

MARTIN ŠRAJER / 23. 7. 2019

# Smutek pětkrát jinak – české krátké filmy

Soudy o kondici české filmové produkce jsou novináři obvykle vytvářeny na základě zhlédnutých celovečerních hraných filmů v kinodistribuci. Méně pozornosti se dostává filmům dokumentárním a zcela bokem pak stojí krátkometrážní tvorba studentů či čerstvých absolventů filmových škol. Jsou to ovšem právě tato díla, díky nimž česká kinematografie často zaznamenává úspěchy na zahraničních festivalech.

Důvodem, proč neprobíhá soustavná reflexe krátkometrážních filmů, může být pohodlnost některých publicistů, kteří věnují pozornost jenom titulům, na něž je dostatečně důrazně upozorní piaristé a které jim distributoři pustí na novinářské projekci. Sami se do hledání a vyzdvihování nadějných tvůrců a tvůrkyň příliš nepouštějí.

Například klauzury FAMU jsou přitom veřejně přístupné (třebaže hledání data jejich konání na stránkách školy vyžaduje velkou trpělivost a lásku k víceúrovňovým labyrintům) a velmi dobrý přehled o nastupujících talentech si lze každoročně udělat na FAMUfestu, jakkoli ten logicky omezuje svou pozornost na práci studentů Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Velký zájem o krátké filmy žel nemají ani kinaři, kteří potěšení diváků po dlouhém bloku reklam a před filmem, jehož stopáž se pravděpodobně bude pohybovat okolo dvou hodin, nechtějí oddalovat ještě předfilmem, jak bylo zvykem v minulosti. Pro širší (a zejména mimopražskou) veřejnost tak nebývá snadné tyto filmy vidět. Motivace psát o něčem, co mohl málokdo zhlédnout, je tudíž logicky malá. Obzvláště v době online publicistiky, kdy rozhoduje počet kliknutí na článek, ne kvalita či objektivnost obsahu.

Na webu [dafilms.cz](http://dafilms.cz) se sice objevují i krátké filmy, ale jenom velmi výběrově a většinou až na základě jejich dřívějšího ocenění (nominace na Českého lva, uvedení na festivalu

v Annecy), web Českého filmového centra pak sice nabízí přístup ke kolekcím pozoruhodných krátkých filmů z jednotlivých let, ale pouze filmovým publicistům a profesionálům. Zbývají tak různé festivaly.

Studentské filmy do programu pravidelně zařazuje karlovarský festival (letos šlo zejména o oceňované animované filmy, které by si zasloužily samostatný rozbor – *Dcera, Spolu sami, Pouštět draka...*), relativně velkou péči jim věnuje Letní filmová škola. Ta letos krom čtyř bloků studentských filmů nabídne i čtyřhodinový maratón studentské tvorby, paralelně (27. července od 22:00) odvysílaný Českou televizí. Samostatně bude na LFŠ uveden film *Jiří pes uprchlík*, který Tomasz Wiński natočil již mimo FAMU a bez podpory Státního fondu kinematografie, který námět filmu shledal příliš ožehavým.

Wińského studie jedné nestandardní vztahové konstelace je jedním z pěti výrazných titulů z programu uherskohradištské přehlídky, kterým se níže podrobněji věnujeme. Všechny prozrazují výjimečný režijní talent a nesou v sobě zejména příslib větší pravdivosti českého filmu. Zvýšenou pozornost ovšem doporučujeme věnovat také dalším krátkým českým filmům, ať už z nabídky LFŠ, nebo těm, které budou uvedeny v jinou dobu a jiných městech. Jde o účinný lék na žal z úpadku tuzemské filmové produkce, vyplývající mnohdy spíše z neurčitého dojmu úpadku než z konkrétní divácké zkušenosti.

Když se rozhlédneme mimo distribuční nabídku, zjistíme, že v Česku vznikají vynikající filmy. A není jich málo.

### **Člověk Kilimandžáro** (r. Jan Hecht, 2018)

V soutěžní sekci European Student Films na festivalu Premiers plans d'Angers měl v lednu letošního roku premiéru krátký film Jana Hechta, který mohli čeští diváci fandící netradičním formám distribuce vidět také jako součást povídkového tetraptychu *Problémy prvního světa*.

Protagonistkou trpce komediálního dramatu je primářka pediatrického oddělení v oblasti nemocnici (Lenka Vlasáková). Čtyřicáté narozeniny se rozhodla oslavit podáním výpovědi a změnou směru, kterým se její život a kariéra dosud ubíraly. Chce začít pracovat v Německu. Pocit nenaplněnosti ale nezažívá pouze v práci, která jí nedává

„žádný čas a žádný prachy“, ale také v manželství. Manžel (Martin Finger), rovněž lékař, pro její rozhodnutí nemá velké pochopení. Přestože si sám uvědomuje neuspokojivost pracovních podmínek, neumožňujících zajistit důstojné podmínky pro personál ani patřičnou péči pro pacienty, kvůli obavám a opatrnosti setrvává na místě. Na rozdíl od své ženy nic měnit nechce.

Komunikace partnerů během kouření cigarety v nemocničním areálu (před pletivem uzavírajícím je do pomyslné klece) se nese v sarkastickém duchu a je prostoupena odtažitým chladem, který naruší pouze procházející kolegové v kostýmech plyšových zvířat, v nichž se před chvílí snažili rozjasnit tváře dětským pacientům. Podobnými momenty se Hechtovi daří oživovat unavující každodennost a vyprávění plné tíživé prázdnoty a neměnnosti projasňovat nenuceným humorem. Příkladně je atmosféra absurdna vystupňována ve druhé polovině filmu, kdy se děj přesunuje z nemocnice do lékařčina domova. Tam kvůli synovým zablokovaným žádům (a pokračující manželově neochotě/neschopnosti kooperace) paradoxně musí pokračovat ve službě. Doma zároveň čelí podobnému nezájmu o to, co prožívá, co si myslí a co má ráda.

Hořkosladkou tečku za sérií událostí prohlubujících ženin pocit zbytečnosti a nepatřičnosti je CD s písníčkami Karla Zicha, z nichž jedna inspirovala i název filmu. Tento dárek nejenže nutí hrdinku ještě jednou ustoupit, podřídít se a nasadit vlídnou masku, ale také pomáhá propojit první a druhou část příběhu. Hecht narací založil na opakování a variování určitých situací, nikoliv na jednosměrném vývoji směrem k určitému cíli či finální proměně. Absence výrazné změny vystihuje nejen neměnnost situace českého zdravotnictví, jež nutí vyhořelé lékaře hledat uplatnění v zahraničí, ale také existenciální bezmoc z bytí jako takového.

Formálně neokázalý film dává delšími záběry a blízkým snímáním vyniknout hereckému výkonu Lenky Vlasákové, jejíž tvář i beze slov vyjadřuje velkou únavu a hluboké zklamání. Oba dospělí herci pak svou sehraností a dobře odhadnutou mírou lakoničnosti přispívají k autenticitě vnímavě odpozorovaných situací doma i na pracovišti. *Člověk Kilimandžáro* je v kontextu české (tragi)komické tvorby unikátní již svým přesvědčivým vykreslením postav a prostředí. Na několika jednoduchých příhodách se mu navíc daří postihnout obecnější problémy, relevantní pro každého člověka i celou společnost. Věřme, že těmito kvalitami bude disponovat také Hechtův připravovaný celovečerní debut *Strom*, v němž by měl jedinec čelit nikoliv

zdravotnickému, nýbrž byrokratickému systému.

### **Sto dvacet osm tisíc** (r. Ondřej Erban, 2018)

V sekci Cinéfondation na festivalu v Cannes, uvádějící snímky nadějných studentů filmových škol, bylo letos prezentováno čtvrt hodinové drama Ondřeje Erbana, zařazené rovněž na shortlist BAFTA Student Film Awards. Film reflektující problematiku bydlení a exekucí rozšířil nepočetnou skupinu titulů o selhávající sociální politice v Česku, kde jsou v současnosti exekucí zasaženy až dva miliony lidí (z poslední doby viz hraná *Cesta ven* nebo dokumenty *Exekuce* a *Hranice práce*).

Erban se na doporučení vedoucích jeho cvičení na katedře scenáristiky FAMU rozhodl na problém atypicky podívat z pohledu samotných exekutorů, nikoliv lidí, kterým dotyční vpadnou do soukromí. Perspektivu exekutorů zviditelňuje hned první záběr, natáčený digitální kamerou jednoho z dvojice mužů, kteří jsou na cestě k ženě dlužící za nájem částku vyjádřenou názvem filmu.

Tím, že bezmoc ze zabavování movitého majetku nezakoušíme z pohledu oběti systému, svobodné matky, se Erban vyhnul exploataci lidského neštěstí. Zároveň se mu zásluhou vyvážených hereckých výkonů a přesvědčivého vykreslení exekučního procesu i napětí mezi oběma stranami podařilo s náležitou naléhavostí zprostředkovat prožitek setkání, které je očividně nepříjemné všem zúčastněným.

Od momentu, kdy exekutoři vstoupí do bytu a ignorují ženinu žádost, aby si sundali boty, si zároveň uvědomujeme nerovnoměrné rozložení moci. Mladé matce, přesvědčující muže, že došlo k omylu a ona ve skutečnosti nikomu nic nedluží, zákon v daném okamžiku neumožňuje žádnou formu obrany. Může pouze bezradně přihlížet, jak dvojice vetřelců chladnokrevně narušuje její soukromý prostor a „zdobí“ její soukromé vlastnictví žlutými štítky. Současně v sobě ale najde dost empatie, aby jednomu z mužů nabídla kávu, což vede k postupnému prohloubení vzájemného porozumění.

Proměna a prozření jedné z postav, která profesionální odstup nahradí soucitem, se sice odehraje v nepravděpodobně krátkém časovém úseku, ale pokud na hraný film nebudeme klást stejné nároky jako na dokument, je nutno uznat, že z dramaturgického hlediska představuje *Sto dvacet osm tisíc* obdivuhodně semknutý

počin.

Vyvolání očekávání (např. výrokem „Můžu skočit z balkonu“), obratně vygradované napětí (od menších neshod k velké hádce a fyzickému napadení), dynamizace vyprávění přepínáním mezi záběry profesionální a amatérské kamery – to vše přispívá k vývoji děje a pomáhá udržet naši pozornost. Díky změně, ke které v závěru dojde, se namísto posílení pocitu zmaru dostavuje produktivnější víra v možnou změnu, pokud lidé občas vystoupí ze svých privátních sfér a zkusí druhým naslouchat.

Díky intimnímu snímání herců zblízka ruční kamerou máme možnost prožít si nepříjemný zásah exekutorů do něčího života z první ruky. Kamera svou pozornost nedělí mezi více paralelně probíhajících dějů, důsledně setrvává na jednom místě a neodhaluje nic navíc. Tato soustředěnost posiluje dojem, že k exekuci dochází v reálném čase přímo před našima očima. Erbanovi byl ostatně inspirací výše uvedený dokument Andrey Culkové *Exekuce* z cyklu *Český žurnál*, k jehož nejintenzivnějším momentům patří právě režisérčino natáčení exekutorů zasahujících v jejím bytě.

Jak už jsme ale zmínili, *Sto dvacet osm tisíc* není dokumentem, nýbrž snahou zprostředkovat v syrovém stavu určitou zkušenost. Bylo by proto nepochopením tvůrčího záměru, kdybychom filmu vyčítali nedostatečnou realističnost, případně od něj vyžadovali zobecňující výpověď o lidech v exekuci. Nespekuluje o příčinách zadlužení, neřeší, do jaké míry je na vině samotná dlužnice a do jaké jde o důsledek špatně nastavených pravidel. Především v divácích posiluje vnímavost vůči problémům „těch druhých“, která v tuzemské diskuzi o sociálních otázkách bolestivě chybí.

### **Cukr a sůl** (r. Adam Martinec, 2018)

Režisér Adam Martinec považuje za jeden z vrcholů české kinematografie *Intimní osvětlení* od Ivana Passera. Na jeho civilní dvacetiminutové etudě je to v tom nejlepším možném slova smyslu poznat. Film vybraný do studentské soutěže festivalu ve španělském San Sebastianu vznikl podle vítězného scénáře projektu *Filmový akcelerátor*, kterým Česká televize podporuje tvorbu studentů filmových škol. Zvolna, s pomalostí, která je zároveň uklidňující i posmutnělá, plynoucí film zachycuje setkání čtyř padesátníků, jež ohlížení za minulostí naplňuje víc než vyhlídky na budoucnost.

Přirozeného projevu herců Martinec dosáhl obsazením vlastního otce a strýců, kterým po vzoru *Lásek jedné plavovlásky* pomáhá s rytmem zkušený Leoš Noha (u Formana takto neherce koordinoval Vladimír Menšík). K jejich uvolněnosti zřejmě přispělo také natáčení ve známém prostředí, poblíž Krnova, odkud Martinec pochází.

Muži na zahradě vzpomínají na zesnulého kamaráda, diskutují nad tím, kdo podřízne jehně, které je třeba opéct, odhadují stáří stromu vyhlédnutého kvůli dřevu na táborák. Agilní Drobek si zoufá, že kdyby začal s cyklistikou dřív, mohl by se stát evropským šampiónem. Čas utíká, alkohol ubývá, ochota odložit masku tvrdého chlapa a někomu se svěřit se svým trápením stoupá.

Rostoucí porozumění mezi jednotlivými aktéry vystihuje i proměna ve stylu jejich snímání. Zpočátku jsou od sebe oddělováni stříhem. Martinec nepoužívá ustavujících záběrů, kterými by dějiště představil v jeho úplnosti a které by nám nabídly jasnější představu o prostorových vztazích mezi postavami. Teprve poté, co Dalibor ztvárněný Leošem Nohou krátce za polovinou filmu mimoděk vysvětlí, proč nemůže pít (na což jsme oproti ostatním postavám připraveni scénou, ve které zapíjí léky), vidíme poprvé všechny kamarády společně v jednom velkém celku.

Jestli úvodní záběr ležících mužů opřených o strom navozoval relaxovanou atmosféru známého Brueghelova obrazu *V zemi peciválů*, film tuto výchozí idylu postupně problematizuje přidáváním temných podtónů a zesilováním fatalistického nádechu. Navracející se motiv ochabujících sil, nevyužitého potenciálu a blížícího se konce je však uchopen se sympatickou věcností a nadhledem, bez náznaku sentimentality. Hrdinové neztrácejí ze zřetele, že život má různé chutě. Dokonce i tehdy, když sami žádnou chuť nemáte.

Společnost od osob mužského pohlaví očekává, že budou neustále předstírat, že se jim nic nemůže stát. Obcházet smrt siláckými řečmi by ale znamenalo popírat vlastní podstatu a izolovat se od ostatních. Jak s mimořádnou nenuceností ukazuje *Cukr a sůl*, k druhým se nejvíce přiblížíme skrze smrtelnost, která nás všechny spojuje a činí rovnými.

Vědomí toho, že zemřeme, tak nemusí být jenom zdrojem smutku, ale také prostředkem k odstraněným citovým bariérám a posílení soucitu a vzájemnosti. Je dobře, že existují filmy, které nám tohle připomínají.

## **Noc s agamou** (r. Tomáš Janáček, 2018)

Na loňském FAMUFestu byl cenou za nejlepší režii hraného filmu oceněn Tomáš Janáček, který se podobně jako Ondřej Erban a Jan Hecht zaměřil na ženu, která se navzdory nelehké životní situaci nepoddává. Atmosférické drama ze současné Prahy, propojující do kompaktního útvaru příběhy, které Janáček viděl a slyšel během své práce nočního recepčního, začíná jako thriller. Zneklidňující hudba, zima, noc, mladá single matka se sedmiletou dcerou. Postupným odkrýváním dalších vrstev, představujícím dominantní vyprávěcí princip (namísto klasického vývoje postav s pomocí jejich překonávání obtíží), ale vychází najevo, že věci a lidé nejsou tím, čím se zdály být.

Žena se žíví jako prostitutka a hledá způsob, jak pro sebe a svou dceru zajistit nocleh. Alespoň pro tuhle noc. Co bude zítra, se uvidí. Na ulici osloví a svede ztraceně působícího muže, který má kde spát, ale jinak to vypadá, že se se světem mívá stejně jako ona a své pevné místo v něm taky stále hledá. Jeho ostych a bezbrannost vůči ženině svádění současně naznačuje, že se z jeho strany není třeba obávat ničeho zlého.

Ani následná interakce páru v mužově bytě nemá už vzhledem k přítomnosti dcery podobu standardního setkání prostitutky a klienta. Vzniklá pseudo-rodinná konstelace nutí dospělé s ohledem na dítě přepínat mezi různými rolemi a vytváří podnětné pnutí mezi předstíraným a autentickým zájmem o druhého, mezi tím, co je, a tím, co by být mohlo. V nejistotě, nakolik autentické některé projevy jsou, zda si hrdinové chtějí pomoci navzájem, nebo myslí jen na to, aby si to pro sebe „udělali pěkný“ (jak říká muž), jsme přitom drženi až do konce,

Namísto ke thrilleru či sociálnímu dramatu, které slibují první minuty, se tak film přiklání k emocionálnímu dvojportrétu lidí ztracených v odcizujícím velkoměstě, kteří se z různých, postupně odhalovaných (a naše mínění o nich proměňujících) důvodů navzájem potřebují. Citovou prázdnotu Janáček prostřednictvím transakčně založeného vztahu nekritizuje a nevyhodnocuje, ale s pomocí nuancovaných hereckých výkonů, při nichž hodně záleží na intonaci hlasu a každém gestu, empaticky a bez jakékoliv falše zkoumá.

Analýza systémových nedostatků přispívajících k feminizaci chudoby je ovšem implicitně přítomná v poukázání na skutečnost, že zavedené společenské pořádky situují do svízelnější pozice ženu, která je nucena překonávat obtížnější překážky a brát menší ohledy. Žena je tak podobně jako v Janáčkově předchozím *Rytířském lexikonu* nepřekvapivě tou vyzrálejší ze dvojice, jakkoli si v sobě zjevně také nese velkou nejistotu. Muž si příznačně lépe rozumí s dcerou, se kterou sdílí lásku ke kakau, které si připravuje, když je mu smutno a nemůže usnout. Svou stagnací zároveň připomíná agamu, která se nehybně vyhřívá v jeho teráriu (a „je plachej a nemá rád cizí lidi“).

Žena, třebaže se nachází v méně komfortní pozici, oproti muži někam směřuje. Jak nejnázorněji demonstruje energický poslední záběr, v němž je portrét protagonistky završen obohacením hudebního motivu o další vrstvu, dokázala se na život ve městě přece jen lépe adaptovat a pohybuje se jím s větší jistotou. Janáček si uvědomuje význam trvání, znamenitě pracuje s prodlevami, mlčením a čekáním, čímž nás drží v očekávání a zároveň vystihuje obezřetnost postav. Zakončení příběhu poměrně dynamickou scénou, která se navíc jako první odehrává venku za světla, má proto mimořádně silný katarzní účinek a film také díky ní ještě dlouho doznívá.

### **Jiří pes uprchlík** (r. Tomasz Wiński, 2019)

Na Mezinárodním filmovém festivalu Huesca obdržel cenu pro nejlepší scénář půlhodinový film Tomasze Wińského, provokativně zkoumající, k čemu může vést pocit nadřazenosti jedné bytosti nad jinou. Komorní psychologická studie s prvky kruté černé komedie vychází ze skutečné příhody, o které autorovi vyprávěla jeho kamarádka, která v Berlíně narazila na muže dobrovolně přijímajícího roli psa.

Ve filmu si po krátkém otevíracím dialogu, připomínajícím úvod *Sedmikrásek*, služby člověka s touto zálibou objednájí Anička a Eliška, dvě znuděné, citově povětšinou inertní kamarádky, ztvárněné s obdivuhodným odhodláním vykračovat z komfortní zóny Jenovéfou Bokovou a Eliškou Křenkovou. Jejich „psa“ Jiřího hraje s nemenším nasazením Petr Vančura. Příběh jejich setkání a společného soužití je vyprávěn retrospektivně, ve fragmentech oddělených prolukami připomínajícími mrknutí. Aniččin subjektivní mimoobrazový komentář ovšem kontrastuje s hlediskově neutrálními, převážně statickými záběry, navozujícími atmosféru mrazivé klinické studie.



Ochočení a výcvik lidského psa sice začíná jako recese, ale zakrátko se – v duchu slavného stanfordského vězeňského experimentu – mění ve stále agresivnější zneužívání mocenského postavení a prokazování dominance. Ochota, s jakou Jiří přijímá otrockou roli, vede k tomu, že jej zejména Eliška přestává vnímat nejen jako člověka, ale postupně také jako živou myslící bytost s určitou citlivostí, zasluhující si důstojný život bez ohledu na to, zda se cítí být více psem, nebo člověkem. Stejně jako jeho matka, která jej odvrhla (a proto se z něj stal uprchlík), přestává akceptovat nejen jeho lidství, ale i to, čím se rozhodl být.

Společně s Jiřího volností se zmenšuje i prostor, který kamera hercům ponechává. Většina filmu se odehrává ve stísněných interiérech jednoho šalebně útulného bytu. Obsahuje ale také dvě exteriérové scény v přírodě, z nichž ovšem jenom v té první, snímané v celku, mají postavy jistou volnost. Ve druhém případě, kdy jsou herci zabírání z větší blízkosti, už se jejich možnosti zdají být omezenější.

Proměnu situace vystihuje také situování figur do určitých částí mizanscény. Jiřího nevidíme buď vůbec (pokud se zrovna krčí pod stolem a olizuje svým paničkám nohy), případně v pozadí nebo ve spodní části obrazu. Každé jeho vystoupení z tohoto „příkázaného“ prostoru znamená narušení rovnováhy, nastolující otázku, kdo je pánem, kdo je pes a kdo člověk. Děsivou paralelu k narušenému chování mladých, zdravých, ale normálních partnerských vztahů neschopných žen nastoluje série polaroidových fotografií, zachycujících Jiřího v dehonestujících pozicích, které připomínají nechvalně proslulé fotky vězňů mučených americkými vojáky v irácké věznici Abú Ghrajb.

Nacházení slasti v pocitu absolutní kontroly Wiński nezkoumá ze sociologické či psychologické perspektivy, se zájmem o konkrétní pohnutky jednotlivých aktérů. Lehce nadsazená, zlý sen připomínající výchozí situace mu slouží ke zvýraznění běžně aplikovaných vztahových vzorců. Někteří lidé skutečně považují plnou podřízenost a poslušnost partnera za projev lásky a stejně jako Aničce s Eliškou jim uniká, jak nezdravý ve skutečnosti je podobně nesouměrný vztah, z něhož profituje pouze jedna strana.

Provokativní, temně komediální ohlédnutí za jedním nestandardním soužitím tak podobně jako ostatní zde představené krátké filmy poukazuje na něco, co se nám a

kolem nás běžně děje, ale co z různých důvodů nevidíme, nebo vidět nechceme. Wiňského krátký film, podobně jako filmy Hechta, Erbana, Martince a Janáčka, divákům jinými slovy oproti velké části tuzemské celovečerní produkce nenabízejí snadný únik, ale snaží se jim, ne vždy příjemnými způsoby, otevřít oči.