující ze spolehlivého usudlého přístupu, tak „lákavého“ pro mnohé začínající umělce. Re-

po pravdě řečeno, se již také dostavil.

Dům pro dva. Námět a scénář: Rudolf Ráž, režie: Miloš Záborský, kamera: Martin Benoni, hudba: Jan Paukert a Pavel Dražan, úryvky ze skladeb J. S. Bacha, dramaturgie: Josef Vaculík a Martin Mahdal, střih: Josef Valušiak, hrají: Ondřej Věchý (*Dan*), Jiří Schmitzer (*Bóža*), Ivana Velichová (*Magda*), Jiřina Třebická (*matka*), Michal Tachotný (*muž s walkmanem*) a jiní. 6. DVS Tvůrčí mláď, vedená Janem Vildem, ČSSR 1988.

JIRÍ FRÜHAUF

Zelená kobra

Werner Herzog, jedna z předních osobností západoněmecké kinematografie sedmdesátých let, je jednou z nejosadivších postav ve světě filmu; skutečně málokterý režisér se tolik jako on podobá svým hrdinům, když s urputnou, absolutistickou vášní formuluje své poselství publiku ve svých a dalších obrazových fascinujících, vysoce stylizovaných vizích. Tvrdohlavě se bezprotektivně a krajně nekomerční a krajně nekompromisní, nepochopen širším publikem (zvláště německým) a oblíben kritikou (zvláště francouzskou), způsobuje každým svým novým filmem polemiky velmi filozofické i velmi osobní, týkající se tvůrčího přístupu. Ostřelování úřadů při natáčení *Signálu k životu*, hypnóza herců při natáčení *Skleněného srdce*, záběry smrti rozdrčených trupem pokojivé loď ve *Fitzcarraldovi* nebo skutečné slzy Reinholda Messnera v *Gasherbrumu – zářící hoře* vypovídají o tom, že realita je pro Herzoga pouhou surovinou, kterou svou imaginací přetváří ve skutečnost svých filmů. Pro českého diváka je obtížné orientovat se v herzogovském světě, protože prakticky nemá možnost znát jeho vzácně ucelené dílo, jehož části se vzájemně doplňují a vysvětlují; proto k *Signálu k životu*, pozoruhodnému režisérovi dlouhometrážním debutu, k *Zelené kobre* a nyní i k *Zelené kobře* nemohu než vřele doporučit studii Zdeny Hahnové. Skutečnost zjevná snem

(FaD 1978/5–6), rozebírající Herzogovu tvorbu až do filmu *Stroszek*. Od té doby vznikl remake Murnauova expresionistického horroru *Upír Nosferatu* (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979), napodobující jeho vizuální skladbu a meditující nad zoufalou osamělostí upíra, který nemůže zemřít. Po *Fitzcarraldovi* (1980) a filmu *Kde sní zelení mravenci* (Wo die Grünen Ameisen träumen, 1983), konfrontaci zanikajícího světa australských Aborygenů s ničivou civilizací, se nechal režisér fascinovat osobností horolezce Reinholda Messnera (dokument *Gasherbrum – zářící hora*; G. – Der leuchtende Berg, 1985).

Ve svých krutých, pesimistických, výstředních filmech se Herzog snaží upoutat divákovu zlostejnělou pozornost a donutit ho skutečně vidět. Slepota je totiž u něj přetváří ve skutečnost svých děl, a absenci zbystrěného vnitřního zraku (v agonické vizi Kašpara Hausera ve filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem* tak může skutečný slepec bezpečně vést pouští velkou karavanu). Tento způsob vidění by měl být zbaven všech racionálních brzd a vycházet z bezprostředního prožitku, blízkého extázi. Umísťuje-li režisér děj svých filmů do historie nebo exotických krajín, očisťuje tak svá sdělení od nánosů všednosti, zabraňujícího vidět niternou podobu věcí, postav mi osobní, týkající se tvůrčího přístupu. Ostřelování úřadů při natáčení *Signálu k životu*, hypnóza herců při natáčení *Skleněného srdce*, záběry smrti rozdrčených trupem pokojivé loď ve *Fitzcarraldovi* nebo skutečné slzy Reinholda Messnera v *Gasherbrumu – zářící hoře* vypovídají o tom, že realita je pro Herzoga pouhou surovinou, kterou svou imaginací přetváří ve skutečnost svých filmů. Pro českého diváka je obtížné orientovat se v herzogovském světě, protože prakticky nemá možnost znát jeho vzácně ucelené dílo, jehož části se vzájemně doplňují a vysvětlují; proto k *Signálu k životu*, pozoruhodnému režisérovi dlouhometrážním debutu, k *Zelené kobre* a nyní i k *Zelené kobře* nemohu než vřele doporučit studii Zdeny Hahnové. Skutečnost zjevná snem