

někud naivním, i když nesporně originálním výukovým filmem. První pomoc se na trutnovském titulku 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 utopené dítě 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 zdolouavé a bezobsažné. Přesto jsou tomto díle určité epizody, které vědčí o dokumentaristických schopostech jak režiséra, tak kamerařana J. Galandka (mám kupříkladu na mysli velmi pohotově zachycené bezprostřední reakce brigádníků v epizodě, kdy z naloženého valníku spadne několik smolámy).

Zaujal i kvalitní dokument Kvetořava Heřka Čakanie na koméřu, v němž spolu s režisérem autor námětu a scénáře Jaroslav Čorha ionfrontuje vědecký výklad a historii objevu Halleyovy komety s dořvuky legend a pověr, které toto řleso vyvolávalo v našich současnřích, je zde rovněž poukázáno na vřříklad, 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 smrtící boj, neboť neví, má-li odejít z místnosti dořvami vpravo nebo vlevo, zatímco střecha tohoto domu je již dáno v plamenech. Tato myšlenkově huřná a animačně doslova bravurní metafora byla společně se snímky Katastrofy, Tichý svět Jana Nápravnicka a Laterna musica dalřím důkazem, že tento režisér a scenarista, který na sebe upozorřnil již před řtmi lety svým absolventským dílkem, groteskově Navřtivate Prahu, je mimořádným přřínosem pro naši animovanou tvorbu.

Na vysoké animační úrovni je také pětímínutové kreslené podobostenř režiséra Jindřicha Práškila Unikát. Originální scéna úprku uschlých, zdevastovaných stromů je zavrřena působivou pointou – všechny stromy se zastavily a udiveně pozorují svého jediného, možně posledního, zelenajícího se „kolegu“.

Málo scenaristicky propracovaný byl jediný loutkový film uvedený na festivalu, Tři synové. Režijní i animační postupy této myšlenkově málo bohatě pohádky pro dospěle nasvědčují tomu, že režisér David Filčík mřsty až přespřřlři důsledně navozuje na styl Jiřřho Trnky. A tak film více ponouká k nostalgické vzpomřnce na Prince Bajaju a na animační virtuozitu Stanislava Látala v tomto dnes již klasickém díle, než k zamyslení nad svěřáznou osobností začínajícího režiséra.

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

Soutěžní přehlídka filmů uměleckých řkol potvřřila dobrou profesionálnřt a zejména technickou přřbravenost studentů. Daleko přřblematičtější je však situace při hledání námětů, které by působivě a pravdivě zobrazovaly realitu kolem nás, z nichž by bylo patřno vřrazně mravní i tvůrčí zaujetí autorů tématem. Skutečně obsařených filmů bylo v této kategorii jen velice málo, přřsněji řečeno – byly dva. Dokument Naučit se bát a hraný film Ententřny (oba z FAMU).

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

me přřběh porodu, je zdřrazněna myřlenka, že pacient je člověk, který lékař řvířř, který jen do něho ukládá své naděje. Z toho pramenř nesmřrná odpovědnost této profese. Odpovědnost, kterou si každý lékař musí uvědomit, ale současně se musí naučit s ní řřit, nesmř se jí nikdy zřřřit. Musí se naučit bář. Tento film získal Zlaté slunce v soutěži filmů natočených studenty řkol uměleckého směru.

Druhý film z této kategorie, který zaujal diváky i porotu, byl hraný absolventský snímek režisérky Pařlřny Moskalykové Ententřny. Autorka zde konfrontuje řvit dvou mladých manřelských pářř, řvit dvou řen, které se nikdy neseřtaly, řen, z nichž každá touřř po tom, co nemá. Zatřmco jedna je zouřřalá, neboť tuřř, že asi nebude moci mít děti, druhá má syna, k němuž je však natolik chladná, že ten se ve svých přřstavách vzdaluje do vymyšleného světa, v němž řije jen on a jeho kamarád lev. Z dílčřho přřběhu duřevně osamělého, i když jinak materiálně velice dobře zajiřřeného dítěte postupně vřvřřá úvaha nad relativitívou materiálních hodnot i jakési varování nám všem, otázka, zdali jsme v dneřní uspěchané době tak trochu nezapomněli nejen na úřkost a sny dětí, ale i na vzájemně pochopení a toleranci v mezilidských vřztazích vřbec. Pařlřna Moskalyková svým dílem zdřrazňuje, že jsme si přřřili navykli být lhotejnř jeden k druhému. Rozvod o něm je ve filmu vyslovena i přřijímána s unuděnou samozřejmostí. Jediný, komu toto sdělení, zcela náhodně zaslechnuté, uvěřně v pameřti, je čtyřletý osamělý syn hlavní hrdinky.

Na závěr bych se chtěl zmřnit o jednom zajímavém filmovém experimentu, který na trutnovský festival přřvezla mařarská delegace. Jedná se o film režiséra Andrře Mászze Vzpomřnky na měřto (Emlékek egy városról), jenž se celý skládá ze statických záběřř starých budapeřských zákoutř a ulic. Tento dvacetimínutový poetický snímek, nostalgicky enokující autorovu vizi města jeho dětřtvř, je tvoren citlivým sledem klidných černobřlých, kompozitně dokonale propracovaných záběřř prázdných ulic (kamera Peter Hutton), záběřř, jeřř mřsty vřrazně přřipomřnají obrazy amerických hyperrealistů. Dlouhě trvání těchto jednotlivých filmových obrazů, podpořené jemně gradující hudbou Jánose Mászika, nás nutř dřvat se na film jinak než jsme zvyklř. Všřřmáme si pojednou drobných detailů

a tím se jako by navracíme do dětřtvř, do doby, kdy jsme si také z druhorádých maličkostí postupně sestavovali přřstavu o celku. Režisér s kameramanem však ani jednou (s výjimkou posledního záběřřu) nepohnou kamerou a tím záměrně potlačují prostorovost snímané reality, záměrně nám neposkytnou možnost vkročit do tohoto vzdáleného světa, čímž jen zdřrazňř bariěru, kterou v nás už dávno vytvořil řas, zdřrazní nendřvatnost každé uplynulé vřřiny. Přřstože umělecká úroveň filmů na trutnovském festivalu byla značně kolísavá, přřsto lze konstatovat, že v oblasti kratičkomětrřní tvorby na sebe upozornřlo několik vřrazných talentů. A to není málo...

### Čínské filmy v našich kinech

Čínská filmová tvorba v letech tzv. kulturní revoluce drasticky omezená na několik titulů ročně (přřevážovaly mezi nimi dokumenty a zřřznamy „vzorových revolučních oper“), přřřřřř od roku 1976 postupnou renesancí, jeřř se přřjevuje v početném řřstu produkce (v roce 1983 bylo již natočeno 127 filmů), v řřánovém rozkořatění i v pronikání čřnských snímků na zahraniční řřhy a festivaly. Také do našich kin je od lořřského podřřimu postupně uváděna přřnt kolekce čřnských filmů po více než dvaceti letech. Přřstavuje ovšem vřběř spřře nahodilý a neregulovaný je plně čřnskou produkcí ani co do zastoupených řřnřř (chybí napřř. filmy kung-fu), ani pokud jde o nejvýznamněřř hodnoty posledních let (pořřřřřřme kupřřřkladu filmy režisěra Wu I-lunga Noční deřř a Vzpomřnky ze starého Pekingu). Přřsto i tento omezený vzorek poskytuje o současně čřnské tvorbě určitou přřstavu.

Návrat čřnské kinematografie na plátna našich kin začal poměrně řřastně historickým snímkem režisěřř Li Wen-chuy a Tu řř Odkaz přředků, jehož přřvodní název řřř Hliněná figurky Mřstra Čchang (Ni-řen Čchang řřuan-řři) a jenž byl vyroben v pekingském filmovém řřdiu v roce 1983. Prolog začíná 18. stoletím, za vlády maňžuské dynastie Čching. Na trřiřřti pracuje lidový sochař Čchang Čching-tan, jenž umřř okamžitě vymodelovat z hřny podobu jakéhokoliv člověka a dokáže uhnřit i figurku neregulované 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 uprchně. 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 Čchang 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 nezavíší 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 potlesk na otevření 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, pokrytečný herec-pi-jan). Každá z hlavních figur má svého dvojníka v prologu, ztělesněného týměž 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 přežaté scéně loučení Čchangovy manželky se životem jako by z filmu přímo kanuly slzy. Jiné pasáže zase zastupují dobrodružný živel; samozřejmě za odpočítávacím východním 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-žiang mladý režisér Chu Ping-liou. Vypráví prostý příběh rodiny přeozenka 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 cuďností a balandickým echem podařilo se tak v pointě vyjádřit dialektiku starého a nového i směřování čínského venkova k pokroku.

Nauzdory syžetové jednoduchosti a poněkud poučné osvětláckému 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, Čchunginý domácí práce, přítomnost dětí a výlet do okresního města jako sváteční zážitek. Čtíme 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 pokoušet 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 prince Žao Šu-tuna při získávání princezny Nan Muluny (čemuž přechází 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 ptáků atd.) neodpovídá tomu, na co jsou malí diváci

zvyklí například z filmů Karla Zemana. Je zřejmé, že v tomto žánru dosud čínské kinematografii chybějí 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 režisérů „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 čtyřicet 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.“