

Film **Daleko do Nebe** se stal bezpochyby jednou z nejdůležitějších filmových událostí letošního jara. Jeho režisér Todd Haynes se po svých třech nepříliš výrazných filmech **Poison, Safe** a **Sametová extáze (Velvet Goldmine)** definitivně etabloval jako jeden z největších příslibů současné americké kinematografie. Kritiky ve francouzských časopisech jako **Cahier du Cinema, Positif** a **Repérages** a v britském **Sight and Sound** nezaujal ani tolik tématem svého nového filmu, kterým je hledání skrytého povrchu mezilidských vztahů v xenofobní a homofobní americké společnosti padesátých let, ale spíše jeho formálním zpracováním. Povedlo se mu totiž s téměř fetišistickou přesností oživit styl amerického režiséra klasických melodramat Douglase Sirk. O něco podobného se před ním úspěšně pokusil i neméně slavný německý autor R.W.Fassbinder, samozřejmě zcela odlišnou cestou. Haynesův "dvojí" cinefilský počín, čerpající z děl obou zmíněných režisérů, je tak reflektován především jako rovnocenné pokračování klasického melodramatického žánru. O tento kontext bude ovšem většina českých diváků ochuzena. Douglas Sirk je u nás téměř neznámý. Fassbinderovy filmy se sice občas na některých přehlídkách objevují (zejména pokud se jedná o akce spolupořádané Goethe Institutem), ale lidí, kteří viděli alespoň jeden z jeho filmů inspirovaných Sirkem, je přeci jen stále poskrovnu. Domnívám se, že právě tato skutečnost může film velmi poškodit. Bez potřebného kontextu se totiž může zdát umělý, falešně moralizující a emocionálně příliš vypjatý.

Středobodem celého příběhu jsou navenek šťastně a poklidně žijící manželé Cathy (Julianne Moorová) a Frank (Dennis Quaid) Whitakerovi, kteří jsou typickými reprezentanty uhlazené generace středostavovských úředníků konce padesátých let kdesi v Connecticutu. Za strnulou fasádou jejich na první pohled perfektního vztahu, jehož "kvalita" je dokonce vynesla až na přední stránky společenských magazínů, však dřímají nevybouřené emoce, osamělost a odcizení. Jejich pracně budovaný "sen" se rozpadne ve chvíli, kdy Cathy přistihne svého manžela v objetí s cizím mužem. Ona sama pak hledá útěchu v silném milostném vzplanutí k černošskému zahradníkovi Raymondovi (Dennis Haysbert). V této rovině se film může zdát na mnoha místech dosti problematický. Spojení těchto "velkých" (a stále aktuálních) témat – homosexuality a rasismu – do jediného příběhu působí poněkud křečovitě, ubírá filmu na tempu a dramatičnosti a zbytečně tak obě témata "rozměňuje". Sporné může být také využívání divácky vděčných dětských charakterů (děti Franka a Cathy, dcera zahradníka a její bílí spolužáci ze školy), jejichž problémy ve vztahu k dospělým jsou marginalizovány do tradiční neschopnosti komunikace s otcem v případě prvním nebo "nevinné" šikany v tom druhém. Určitá prvoplánovost a zjednodušení jsou patrné i v postavě andělsky blondatého mladíka, Frankova nového životního partnera a také například při setkání Cathy a Raymonda v galerii, kde zasvěceně diskutují nad Miróovým obrazem.

To vše se však odehrává na pozadí obrazově přesné kopie tehdejších interiérů, dekoračních předmětů, šatů, obleků, průmyslových reklam a samozřejmě také technicolorových barev, divadelně stylizovaného herectví a uhrančivé orchestrální hudby, tedy prostředků vycházejících přímo ze Sirkovy jedinečné estetiky. Nejedná se tu o jakýsi postmoderní pastiš, jako v podobně stylizované části Daldryho **Hodin**, ale o dobře promyšlený pokus znovu použít osvědčené filmové prostředky melodramatického žánru k vážnější výpovědi o naší společnosti.

K Sirkovým filmům se Haynes podle svých slov dostal při svém studiu na univerzitě, kde se jeho filmy promítaly v rámci kurzů tehdy dominantní filmové sémiotiky (ovlivněné mimo jiné Lacanem, Metzlem a feminismem). Sirkův film **All that Heaven Allows** (1955), který se stal hlavním předobrazem **Daleko do nebe**, si Haynes vybral především pro jeho stylovou čistotu a jednoduchost. Téma se mu navíc zdálo velmi intimní a umírněné. V roce 1973 v Německu vznikl Fassbinderův remake tohoto

filmu, **Strach jíst duše (Angst essen Seele auf)**, Haynes se však na rozdíl od svého dalšího velkého vzoru rozhodl předlohu neaktualizovat. Převzal částečně Fassbinderovy zásahy do narace, ale zároveň použil Sirkovy vyjadřovací prostředky a příběh zasadil do doby vzniku předlohy. Zatímco Fassbinder diváky svým syrovým, polodokumentaristickým stylem (absolutně se nehodícím k melodramatickému příběhu) šokoval, Haynes si s nimi hraje. Bylo by zbytečné vyjmenovávat jednotlivé rozdíly mezi všemi třemi filmy, důležité je to, že se Haynesovi povedlo demaskovat základní prostředky žánru a subverzivně je použít. Přestože Sirkovi byla subverzivita přisuzována až pozdějšími výklady jeho filmů, Haynes nám ukazuje "učebnicový" příklad subverzivního žánrového filmu, natočeného na základě teoretické reflexe klasického Hollywoodu.

Klíčem k celému filmu je tak především postava Cathy. Její předobraz, hrdinka filmu **All that Heaven Allows** Carry Scottová (představovaná Jane Wymanovou), je podle Fassbindera i Haynese přímo ztělesněním prototypu antiklasické ženské hrdinky. Haynes svůj film spíše než k melodramatu řadí k žánru tzv. "women picture" (konstituovaném právě v padesátých letech v díle Sirka, Dorothy Arznerové a dalších). A opravdu, postava Cathy velice ovlivňuje emocionální rovinu celého příběhu. Stísněnost prvních záběrů (odehrávajících se většinou v noci, s nepřírozně stylizovanými herci apod.), kdy divák nemůže než očekávat krizi v jejím manželství, vystřídá později uvolněná melancholie (barevná zákoutí při procházkách s Raymondem, delší dialogy) a na závěr opět beznaděj v podobě klasického rozloučení potencionálních milenců Cathy a Raymonda při odjezdu vlaku na nádraží. Nejedná se tedy o "revoluční" znovunalezení tělesnosti nebo probouzení zásadních ambicí směřujících ke změně postavení hrdinky v určité sociální skupině, tak jak tomu bývá u současných "feministických" hrdinek zvykem, ale opět spíše o poctu danému stylu, o nedogmatické zachycení emocí, které nám otevírají vystrašenou duši hlavní hrdinky.

Jestliže jsem v úvodu psal o určité problematičnosti obsahové stránky filmu, týkalo se to především zbytečně explicitního dořikávání naznačených emocí a psychických stavů, kterým se režisér pokoušel dodat věrohodnou motivaci. Ve výsledku však jeho pokus o "znovuoživení" ztraceného technicolorového světa klasických filmů přináší velmi důležité poselství. V jedné scéně říká Raymond Cathy, že si představuje svět, kde lidé alespoň na malý okamžik dohlédnou za povrch věcí, za jejich barvu. To zdaleka neplatí pouze o barvě pleti. Domnívám se, že Haynes proniká hluboko přes nános společenských konvencí, stylizované umělosti a pseudoliberalní přetvářky, aby nám ukázal právě ten jediný, zoufale krátký moment emocionálního osvětlení, které nás může na chvíli přiblížit jinak tolik vzdáleným nebesům.