

ANDREJ CHOVANEC / 2. 5. 2022

Náboženská trilogie Miloše Zábranského

Miloš Zábranský na sebe upozornil v době svých studií na FAMU etudou *Horečka všedního dne* (1981). Jak název studentského snímku napovídá, šlo o osobitou českou reakci na populární diskofilmy s Johnem Travoltou. Následující Zábranského celovečerní filmy *Poslední mejdan* (1982) a *Tísňové volání* (1985) vůči tehdejší kinematografii nijak specificky nevyčnívaly; ačkoli první z nich měl rysy morality, která se stala jádrem dalších jeho děl. Značný ohlas měl až třetí Zábranského celovečerní snímek, *Dům pro dva* (1987). Režisér v něm na jednoduchém příběhu ze současnosti otevřel obecné etické otázky a do tehdejší československé kinematografie vnesl prvky duchovna a náboženství. Následující *Masseba* (1989) a *Stavení* (1990) pokračovali v eticko-duchovní linii. Tvůrce v těchto dvou filmech opustil realismus a posílil alegorické a symbolické prvky. Filmy bývají označovány jako „křesťanská“ či „náboženská“ trilogie. Sjednocení trojice děl naznačil i sám Zábranský, kdy o *Stavení* řekl: „V tomto filmu jsem se snažil nějakým způsobem dotáhnout myšlenku, kterou jsem propojil své předcházející dva filmy *Dům pro dva* a *Masseba*.“^[1] Trilogie vyniká v československé kinematografii jako ojedinělý exkurz k náboženským a duchovním motivům na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Jednotlivé snímky byly ve své době různorodě hodnoceny a interpretovány; souhrnné reflexi se trilogii dostalo jen minimální.

Dům pro dva

Dům pro dva vypráví jednoduchý etický příběh o dvou charakterově protikladných nevlastních bratrech. Bóža (Jiří Schmitzer) a Dan (Ondřej Vetchý) bydlí u matky (Jiřina Třebická) ve starém domě na předměstí Prahy. Starší Bóža je zodpovědný, spořádaný a patrně pod vlivem křesťanské víry striktně dodržující morální zákony. Naopak mladší Dan vede rozháraný život, střída milenky a peníze utrácí v hospodě. Oba bratři pracují

v pražské tiskárně. Bóža se v zaměstnání zahledí do nové kolegyně Magdy (Ivana Velichová), Dan však ze zlomyslnosti dívku svede. Pracovnice po styku nechtěně otěhotní a Bóža se pokouší bratra přesvědčit, aby se s ní oženil; ten ovšem odmítá. Odpovědnost na sebe převezme Bóža a sám s Magdou uzavře sňatek. Nepolepšený Dan po návratu z vojny opět svede Magdu a Bóža na rozestavěném sídlišti nešťastnou náhodou zemře po srážce s nákladním automobilem. V závěrečné scéně mladší bratr dospěje k duchovnímu procitnutí, kdy se mu Bóža na pražské ulici zjeví a Dan zároveň zahlédne své minulé – ještě zkažené – „já“.

Zábranský přímočarost jednoznačného etického syžetu rozšířil o několik parametrických sekvencí.[2] V nich se variují stříhové postupy složené převážně z detailních záběrů; teleobjektiv snímá tiskárenský stroj, projíždějící automobily, lidi procházející v městě nebo kolečka na dětských kočárcích. Tyto sekvence nerozvíjejí vyprávění, nýbrž vykreslují atmosféru každodenní rutiny. Mechaničnost pohybu městského davu zdůrazňuje elektronická rytmická hudba. Zábranský vnesl do přímočarého vyprávění širší sociální rámec, čímž rodinnou linii sporu dvou bratrů zasadil do kontextu stádově myslící společnosti. Magda napodobuje strojové pohyby vlastním tělem, kdy se jako loutka pohybuje při práci v tiskárně. Nejdříve se zdá, že tímto žertovným nadhledem karikuje mechaničnost pozdního socialismu. Když však opakovaně podlehně Danovým laciným svodům, pochopíme, že i ona je pouhým soukolím společnosti.

Tvůrce uplatněním zmíněných parametrických sekvencí vytvořil obraz duchovně vyprázdněné rutiny. Kromě toho prostřednictvím mizanscény akcentoval hříšnost mladšího bratra: Dan dívky svádí na odporných místech, jako je hromada odpadového papíru nebo starý sklad; jednu ze svých milenek nutí, aby se za peníze svlékla v levné hospodě. Motiv starého venkovského domu kontrastuje s obrazem rozestavěného pražského sídliště. Bóža musí vyřešit dilema, jak rodinný dům zrenovovat, aniž by narušil jeho posvátný status.

Zábranský realistickou poetiku odporivé rutiny prohloubil pomocí poetických a intertextuálních prostředků. Čitelnou symboliku nese již Bóžovo jméno. Pnutí mezi každodenností a transcendencí vynikne ve scéně, v níž se Bóžovi náhodně pozvraceném opilcem „zjeví“ černý kůň. Tento poetický motiv se ve filmu opakuje několikrát a v závěru předznamenává tragickou smrt asketické postavy. V jiném

momentu starší bratr vyjde z domu, je zaplaven „křtícím“ deštěm a následně osvícen „nebeským“ světlem. Bůžův mučednický úděl spočívá v jeho schopnosti telepaticky vycítit Danovy hanebnosti. Tento osud vrcholí v kristovském dovršení Bůžova života, kdy umírá na deskách rozházených do tvaru kříže. Očividný zájem staršího bratra o křesťanství dokládá novozákonní citace, jež ho přivede k rozhodnutí uzavřít sňatek s Magdou. Jiný aspekt transcendence vůči pracovní rutině přináší postava vlasatého metače, který je v zaměstnání pohroužen do poslechu duchovní hudby. Mladší bratr Dan je tímto „prorokem“ občasně váben k vnitřnímu procitnutí.

Dům pro dva se setkal převážně s příznivým kritickým ohlasem; u většinového publika však valný zájem nevzbudil. Publicisté jej označují za objev bratislavského Fóra mladého filmu, na němž byl snímek promítán. Na trutnovském Filmovém festivalu mladých získal Velké zlaté slunce a zúčastnil se hlavní soutěže mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech.

Snímek byl hodnocen v kontextu tehdejší československé populární kinematografie, ale také alegorických filmů nové vlny. Jan Jaroš považuje díla Jana Němce, Evalda Schorma a Věry Chytilové za vývojové předchůdce *Domu pro dva*.^[3] Záborský nepředložil zcela abstrahované podobenství, jako je tomu v Chytilové *Sedmikráskách* (1966) nebo v Němcovém snímku *O slavnostech a hostech* (1966). Do realistické poetiky vnesl prvky umožňující alegorickou interpretaci. Podle Jaroše má *Dům pro dva* blízkost k filmům, které vycházejí z realistického podkladu, ale zároveň dospívají k metaforickému vyznění: *Démanty noci* (Němec, 1964) nebo *Návrat ztraceného syna* (Schorm, 1966). Tato díla, podobně jako *Dům pro dva*, lze chápat v rovině doslovné výpovědi i jako přenesená poselství, kdy příběh slouží coby záminka pro zpodobnění určité všeplatné situace.

Michal Bartůšek hodnotil *Dům pro dva* v kontextu dobových populárních filmů: *Discopříběh* (r. Jaroslav Soukup, 1987), *Kamarád do deště* (r. Jaroslav Soukup, 1988) nebo *Bony a klid* (r. Vít Olmer, 1987). Kritik výjimečnost Záborského filmu spatřuje „v odvaze vybočit ze zaběhnutého způsobu zobrazování současného mladého člověka v našem filmu.“^[4] Postava mladšího bratra je specifická tím, že jeho vývoj není omezen na bezstarostný tanec na diskotékách, návštěvu lepších podniků za vyvekslované peníze nebo boj s pražským podsvětím. Podobně uvažuje také Jan Foll: „Po nepřeborné řadě našich filmů a televizních inscenací, které poskytovaly buď

oddechovou podívanou, nebo vážné problémy pouze předstíraly v bojácné snaze do ničeho choulostivého raději příliš „nešťourat“, působí *Dům pro dva* dojmem přesně opačným.“ [5] Z pohledu Jiřího Frühaufa „jde o film, v němž je proti ostatní běžné domácí produkci akcentována určitá filozofická koncepce, životní názor.“ [6] Režisér pracuje s netypickými motivy, jako jsou Bůžovy telepatické či léčitelské schopnosti nebo symboly; přichází s vlastním osobitým viděním světa a „otevřeně přináší svou kůži na trh, riskuje.“ [7]

Vícero autorů upozorovalo v Zábranského filmu komplexní výpověď o své době. Podle Pavla Melounka režisér dosahuje překvapivosti a neotřelosti charakterů a umně propojuje autenticitu s metaforičností. Realita je přítomna jako jedna ze součástí vícevrstevnatého sdělení. V tomto ohledu kritik Zábranského vypravěčskou formu charakterizuje jako „jiný typ syžetu“ [8], který je „nasáklý empirií přítomné dekády.“ [9]

Další pozitivum viděla kritika v posunu od původního scénáře Rudolfa Ráže. Z pohledu Jiřího Cieslára režisér dokázal ryze psychologické poměrování dvou povah zkomplikovat a povýšit do podoby bratrského mystéria. V bratřích vyostřil charakterovou odlišnost a zároveň zdůraznil jejich bytostné spojení. Dan se po smrti Bůži dozvídá, že nebyl jeho vlastním bratrem. Toto zjištění mu však nepřinese žádnou úlevu, naopak pociťuje, že je s nepravým bratrem propojen: „Zbavil se sice jeho morální nadvlády, a tedy do jisté míry se konečně osvobodil k samostatnému jednání, ale zdá se být nyní k hodnotám, které Bůža reprezentoval [...] otevřený tak jako nikdy dřív.“ [10] Aby Bůža takovou určující roli mohl sehrát, musela být postava vybavena silnějším rysy, než tomu bylo ve scénáři. Původně byl starší bratr popsán jako pracovitý a čestný zaměstnanec, avšak bezduchý a nic nevyzařující dřič. Zábranský vykreslil Bůžu mnohem hlouběji, postavu ozvláštnil iracionální aurou a zduchoval ji.

Navzdory tomu, že režisér původní scénář významově prohloubil a rozšířil, nelze si na výsledném díle nepovšimnout výrazné schematičnosti. Kontrast mezi Vetchého akrobatickými kousky a Schmitzerovou topornou strnulostí funkčně zdůrazňuje rozdílnost charakterů postav. Jaroš však toto černobílé rozvržení hodnotí negativně: „Zatiaľ čo Danovi autori prisúdili nepretržitú až preháňanú aktivitu, nachádzajúcu výraz v často výstredných motorických i skutkových extempore, Bůža naopak nadobúda črty asketickej vyrovnanosti, pripravený odčiniť hriechy iných, pripomínajúc viac personifikovanú ideu než žijúcu bytosť.“ [11] Ačkoli režisér předkládá duchovní

meditaci o sebeobětování, „očividnú kristovskú paralelu [...] na súčasné spoločenské reálie prenáša trochu násilne a nepresvedčivo.“^[12] Kritik o závěrečné scéně Danova duchovního obrození píše: „Ak chceli autori takto vyjadriť Danov prerod, rozchod s minulostou, potom ide z dramatického hľadiska o dosť primitívnu popisnosť, ktorá dubluje to, čo už bolo nadostač vyrieknuté.“^[13] Jaroš oceňuje barvitý obraz prezentované skutočnosti a presvedčivosť v nejběžnějších rytmech lidské existence. Metaforická nadstavba však ne vždy funkčně rozšiřuje zobrazenou materiální realitu.

Jiní publicisté přešli k interpretaci a rozdělení charakterů nepovažovali za zcela schematické. Ačkoli postava mladšího bratra jeví rysy antipatické, dokáže díky Vetchého výkonu probudit divákův zájem. Podle Mirky Spáčilové Dan sice reprezentuje lehkomyšlný přístup k životu, „svým roztančeným fanfaronstvím a okouzující jistotou člověka, kterému všechno prochází i vychází, však dokáže odzbrojit a získat sympatie.“^[14] Podobně také staršího Bóžu není snadné jednoduše zařadit: „za jeho mlčenlivou dobrotou, zjitřenou, úporně skrývanou citovostí, nezištným sebeobětováním [...] tušíme až cosi nepřirozeného, nelidského v té trpné mravní dokonalosti, v níž jako by na ,běžnou“ člověčí zlobu nebylo místa.“^[15] Spáčilová oceňuje také filmařské kvality snímku, jenž opouští stereotypní „televizní“ způsob vyprávění a omezuje prostor pro vysvětlující dialog. Režisér umně pracuje se symbolickými obrazy a metafyzicky laděnými výjevy (odlidštěné sídliště, kůň nebo Bóžovo vizionářství).

Průhlednost postav ještě víc problematizuje recenze Radovana Holuba. Autor patrně pod vlivem kontinentální filozofie vypracoval svéráznou existenciální i hegelovskou interpretaci Zábranského snímku. Z jeho pohledu režisér ve svém filmu zdůrazňuje nevypočitatelnost bytí a vybízí ke skeptickému pohledu na nakaširovaný vztah k životu. Bóža je zodpovědnou a racionálně smýšlející postavou, která si dokáže rozplánovat a uspořádat vlastní život; mravní jednání zakládá na uznaném pořádku. „Hlavný zmysel vecí však nespočíva v tom, čo máme v rukách a čo je po ruke, ale niečo, čo stále uniká, vzdáľuje sa, k čomu sa môžeme len priblížiť. Obaja hrdinovia hľadajú svoje nad, vykročenie za seba.“^[16] Dan se vůči vznešenému řádu bouří a pokouší se odpoutat od nánosu mravního dědictví. Svoji revoltou zároveň zosobňuje nadlidskou touhu člověka probít se za hranice reality. V tomto ohledu Danův pudový vztah k životu znamená odpor vůči rutinní existenci či řádu. Dospívá však k zjištění, že se nemůže vymanit ze společenských vzorců a dosáhnout plnou spontánnost.

V Holubově výkladu režisér zobrazuje společnost jako zvěčněnou a přikovanou k řádu monotónní práce: „Práve tieto zvecňujúce okamihy sa snaží Dan prekonať bohémsvom, furianstvom, šašovstvom a plebejskosťou, kde zaznie historická potreba malého človeka vymaniť sa, prekonať neprekonateľný protiklad pána a sluhu, mocného a šaša. Jeho šašovské šťastie nie je vo výkone a v spočinutí, ale v okamihu, keď je samým sebou alebo keď cíti, že takým je, voľný a hravý.“ [17] Nevypočitatelnosť bytí spočíva v paradoxu, že spravедlivý človek Bóža, ktorý ľpěl na mravním řádu, v závěru umírá. Pokračovat v jeho díle musí mladší bratr, člověk méně jistý, ale zato spontánně schopný nalézt hlubší zdroje sebeuvědomění.

Holubova podnětná interpretace dává Zábranského filmu hlubší rozměr. Je ovšem otázkou, nakolik je tento význam skutečně obsažen v samotném díle. Čieslar ve svých vlastních úvahách naráží na riziko balancování „na pomezí adekvátní interpretace a domýšlející spekulace.“ [18] Frühauf upozorňuje, že v případě *Domu pro dva* byly vyzdvihovány kvality a kontexty „které do něho třeba ani nebyly cílevědomé vloženy.“ [19] Na druhé straně, Zábranskému nelze upřít hlubší cit pro vyjádření transcendence. Dokládá to scéna, ve které Dan po bratrově smrti začne v tiskárně rozbíjet prosklené plochy. Během řádění absentují veškeré ruchy a místo nich slyšíme vážnou hudbu. Zatímco předešlé agresivní jednání bylo projevem sobectví postavy, v tomto momentu je tento každodenní rámec překročen. Zábranský dokázal bez intertextuality (instrumentální hudba necituje žádný náboženský text) a symbolů vyjádřit transcendenci Danova hněvu.

Masseba

V *Massebě* Zábranský opustil realističnost *Domu pro dva* a vytvořil divadelně stylizovanou parabolou. Pražské ulice vystřídala nespécifikovaná anonymní architektura, situovaná do blíže neurčené budoucnosti, řeč přestala být smysluplným prostředkem komunikace. V odlidštěném světě absentuje etický řád a obyvatelé uctívají sochu boha prasete. Jednoznačnost difference dobra a zla je docílena typologizací bezejmenných postav. Komunitě vládne Vůdce-diktátor (Václav Postránecký), který své odpůrce nemilosrdně vyhazuje z okna (odtud pracovní název „Pohled z okna“). Vysoký mladík (Karel Roden) se z anonymního davu vyčlení, projeví lásku k Dívce mulatce (Victoria Kidane) a spolu s ní se vydá na cestu hledání ztraceného ráje. Holčička-andílek (Kateřina Blažková), která občas proběhne šedými

interiéry, vyčnívá jako ojedinělý světlý bod. Nejednoznačnost jinak průhledné alegorie je dána tajemným názvem[20] a nejasnou lokalizací a datací děje. Patrně jde o budoucnost po jaderné válce nebo jiné globální katastrofě.

Veřejnost byla v druhé polovině osmdesátých let znepokojována problematickým životem učňovské mládeže, mezi níž se rozmáhalo šikanování a brutalita. Původní scénář *Masseby* Miroslava Vaice se na tuto aktuální problematiku soustředil. Zábranský však z prvotního příběhu o šikaně ponechal ve filmové realizaci jen málo. Uvažoval o tom, jací by šestnáctiletí byli ve starším věku, kdyby v nich přetrvala agresivita či otázky po základních principech dobra a zla. Režisér chtěl mluvit o lidství obecně, o univerzálních principech lidského chování. Z toho důvodu přepracoval realistický příběh se současnosti do tvaru obecného podobenství.[21]

Z produkčního hlediska byla realizace filmu poměrně nenáročná. Natáčelo se pouze ve dvou prostředích, v ateliéru Hostivař a v cementárně nedaleko Berouna. Reály cementárny však nevyhovovaly zcela architektu Zbyňku Hlochovi. Potřeboval naaranžovat prostředí, ze kterého není výhled na oblohu nebo slunce. Esencí stavby měla být hrůza, děs a moc. Z těchto důvodů natáčení probíhalo převážně v ateliéru, v němž mohl architekt vytvořit prostor vyhovující jeho záměru.[22]

V *Massebě* byla použita na tehdejší československou kinematografii dvě technická specifika. Snímek se natáčel na širokoúhlý cinemascope[23] a jako první film v Československu byl ozvučen systémem Dolby Stereo.[24] Důležitou funkcí sehrála hudba, jež tvoří asi sedmdesát procent zvukové stopy filmu. Kameraman někdy tempu hudby přizpůsoboval rychlost záběrů a kamerových jízd. Pracovalo se s elektronickou hudbou, s reálnými zvuky upravenými syntezátorem a taktéž s velkým symfonickým orchestrem.[25]

Kritické ohlasy nebyly tak příznivé jako v případě *Domu pro dva*. Zatímco ten navzdory diváckému nezájmu byl recenzenty přijat vřele, *Masseba* se příznivých kritik téměř nedočkala. V době premiéry docházelo k znovuobjevování trezorových filmů ze šedesátých let, které svou alegorickou mnohvrstevnatostí zastínily průhledné poselství *Masseby*. Konkurenční uvedení děl nové vlny však nebyl hlavní a jediný důvod negativních ohlasů; lze poukázat na řadu věcných nedostatků Zábranského snímku.

Někteří kritici po zhlédnutí *Masseby* zapochybovali o režisérově výjimečnosti a měli potřebu přehodnotit úspěch *Domu pro dva*. Jiří P. Kříž spatřuje v obou filmech konvenčnost metafor a prvoplánovou konfrontaci různých životních postojů. *Masseba* je pro něj „dílem až příliš artistním, vykalkulovaným, v nejednoznačnosti filozofických východisek zamýšlením poněkud teovitým, do značné míry schematickým.“ [26]

Na analogické nedostatky filmu naráží také Ludmila Korecká. Společenská situace i postavy jsou podle ní prezentovány dvoupólově. Charaktery nejsou otevřené alternativním interpretacím, nýbrž jsou pouhými znaky, bez živoucí komplikovanosti. To platí také pro postavu Vysokého mladíka, v jehož životní cestě nedochází k výrazným psychologickým změnám: „Nový prožitek jako by ho příliš zásadně neobohacoval, postava nedoznává většího vývoje, je posunována spíše záměry režiséra.“ [27] Zábranský použitím konvenčních metafor a symbolů původní příběh z učiliště neprohloubil. Zamýšlené významové předměty (knihy, modla, kamenné desky s nápisy) jsou rekvizity bez hlubšího významu. „Myšlenkovou kalkulací a konstrukcí vznikl film vizuálně nevynalézavý a nenasycený atmosférou [...] Zábranský předložil film jako dílo uzavřené, hotové, myšlenkově ukončené. Nevstupuje s divákem do dialogu, nedělí se s ním o to, co ho na našem světě zaráží, o svá hledání a uvažování.“ [28] Kritičce ve filmu schází hlubší vrstva, která by zahrnovala autorův osobní pohled či rukopis.

Recenzent Holub postrádá v *Massebě* potřebnou bezprostřednost, kterou *Domu pro dva* dodal Vetchý v roli mladšího bratra. Duchovní rozmach Vysokého mladíka je načrtnut nepřesvědčivě. Jednorozměrné postavě chybí vnitřní složitost, se kterou by se mohl divák rozporuplně a hluboce identifikovat. Není jasné, jestli režisér zašifroval film do obecných symbolů proto, aby se k námětu o potlačování nemusel vyslovit adresně a aktuálně, nebo mu šlo o posun do vyšší významové roviny. Téma konzumu, agresivity nebo patolízalství by vyznělo naléhavěji v konkrétnějším příběhu. *Masseba* neprobudí u diváka hluboký osobní zájem: „Niektoré filozofické problémy sú predkladané spôsobom všeobecného filozofického traktátu, a nie filmovo, tak, aby sa nám vynorili v mysli akosi mimochodom, na základe citového súznenia a spoluprežívania.“ [29] Film podává důležité poselství, chybí mu však síla výpovědi.

Stavení

V odlišném snímku *Stavení se* Zábranský vydal cestou filmového experimentu. Petr (Zdeněk Dolanský) žije na venkově v domě rodičů své ženy Evy (Antónia Miklíková). Protagonista odtržen od každodenní reality hledá tajemné stavení, které se mu zjevuje v představách. Během své duchovní cesty potkává alegorické postavy – starého mudrce (Josef Kemr) a ovčáka (Gustav Opočenský) – a nevysvětlitelně se ocitá na cizokrajných místech poblíž různých sakrálních staveb. Eviny rodiče opovrhují svým věčně bloumajícím zetěm, on se naopak pohoršuje nad jejich materiálním životním stylem. Stavení nakonec nalezne v starém opuštěném českém statku, v němž objeví bibli jako zdroj duchovního poznání.

Původní scénář Pavla Hajného nesl název „Rogallo“. Vyprávěl příběh o mladém muži, jenž náhodou nalezne kouzelnou látku, ze které zhotoví rogallo. To mu pak umožňuje cestovat v čase, potkává svého zemřelého otce a je sváděn mladou matkou své nynější přítelkyně.^[30] Scénář postupně procházel četnými úpravami a motiv rogala byl nakonec obsažen jen v jedné sekvenci. Film se za omezených polních podmínek natáčel v exotických zemích, poblíž různých náboženských staveb. Na podzim roku 1988 Zábranský spolu s kameramanem Františkem A. Brabcem a představitelem hlavní role Dolanským odjeli natáčet do Peru. Další filmařské expedice proběhly v Egyptě a Nepálu.^[31] Jako československá lokalita byl zvolen Oblík, kde polorozpadlý statek splnil roli české sakrální stavby.

Vznik filmu zkomplikovala situace kolem sedmnáctého listopadu 1989. Herci se připojili k stávkám, kvůli nimž se natáčení muselo na půl roku odložit. Zábranský tu dobu využil na přepracování scénáře. V příběhu výrazněji ukotvil náboženské motivy, jež by byly dřív cenzurou vyhodnoceny jako nevhodné.^[32] Biblická intertextualita vyniká v závěrečné scéně, v níž stařec pod křížem cituje známa slova Ježíše: „Chceš-li jít za mnou, zapři sám sebe, vezmi svůj kříž a následuj mě.“^[33] Následující závěrečný titulok zvětšuje výrok z knihy proroka Jeremiáše: „Hledajíce mne, naleznete, když budete hledati mne celým srdcem svým.“^[34]

Film se nedočkal početných ohlasů a v několika málo recenzích byl hodnocen nepříznivě. Na ostrou kritiku narazil u Jiřího Voráče. Dle jeho mínění tvůrce podlehl sebeklamu o vlastní výjimečnosti. Při snaze o vyjádření duchovních sfér evidentně přecenil své možnosti a uvízl v pasti spasilského komplexu: „Autorský postoj výmluvně obráží hlavní hrdina a současně vypravěč filmu Petr, který se ke svému okolí

chová podobně povýšeně jako autor ke svým divákům, domnívaje se zřejmě, že ho k tomu opravňuje jeho velký duchovní úkol.“[35] Petr při hledání Boha opovrhne lidmi, k nejbližším se chová prezíravě až arogantně. Svým tchánem pohrdá, což mu však nebrání užívat jeho domu i stolu. Cit neprojevuje ani ke své ženě, jež ho oddaně a trpělivě miluje. *Stavení* je spíš psychologickým portrétem nevyrovnaného egocentrika než přesvědčivým spirituálním filmem: „Popravdě řečeno, nikoli pokora, nýbrž pýcha je mu [Petrovi] vlastní. V tom spatřuji základní etický rozpor filmu.“[36] Snímku chybí živé charaktery, režisér se vyjadřuje výhradně pomocí umělecké stylizace: „Počíná si však přitom velmi konvenčně, prost básnivě imaginace a současně naprosto svévolně, takže výsledkem je banalita a zvětšlost použitých prostředků, která se prolíná s vágností jejich významu.“[37] Kritik označuje *Stavení* za nepodařený paskvil a vidí v něm projev absolutní ztráty soudnosti.

V slabinách Zábranského snímku by se dalo pokračovat. Nesrozumitelné anglické mumláni, které opakovaně zaznívá z televize nebo rozhlasu v bytě materialistické rodiny, vyznívá jako přežitý znak zkaženosti konzumního Západu. Poetikou je film manýristický v podobné míře jako *Masseba*. Je otázkou, nakolik se na nezdařilé podobě podepsala nutnost omezených finančních podmínek či přerušovaného natáčení a nakolik Zábranského tvůrčí selhání.

Voráč ve své kritice poukázal na věcné nedostatky *Stavení*, zároveň však dílo neúměrně podhodnotil a přehlédl řadu jeho kvalit. Zábranský vnesl do tuzemské kinematografie ojedinělé téma duchovní všejednoty. Ve chronotopu Petrovy cesty vyniknou analogie sakrálních staveb, zvířat i krajin; slunce prostupuje všemi prostory jako integrující motiv. Putující hrdina je mysticky sjednocen s různými prostory a časy. Filmu nelze upřít řadu podmanivých kompozic české krajiny i cizokrajných lokací. Působivé je rovněž vyjádření posvátna pomocí tajemně přitažlivého, ale zároveň bázně děsivého statku. Závěrečné biblické citace jsou sice didakticky průhledné, avšak v kontextu doby po sametové revoluci fungují jako katarzní výraz náboženské svobody.

Závěrem: Zábranského trilogie s odstupem času

Vřelý kritický ohlas *Domu pro dva* vycházel z dobového pohledu, který hodnotil film na pozadí tehdejší československé kinematografie, navíc před uvolněním trezorových

filmů ze šedesátých let. Cieslar upozorňuje, že v zahraničním kontextu na festivalu v Karlových Varech a na mezinárodním semináři v Písku prošel *Dům pro dva* bez větší pozornosti. Zábranského film bylo možné plně docenit z perspektivy tehdejší situace v kinematografii. Podle Cieslara se ocenění týkaly rysů, které by měly být samozřejmými atributy kvalitního uměleckého díla.[38]

Jan Lukeš ve své knize *Diagnózy času* (2013) píše o tom, jak kritika „z touhy po hlubším pohledu přecenila“ [39] *Dům pro dva*, „a naproti tomu možná ne plně docenila pokračující zjitřené interpelace moci v obrazných podobenstvích Věry Chytilové *Vičí Bouda* (1986), *Šašek a královna* (1987) a *Kopytem sem, kopytem tam* (1988).“ [40] Tyto filmy rovněž kladly etické otázky o vztahu člověka k jednotlivci i společnosti a na rozdíl od Zábranského díla prošly zkoušku času obstojněji.

Zábranskému nebyla vytýkána snaha o duchovní témata, naopak, jeho směřování k religiozitě bylo přijato kladně. K tomuto tématu se vrátil Jaromír Blažejovský v knize *Spiritualita ve filmu* (2007). Ačkoli českoslovenští tvůrci se pokusili o dotek s posvátnem nebo pracovali s biblickými motivy již dříve, žádný z nich nenastolil spirituální modus tak, jak Zábranský v *Domu pro dva*. V případě tohoto filmu šlo o asketické podání, kterým tvůrce sledoval bressonovskou poetiku založenou na atributu pasivity. Blažejovský však Zábranského film ve srovnání se světovou spirituální kinematografií považuje za přehnaně didaktický: „Ve scéně havárie se kamera od ležícího těla prudce obrátí k nebi, abychom nepochybovali, kam odlétla Bůžova duše, v zaplavení Bůžovy blažené a osvětlené tváře deštěm máme patrně spatřit křest Duchem svatým. [...] Pro diváky, kteří by ani takto nepochopili, že se film hlásí k hodnotám křesťanství, je tu ještě Bible, ve které si Bůž čte.“ [41] Teoretik vyčítá přímočarost náboženských variací také *Stavení*: „Znaky, které film používá, včetně závěrečného kříže v paprscích slunce, patří k těm nejkonvenčnějším.“ [42] Nepřesvědčivý je rovněž Petrův alternativní duchovní svět, podobně přeplácán jako měšťácká rodina, v níž žije. *Masseba* nevzbudila pozdější zájem historiků a patrně zůstane v dějinách zapsána zejména jako první domácí film ozvučený systémem Dolby Stereo.

Zábranský svou trilogií vynikl jako ojedinělý nábožensky či duchovně orientovaný filmový tvůrce své doby. Při realizaci scénářů usiloval o autorský posun k hlubšímu pojetí postav nebo k obecné alegorii. Jeho estetika však ve většině případů před

kritikou neobstála. Některé ozvláštňující prostředky, jež Záborský používal, byly spíš manýristickými atrakcemi než funkčními poetickými prvky výrazu posvátna. Větší míru komplexity a umělecké přesvědčivosti dosáhl jedině v *Domě pro dva*. V dalších dvou filmech předestřel spiritualitu a etiku ve zjednodušených schématech; v náboženských variacích nedosáhl složitostí Schormových filmů ze šedesátých let.

Poznámky:

[1] Ivan Bareš, Hledání smyslu života. *Kino* 45, 1990, č. 23 (20. 11), s. 5.

[2] V parametrické naraci dochází k opakování nebo variování specifických stylistických prostředků (parametrů). Tyto prostředky vytvářejí rozpoznatelné stylistické vzorce, jež operují nezávisle na požadavcích syžetu a vystupují jako samostatná estetická kvalita. Parametrická narace je spojována s filmy Roberta Bressona nebo Jasudžiró Ozua. *Dům pro dva* primárně nevyužívá tento typ vyprávění, lze v něm však identifikovat několik parametrických sekvencí. Viz o parametrické naraci: David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1985, s. 275–289.

[3] Jan Jaroš, *Dům pro dva*. *Film a divadlo* 32, 1988, č. 17 (1. 8.), s. 22.

[4] Michal Bartůšek, *Dům pro dva*. *Kino* 43, 1988, č. 16 (2. 8.), s. 15.

[5] Jan Foll, *Dům pro dva* Miloše Záborského. *Ahoj na sobotu* 20, 1988, č. 38 (16. 9.), s. 5.

[6] Jiří Frühauf, *Dům pro dva*. *Film a doba* 35, 1989, č. 2, s. 101.

[7] Tamtéž., s. 103.

[8] Pavel Melounek, Nadešel čas nového syžetu? *Scéna* 12, 1987, č. 16 (10. 8.), s. 7.

[9] Tamtéž.

[10] Jiří Cieslar, *Dům pro dva*. *Film a doba* 35, 1989, č. 2, s. 99.

[11] Jan Jaroš, *c. d.*, s. 22.

[12] Tamtéž.

[13] Tamtéž.

[14] Mirka Spáčilová, Zrodil se film. *Scéna* 13, 1988, č. 14 (11. 7.), s. 5.

[15] Tamtéž.

[16] Radovan Holub, Dům pro dva. *Film a divadlo* 32, 1988, č. 17 (1. 8.), s. 23.

[17] Tamtéž.

[18] Jiří Cieslar, c. d., s. 100.

[19] Jiří Frühauf, c. d., s. 103.

[20] Podle Zábranského slovo „masseba“ nese dva významy: „znamení“ a archeologické označení pro „sloupový kámen“ nebo „mohutný balvan.“ In.: Iva Hejlíčková, Posolstvo Masseby. *Film a divadlo* 33, 1989, č. 17–18 (31. 7.), s. 23.

[21] Tamtéž, s. 20.

[22] Tamtéž, s. 21–22.

[23] Tamtéž, s. 21.

[24] Tamtéž, s. 22.

[25] Tamtéž.

[26] Jiří P. Kříž, Očistný pohled z okna? *Kino* 45, 1990, č. 5 (13. 3.), s. 15.

[27] Ludmila Korecká, Masseba. *Film a doba* 36, 1990, č. 9, s. 520.

[28] Tamtéž, s. 521.

[29] Radovan Holub, Masseba. *Film a divadlo* 34, 1990, č. 6 (26. 2.), s. 24.

[30] Ivan Bareš, c. d., s. 4.

[31] Tamtéž.

[32] Tamtéž, s. 5.

[33] *Stavení*, <https://voyo.nova.cz/filmy/2631-staveni>, 01:14:21–01:14:31.

[34] Tamtéž, 01:15:52–01:16:00.

[35] Jiří Voráč, *Tajemné jako stavení*. *Film a doba* 38, 1992, č. 2, s. 115.

[36] Tamtéž.

[37] Tamtéž.

[38] Jiří Cieslar, *c. d.*, s. 98.

[39] Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart 2013, s. 237.

[40] Tamtéž.

[41] Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007, s. 233.

[42] Tamtéž, s. 234.