

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2013

Jakub Konečný

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH
A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Jakub Konečný

Alexandr Rechviašvili a jeho filmová tvorba v 70. - 80. letech
Aleqsandre Rekhviashvili and his film work in the 1970s – 1980s.

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2013

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a že jsem použil pouze zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu pramenů a literatury na konci práce.

V Olomouci dne 4. prosince 2013

Podpis

Děkuji doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D., za odborné vedení, podnětné připomínky a velkou trpělivost. Také děkuji svým blízkým za projevenou důvěru a podporu.

1 OBSAH

1	Obsah	5
2	Úvod.....	6
2.1	Téma a cíl práce	7
2.2	Metodologie a zhodnocení literatury	8
3	Biografie autora	10
4	Gruzínská kronika 19. století	11
5	Cesta domů	21
6	Stupeň	30
7	Závěr	41
8	Prameny a literatura	44
9	Anotace	48
10	Resumé.....	49

2 ÚVOD

Vždy, když si pročítám kapitoly věnované československému filmu 60. let, tedy období československé nové vlny, v nějakém obsáhlejší přehledu dějin filmu, tak mě zamrzí, že nejsou zmíněna jména mých oblíbených tvůrců, kteří nedosáhli takového věhlasu v zahraničí. Aniž bych jakkoli chtěl diskutovat o kvalitách režisérů, jako jsou Miloš Forman, Věra Chytilová nebo Jiří Menzel, tak se ptám, proč na piedestalu nestojí také Pavel Juráček, Drahomíra Vihanová nebo, můj zdaleka nejoblíbenější, Elo Havetta. Jistě to má své důvody a snad si jich jsem i vědom. Mírím, ale jinam. Moje hlavní premisa, když jsem přemýšlel nad tématem bakalářské práce, byla ta, že jestli z našeho tak plodného období 60. let proniklo do povědomí dějin filmu jenom několik málo jmen, tak se musí podobně nedobrovolně ukrytí a výjimeční tvůrci nacházet i v jiných národních kinematografiích. A můj předpoklad se ukázal jako odůvodněný.

2.1 TÉMA A CÍL PRÁCE

Na režisérskou osobnost Alexandra Rechviašviliho mě upozornil vedoucí mé práce doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.. Zvolil jsem si jej ze dvou důvodů. Tím prvním je, že mě Rechviašviliho filmy zaujaly a líbily se mi. Tím druhým, o něco praktičtějším důvodem, je to, že české odborné veřejnosti není dílo Alexandra Rechviašviliho dostatečně známo a věřím, že má potenciál pro to, aby dostalo pozornosti, kterou si bezesporu zaslouží. Jedná se o dílo výjimečné z hlediska formy i stylu, které s sebou nese zřejmé poselství, jež je neustále aktuální.

Původně jsem měl v plánu provést analýzu čtyř filmů z období 70. - 80. let. Když jsem se seznamoval s tvorbou Alexandra Rechviašviliho, tak mi přišlo logické analyzovat právě čtyři snímky *Gruzínskou kroniku XIX. století* (XIX saukunis qartuli qronika, 1979), *Cestu domů* (Gza shinisaken, 1981), *Stupeň* (Safekhuri, 1986) a *Přiblížení* (Miakhloeba, 1989), jedná se o čtyři fikční dlouhometrážní snímky, které natočil autor v rozmezí deseti let. Později vyvstaly souvislosti mezi prvními třemi filmy, které i v dostupné literatuře byly zmiňovány jako trilogie. Uvědomil jsem si, že spolu souvisí, snad na sebe i navazují a čtvrtý snímek, *Přiblížení* (1989), už se ubírá jiným směrem. Hlavním argumentem, proč neprovést podrobnou analýzu i čtvrtého filmu, jak jsem se nakonec rozhodl, však byl fakt, že se mi nepodařilo sehnat kopii v dostatečné zvukové i obrazové kvalitě. Z kopie, kterou jsem získal, jsem se necítil způsobilý k tomu vyvozovat jakékoliv závěry.

Mým cílem tedy je podat zprávu o Alexandru Rechviašvilim a i svým příspěvkem rozšířit dostupnou literaturu o tomto výjimečném tvůrci.

2.2 METODOLOGIE A ZHODNOCENÍ LITERATURY

Z hlediska teoretické literatury budu vycházet z knihy Davida Bordwella *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, kde autor rozvíjí přístup neoformalismu. A i z tohoto přístupu si vyberu jenom vybrané složky kritické analýzy filmového stylu, který je z mého pohledu na analyzované tvorbě skutečně signifikantní. Kristin Thompsonová ve své stati *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod* tvrdí, že „...analýza zahrnuje rozšířené, pozorné sledování filmu – sledování, které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i zhlédnutí následných“¹. Mě na snímcích Alexandra Rechviašviliho zaujal zejména filmový styl, jeho vybrané prvky jako je konstruování času a prostoru, kamera, střih, herecký projev a jim se budu ve svých kritických analýzách věnovat. Veškerá mnou užitá odborná terminologie bude také pocházet z *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*.

Literatura přímo k Alexandru Rechviašvilimu a jeho tvorbě v našem domácím prostředí prakticky neexistuje a případný divák měl možnost seznámit se s jeho dílem jedině při promítání *Gruzínské kroniky XIX. století*, což proběhlo dvakrát v kině Ponrepo². Alexandru Rechviašvilimu bohužel nebyl věnován žádný prostor ani při Letní filmové škole v roce 2007, kdy jeden z programových bloků byl zacílen na kinematografii kavkazských republik³. Jenom velice krátký rozsah, v řádu několika vět, je Rechviašvilimu věnován ve třech článcích v českém tisku⁴ a asi na půlstraně je uvedena jeho tvorba v příručce *Národní kinematografie Sovětského svazu* Jana Bernarda. Povedlo se mi získat k tématu několik článků v odborném zahraničním tisku, jde o literaturu ruské a anglické provenience. Jako úvod do kontextu sovětské kinematografie jsem používal *Dějiny filmu* Davida Bordwella a *Dějiny filmu 1895 – 2005* Jerzyho Płazewskiho, musím bohužel konstatovat, že tyto přehledy byly v rámci gruzínské kinematografie nedostatečné. Lepší

¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. 1998. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate*. 1. 1998. s.7.

² Jak mi sdělil Tomáš Hála z Národního filmového archivu.

³ GREGOR, Lukáš. 2007. „Proces vyřazování byl pro mě bolestný.“ *Rozhovor s Tomášem Hálou, jedním z dramaturgů cyklu Kavkazský film*. [online] 25 fps [citováno 30. 11. 2013] Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/%E2%80%9Eproces-vyrazovani-byl-pro-me-bolestny/>>.

⁴ BERNARD, Jan. 1983. Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let. *Světová literatura*. 6. 1983; KOPANĚVA, Galina. 1989. Neznámá gruzínská kinematografie. *Film a doba*. 4. 1989; PLACHOV, Andrej. 1984. Ostrůvek antiky na půdě Kolchidy. *Film a doba*. 4. 1984

představu o vývoji gruzínské kinematografie jsem získal z *Národních kinematografií Sovětského svazu* Jana Bernarda. Dále jsem pracoval s literaturou, která mi poskytla náhled do vývoje regionu jižního Kavkazu v druhé polovině 20. století⁵. Bylo-li to žádoucí, tak jsem si vypomáhal i jinou odbornou literaturou z různých odvětví humanitních věd. Dostupnou literaturu přímo k tématu hodnotím jako nedostatečnou. Prameny, tedy filmy na DVD nosičích, jsem si přivezl přímo z Gruzie. A nesmím zapomenout ještě na jeden hodnotný zdroj, což je dokumentární film *Vernisáž*, který natočil a mně poskytl Pavel Kolaja v roce 2011. Jeho tématem je právě gruzínský film 2. poloviny 20. století. Mimo jiné se v něm nachází i cenné rozhovory s gruzínskými režiséry včetně samotného Alexandra Rechviašviliho.

⁵ Např. DE WAAL, Thomas. *Černá zahrada*. 1.vyd, Praha: Academia, 2012. ISBN: 978-80-200-2072-7; ŠMÍD, Tomáš, VAŽURA, Vladimír. *Etnické konflikty v postkomunistickém prostoru*. 1.vyd. Brno:CDK, 2007. ISBN:978-80-7325-126-0.

3 BIOGRAFIE AUTORA

Alexandr Rechviašvili

Gruzínský filmový režisér narozený 17. ledna 1938 v Moskvě. V roce 1956 se hlásil na VGIK⁶, na fakultu režie, kde nebyl pro dostatečný věk přijat. Na radu přítele se přihlásil na kameramanskou fakultu. Jako hlavní kameraman působil při natáčení snímků *Alaverdoba* (1962) a *Niko Pirosmani* (1969) Georgije Šengelaji, *Miqela* (1965) Eldara Šengelaji, *Dzagli* (1974) Leily Gordeladze a *Červený a černý* (1976) Sergeje Gerasimova. Po absolvování kameramanské fakulty se přihlásil roku 1964 na fakultu režie. Andrej Tarkovskij nabídl Alexandru Rechviašvilimu jestli by nechtěl dělat hlavního kameramana na snímku *Solaris* (1972), což Rechviašvili odmítl, obával se, že by nemusel dostát Tarkovského nárokům. Roku 1971 natočil krátký film *Nutsa* a o dva roky později vytvořil rovněž krátký film *Zelený luh*, který Goskino zamítlo, v roce 2011 se rekonstruovaly fragmenty tohoto krátkého filmu. Dále pokračoval celovečerními filmy *Gruzínská kronika XIX. století* (1979), *Cesta domů* (1981), *Stupeň* (1986) a *Přiblížení* (1989). Poté natočil několik dokumentárních filmů *V trojúhelníkovém kruhu* (1993), *Země zaslíbená. Návrat* (2000), *Poslední* (2006) a *Igor Sanovich, nástin portrétu* (2008). V současné době vede uměleckou galerii v Tbilisi.

⁶ Všesvazový státní institut kinematografie. Nejstarší filmová škola na světě.

4 GRUZÍNSKÁ KRONIKA 19. STOLETÍ

„Největší lstí ďábla je, když sám o sobě prohlašuje, že není.“

Giovanni Papini

V roce 1979 slavil gruzínský film v zahraničí velké úspěchy. Na scéně se totiž objevil nový tvůrce, který svým celovečerním debutem získal hned pět cen⁷ na filmovém festivalu v Mannheimu. Řeč je o Alexandru Rechviašvilim a jeho snímku *Gruzínská kronika 19. století*.

Prorazit na poli sovětského filmu se snímkem, který je odvážný po formální i stylistické stránce, na přelomu 70. – 80. ovšem nebylo nic snadného. Roku 1964 se ve vnitrostranickém puči podařilo Leonidu Iljiči Brežněvovi svrhnout a nahradit ve funkci generálního tajemníka Sovětského svazu Nikitu Sergejeviče Chruščova, který byl zastáncem liberálnějších reforem. Za Leonida Iljiče Brežněva nastala normalizace uvolněných poměrů, což se projevilo i na poli kinematografie. Postihování byli tvůrci jako Andrej Tarkovskij, Andrej Michalkov – Končalovskij, Elem Klimov, Larisa Šepit'ko, Alexej German, Alexandr Askoldov a mnozí další⁸.

Jerzy Plazewski ve svých *Dějínách filmu 1895 – 2005* dělí vývoj kinematografie Sovětského svazu 60. – 80. let do několika linií, do jedné z nich, kterou označuje jako „Lidový proud“⁹ bychom mohli, byť se značnými výhradami, zařadit *Gruzínskou kroniku XIX. století* i *Cestu domů*, druhý Rechviašvilioho snímek. Lidový proud je charakteristický důrazem na moudrost obyčejného člověka, často příslušníka jednoho etnika, mnohdy utlačovaného. Tento proud má své nejpříkladnější zástupce ve svazových republikách Sovětského svazu: Ukrajině, Moldávii, Gruzii, Arménii, Kyrgyzii. Vyznačuje se poetickým charakterem, symbolismem. Za významného autora Lidového proudu označuje Plazewski Sergeje Paradžanova, režiséra rozprostřeného hned mezi tři země Arménii, Gruzii a Ukrajinu. Dále jmenuje za Gruzii Tengize Abuladzeho se svou trilogií o boji dobra se

⁷ *Josef-von-Sternberg Award*

Film Ducat

The International Film Critics' Prize podle

Special Mention of the Jury Catholic Work Group Film

Prix CICAÉ

podle <http://www.iffmh.de/en/1979/Films>

⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie. 2. vyd. Praha: AMU, Lidové noviny, 2007. s. 648 – 656. ISBN 0-07-038429-0

⁹ PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. 1. vyd. Praha: Academia, 2009. s. 436- 438. ISBN 978-80-200-1689-8

zlem. A snímky z oblasti dnešního Kyrgyzstánu mají společného autora předloh, často i scénářů Čingize Ajtmatova. Tolik stručná zmínka ke kontextu sovětské kinematografie 60. – 80. let.

A v rámci gruzínské kinematografie spadá Alexandr Rechviašvili, přestože se podílel jako kameraman na několika snímcích bratří Šengelajů, do generace tvůrců, méně zvučných jmen, kteří začali tvořit v 70. letech. V českých ohlasech na gruzínskou kinematografii 70.–80. let je jeho jméno skloňováno spolu s tvůrci, jako jsou Irakli Kvirikadze se svými díly *Městečko Anara* (1977) a *Plavec* (1982), které si za hrdiny berou rázovité postavy z prostého lidu, nebo Gela Kandelaki se snímkem *Událost* (1980) a Ioseb Čcheidze a jeho *Pastevci z Tušetie* (1979), jehož tématem je zachycení životní filosofie a způsobu života pastevců z tušetské oblasti.¹⁰

A nyní už blíže k analýze. Jedná se o poměrně jednoduchý příběh, dá se říct až historku, která však pomocí filmových významových prostředků košatí až do roviny podobenství o boji dobra se zlem. Stěžejním motivem snímku je násilí působící na člověka. Toto násilí, které se prvně projeví ve formě nátlaku, tedy spíše duchovního násilí, které později přeroste i v násilí fyzické, je zobrazeno na příběhu vesnice, již se městští úředníci snaží připravit o práva na les. Jak jsem uvedl, režisér pracuje se žánrem podobenství či alegorie, tedy žánru, který vypráví fikční příběh, jehož poselství je analogicky přenositelné na skutečnost. Jakými filmovými prostředky toho dosahuje, se pokusím doložit v analýze.

Ústřední postavou a hybatelem děje je student Niko, který se vrací do své rodné vesnice. Přijel pomoci vesničanům hájit práva na les, který chtějí pokácet úředníci z města. Dalším z důvodů je návštěva jeho churavějící matky. Niko neotálí, jde navštívit svého bývalého učitele, ten mu předá potřebné dokumenty a s nimi odchází do města. Zde se setká s několika úředníky, ti mu odpovídají velice neurčitě. Student Niko vyhrožuje, že nepřipadne-li les vesnici, tak jej nezískají ani úřady. Jednání se nijak nevyvíjí a vládní představitelé najímají tři muže, kteří mají za úkol zbavit se Nika. Svůj úkol splní a za oběť jim padne také vesnický lékař. Film končí scénou, v níž vesničané v lese pátrají po lékaři a Nikovi.

Mnou výše načrtnutá dějová linka funguje jenom jakýsi tmel množství symbolů a obrazů, jež hrají ve snímku tu hlavní roli. Postavy zde nemají výrazněji propracovanou psychologii, velice abstraktní je prostředí i čas, do kterého je příběh zasazen. Dialogy by se

¹⁰ BERNARD, Jan. *Národní kinematografie Sovětského svazu*. 1. vyd. Praha: Čs. Filmový ústav, 1989. s. 82 – 83. ISBN

nám vešly na několik málo stránek a hudbu, krom úvodní a závěrečné scény, *Gruzínská kronika 19. století* postrádá úplně.

V úvodní scéně jede Niko v kočáře po polní cestě. Scéna je doprovázena elegickou varhanní hudbou, která nemá diegetický základ. A v této úvodní scéně je nám řečeno, či naznačeno několik věcí. Hudební doprovod v souladu s obrazem kočáru vzbuzuje v diváku dojem, že hlavní hrdina jede na pohřeb, což má svůj význam. Jedná se o poměrně klasický kočár tažený koňmi, tedy dominantní dopravní prostředek euroatlantického světa¹¹ 19. století¹². Představu možného světa 19. století v Gruzii nám dokresluje i oděv a zavazadla hlavního hrdiny v kočáru. Varhanní hudba se začíná překrývat se zvukem zurčící řeky, která se objevuje v dalším záběru. Poté co kočár přebrodí řeku a vjíždí do lesa, tak hudba dozní. Povož zastaví v lese u jednoduchého dřevěného domu, obehnaného laťkovým plotem. Na následujícím záběru už má Niko hlavu zabořenou v matčině klíně. Matka mu sděluje, že na něj celá vesnice čeká, všichni k němu upínají naděje. Na oslu přijíždí lékař Mikel, s nímž se Niko krátce pobaví nad matčím zdravotním stavem a nadějí na záchranu lesa.

Jako naprosto zásadní vnímám v příběhu motiv lesa. Je poměrně zjevné, že pro obyvatele vesnice, nakolik z nich do konce spatříme jenom tři, je les jakýmsi rozšířeným domovem. Vesnice se podle všeho celá nachází v lese, co je však důležitější, lidé jsou s lesem sžití. Jistě je pro mnoho z nich zdrojem obživy, lékař Mikel v něm sbírá léčivé rostliny, tedy jej využívá jako jakousi "lékarnu". A když léčí matku hlavního hrdiny, tak jí předepíše, aby se dívala na vrcholky stromů, jak se kolíbají ve větru. Strom jako symbol naděje známe i z několika dalších, byť třeba pozdějších, děl světové kinematografie¹³. Vesnický učitel, kterého Niko hned po svém příjezdu navštíví, si v lese pod kamenem schovává důležité dokumenty. Hned na to deklamuje: „*Nemáme nic kromě lesa, a jestli přijdeme i o les, tak přijdeme o všechno.*“ Kolem domu Nikovy matky i učitele volně bují mladé stromky, na jejich zahradě. Jako jakýsi doklad vzájemné koexistence a souvztažnosti, vzájemného respektu. Vztah vesničanů k lesu můžeme vnímat v intencích hyletické (usazené) kultury¹⁴, tedy kultury vázané na zalesněnou krajinu, s čímž je spojeno také vizuální¹⁵ vnímání světa. Kultura hyletická je v opozici ke kultuře eremiální (nomádké), která je vázaná

¹¹ Kam bývá řazena také Gruzie.

¹² V druhé polovině 19. století je pomalu nahrazován vozidly se spalovacím motorem.

¹³ *Oběť* (1986) Andreje Tarkovského nebo *Krajina v mlze* (1988) Theodora Angelopulose.

¹⁴ Jak ji popsal Stanislav Komárek ve své knize *Dějiny biologického myšlení*, viz KOMÁREK, Stanislav. *Dějiny biologického myšlení*. 1. vyd. Praha: Vesmír, 1997. ISBN 80-85977-10-9

¹⁵ Zatímco eremiální kulturní prostředí je vyloženě auditivní (šémá, Jizraél – slyš, Izraeli), je hyletické naopak typicky vizuální (řecké a obecně indoevropské metafory o světle, vysvětlení, evidenci, bytí nabíledni atd.).

na prostředí pouště či stepi a svět vnímá auditivně. Tím nejcennějším pro eremiální kultury je slyšené slovo později psaný posvátný text a ještě později psaný zákon, jež z těchto tradic vzešel. Rozpor těchto dvou principů dále sledujeme na momentech, kdy se řeší otázka lesa. Vesničané totiž mají dokumenty, které jim potvrzují vlastnictví lesa, tyto dokumenty však nemají úředně stvrzené, tedy jsou neplatné. Na kterýžto argument je strany vesničanů oponováno, že přece není třeba žádného podpisu ani dokumentu, vždyť tomu tak vždycky bylo, vždyť jsou tam pochováni jejich předci. Zde se střetává hyletická a eremiální¹⁶ kultura v otázce vlastnictví lesa. Nakolik si tyto dvě kultury, v našem příběhu ztělesněné lidmi z lesní vesnice a úředníky z města, nerozumí, si můžeme demonstrovat na více příkladech. Za všechny uvedu ještě jeden.

Mám na mysli scénu, kdy se dva úředníci baví v kočáře.

ÚŘEDNÍK 1: *Možná jsme toho studenta mohli jenom vystrašit... Nikdo neví, jak tahle věc skončí. Lidé v těchto krajích jsou nebezpeční. Ti nepromíjejí krev.*

ÚŘEDNÍK 2: *Ano, ale tihle lidé budou mnohem nebezpečnější, jestli je povede takový šílenec jako je tenhle student.*¹⁷

Tento zdánlivě bezvýznamný dialog nám ukazuje, že úředníci z města vnímají vesničany jako skupinu obyvatel, která je odlišná. Jsou to lidé nebezpeční. Čímž vlastně říkají, že tu normu zastupují oni. Jedná se o princip etnocentrismu, kdy vlastní skupina je standardem, s nímž jsou poměřovány skupiny odlišné. A co je důležité, způsob chování ostatních je vnímán jako odchylka od ideálního stavu.¹⁸

Nebýt naprosto zjevné podlosti a nemorálnosti úředníků a developerů, tak bychom mohli Gruzínskou kroniku 19. století vnímat jako příběh o jednom nedorozumění.

Po návštěvě úředníka Eradzeho, známého od vesnického učitele, přichází stříh zpět do vesnice. Lékař Mikel našel v řece Nikův ztracený kufr, byl plný knih a ty jsou teď plné vody. Spolu s učitelem je rozloží na trávě, aby mohly vyschnout. Iotam, vesnický učitel pozná, že mezi knihami jsou i texty Alexandra Gercena¹⁹. Tato scéna dává divákovi tušit, jaké myšlenkové zázemí je Nikovi vlastní nebo přinejmenším, jaká problematika jej

¹⁶ Čímž samozřejmě nemyslím, že by městští úředníci žili kočovným způsobem života. Na mysli mám fakt, že vesničané mají za bernou minci tradici a úředníci psaný zákoník.

¹⁷ Gruzínská kronika XIX. století. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1979 (DVD Ruscico 2009)

¹⁸ MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. 2.vyd. Praha: SLON, 2010. s. 30-37. ISBN 978-80-86429-25-0

¹⁹ Alexandr Ivanovič Gercen (1812 – 1870), ruský spisovatel, publicista, politik, revoluční demokrat. V Londýně založil Svobodnou ruskou tiskárnu. Spolu s N. P. Ogarjovem zakladatel časopisu *Zvon*. Tzv. západník – zastánce reform, ideový protivník slavjanofilů. DVOŘÁK, Libor, MOULIS, Vladislav, SLÁDEK, Zdeněk, ŠVANKMAJER, Milan, VEBER, Václav. *Dějiny Ruska*. 5. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 270 – 273. ISBN 978-80-7106-613-2

zajímá. Alexander Gercen není u nás příliš znám, jedná se o ruského myslitele 19. století, jež bývá označován za otce socialismu, tedy své doby proticarského revolucionáře. Zmínku o Alexanderu Gercenovi můžeme číst několika způsoby. Jak uvádím i na jiných místech, dějinné období našeho příběhu je zmnoženo. Prolínají se nám epochy carského Ruska a Sovětského svazu. Budeme-li zmínku o Gercenovi kódovat v souvislosti s carským Ruskem²⁰, pak je konflikt studenta Nika a státního aparátu střetem Ruského impéria a levicově smýšlejícího jedince. Nabízí se hned namítnout, že úředníci z města nemají ani potuchy o Nikově intelektuálním zázemí, byť několikrát je nepřímo řečeno, že je to student a tedy je nebezpečný. Motivika úředníků skutečně není ideologická, celkové vyznění situace však ideologické je. Podíváme-li se na danou situaci z hlediska období, kdy Gruzie byla jednou ze svazových zemí Sovětského svazu²¹, což je také žádoucí vzhledem k syntetizaci historických období, kterážto je v díle přítomna, pak tento politický střet musíme číst odlišně. A to jako střet úřední síly, zmocněné socialistickým státním zřízením a jednotlivce, taktéž levicového smýšlení. Což by vypovídalo o pokrytectví státního aparátu, který se neštítí ničit i své ideové spojence. Tak jako tak je samozřejmě režisér kritický vůči jednomu či druhému režimu.

Následuje samotný úřední boj, který jistě stojí za důkladnější rozbor. Autor se bezesporu inspiroval v tradici kritiky byrokratismu, jak jej popsal Gogol a později Kafka. Úřední aparát je ve snímku zpodobněn jako úhlavní zlo. Jednotlivým úředníkům nejde o nic jiného než o vlastní prospěch. Přestože mluví gruzínsky, je evidentní, že se jedná o zmocněnce carského Ruska a „metaforicky“ Sovětského svazu. Nejedná se o tradiční metaforu ve významu přeneseného pojmenování na základě podobnosti. V průběhu filmu je narušeno časové určení, objeví se totiž úředníci v oblecích a autech. Toto zmatení diváka vede k zmnožení významů a příběhová rovina přestává být modelovým případem. Stává se z ní podobenství o kolonizaci Kavkazu, které zase můžeme dál aplikovat na jakýkoliv vztah vykořisťovatelů a utlačovaného obyvatelstva.

Než přejdeme k pŕtkám mezi Nikem a úředními silami, tak si ještě povíme něco málo o roli náboženství ve filmu.

Aby vůbec mohl Niko vyrazit na souboj s městskou byrokracií, tak za něj musí být sloužena mše v lesním kostele. Rada starších prostřednictvím učitele Iotama, za přihlížení zbytku vesnice, požádala svatého Jiřího, aby požehnal svému služebníku. „Ty, kdo

²⁰ Kam spadala od roku 1846 až do Říjnové revoluce v roce 1917.

²¹ Tedy v letech 1922 - 1990

*vládneš na souši i na moři a máš moc nad královstvími i panovníky, vyslyš a vyplň naši prosbu. Podpoř svého služebníka Nika. Svatý Jiří, náš ochránce, požehnej mu. Amen.*²², pronáší Iotam.

S tímto požehnáním pod praporem svatého Jiří, patrona Gruzie²³, Niko odchází do města. Z požehnání můžeme vyčíst mnohé. Požehnání je slovo od Boha, v tomto případě od svatého Jiří, které má, když dost nadsadím, zplnomocnit člověka k jednání pod jeho jménem. Za prvé je důležité, že vesničané neprosí o pomoc Boha, ale svatého Jiří, z čehož plyne, že daná problematika má nacionální konotace. Žádají-li vesničané o pomoc svatého Jiří, tak tím myslí, že jejich zájmy se shodují se zájmy gruzínského národa. Svatý Jiří je v rámci křesťanství²⁴ představován jako vítěz nad zlými silami. Dále je v modlitbě řečeno, že svatý Jiří má moc nad královstvími i monarchy, tedy že svatý Jiří je ten neomylný a spravedlivý oproti královstvím a králům, jež se mohou mýlit a které on převyšuje. Tedy jsou vesničani přesvědčeni, že rozhodnutí, jež přišlo z města není správné a svatý Jiří to musí vědět. Svatý Jiří je symbolem vítězného boje proti absolutnímu zlu, které představuje drak a v tomto smyslu tyto nacionální konotace přerůstají v obecně platné jako boj proti zlu jako takovému.

Takto vyzbrojen odchází Niko do města. A stejně jako v Kafkově *Zámku* bude chodit od jednoho úředníka ke druhému. Úřad je zachycený v jakési dichotomii funkčního pracovního prostředí, které je prezentováno hned v první scéně, kdy má protagonista, co do činění s úředníky a mystické hlavní chodby, na niž dopadá světlo jenom ze vchodových dveří a lidé se v ní hemží a zapadají do jednotlivých místností. Funkční pracovní prostředí, jak označují jednotlivé kanceláře je prostor, kde úředníci vykonávají svoji práci. Řadoví úředníci pracují v jedné poměrně malé místnosti pohromadě, každý z nich má svůj pracovní stůl a administrativní úkony zde plní až hektický tempem, podávají si v rychlém sledu papíry a ty razítkují. Na diváka působí daná činnost mechanicky a odosobněně jako při pásové výrobě. Při takovém pracovním tempu při administrativní práci přeci nemohou stíhat číst, co je na tom kterém dokumentu. Hlavní úředník oproti tomu sedí sám v prostorné a dobře vybavené kanceláři, dokumenty si nechává nosit od svých podřízených a jeho obraz je v přímém protikladu od řadových administrativních pracovníků. Na druhé straně jsou zde záběry výše zmíněné mystické hlavní chodby. Ta svým hloubkovým

²² *Gruzínská kronika XIX. století*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1979 (DVD Ruscico 2009)

²³ Zajímavostí je, že sv. Jiří jako přemožitel absolutního zla je i patronem Ruska.

²⁴ A Gruzie je jedním z prvních národů, které přijali křesťanství.

vertikálním snímáním připomíná *Holubici* (1960)²⁵ Františka Vláčila. František Vláčil ve zmíněném snímku tohoto vertikálního snímání užil ke zdůraznění bezútěšnosti a mravní prázdnoty činžovního bytu, ve kterém bydlí nemocný chlapec. Nemohu samozřejmě tvrdit, že by se Alexander Rechviašvili u Vláčilovy *Holubice* inspiroval, jelikož k tomu nemám žádné podklady, nicméně na mě daný postup a co především i účinek tohoto postupu, působí takřka identicky.

Nyní si lehce rekonstruujme interakci Nika a úředního aparátu. Řadoví úředníci k Nikovi nepřístupují příliš přátelsky, nicméně otevřenou averzi vůči němu zjevně také necítí. Vztah hlavního úředníka k našemu hlavnímu hrdinovi je o něco komplikovanější. V hovoru ubíhá od tématu vytěžení lesa a je k Nikovi tak nějak nedbale přátelský, mohli bychom říci, že si s Nikem pohrává. Les je totiž už prodáný zahraničním developerům a ze strany hlavního úředníka jde o velice pokryteckou hru s Nikem i vesničany. Přednosta je stylizován jako záporná postava, je zavalitý, pohybuje se velice pomalu, hlavu má posazenou hodně dopředu, v divákovi jednoznačně nebudí sympatie. I jeho ideový svět je značně odlišný s tím Nikovým, což si můžeme přiblížit na jejich vztahu k rostlinám, respektive k přírodě a to ve scéně, kdy hlavní hrdina přichází k přednostovi do pracovny. Přednosta má na parapetě několik kaktusů, které zdědil po svém zesnulém bratru a v rámci zdvořilostních řečí reflektuje svůj vztah k těmto rostlinám. „*Oproti jiným rostlinám jsou velice nenáročné. Potřebují méně vody i kyslíku. Objevil jsem velice přitažlivou vlastnost této rostliny. Nehybnost.*“²⁶ Vztah přednosta ke kaktusům je samozřejmě metaforou k jeho vztahu k lidem, k občanské společnosti, mládí a životu. Niko zase pochází z prostředí, kde zeleň volně bují, stejně jako lidský duch, který není svazován touhou po zisku. Zajímavé však je, že městští úředníci nejsou nijak z podstaty zlí a lstiví, spíše jsou to lidé, které nebaví jejich práce nebo spíše jako kdyby si uvědomovali nesmyslnost a zbytečnost svého konání. I najmutí vrazi, což by měli být esenciální záporné postavy příběhu, jsou skleslí v předtuše blízkého soudu, jak poznamenává Andrej Plachov²⁷.

Mizanscéna je, jak jsem už uváděl, dosti specifická, pracuje se zde s kontrastem města a vesnice, respektive města a lesa. Město je inscenováno jako chladné prázdné prostředí, vyplněné lidmi, kteří chodí z práce a do práce²⁸. Všimněme si rekvizit úřednických kanceláří, stohy papírů v policích, vycpaná zvířata a zašlé obrazy jen dokreslují impotenci

²⁵ Fenomenální kameramanskou práci zde odvedl Jan Čuřík.

²⁶ Gruzínská kronika XIX. století. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1979 (DVD Ruscico 2009)

²⁷ PLACHOV, A. 1984. Ostrůvek antiky na půdě Kolchidy. *Film a doba*, 1984, č. 4.

²⁸ Ztvárnění města v Gruzínské kronice XIX století dá vzpomenout na snímek Pavla Juráčka *Postava k podpírání* z roku 1963. I motiv úředníka, byrokrata jako postavy dusící život, mají filmy společné.

těla i ducha, která v tomto prostředí vládne. Systém dvou světů, města a lesa, je protnut ve scénách, které jsou zasazeny do městského lesa, či parku, ten se sice nenachází ve městě, ale je vystavěn podobně (stromy jsou pravidelně řazeny, neobsahuje žádná zákoutí, je velice uniformní), tedy v přímém rozporu s principy existence lesa. Řád kontra chaos. Aby Rechviašvili docílil pocitu, co největší vzájemnosti ve vztahu lidí a lesa, tak nepoužívá horizontu. Používá především celek nebo polocelek, v menší míře polodetail. „*Lidé se ztrácejí ve vegetaci, jsou organickou součástí přírody. Tím film připomíná starší díla japonská, např. Mizoguchiho, Kurosawova, Šindóova*“, podotýká Jan Bernard²⁹. Jeden z nejzajímavějších postupů, který ostatně doprovází celý film je pohyb kamery. Kamera se po celý film nezastaví, není scény, kdy by se kamera nepohybovala, pohybuje se po horizontále i po vertikále, pohybuje se do hloubky, pomalým téměř neznatelným pohybem. Na mě samotného, jako na diváka, tento postup působí, jako kdybych veškerý děj pozoroval očima někoho, kdo se pohybuje ve světě filmu, ale zároveň je nespátněn. Observuje, nijak nekomentuje, je objektivní. V tomto neznatelném pohybu, který je pevným znakem celé tvorby Alexandera Rechviašviliho v 70. a 80. letech, se mi nepodařilo vysledovat žádnou zákonitost. V jednotlivých scénách sice pohyb kamery třeba rytmizuje pohyby postav, jindy zase rozšiřuje účinek scén na diváky (postava se přibližuje ke kameře a kamera se zároveň přibližuje k ní). Kamera pracuje v obrovském množství variací k pohybu v záběru, oddaluje se, přibližuje, krouží, zvedá se a klesá. Rozboru dané pohybové struktury se však nebudu dále věnovat, to by vydalo na další samostatnou studii. Překvapivě autor zachází také s montážními postupy, za všechny uvedu jeden příklad, který je dle mého mimořádně invenční. Najatí vrazi v lese uviděli Nika, ten před nimi utíká a oni jej pronásledují. Horizontální jízda kamery sleduje tři běžící honce, kamera se však pohybuje pomaleji nežli postavy a ty za chvíli vyběhnou z rámu, kamera jede dál, nepřichází střih a do rámu vbíhají další postavy, ukáže se, že jsou ty samé postavy, divák je zmaten. Příkládám ještě citaci autora ke kamerovým a střihovým postupům. „*Je nezbytné experimentovat. Experiment je počátkem nových cest. Při skutečné výrobě filmů o experimentech nemůže být řeč. Ale když jsem já dělal filmy, natáčel jsem některé scény tak, že to možná nedává moc smysl. Kamera se pohybuje, ubíhá, postavy běží za ní. Ale jsou to ty samé postavy. Takové věci jsem dělal. Narušoval jsem obvyklé střihové postupy. Kamera se během toho pohybuje, protože můj pohled, moje duše jakoby bloudí v tomto prostředí a mezi těmito postavami. Ale pohybuje se velmi nenápadně. Chtěl jsem,*

²⁹ BERNARD, Jan. 1983 Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let. *Světová literatura*, 1983, č. 6. s. 252 – 254.

aby to v divákovi vyvolávalo takovou mírnou a nepochopitelnou závrať. Jakoby se svět pohyboval někde nepochopitelně mimo nás. Takový pocit chci, jsem chtěl, zprostředkovat tím, že se kamera neustále pohybuje. Víceméně kamera ani vteřinu nestojí. Pohybuje se jako želva, pomalu, pomalu, pomalu... Pohyb přidává nehybnost tomu světu, o kterém vypravuji. Statičnost ubíjí ticho. A spojení pauzy a pohybu kamery ho transformují do živého materiálu“.

Jako znepokojivý indikátor stoupající nadvlády nespravedlnosti, stupňujícího se a sílícího násilí je motiv vody. Hned na začátku filmu kočár, který veze Nika, přebrodí potok, pomyslný hrdinův Rubikon. Poté voda smyje všechn text z Nikových knih, tuto scénu čte Andrej Plachov jako postižení kulturní tradice, moudrosti národa, která mimo jiné obsažena v knihách je ztracena, smyta vodou. „Moudrost, proklamuje film, bude zapotřebí získávat znovu – ne tolik ze starých pramenů, jako ze života samého.“³⁰ Niko sedí a posteli v městské ubytovně a jako předtucha blízké smrti začínají po stěně téct dva slabé prameny vody nad Nikovou hlavou. Jakmile je Niko zajat a zřejmě umírá (najatí zločinci jej hodili do jámy s vodou!), tak se silně rozprší. Následuje série několika záběrů na dřevěnou konstrukci na řece, nádoba se vždy naplní vodou, což ji převáží a voda se vylije. *Tohle je pro mě osobně znamení, jakéhosi neštěstí, tragedie. Je to nástroj, perpetuum mobile, který odhání zvířata od vesnice. Já jsem ten zvuk použil jako takový obraz neklidu.*³¹, říká o znepokojivém symbolu režisér. Vnímat tento symbol můžeme i jako předobraz cykličnosti a automatismu, který obsadil životy postav ve třetím filmu Alexandra Rechviašviliho. Voda není použita v žádných pozitivních konotacích (křest, zahnání žízň) a funguje jenom jako indikátor šířící se tragedie.

Jaké je tedy celkové vyznění filmu? Nepřichází katarze, Niko zřejmě umírá a les získají developeři. Jaký je ale výhled do budoucna? Můžeme se domnívat, že Niko bude právem považován za mučedníka, který položil život za tradice, hodnoty, životní prostor svého lidu, ten ale jistě svému účelu posloužil. Dokázal vytyčit mravní hranici, která bude navždy ideálem skutečného lidství. Pravda je, že jenom několikrát přišel na úřad, kde předložil dokumenty, které mu dal učitel, stejně tak dobře tam mohl zajít, kdokoliv jiný. Jak ale zmiňuje Jan Bernard, Andrej Plachov a celé učení sociální psychologie, tak každá skupina potřebuje svého vůdce. A nešťastným vůdcem v *Gruzínské kronice XIX. století* se stal Niko.

³⁰ PLACHOV, A. 1984. Ostrůvek antiky na půdě Kolchidy. *Film a doba*, 1984, č. 4.

³¹ . Vernisáž KOLAJA, Pavel. Dokumentární film, 2011. archiv autora.

Ve své analýze jsem doložil, že hlavním tématem snímku *Gruzínská kronika XIX. století* je motiv násilí působícího na člověka. Snímek končí bezvýhodně a znepokojivě, hlavní hrdina je zabit, předmět celého sporu propadá nepřátelské straně. Byrokratický aparát, který nemá v zájmu nic jiného než dusit život, převážil nad zájmy vesnice a lesa. K vyjádření daných myšlenek autor použil důmyslné stylové prostředky. Použitím černobílého materiálu a silné stylizace prostředí i postav představil zajímavý nadreálný svět, který svým příběhem komentuje minulosti, současnost i budoucnost. Invenční kamera a použití stříhu významně ozvláštnilo už sám o sobě hodnotný příběh. Na svůj vytříbený styl Rechviašvili navázal i myšlenkovým jádrem v dalších dvou filmech, jak jsem se pokusil doložit v následujících analýzách.

5 CESTA DOMŮ

*„Ze soucitu starému mistru, jenž postavil most,
kolemjdoucí může dát kámen k jeho základům.
Obětoval jsem duši, vyčerpал život pro národ,
bratr mi může na hrob postavit skálu.“*

Sajat – Nova

Roku 1981 Goskino³² zamítlo druhý celovečerní snímek Alexandra Rechviašviliho s tím, že historický námět, který byl původně schválen, v tom filmu není. A to byla, jak přiznává režisér³³, pravda. Jedná se o film *Cesta domů*, který byl zakázán až do roku 1987, také kvůli podtextu gruzínského nacionalismu³⁴. Když se Rechviašvili dozvěděl, že vláda neplánuje uvolnit *Cestu domů* k promítání širokému publiku, zareagoval, jak sám řekl, absolutní lhostejností. Zapláceno za film dostane nehledě na zákaz³⁵, Goskino totiž dávalo stálý plat i bonus za dokončený film i když ho zakázali. Navíc byl tento zákaz v jistých kruzích Sovětském svazu vnímán jako odznak cti. Prostřednictvím černého trhu s kazetami a nelegálními projekcemi v klubech se k divákům dostane i tak. A co je zakázané, tak po tom je větší chuť³⁶.

Stejně jako v *Gruzínské kronice 19. století*, předchozím filmu Alexandra Rechviašviliho, režisér pracuje v žánru filmového podobenství s historickými kulisami, což dodává snímku na četnosti výkladů. Dominantním tématem je opět působení násilí na člověka, idealistický hrdina se opět dostává do konfliktu s úřední silou a opět je poražen. Konflikt vesnice a úřednické kanceláře se rozrůstá na střet národa a jeho zrádců. Nicméně, jako by se

³² GOSKINO - Gosudarstvennyj komitět po voprosam kinematografii: Státní komise pro kinematografii. Vrcholný orgán pro všechny otázky sovětské kinematografie s pravomocemi ministerstva a řízený Ústředním výborem komunistické strany Sovětského svazu. Jeho hlavním úkolem byla činnost spojená s ideologizací filmové tvorby a dohled nad ideologickou, tvůrčí a personální čistotou "kádru" tvůrčích pracovníků v kinematografii. To znamenalo tvrdou politickou cenzuru a persekuci. V bývalé ČSSR existovala kopie tohoto orgánu - Ústřední ředitelství Čs.filmu, se stejným určením a stejnými pravomocemi. Zrušen roku 1991.

³³ KOLAJA, Pavel. *Vernisáž*. Dokumentární film, 2011. archiv autora.

³⁴ BRASS, K. 1989. *Brighter Picture Seen by Makers od Soviet Films: Cinema: The state of Soviet Films arts has changed since perestroika. Film makers and critics will discuss the new and challenging freedoms in a Saturday symposium.*[online].Los Angeles Times [citováno 1. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <http://articles.latimes.com/1989-11-03/entertainment/ca-103_1_soviet-film>.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž

od minulého filmu nic nezměnilo a skutečně Alexander Rechvašvili natáčí stejný příběh nebo lépe pokračuje v tom starém příběhu, nicméně jej rozšiřuje o další otázku, tou otázkou je hledání pravdy. Z *Gruzínské kroniky XIX. století* zůstal zachován koncept dlouhých záběrů, kterým je dáno doznít, absence hudby, úspornost dialogů, pomalý takřka neznatelný pohyb kamery. Stejně tak režisér vytváří filmový svět, který funguje podle svých vlastních pravidel, ve zvláštním času i prostoru.

Narazil jsem, jenom na několik krátkých textů ke snímku *Cesta domů*, ve všech případech šlo o větší článek zabývající se gruzínskou kinematografií tohoto období, v němž je na malém rozsahu zmíněna i *Cesta domů*. Jde o texty tří autorů, Jana Bernarda, Galiny Kopaněvy a Andreje Plachova³⁷. Překvapivé pro mě bylo zjištění, že se jeden z nich ve své interpretaci s dvěma ostatními rozchází. Šlo o text Jana Bernarda *Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let*. V rámci své analýzy se pokusím daný rozpor objasnit.

V úvodních titulcích je nám řečeno, že se příběh odehrává v jižní Gruzii, která až do konce 19. století byla pod správou Osmanské říše. Lidé utíkají ze svých domovů, které podle všeho plní nepřátelé (s výjimkou jediné scény, a to dosti specifické, se totiž s těmito nepřáteli, pleniteli v celém snímku nesetkáme). Kromě tohoto evidentního nebezpečí operuje ve světě snímku také více či méně organizovaná skupina zrádců vlastního národa, která se přizívuje na neštěstí svých spoluobčanů. Antimoz, hlavní hrdina filmu, je zajat gruzínskými otrokáři, kteří chytají původní obyvatele a prodávají je na práci. Poté, co jeden z únosců pustí zajatce, tak Antimoz na útěku potkává skupinu poutníků nebo jinak společensky neukotvených postav, kteří se vydávají osvobodit svoji zemi. Hodlají to provést mimo jiné s pomocí moudrých knih, které jim zanechali předkové. Ke skupině se později přidávají další dva muži, kteří předstírají stejný zájem o záchranu vlasti. Tito dva muži, napojeni na skupinu banditů, jak se později ukáže, ukradnou odbojářům knihy. Odbojáři se rozdělí a jdou knihy hledat. Antimoz vyráží směrem ke svému rodnému domu, kde najde několik mužů z nepřátelské strany, nemluví jeho jazykem, jsou to zřejmě Osmané. Odchází k rozvalinám, kde sídlí skupina banditů, kteří ho již jednou zajali. Ti jej znovu zajmou a ve spánku spoutají, zabaví mu veškerý majetek, čítající jednu truhlu s dekou a cestovním pláštěm. Z ústředí banditů do jiného tábora banditů, kde je toho času držen i Antimoz, přichází zpráva. Nikdo z nich však neumí číst a zprávu s rozkazem

³⁷ KOPANĚVA, Galina. 1989. Neznámá gruzínská kinematografie. *Film a doba*. 4. 1989; PLACHOV, Andrej. 1984. Ostrůvek antiky na půdě Kolchidy. *Film a doba*. 4. 1984; BERNARD, Jan. 1983. Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let. *Světová literatura*. 6. 1983.

zavraždit rukojmí, tedy sebe, jim musí přečíst sám Antimoz. Poté zřejmě umírá. Tolik stručně k ději.

Na území Zakavkazska není země, která by si v průběhu 20. století neprošla etnickým konfliktem, ať už se jedná o Arménii, Gruzii, Azerbajdžán či jednotlivé autonomní oblasti (Náhorní Karabach, Abcházie, Jižní Osetie, Nachičevan). Přestože k problematice vychází množství odborné literatury³⁸, specifikem této oblasti je, že zpravidla není jasné, která strana konfliktu je agresorem a která je obětí. Tato situace je mimo jiné způsobena nelehkým vývojem od Sovětského svazu k samostatným republikám. Zároveň se jednotlivé zakavkazské republiky nachází uprostřed, dodnes trvajících, mocenského soupeření Ruské federace na jedné straně a zájmy Severoatlantické aliance, kterou zpřítomňuje Turecko, na straně druhé. Důležitou roli zde hraje také energetické zásobování, náboženská příslušnost, etnolingvistický původ a další faktory³⁹. Jisté je, že Arménie, Gruzie i Azerbajdžán se cítí utlačovány, což logicky probouzí nacionalistické tendence, které se nevyhýbají ani kinematografii. Nemůžeme jednotlivé umělecké výpovědi hodnotit stejným metrem a musíme pečlivě rozlišovat mezi tendenčním ideologickým šovinismem⁴⁰ a prezentací národní hrdosti⁴¹. Tímto velice obecným a stručným exkurzem do problematiky jsem se pokusil uvést téma nacionalismu⁴², které je přítomno také v mnoha snímcích zakavkazské kinematografie⁴³.

Máme-li hodnotit také *Cestu domů* v rámci tématu nacionalismu ve filmu, pak si uvědomíme, že přestože se jedná o dílo, ve kterém je akcentovaný útlak gruzínského obyvatelstva ze strany Osmanské říše, tak nevyznívá nijak výrazně protiosmanský. Není zde ani jedna scéna otevřeného násilí Osmanů proti Gruzínům, ve skutečnosti zde není zobrazeno žádné násilí. Jediná scéna, ve které dochází k interakci s Osmany (a to ještě není úplně zjevné, zda se jedná o Osmany, jelikož postavy charakterizuje jenom to, že mluví jiným jazykem) je okamžik, kdy se Antimoz vrací do svého domu. Kde najde u stolu sedět skupinu mužů, kteří nejeví žádné agresivní sklony. Úhlavním nepřítelem protagonistů filmu jsou Gruzíni, kteří využili příležitosti a krutě se obohacují na svých spoluobčanech. Tato obava je silně umocněna tím, že zrada zevnitř s sebou nese i bolestivé informace o zranitelných místech zrazené společnosti. V případě analyzovaného filmu se jedná

³⁸ DE WAAL, Thomas. *Černá zahrada*. 1.vyd, Praha: Academia, 2012. ISBN: 978-80-200-2072-7; ŠMÍD, Tomáš, VAĐURA, Vladimír. *Etnické konflikty v postkomunistickém prostoru*.1.vyd. Brno:CDK, 2007. ISBN:978-80-7325-126-0.

³⁹ DE WAAL, Thomas. *Černá zahrada*. 1.vyd, Praha: Academia, 2012. s.210-215. ISBN: 978-80-200-2072-7

⁴⁰ Prezentovaný kupříkladu částí československé filmové tvorby 50. let.

⁴¹ Vzpomeňme třeba debut Martina Āapáka *Balada o Vojtovej Maríne* (1964).

⁴² Či patriotismu, záleží na konkrétním příkladu.

o ukradené knihy, respektive knihami předávaná historická zkušenost, kultura národa. Nacionalismus, který ve snímku viděla komise Goskina měl své opodstatnění pravděpodobně v postavách Antimozovy družiny, která poměrně donkichotsky vyráží osvobodit svůj národ. Místo zbraní mají knihy a válečné koně jim nahrazuje osel a koza. Budeme-li vycházet z konceptu nacionalismu, jak jej popsal Ernest Gellner a jak je dodnes vymezení tohoto termínu obecně přijímáno, pak nám bude zjevné, že se Goskino mylilo. Gellner tvrdí, že nacionalismus není projevem probouzení se spícího národa, ale národ je výsledkem nacionalismu⁴⁴. A vůbec by bylo hrubým zjednodušením tvrdit, že *Cesta domů* je film o národu, přestože i toto téma je dosti důležité.

A o čem tedy ten film vůbec je? V dokumentárním filmu Pavla Kolaji říká Alexander Rechviašvili toto: „... *To (Cesta domů pozn. autora) je metaforický pojem, není to cesta do reálného domu. Vyzýval jsem k tomu, aby člověk hledal cestu sám k sobě. A film se jmenuje Cesta domů zprvu podle historického syžetu, potom jsem se toho příběhu vzdal. ... Chtěl jsem natočit film podle reálného příběhu člověka, který se jmenoval Antimoz Ivereli. Chtěl jsem natočit film o jeho osudu. O jeho životě se neví nic přesného⁴⁵, ví se, že byl Gruzín a pomohl založit v Gruzii tiskárnu. A já jsem se pokoušel natočit příběh a osud člověka, který je nějak připoután ke své zemi, ke svým předkům, hodnotám, ke své tradici, která je postupně ničena. Pak jsem pochopil, že historii bude lépe nechat být a abstrahovat ji. Život to je pro mě les. Takový obraz reality. Neprostupný les, který je těžké projít. Byl to takový prostý obraz, metafora reality.*⁴⁶“

Stejně jako v *Gruzínské kronice 19. století* režisér pracuje velice zajímavě s historickým časovým ukotvením. Mísí se zde reálie 19. století ve veškeré výpravě a stylizaci a mnohem méně nežli v přechozím snímku i jednotlivé rekvizity 20. století, snad jen jednotlivé kusy oděvu, případně sluneční brýle jednoho herce. A díky této stejné metodě funguje film i na stejném principu, tedy že poselství filmu posunuje do nadčasového významu. Příběh je obecně platný pro jakékoliv období, nenachází se dále v době, ale v čase. Je to příběh, který nekončí.

⁴³ *Podzimní slunce* – Bagrat Hovhannesjan 1979, *Nasimi* – Eldar Gulijev 1974

⁴⁴ „*Je to nacionalismus, který plodí národy, a nikoli obráceně.*“ Dále viz GELLNER, Ernest. *Národy a nacionalismus*. 2. vyd. Praha: Josef Hříbal, 1993. s. 67 ISBN 80-901381-1-X

⁴⁵ Podle encyklopedie Britannica žil na přelomu 17.-18. století. Narodil se v Gruzii, později odešel do Rumunska, kde založil tiskárnu. Lingvista, typograf a církevní spisovatel, který se zasadil o rozvoj rumunského jazyka a literatury. Roku 1992 svatořečen Rumunskou pravoslavnou církví. *Anthimus of Iberia*. [online]. Encyclopædia Britannica [citováno 1. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/27339/Anthimus-of-Iberia>>.

⁴⁶ *Vernisáž KOLAJA, Pavel.*. Dokumentární film, 2011. archiv autora.

Sice je nám hned v úvodních titulcích explicitně řečeno, že se film odehrává v XIX. století, ale to jistě nesmíme brát za bernou minci i předchozí film se měl odehrávat v XIX. století, což, jak jsme si ukázali, byla lichá informace. Ze snímku nám nicméně nevyplyne ani, v jakém časovém horizontu se odehraje, to co vidíme na plátně. Jedinými dvěma pojítky mezi jednotlivými scénami jsou dvě noci a dvě rána, kdy vidíme postavy chystat se ke spánku a následně se probouzet. U ostatních situací nicméně ani zdaleka netušíme, jaký je mezi nimi časový rozestup. Implicitně je nám na konci snímku řečeno, že Antimoz je držen coby rukojmí již několik let, mladistvý obličej nahradila vrásčitá tvář s plnovousem. Rechviašvili s filmovým časem manipuluje také pomocí eliptického střihu, který používá například v hned v první scéně, kdy hlavní hrdina hladí kmen stromu porostlý mechem, mimo jiné se v této scéně dozvídáme i to, že bude film tematicky navazovat na *Gruzínskou kroniku XIX. století*, kde byl motiv stromu a lesa výrazně akcentován. Eliptickým střihem autor vypouští část události, což způsobí elipsu v trvání syžetu⁴⁷. Filmový prostor je podobně neurčitý jako filmový čas, pevné konstanty prostoru jsou Antimozův dům, doupe otrokářů a sklep s úředníky. Zbytek filmu je lokalizován do exteriéru, případně do ruin kostelů a jiných staveb, dominantní je však exteriér. Filmový prostor je otevřený, často je použit horizont. Autor mnohokrát použije postup známý z prvního filmu, tedy že nechává postavit splynout s vegetací, tento postup však rozšiřuje také o oblaka mlhy, která pohlcují postavy.

Podobnost shledáváme i v postavě hlavního hrdiny. Zase se jedná o mladého muže, který se rozhodne postavit proti danému systému, tedy orgánu, který má správu nad prostorem, ve kterém žije. Jeho vzpoura je odlišná od té, kterou známe z *Gruzínské kroniky XIX. století*. Niko šel do boje dobrovolně a aktivně. Antimoz spíše působí dojmem, že se nechá unášet životem, nevyhledává konflikty, původem jeho střetů je zpravidla odzbrojující upřímost, s níž konfrontuje své cynické protivníky. Svět *Cesty domů* nemá žádnou oficiální samosprávu, uchvatitelé moci zde nemají žádné úřední posvěcení ke svému chování a jsou samozvanými a nevolenými vládci oblasti. Takto mohlo být přirozeně natáčecím štábem nahlíženo i na vedení SSSR, které spravovalo Gruzii v době vzniku filmu. Historická pravda je, že Rudá armáda roku 1920 násilně anektovala Gruzii k Sovětskému svazu.

Protest Antimoze je jiný než Nikův protest v *Gruzínské kronice XIX. století*. Niko vystupuje sebevědomě, nebojí se svým protivníkům vyhrožovat a jde si pevně za svou věcí. Nemá ve svém prostředí nikoho, kdo by se o něj staral, přijíždí do vesnice a jde

⁴⁷ BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických

pomocť ostatním, kdysi jej snad mohl učitel Iotam nějak myšlenkově směřovat, ale teď už má naprosto jasno, bojuje právem a slovem. Antimoz řeší jiné problémy a přece ty stejné. Mučí jej filosofické problémy a otázky. Divákovi není dáno zhluboka nahlédnout do Antimozova myšlenkového zázemí, krom posměšné citace mezi úředníky ve sklepě, kteří Antimozovy spisy zabavili. „*Ať vidíme oheň nebo sníh, o všem se musíme znovu přesvědčit a dokonce čerstvá voda jestli se přestane obnovovat, se stane bahnem. ... je třeba všechno znovu prozkoumat a především naše dogmata, která vládnou nad našimi osudy.*“⁴⁸, píše Antimoz ve svém traktátu o pochybách. Ve filmu řekne jenom několik vět a ty jsou projevy upřímného vědomí nehledě na následky. Vždyť přečte dokonce svůj rozsudek smrti, když je o to požádán negramotnými bandity. Jako kdyby byl dítětem, nepopsanou tabulí. Ale ne *Tabula rasa* ve významu, se kterým pracoval John Locke⁴⁹, Antimoz se orientuje v prostoru a čase a z knih, které mu představoval Ilja, učitel, který jej provádí předivem myšlenek a lesem života, ví, že člověk musí pochybovat, viz úryvek z traktátu o pochybách. Nicméně mezi tím, jak Antimoz může působit na diváka (nevinný mladík, skoro nemluví natož, aby se vyjadřoval k metafyzickým otázkám) a jaký by měl být podle úředníků („*Lidé ho mají rádi a věří mu...v soukromé tiskárně si vydává, co chce, a ještě s tím rozesílá učedníky po zemi. Nic nemá a ničeho se nebojí.*“⁵⁰), kteří zabavili jeho knihy, může nastat rozpor. A tato disparita bude zřejmě základem rozdílných názorů v literatuře, které jsem uváděl výše. Z textu Jana Bernarda⁵¹ vyplývá, že hlavní hrdina Antimoz (ve verzi Jana Bernarda Artemoz) je rozdílná postava nežli ten, kdo vydává knihy a je autorem zmíněného traktátu o pochybách. Oproti tomu z textů dalších autorů, Galiny Kopaněvy, Andreje Plachova⁵², získá čtenář informace o tom, že se jedná o jednoho a téhož člověka. Při analyzování filmu jsem byl také na pochybách, hloubka informací je totiž omezena. Jak jsem uváděl na začátku analýzy, tak jedním z témat *Cesty domů* je i hledání pravdy, respektive pochybování, ve vztahu ke knihám, tedy kultuře a sdílené zkušenosti. Budu tedy ve svém “hledání pravdy“ ohledně otázky, zda se jedná o jednoho a téhož člověka či dva rozdílné, vycházet z konceptu konsensuální pravdy, kterýžto je v dnešním diskurzu dominantní, byť se s jeho uplatňováním paušálně neztotožňuji.

umění, 2011. s.119 ISBN:978-80-7331-217-6

⁴⁸ *Cesta domů*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD Ruscico 2010)

⁴⁹ BLECHA, Ivan. *Filosofická čítanka*. Nakladatelství Olomouc. 2000. s. 172-175

⁵⁰ *Cesta domů*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD Ruscico 2010)

⁵¹ BERNARD, Jan. 1983. Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let. *Světová literatura*. 6. 1983

⁵² KOPANĚVA, Galina. 1989. Neznámá gruzínská kinematografie. *Film a doba*. 4. 1989; PLACHOV, Andrej. 1984. Ostrůvek antiky na půdě Kolchidy. *Film a doba*. 4. 1984

V předchozím odstavci jsme narazili na problematiku hloubky informací, tedy jeden z prvků naratologického rozboru. Ve svých analýzách se zaměřuji především na rozbor stylu, ale je nezbytné, alespoň krátce se vyjádřit i k postupům, které jsou voleny pro vyprávění děje. Některé informace jsou už obsaženy v jiných částech analýzy. Příběh je vyprávěn chronologicky, neobsahuje žádné flashbacks, retrospektivy, flashforwardy. Kauzalita je ve většině případů ve standardním vztahu příčina a následek, nastane však i několik situací, kdy motivaci postav neznáme, nevíme, co se událo. Nastávají případy, kdy jsou kauzální vztahy motivací prosté (jeden z otrokářů bezdůvodně propustí všechny zajatce). Rozsah informací sice není omezen, ale vyžaduje aktivního diváka, který si dané situace dovede spojit. Zato hloubka informací je omezena značně. Třeba to, že je Antimoz zajat už několik let se dozvíme až při posledním záběru, záběru na jeho zestárly obličej. Postavy nevynikají hlubokou kresbou psychologie, přestože ve srovnání s pozdějším *Stupněm* hrají energicky. Herecký projev mnohdy není založen na dialogu, ale na gestech a výrazech tváře. Z hlediska vyprávění se jedná stejně jako v předchozím případě o objektivní film. Nedochozí ke katarzi, snímek končí znepokojivě. Je řečeno, že hlavní hrdina zemře, jedna z postav se vydá jej zabít a v tom okamžiku film končí.

Stálým, i když ne tolik patrným motivem Rechviašviliho tvorby je nekompletní rodina jako symbol rozvratu tradičních hodnot. V *Gruzínské kronice XIX. století* hlavní hrdina měl nemocnou matku, pojila je vzájemná láska. Otec Nikovi zemřel a je zmiňován v pozitivních konotacích, kdyby žil jistě by se zapojil do boje o les, za svého života se podílel na správě dokumentů o právu na les. V *Cestě domů*, kterou z hlediska možné návaznosti na předchozí film vnímám jako svět, kde již propuklo neštěstí, k němuž bylo v *Gruzínské kronice XIX. století* nakročeno, byly už rozvráceny konstanty dosavadního života, které symbolizovalo právo vesničanů na les. Tuto tragedii můžeme pozorovat i na osudu rodiny. Antimoz na začátku žije v kompletní rodině, má matku, otce i dvě malé sestry, později o svou rodinu přijde, je zřejmě zajata a prodána do otroctví, je rozložena. Dalším dokladem rozkladu je nekompletní rodina ženy s vozíkem, která se ve snímku také několikrát objeví. Tato rodina sestává z tchýně, snachy a jejího dítěte, ještě v plenkách, otec dítěte byl zavražděn, což jeho ženu těžce poznamenalo, vůbec nemluví a dívá se do prázdna, je jako bez života. A tento fragment společně s Antimozovou rodinou, která už vlastně ani není, jsou jediné dvě rodiny ve filmu, u ostatních postav není o rodině řeč⁵³. Ve *Stupni* je již destrukce rodinných hodnot dokonána. Alexi sice má otce a macechu,

⁵³ Na myslí mám tradiční nukleární rodinu, tedy základní jádro (matka, otec a děti).

o matce se nikdo nezmíní ani slovem⁵⁴, ale nejsou si ničím. V podobné situaci se nachází i vztah paní domácí a její dcery, u zbylých postav rovněž není o rodině řeč. Společnost se dostala již do takové mizerie, že jsou si vlastní rodiče a děti cizí, jejich vzájemné vztahy jsou vyprázdněné, nacházejí se ve stavu rezignace, odcizení. Alexi, aby dokázal vykročit z nastalé situace, tak musí svoji, už beztak jenom formální, rodinu opustit. A jako další ukazatel společnosti a jejího stavu na mě působí vztah postav ke knihám. Jak zmiňuji i na jiných místech, tak motiv knihy u Alexandera Rechviašviliho je symbolem pro kulturu. V *Gruzínské kronice XIX. století* si hlavní hrdina přivezl z města kufr plný knih, ten však spadl do řeky a voda smyla všechny text, tedy bitva byla prohrána. V *Cestě domů*, už jsou knihy hlavním hybatelem děje, od nich se odvíjí kauzalita. Ziská je ovšem nepřítel, stejně jako Antimozovu rodinu. Ve vývojové linii, která je analogická pro instituci rodiny, následuje i vztah ke knihám. *Stupeň*, charakteristický stavem po katastrofě, je ke knihám nejméně šetrný, sice se o ně nebojuje ani není jejich text smyt vodou, zato jsou knihy bokem veškeré pozornosti. Alexiho otec používá knihu, jako tajnou schránku na peníze, které schovává před svoji ženou. V Alexiho podnájmu postavy používají velkou starou knihu coby jídelní stůl. Knihy jsou postavám lhostejné, ztratily pro ně svůj původní smysl a to je jeden z důvodů, proč se společnost nachází v takovém stavu.

Myšlenku, že *Cesta domů* je pokračováním *Gruzínské kroniky XIX. století* uvedl i Jan Bernard. Upozorňuje, že krom stejné estetiky a myšlenkového základu se ve filmu objevují i titíž představitelé (jeden z Nikových vrahů je obsazen do role bandity,v roli úředníka, vášnivého inventuristy byl hlavním nepřítelem i v *Gruzínské kronice XIX. století*). Les byl zřejmě vytěžen a krajina příběhu je skutečně téměř holá⁵⁵.

Hlavní hrdinové všech tří snímků mají společnou ještě jednu vlastnost. Není to úplně vlastnost, protože vypovídá hlavně o lidech z jejich okolí. Niko, Antimoz i Alexi jsou ostatními, ať už přáteli či soky, považováni za jiné, zvláštní. O Nikovi úředník spjatý s developery říká: „*Je to snílek, idealista. Takový lidé mohou být velice nebezpeční.*“⁵⁶. Alexi se od ostatních také liší a v jejich očích je jiný, to je také důvodem toho, proč tolik lidí vyhledává a vyžaduje Alexiho přítomnost. Jeho přátelé naprosto nerozumí jeho kroku odejít učít do hor. Antimoz se setkává s permanentním přehlíživým nepochopením ze strany nepřátel, kteří se těší z toho, jak je důvěřiví, nechá se zajat, sám za nimi přišel.

⁵⁴ Vzpomeňme na historickou sérii filmu Františka Vláčila, kde rovněž absentuje matka. Případně na některé tragédie Williama Shakespeara (*Král Lear*). V obou případech je nepřítomnost matky vykládána jako podnět nestability a disharmonie ve společnosti.

⁵⁵ BERNARD, Jan. 1983. Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let. *Světová literatura*. 6. 1983

⁵⁶ Gruzínská kronika XIX. století. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1979 (DVD Ruscico 2009)

Přítom je ale rozrušuje: „*Je to strašné, když se Ti podívá do očí.*“⁵⁷. Situace se jeví až absurdní na samotném konci snímku, kdy přijde zpráva s rozkazem zabít Antimoze, kterou však musí svým uchvatitelům Antimoz sám přečíst. „*To je divné, mohl říct, ať ho pustíme. Třeba nás chce nějak přelstít. Nerozumím tomu. Proč to četl? Tak jaké přemýšlení, splníme to a bude.*“⁵⁸. Je pro ně naprosto nepochopitelné, že člověk může jednat podle pravdy, byť to není v jeho zájmu. Hlavní úředník je k Antimozovi cynický, rozhoduje o jeho osudu a vysmívá se mu v jeho nepřítomnosti. Násilí zde jednotlivce pohltilo, Antimoz se snažil bojovat pravdou, ale nezmohl. Dosáhl ale Antimoz pravdy? Jako René Descartes se jal Antimoz dosáhnout pravdy pomocí pochyb, čímž spíše, zase jako René Descartes, vypracoval metodu poznání pravdy, která je stejně hodnotná jako si nechat pravdu zjevit. Ještě jednou zopakujme úryvek z Antimozova traktátu: „*Ať vidíme oheň nebo sníh, o všem se musíme znovu přesvědčit a dokonce čerstvá voda jestli se přestane obnovovat, se stane bahnem. ... je třeba všechno znovu prozkoumat a především naše dogmata, která vládou nad našimi osudy.*“⁵⁹. Ve svých myšlenkách se plánoval opřít o knihy, které mají zachránit gruzínský lid, jak je přesvědčen Ilja. Protože „*To dobré i to špatné pochází od knih a my jsme dnes zapoměli knihy moudrých a správných a žijeme podle knih podvodníků.*“⁶⁰, říká Ilja. Čímž vlastně říká, pochybovat musíme i nad těmito knihami. Knihami, které mají přispět k záchraně našeho národa. Pochybovat musíme i nad těmi elementárními prameny našeho poznání, nad naším kulturním dědictvím, které vlastně tvoří náš národ a je nedílnou podmínkou jeho existence.

V *Cestě domů* Alexander Rechviašvili estetikou i myšlenkami navázal na předchozí snímek. Jak je uvedeno v analýze, tak je možné číst *Cestu domů* i jako pokračování *Gruzínské kroniky XIX. století*. Setkáváme se se stejnými motivy, zejména tím hlavním motivem, kterým je působení násilí na člověka a případné možnosti vzdoru. Reprezentantem hlavního zla je opět úředník, oproti tomu přechodnému, tak není pokrytecký ke svým obětem, ale je k nim cynický, násilí se stupňuje. Motiv násilí na člověku je rozšířeno o motiv hledání pravdy a pravdy jako možnosti vzdoru násilí. V kontrastu k předchozímu snímku autor v *Cestě domů* používá i panoramatického snímání a záběry často nechává doznít. Pokračuje i ve stříhových experimentech.

⁵⁷ *Cesta domů*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD Ruscico 2010)

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Tamtéž

6 STUPEŇ

„*Nejdále dojde ten, kdo neví, kam jde.*“
Oliver Cromwell

V roce 1986 natočil Alexander Rechviašvili svůj, v pořadí již třetí celovečerní snímek s názvem *Stupeň*⁶¹. Přestože autor tentokrát použil barevný filmový materiál a příběh zasadil do současnosti, tak můžeme tvrdit, že pokračuje v tematické linii, kterou nastolil snímky *Gruzínská kronika XIX. století* (1979) a *Cesta domů* (1981). Tuto linii, jak jsem se pokoušel doložit v předchozích analýzách, představuje téma násilí působícího na člověka a možnosti boje s ním. Esenciální téma Rechviašviliho tvorby prochází svým vývojem, na který se v analýze také zaměřím.

Zároveň však narazíme na jisté styčné prvky s dalšími snímky sovětské kinematografie období přestavby, na mysli mám současnou společenskou kritiku, problematiku mládeže a jejího uplatnění ve společnosti i mezigenerační konflikt⁶².

Od Rechviašviliho posledního filmu nastaly mnohé změny v politice Sovětského svazu, proto uvedu, alespoň základní informace nezbytné k pochopení kontextu. Na jaře roku 1985 umírá Konstantin Ustinovič Černěnko a následujícího dne je za jeho nástupce na funkci generálního tajemníka Komunistické strany Sovětského svazu zvolen Michail Sergejevič Gorbačov, který je otevřený reformám a na 27. sjezdu KSSS oficiálně zahajuje přestavbu.

V květnu 1986 proběhl 5. sjezd Svazu sovětských filmových pracovníků, patrně hlavním z jeho požadavků bylo přenesení odpovědnosti za sovětské snímky mezi samotné režiséry a další tvůrce. Celé vedení i s generálním tajemníkem Lvem Kulidžanovem bylo odvoláno a o sovětské kinematografii nadále nerozhodovali úředníci, ale tvůrci samotní. Do čela Svazu sovětských filmových pracovníků byl zvolen Elem Klimov⁶³. O půl roku později byl z vedení Goskina odstraněn i Filip Jermaš. Z trezorů byly vyjmuty zakázané filmy včetně

⁶¹ Galina Kopaněva i Jan Bernard používají název *Stupeň*, kterého se budu držet i já. Pavel Kolaja ve svém dokumentárním filmu *Vernisáž* zvolil název *Výkročení*, který už drobně podřizuje interpretaci filmu (což samozřejmě není špatně). V originále je snímek uveden pod jménem *Safekhuri*, v ruské distribuci vyšel zase pod názvem *Stupen'*, což můžeme přeložit jako fáze, stupeň, krok.

⁶² Tuto linii zastupují např. snímky *Assa* (1987) Sergeje Solovjeva, *Panenka* (1988) Isaaka Friderga aj.

⁶³ Sám autor trezorových filmů a neúnávný kritik byrokracie, viz snímek *Cizím vstup zakázán* (1964).

děl, které dnes řadíme do toho nejlepšího ze světové kinematografie, jako *Komisařka* (1967) Alexandra Askoldova, *Prověrka osudem* (1971) Alexeje Germana a další.⁶⁴

Podle analýzy, kterou předkládám, je *Stupeň* filmem o působení násilí na člověka a možnostech vzdoru vůči tomuto násilí, s nástinem návodu skutečného řešení. Alexander Rechviašvili říká o *Stupni* toto: „*To je film o hledání cest, hledání východu ze slepé uličky. Protože my všichni jsme žili ve slepé uličce a nikdo nevěděl, jak z ní ven. A teď jsme z ní venku a ocitli jsme se v ještě hlubší a temnější slepé uličce. Bohužel jsme se zase ocitli v jakési pasti.*

Je to nejoblíbenější z mých filmů, dostával jsem různé zbytečné ceny⁶⁵ a taky jsem dostával mnoho dopisů od diváků⁶⁶. Film je o tom, že je potřeba nechat něco za sebou a začít s něčím novým. Je to příběh mladého člověka, kterého dusí realita, každodennost a prostředí, které ho obklopuje. Snaží se z té reality vytrhnout a jde někam do neznáma. Jde tam, odkud druzí odcházejí. Nejsou tam žádné vzorce nebo návody, že je to tak správně. Také je to nepochopitelné. Je to tak nebo není? O tom je ten film.“⁶⁷

Podobně jako v *Gruzínské kronice XIX. století* jde o velice jednoduchý syžet. Hlavní hrdina Alexi nedávno dostudoval a shání si práci v biologickém institutu. Již dříve se odstěhoval od rodiny a pobývá po pronájmech, často ho navštěvují přátelé, Alexi je hostí čajem a povídá si s nimi. Několikrát jde za úředníkem, zmocněncem institutu, vždy získá podpis, poslechne si úřednickou formulku a odchází, aniž by se situace vyvíjela. Poté co se hrdina dozví, že zemřel jeho učitel, tak přestává usilovat o práci v biologickém institutu a odchází do horské vesnice, kde bude vyučovat v místní škole. Žánrově zařadit *Stupeň* je stejně problematické jako u dvou předchozích děl, oproti nim se však setkáme i s tématy, které jsou vlastní sociálnímu rodinnému dramatu a svůj prostor má ve snímku i inspirace absurdním dramatem.

Snímek začíná scénou, kdy hlavního hrdinu provází žena ve středních letech po bytě, který si Alexi později pronajme. Byt se skládá ze dvou místností, malého a velice spoře vybaveného pokoje, ve kterém bude bydlet Alexi a velké místnosti, do níž je situována většina scén. Úvodní scéna nám naznačí mnohé o tom, v jakém světě se příběh odehraje a o čem se bude vyprávět.

⁶⁴ PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. 1.vyd. Praha: Academia, 2009. s. 528. ISBN 978-80-200-1689-8; BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 2. vyd. Praha: AMU, Lidové noviny, 2007. s. 648 – 656. ISBN 0-07-038429-0

⁶⁵ Řeč je zřejmě o regionálních festivalech Sovětského svazu, nepodařilo se mi dohledat.

Celý film se, s výjimkou závěrečné scény, odehrává v interiérech. Divákovi je ovšem dovoleno nahlédnout jenom do části světa, v němž se hrdinové filmu pohybují. Režisér však neustále naznačuje, že venku je ještě další prostor, který sice neuvidíme, ale můžeme se o něm něco dozvědět. Postavy si stěžují na to, jak je venku příšerné horko, ale následky podnebí na postavách nepozorujeme. Hovor vedlejších postav se točí především kolem toho, kudy v takovém počasí Alexi pořád běhá. To jsou verbální postupy, s nimiž Alexander Rechviašvili otevírá filmový prostor. V kombinaci s hlediskovými záběry režisér pracuje i s mimoobrazovým zvukem⁶⁸. Když se postava podívá na okno, aniž by byl výhled z okna přítomen v záběru, pak slyšíme ruch ulice, zejména projíždějící auta. Tyto scény (v průběhu snímku se něco obdobného v drobných obměnách stane třikrát) dávají divákovi upozornit na to, že se nedívá na realistický film. Tento postup, označil bych jej za záchvěv subjektivity, je poprvé užit hned v úvodní scéně. Zvuk je ve *Stupni* diegetického původu, nicméně, jak jsem uvedl je užíván selektivně. Dle mého se jedná o velice invenční případ konstruování filmového prostoru za použití zvuku. Setkáme se i s nediegetickým zvukem, hudbou na konci. Režisér se k použití hudby ve filmu vyjadřuje takto: „*Skoro ve svých filmech hudbu nevyužívám. Jestli používáte hudbu ve filmu, pak to musí být výjimečný film, kde je hudba nezbytná. Anebo dělám pauzy. Pro mě jsou pauzy tím nejdůležitějším ve filmu. Pauza znamená ticho a to je nejdůležitější. Místo hudby mám pauzy, ticho.*“⁶⁹. Na začátku se setkáme i s motivem hranic, na který ve svém textu upozorňuje T. Iensen. Majitelka bytu Alexiho upozorňuje na to, že dveře od jeho pokoje jsou rozbité, polovina jich chybí, čímž mu vlastně sděluje, že ve svém pokoji nebude mít absolutní soukromí. Když k Aleximu do bytu přijde domovník, tak říká: „*Proč tu máte otevřené dveře? Nezapomeňte, že dveře byly vynalezené k tomu, aby se zavíraly.*“ Domovník, tedy úřední postava, touto reakcí po Alexim požaduje, aby dodržoval nepsaná pravidla, ctil vymezené hranice. Hranice však ve světě Rechviašviliho filmu nejsou fixní, standartní hranice filmového prostoru autor narušuje pomocí montáže. Jako příklad nechť poslouží jedna ze scén, kdy hlavní hrdina navštíví úředníka biologického institutu, kde poté, co skončí jejich rozhovor, se Alexi otočí k odchodu a směřuje ke dveřím, načež následuje záběr, jak otevírá dveře do svého bytu. Další případem je scéna, kdy ten stejný úředník říká Aleximu: „*Vejděte.*“, poté se identická situace odehraje v bytě, kde bydlí

⁶⁶ Doklad toho, že se autorovi podařilo ve *Stupni* postihnout „ducha doby“, jak zmiňuje T. Iensen. IENSEN. Tatjana. 1987. V ozhydanzi Alexi *Iskusstvo kino* 10, 1987.

⁶⁷ . Vernisáž, KOLAJA, Pavel 2011. (DVD, archiv autora, 2011)

⁶⁸ BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN:978-80-7331-217-6

Alexiho otec. Tímto postupem vytváří režisér dojem, že jednotlivé interiéry se nachází v jakési časoprostorové bublině a jsou navzájem propustné.

Jenom těžko dokážeme určit, v jakém časovém horizontu se odehrává děj filmu, je to týden nebo rok? Jaké jsou časové rozestupy mezi jednotlivými událostmi? Aby se divák zorientoval ve snímku, tak jeho režisér běžně zařazuje body, kterými dokáže ohraničit časové úseky, ať už se jedná o explicitní titulky s časovým určením, záběr na hodiny či činnosti vázané na denní či roční období. Ve *Stupni*, ale neuvidíme nikoho vstávat ani usínat, snídat ani večeřet, žádné hodiny ani kalendáře. Stejným způsobem je abstrahován i prostor a snímek můžeme vnímat jako obecně platnou alegorii, podobenství, které se neodehrává jenom ve Tbilisi 80. let, ale může se ve variacích odehrávat kdekoli a kdykoliv.

T. Iensen poukazuje na specifickou roli rekvizit⁷⁰. Zejména velký pokoj Alexiho podnájmu je vyplněn obrovským množstvím nejrůznějších věcí rozdílného stáří i stylů, které mnohdy postrádají současný užitný význam. Nachází se zde spousta kusů nábytku, nádob, obrazů, prázdných rámců, plakát, rozložitě rostliny v květináčích, gramofon, balíky dopisů, úředních usnesení, plných mocí, rozhodnutí atd. V sovětském filmu posledních let není „polystylistika“⁷¹ půd a společných studentských bytů nic nového⁷². Ve *Stupni*, ale neplní nostalgickou funkci, nejsou to věci s „příběhem“ a v podstatě tam především zavazují, postavy je musí obcházet a v pokoji díky tomu není dostatek místa. Alexiho životní prostor působí dojmem provizoria, což koreluje s jeho životními perspektivami v oblasti uplatnění se ve společnosti.

Konstantním motivem Rechviašviliho dosavadní tvorby je působení násilí na člověka. V *Gruzínské kronice XIX. století* vytáhl hlavní hrdina Niko do boje s úřední mašinerií a byl zavražděn, předtím se nicméně mohl svému soupeři alespoň postavit a vést s ním dialog. Hlavním nepřítelem v *Gruzínské kronice XIX. století* byl vedoucí úředník ve městě, k Nikovi se choval pokrytecky, hrál s ním falešnou hru a pod záminkou chybějícího podpisu byl ochoten rozhodnout o osudu Nika i celé vesnice.

To Antimoz v *Cestě domů* se také setkává s prodlouženou rukou státní moci, úředníkem, který nemá ani potřebu se přetvařovat. Je cynický a své oběti se otevřeně vysmívá. Hlavní hrdina *Cesty domů* je pravděpodobně také zavražděn.

⁶⁹ *Stupeň*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1986 (DVD.Ruscico.2007)

⁷⁰ IENSEN. Tatjana. 1987. V ozhydanyi Alexi Iskustvo kino 10, 1987.

⁷¹ Tamtéž

Ve *Stupni* má zlo opět podobu úředníka, byrokrata, představitele státní moci, ale oproti předchozím dvěma filmům prochází překvapivým vývojem. Úředník biologického institutu není licoměrný, cynický ani jinak otevřeně nepřátelský, dokonce by se dalo říct, že to je příjemný starší pán. To slovo, které vyjadřuje vztah úředníka k hlavnímu hrdinovi, je blahosklonnost. Vždy, když za ním Alexi přijde, tak opakuje stejnou formulku: „*Objednávky teď očekáváme každým dnem. Konkurs na klasickou botaniku jsme neotevírali už dlouho. Ale ničeho se neobávej. Konkurentkami je jenom pá děvčat. A tohle je mužská práce. Takže budeš mít přednost. A to nemluvím o Tvé soutěžní práci, o které teď mluví celé město. Musíme uchovat tradice, i když v poslední době jsme poskytli některé z našich pozic. Tady to* (podpis, pozn. autora) *máš*⁷³“. To vše samozřejmě přednesené, s co největší důležitostí a pevným přesvědčením v zavedené pořádky.

Nikdo zde neusiluje o Alexiho život, zlo, které bylo přítomno v *Gruzínské kronice XIX. století* a *Cestě domů* se nebálo krve, úřední síla ve *Stupni* je bezzubá a vyčerpaná, stává se z ní neškodná a trochu směšná postava, dá se jednoduše ošálit, přelstít vlastními zbraněmi. Alexi totiž při jejich posledním setkání jednak přeříká byrokratovu formulku, čímž vzbudí jeho rozpaky, ale hlavně, spoléhaje na bezmyšlenkovitost veškerého úředníkovy konání, mu dá podepsat dokument, ve kterém jej vypustí z konkurzu. Vždy, když přijde Alexi za úředníkem Iotamem, tak vidíme, že Iotam pozoruje lupou kaktus⁷⁴, vystřihuje kolečka z papíru, případně nafukuje míč, který schová, hned co si všimne Alexiho. Dělá zbytečnou a směšnou práci, kterou halí do hávu nepravdivé důležitosti. T. Iensen píše, že zlo je ve *Stupni* odosobněné, jakoby rozpuštěné ve společnosti⁷⁵. Projevy tohoto zla jsou přítomné na každém kroku. Je to stagnace, odosobněnost, rutina, cykličnost, automatismus a rezignace na jakoukoliv aktivitu.

Když se Alexiho ptá přítel Mito, jak to jde se sháněním práce, Alexi říká, že by chtěl pracovat, ale brání mu v tom ankety, konkursy, podpisy, příkazy. Tedy prostředky, jimiž státní aparát provádí selekci. Cykličnost a automatismus hraje ve snímku významnou roli, stejně jako úřední činovník, tak i Alexiho přátelé opakují stále ty stejné repliky, jsou aktéry takřka identických situací. Jejich existence je vázaná na Alexiho, který jako jediný ještě

⁷² Vzpomeňme na snímky *Assa* (1987) Sergeje Solovjeva nebo *Život podle limitu* (1989) Alexeje Rudakova.

⁷³ *Stupeň*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1986 (DVD.Ruscico.2007).

⁷⁴ Kaktus jako jeden z úřednickových atributů se objevil už *Gruzínské kronice XIX. století*. Předseda úřadu si tehdy pochvaloval kaktus jako skvělou rostlinu, která skoro nic nepotřebuje a co především, tak je naprosto imobilní. Škoda, že nemůžou být takoví i lidé.

⁷⁵ IENSEN, Tatjana. 1987. V ozhidanii Alexi. *Iskusstvo kino* 10. 1987.

nepodlehli rutině a rezignaci. Přestože jsou to Alexiho přátelé, tak v jejich projevech není znát upřímnost a lidskost. Dialogy nebo lépe monologické dialogy⁷⁶, jsou spíše souborem frází. Za povšimnutí taky stojí skutečnost, že významná část jednání vedlejších postav je zaměřena na ně samé. Ramaz přinese k Aleximu obraz a pořád mluví o tom, jak přinesl obraz. Mito se v Alexiho pokoji neustále sprchuje a ve sklepě pěstuje žampiony. Proč k Aleximu chodí? Nikdo po něm nic nechce. Zároveň faktem je také to, že se k Aleximu hrne tolik lidí, přestože tam nemá dostatek místa. Chodí k němu do bytu i tehdy, když není doma a tehdy neustále mluví jenom o tom, kudy Alexi pořád chodí a kdy konečně přijde. Nachází se ve stavu velice podobném tomu, co Samuel Beckett popsal ve svém *Čekání na Godota*⁷⁷, kdy Godotem je Alexi, který pro ně představuje naději. Upínají se k Aleximu, protože jako jediný vyzařuje odhodláním rozvíjet dál svůj život, zařadit se do společnosti a být jí prospěšný. Když chce Aleximu pomoci jeho otec, tak za něj Mito odpovídá, že Alexi si nenechá pomáhat, ale sám pomáhá druhým.

Inspiraci absurdním dramatem prozradí postupné řetězení bizarních situací. Od začátku se nám může jevit prostředí i dané situaci jako nestandardní ale hypoteticky představitelné (samotné vybavení bytu, pohovory u úředníka, postava paní domácí) s pozdější eskalací nečekaných a nelogických situací roste až do absurda. Domovník k Aleximu do pokoje dočasně ubytuje osla: „*nebude Vám to vadit, že ne?*“. Neznámý muž vejde do dveří: „*Dobrý den. Jsem tu správně na kurzech německého jazyka?*“. Podobná scéná se opakuje s ženou, která otevře dveře. Co potřebujete, ptá se jí kdosi z Alexiho přátel. „*Nic.*“ Odejde. Když Alexi onemocní, tak se mu do pokoje seběhne řada přátel s rozličnými léčitelskými praktikami. Mito soudí, že nemocnému pomůže, když se jeho postel přesune do velké místnosti, která je pořád plná lidí. Paní domácí zase má za to, že je třeba Alexiho přikrýt kožichem z karakulské ovce. Soso přinese dvě čerstvě chycené sprnové ryby, což je podle sumerské mytologie zaručeným lékem na cokoliv. Ryby připraví na pánvi a sám je pak sní, protože Alexi usnul. Nikdo z nich si neuvědomí, že nemoc nemusí být příznakem nachlazení (mimo jiné je venku hrozná horko), ale může být důsledkem tlaku, který je na Alexiho vyvíjen. Je třeba zdůraznit, že uvedené scenerie nedoprovází velké emoce. Postavy se nacházejí ve stavu takové rezignace, že si nedokáží uvědomit absurditu situace.

⁷⁶ Jak je známe od A. P. Čechova (např. *Tři sestry*)

⁷⁷ Ke stejnému poznatku přichází T. Iensen (*...jinak jsou všichni jako z Čekání na Godota. Čekají na Alexiho, tím zabijí svůj čas.*) i Galina Kopaněva, která ale označuje hlavního hrdinu, jako jednu z postav Čekání na Godota (*...Je jím mladý botanik Alexi, čekající v godotovském časoprostoru na rozhodnutí o přijetí do aspirantury...*).

IENSEN, Tatjana. 1987. V ozhidaniy Alexi. *Iskusstvo kino* 10, 1987.

KOPANĚVA, Galina. *Neznámá gruzínská kinematografie*. 1989. Film a doba 4, 1989.

Každý má svoji činnost, kterou opakuje, případně postává nebo posedává ve velkém pokoji.

Architektura hereckého projevu jistě stojí za důkladnější rozbor. David Bordwell člení herecký výkon na prvky vizuální (zjev, gesta, výrazy tváře) a auditivní (hlas a další zvukové projevy)⁷⁸. Ve *Stupni* můžeme herecký projev rozčlenit na několik úrovní, spolu souvisejících. Úroveň pohybu představuje poloha, v níž postavy procházejí pomalu a takřka bezcílne prostorem, přesto je však zjevné, že pohyb postav je řízen jistou choreografií, mám na mysli něco podobného jako systém, který je vlastní Miklosi Jancsóvi⁷⁹. Další linie je spojena se zvukovým projevem, úroveň tu člením na dvě sublinie, první z nich představuje již zmíněná forma automatismu, kterou oplývají postavy z úředních kruhů, tedy úředník institutu a domovník. Všechno mají naučené a stačí jim jenom opakovat situace. Svému projevu dodávají patřičnou důležitost, která je spojena s vykonáváním daného úřadu, tedy úředník institutu se snaží chovat, co nejvíce jako úředník institutu a domovník zase chce dostát tomu, co má spojeno s představou domovníka. Pro druhou podkategorii, kam zařazuji Alexiho přátele, rodinu a paní domácí, je zase charakteristické, že významová rovina frází a formulek, která je totožná s úředníky, je doplněna apatií, odevzdaností, absencí emoce. Z hlediska zjevu je zajímavá postava paní domácí, je to žena ve středním věku, která chodí oděna do krajkových šatů a působí velice manýristicky⁸⁰, svým zjevem demonstruje svoji ženskost, kterou naopak naprosto postrádá její dcera. Životní očekávání paní domácí ilustruje scéna, v níž Mitovi čichat k prázdným flakonům od parfému: „*I tento flakon je 90 let prázdný a pořád voní.*“. Její život, stejně prázdný a vyvoněný jako její lahvičky s parfémem, se snaží udržet ve vzduchoprázdnu vzpomínek na někdejší štěstí. Její dcera za dobu Alexiho pobytu v podnájmu takřka nepromluví, přesto je zjevné, že k Aleximu cítí náklonnost. Pozoruje jej, má starost, když onemocní. Její život je také vyplněn rutinou a automatismem, oproti ostatním jej však nedoprovází rezignace nad stavem věcí, dokladem toho budiž zármutek a zkroušenost, jež se jí zračí v očích. Zajímavý příklad hereckého projevu prostřednictvím výrazu tváře.

Narazíme ještě na dvě postavy, které se stejně jako dcera paní domácí, odchylují od přístupu k životu, který jsem nastínil výše. Jednou z nich je dívka Marika, již Alexi

⁷⁸ BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s.182 ISBN:978-80-7331-217-6

⁷⁹ Ve snímcích jako *Beznadějni* (1966), *Hvězdy na čepicích* (1967), *Ticho a křik* (1967). Společného má Miklós Jancsó s Alexander Rechviašvilim více, mimo jiné i stěžejní téma svých filmů, tedy násilí působící na člověka.

⁸⁰ IENSEN, Tatjana. 1987. V ozhidanii Alexi. *Iskusstvo kino* 10. 1987

navštíví dvakrát v jejím bytě a jednou přijde Marika k Aleximu. Jejich interakce není odlišná z hlediska pohybu, ale z hlediska komunikace. Setkání je zpravidla krátké a působí snad i podobně jako fráze, kterými spolu komunikují ostatní. Co je, ale důležité, tak na sebe Alexi a Marika reagují, nespokojí se jenom s tím, že si každý z nich řekne to své. Zajímají se o toho druhého, z kontextu také vyplývá, že kdysi měli něco společného, snad prošli vztahem. Alexiho návštěvy Mariky jsou vždy uvozeny krátkým, snad sekundovým záběrem na Alexiho, jak stojí ve dveřích a za ním se hýbe ve větru koruna košatého stromu, čímž autor naznačuje existenci vnějšího světa, jak jsem zmiňoval na začátku analýzy. Když přijde poprvé, napíše Marice na zeď svoji novou adresu, čímž dává najevo, že stojí o kontakt. U ostatních přátel buďto nevíme, jestli je Alexi k sobě pozval nebo nebo přicházejí sami bez pozvání (jak jinak si vysvětlit scénu, kdy Alexi nadobro opustí byt a jeho přátelé přijdou po odjezdu).

Při příchodu do pokoje se Alexi setká s mladým mužem, ten sedí na pohovce a přikládá k sobě dvě kartičky a porovnává, která z nich je větší. Je to hra založená na optické iluzi⁸¹, mladík je lapen do své iluze a nedokáže se od ní odpoutat, podobně jako hrdina snímku *Muž s pěti balónky* (1965) Marca Ferreriho⁸². Oproti hrdinovi ze zmíněného snímku ovšem Maričin spolubydlící jenom sedí a přesunuje kartičky, není na něm znát, zda ho to baví, není ani popuzený z toho, že nemůže objevit řešení. Provádí svoji aktivitu naprosto rezignovaně. Interakce Alexiho a Mariky je taky mezi ostatními ojedinělá tím, že prochází vývojem. Marika přichází za Alexim do pronajmutého bytu, proběhne krátký rozhovor⁸³, následuje střih a záběr na Mariku, jak přemazává adresu Alexiho bytu. Není zobrazena scéna zřejmé konfrontace a divák si musí domyslet, co se událo⁸⁴, narativní postup odmítající filmové konvence. Víme, že přemazání adresy je znakem toho, že Alexi

⁸¹ Jde o klam pomocí asimilace, která je vytvořená působením okolních předmětů. Na podobném principu funguje např. Ponzova iluze.

⁸² Příběh muže, úspěšného podnikatele, který začne být natolik posedlý otázkou, do kdy se dá nafukovat balonek, než praskne, že zapudí snoubenku, aby se mohl své otázce věnovat naplno. Později spáchá sebevraždu, aniž by došel odpovědi. Film byl k vidění v rámci Semináře archivního filmu v Uherském Hradišti, který byl věnován osobnosti Marca Ferreriho. Uskutečnilo se v roce 2010.

⁸³ Alexi: To jsi ty?

Marika: Neočekávala jsem, že Tě najdu doma. Ja to jde? Jak se Ti daří?

A: Jakžtakž. A jak se máš Ty?

M: Myslím, že dobře.

A: A co matka, otec, přátelé, přítelkyně?

M: Taky dobře.

A: Nečekal jsem, že přijdeš.

M: A já jsem čekala, že přijdeš ty.

A: Mýlíme se častěji než jsme očekávali.

Stupeň. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD.Ruscico.2007).

⁸⁴ Což je kupříkladu oblíbený postup tzv. Berlínské školy, ke které řadíme např. Christiana Petzolda se snímky *Yella* (2007), *Strašidla* (2005) nebo Angely Schanelec a její *Mein langames leben* (2001).

a Marika, nebudou dále rozvíjet svůj vztah. Nicméně se nedozvíme, zda je reakcí na to, že Alexi odjíždí do hor nebo konfliktu, neshody.

Bavíme-li o postavách, způsobech, jakým jsou ztvárněny a jejich významu v ději, pak je nezbytné blíže nahlédnout na scénu, v níž přijde Alexi navštívit svého bývalého učitele Michaila. Jednak se jedná o postavu vybočující z řady zaměnitelných Alexiho přátel a co především, tak tato scéna je mimořádně důležitá pro děj a konstrukci významu⁸⁵.

Alexi přijde vrátit knihu svému bývalému učiteli Mikhailovi, ten mu nabídne jídlo, které Alexi odmítne, nemá hlad. Sdělí však učiteli své pocity, k čemuž se on vyjádří. To vše se děje s upřímostí a velkou vzájemností, jde o snad jediný případ, kdy na sebe dvě postavy reagují lidsky. Na tomto místě, byť se jedná asi o tři minuty, je nám sděleno vše podstatné. Rozhovor ve zkrácené podobě stojí za přepsání, právě z něj prosvítají elementární myšlenky.

Michail: *Jak se Ti daří?*

Alexi: *Nevím.*

Michail: *Stalo se něco?*

Alexi: *Cosí se se mnou děje. Nevím, co to je a kam mě to vede.*

Michail: *Co by mohlo být lepší než tohle. Je takové přísloví: Ten kdo neví kam, ten dojde nejdál. Pojď sem, něco Ti ukážu (ukazuje fotografii pozn. autora). Začínal jsem jako učitel ve vesnické škole. Byl jsem ve Tvém věku. Tohle jsou moji první žáci. Hodina biologie. Podívej jak pozorně poslouchají. Tehdy jsem si uvědomil, že musíš být potřebný ostatním, aby ses uvedl v soulad sám se sebou.*⁸⁶ Přestože scéna proběhne v první třetině snímku, tak hrdina musí onemocnět a uzdravit se a také musí zjistit, že jeho přítel učitel Michail zemřel, čímž vykrytalizuje jeho rozhodnutí udělat první krok, aby se dokázal odpoutat od nebezpečí toho, že podlehne automatismu, který postihl všechny jeho přátele. A tím prvním krokem pro Alexiho bude to, že odejde učit do školy v horách, stejně jako kdysi jeho učitel Michail. Přátelé jeho rozhodnutí nerozumí, ptají se sami sebe, jestli Alexi zešílel. Nikdo to neočekával. V kontrastu s nehybností a ustrnulostí dosavadního “vývoje“ působí Alexiho krok takřka očištně. Tatjana Iensen uvádí, že sama možnost ze světa cykličnosti, automatismu a absurdna je ideou filmu⁸⁷. Tuto myšlenku podporuje i nezvyklý

⁸⁵ BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s.92 - 95 ISBN:978-80-7331-217-6

⁸⁶ Stupeň. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD Ruscico 2007)

⁸⁷ IENSEN, Tatjana. 1987. V ozhidanii Alexi. *Iskusstvo kino* 10. 1987

prvek fotografie, která se dostane mezi Alexiho přátele. Je to totiž fotografie toho učitele, Alexiho přítele, který v horách učil předtím. Nikdo ho nezná, vypadá prý jako pastevec, podle oděvu. Ve skutečnosti je to fotografie samotného režiséra, Alexandra Rechviašviliho. Osobně se domnívám, že autorovo alter ego je rozprostřeno mezi dvě postavy, Alexiho a jeho učitele, což tvrdím na základě uvedené fotografie, shody jmen Alexi – Alexander a citací autora⁸⁸.

Překvapivým způsobem je nasnímana poslední scéna. Režisér poprvé v tomto filmu natáčí v exteriéru. Stejně tak poprvé používá horizont, doposud byl dominantní velikostí záběru polodetail, případně polocelek, naopak v menší míře, přesto zastoupen, detail nebo celek. Jak je u Rechviašviliho tvorbou zvykem, tak kamera je neustále v pohybu, drobném nepatrném pohybu krouží po prostoru. Tomuto specifiku jsem se věnoval už v prvních dvou analýzách a podstatné změny oproti *Stupni* jsem nezaznamenal. Poslední scéna se nabízí natočit idylickým způsobem, kdy hlavní hrdina odchází rozkvetlou alejí, případně po zelené louce vstříc osudu, doplnit by ji ideálně měla radostná hudba. Rechviašvili není z těch, kteří se podřizují filmovým konvencím. Alexi jde do hor, nikde nic nekvete ani se nezelená, kus za ním je silnice plná aut, samá šed', suť a kamení. A v Gruzii rozhodně není nouze o atraktivní exteriéry, lokace exteriéru je tedy jednoznačně autorským záměrem. Po cestě potká muže a ptá se ho na cestu, snad nastoupí na jeho místo. Je to správná cesta, Alexi jde dál nahoru, poté vystoupí z rámu a film končí záběrem na muže, který jde opačným směrem. Poprvé vidíme záběr, v němž se Alexi pohybuje vertikálně a ne po horizontále. Stoupá nahoru do hor, do té doby se pohyboval jenom po chodbách bytů a úřadů. Tento pohyb můžeme vnímat i metaforicky jako vnitřní pohyb, vývoj osobnosti.

Motiv působení násilí na člověka, který dosud prostupoval všechna díla Alexandra Rechviašviliho byl v tomto případě rozšířen i o návrh řešení. Autorský apel *Stupně* je silně spjat s obdobím vzniku filmu, tedy počínající perestrojky. Ze zahraničních článků a recenzí⁸⁹ vyplývá, že sdělnost díla byla pro tehdejší diváky značná. Ve své analýze jsem se snažil doložit, že stejně jako v obou předchozích dílech Rechviašvili volí nekomplikovaný, nicméně promyšlený syžet, který je doprovázen autorovým charakteristickým stylem. Kamera, střih, zvuk, mizanscéna, herectví a další vyjadřovací prostředky ve vzájemné spolupráci vytvořily efektní pocit rutiny, rezignace, cykličnosti, automatismu, tedy

⁸⁸ *Cesta domů*. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD.Ruscico.2010)

⁸⁹ IENSEN, Tatjana. 1987. V ozhidanii Alexi. *Iskusstvo kino* 10. 1987.

dominantního prostředí postav. Jako silná katarze zapůsobil konec filmu, ve kterém dokázal hlavní hrdina porazit nepřítele. *Stupeň* rozšířil režisér o další zásadní téma a to motiv kroku, vykročení. Aby totiž člověk v představeném světě nepodleh nebezpečí ve formě rutiny, stagnace a bezvýchodnosti, pak musí udělat krok kupředu. Hlavní hrdina se musel dokázat oprostít od všeho jistého, co dosud měl. Odešel od přátel i od rodiny. Analýzu zakončím citací autora, která nejlépe ilustruje uvedené závěry: „*Žili jsme příšerný život. Zdálo se, že žijeme, ale náš život byl nepřijatelný. Tento film byl ... jako bych volal po prvním kroku, kterým je třeba popřít ten život. To bylo téma filmu. Bylo to něco docela ožehavého. Nebyl to ani přechod, ale první krok k novému životu. To bylo jeho tématem. K tomu, aby mohl člověk začít nový život, tak musí od něčeho odstoupit. To bylo téma filmu. Velmi stručně řečeno. Kdybychom šli do detailů, tak by bylo naprosto nemožné ten film dokončit.*“⁹⁰

⁹⁰

Cesta domů. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD.Ruscico.2010)

7 ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem analyzoval tři snímky Alexandra Rechviašviliho, gruzínského režiséra, kteréhožto tvorba spadá především do 70. - 80. let. Snažil jsem se postihnout uceleně jeho dílo, které ještě v kontextu České republiky širěji uvedeno nebylo. Jedná se o tyto filmy: *Gruzínská kronika XIX. století* (1979), *Cesta domů* (1981) a *Stupeň* (1986). Nepokoušel jsem se vytvořit kompletní stylovou či formální analýzu díla, k čemuž ani bakalářská diplomová práce neposkytuje dostatek prostoru. Mým cílem bylo shrnout základní prvky a principy, jimiž se filmy Alexandra Rechviašviliho liší od mainstreamové kinematografie. Snažil jsem se postihnout to, co je činí tak jedinečnými. Pomocí jednotlivých prvků analýzy filmového stylu, jak ji popisuje David Bordwell ve svém *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, jsem analyzoval daná díla, sledoval jsem za pomoci, jakých prostředků staví autor své filmy. Využíval jsem i naratologické analýzy, v níž jsem se zejména soustředoval na ústřední témata, motivy a postavy.

Žánrově jsem označil dané snímky za podobenství, tedy fikční příběhy, jejichž poselství je analogicky přenositelné na žitou realitu. Jako pevnou tematickou linii, která je oním poselstvím a prochází všemi třemi snímky, jsem označil motiv působení násilí na člověka a případné možnosti boje proti tomuto násilí. Násilí bylo ve všech analyzovaných snímcích ztělesněno postavou úředníka, byrokrata, který aktivně vystupoval proti hlavnímu hrdinovi. V průběhu analýzy mi vyvstalo na mysl, že *Gruzínská kronika XIX. století*, *Cesta domů* i *Stupeň* na sebe navazují a stejně jako hlavní motiv, který se rozvíjí film od filmu právě v závislosti na stavu fikčního světa, se vyvíjí i společný příběh tří filmů. V *Gruzínské kronice XIX. století* se z ideálního harmonického stavu schylovalo ke katastrofě, kterou představovala jednak smrt hlavního hrdiny, ale především prohraný boj vesnice o práva na les. *Gruzínská kronika XIX. století* skončila přesně ve chvíli, než se stalo neštěstí, tedy než byl les vytěžen developery a vesničané přišli o své domovy, úředníkovu chování v tomto díle je hlavně pokrytecké. *Cesta domů*, již otevírá záběr na muže, hlavního hrdinu filosofa Antimoze, hladícího strom, okamžitě navazuje na Gruzínskou kroniku XIX. století, katastrofa už nastala a právě v tom nejhorším probíhá. Krajina je holá, prostá lesa, rodiny jsou rozvráceny a moudrost, naděje na zachování kultury národa, v knihách uzurpovali právě úředníci. Nepřítel v *Cestě domů* je cynický a požitkářsky si libuje v utrpení hrdiny. Oproti předchozímu hlavnímu hrdinovi, který bojoval slovem a

myšlenkou, Antimoz se snaží skrz pochyby dosáhnout pravdu a tu obrátit proti zlu, což se mu nezdaří a umírá. Je zavražděn, sám si přečte svůj rozsudek smrti. Ve *Stupni* zase pozorujeme svět, který neštěstím prošel, zlo byrokratismu jej stále ovládá, ale zároveň se začíná rozpadat, jakoby se požíralo zevnitř⁹¹. Hlavnímu hrdinovi sice škodí drobnými ústrky, ale samo o sobě je bezzubé, nechá se porazit vlastními zbraněmi (Alexi, hlavní hrdina, na úředníka vyzraje tím, že jej nechá podepsat falešný dokument). Tím hlavním nebezpečím je, ale riziko podlehnutí rutině, stagnaci, cykličnosti, rezignaci a automatismu, která už postihla takřka všechny ve světě *Stupně*. Forma boje, obrany proti zmíněnému nebezpečí se transformovala z dvou předchozích postojů do kroku, který posunuje dosavadní život na život žitý pro druhé. Důležité je udělat ten první krok, odhodlat se a vykročit, protože i velké věci začínají malými kroky. Hlavní hrdina Alexi, postava skrz, kterou promlouvá sám autor, odejde do horské vesnice, aby se stal učitelem v místní škole. Nevíme, jestli se mu bude dařit dobře, jestli tam bude spokojený a druhým užitečný, ale jistě víme, že ať už se stane cokoliv, bude to vždy lepší než to, co postihlo jeho přátele a rodinu. Minimálně už víme, co dělat.

Když na analyzované filmy nahlédneme jako na jeden příběh, tak si uvědomíme, že to všechno končí, jestli ne dobře, tak určitě jistou nadějí. Tato trilogie nám vcelku vypráví o společnosti, která byla poražena, prošla si podruším krutých diktátorů a teď je čas, aby se vzpochopila a začala sama na sobě znovu pracovat. Jen neustrnout! Dovolím si tvrdit, že daný závěr můžeme vztáhnout na nejednu společnost, národ, zemi, zejména pokud se bavíme o tzv. východním bloku.

K tomu, aby režisér dokázal nastínit takový alegorický příběh, si zdatně vypomáhá filmovými výrazovými prostředky, které jsem blíže rozebral v samotných analýzách. Silně stylizované obrazy na černobílém plátně doprovázela kamera se svou nikdy nekončící, stěží patrnou jízdou, dlouhé záběry, dialogy a herectví bez hlubší psychologie. Rechviašvili velice invenčně pracuje s konstruováním filmového prostoru a času, k čemuž užívá zvuku, střihu, kamery i rekvizit.

Jsem si vědom toho, že dané analýzy ani zdaleka nevyčerpávají všechny podněty, které zvolené téma skýtá. Nabízí se důkladná naratologická analýza jednotlivých děl. Mimořádně zajímavé by bylo zapátrat i po dramaturgických souvislostech vzniku, nahlédnout na zákonitosti kamerového snímání atd.

⁹¹ Což je mimochodem oblíbená metafora politické filosofie k pádu komunismu v druhé polovině 80. let.

Ve své práci jsem se pokusil představit tvorbu autora, který mě svým dílem uchvátil. Přispěje-li moje práce k rozšíření českého povědomí o tvorbě Alexandra Rechviašviliho, pak to pro mne bude velkým zadostiučiněním.

8 PRAMENY A LITERATURA

Prameny

Cesta domů. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1981 (DVD.Ruscico.2010)

Gruzínská kronika XIX. Století. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1986 (DVD.Ruscico.2010)

Stupeň. Rechviašvili, A. SSSR/Gruzie 1986 (DVD.Ruscico.2007)

Vernisáž. KOLAJA, Pavel. Dokumentární film, 2011(DVD. archiv autora)

Literatura

BERNARD, Jan. 1983. Ke stavu gruzínského filmu počátkem 80. let. *Světová literatura.* 6. 1983

BERNARD, Jan. *Národní kinematografie Sovětského svazu.* 1. vyd. Praha: Čs. Filmový ústav, 1989. s. 82 – 83. ISBN

BLECHA, Ivan. *Filosofická čítanka.* 1. vyd. Nakladatelství Olomouc. 2000. s. 172-175. ISBN 80-7182-112-8

BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu.* 1. vyd, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s.119 ISBN:978-80-7331-217-6

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie.* 2. vyd. Praha: AMU, Lidové noviny, 2007. s. 648 – 656. ISBN 0-07-038429-0

DE WAAL, Thomas. *Černá zahrada.* 1.vyd, Praha: Academia, 2012. ISBN: 978-80-200-2072-7

DVOŘÁK, Libor, MOULIS, Vladislav, SLÁDEK, Zdeněk, ŠVANKMAJER, Milan, VEBER, Václav. *Dějiny Ruska*. 5. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. s. 270 – 273. ISBN 978-80-7106-613-2

GELLNER, Ernest. *Národy a nacionalismus*. 2.vyd. Praha: Josef Hříbal, 1993. s. 67 ISBN 80-901381-1-X

IENSEN, Tatjana. 1987. V ozhidanii Alexi. *Iskusstvo kino* 10. 1987

KOMÁREK, Stanislav. *Dějiny biologického myšlení*. 1.vyd. Praha: Vesmír, 1997. ISBN 80-85977-10-9

KOPANĚVA, Galina. 1989. Neznámá gruzínská kinematografie. *Film a doba*. 4.

MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. 2.vyd. Praha: SLON, 2010. s. 30-37. ISBN 978-80-86429-25-0

1989; PLACHOV, Andrej. 1984. Ostrůvek antiky na půdě Kolchidy. *Film a doba*. 4.1984

PLAZEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. 1.vyd. Praha: Academia, 2009. s. 436-438. ISBN 978-80-200-1689-8

THOMPSONOVÁ, Kristin. 1998. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1. 1998. s.7.

ŠMÍD, Tomáš, VAŽURA, Vladimír. *Etnické konflikty v postkomunistickém prostoru*. 1.vyd. Brno: CDK, 2007. ISBN: 978-80-7325-126-0.

Elektronické zdroje

GREGOR, Lukáš. 2007. „Proces vyřazování byl pro mě bolestný.“ Rozhovor s Tomášem Hálou, jedním z dramaturgů cyklu *Kavkazský film*. [online] 25 fps [citováno 30. 11. 2013] Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/%E2%80%9Eproces-vyrazovani-byl-pro-me-bolestny/>>.

BRASS, K. 1989. *Brighter Picture Seen by Makers of Soviet Films: Cinema: The state of Soviet Films arts has changed since perestroika. Film makers and critics will discuss the new and challenging freedoms in a Saturday symposium*. [online]. Los Angeles Times [citováno 1. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <http://articles.latimes.com/1989-11-03/entertainment/ca-103_1_soviet-film>

Citované filmy

Alaverdoba (*Alaverdoba*, Georgij Šengelaja Gruzie/SSSR, 1962)

Assa (*Assa*, Sergej Solovjov, SSSR, 1987)

Balada o Vojtivej Marině (Martin Ďapák, ČSSR, 1964)

Beznadějní (*Csend es kiáltás*, Miklós Jancsó, Maďarsko, 1966)

Cizím vstup zakázán (*Dobro požalovat', ili Postoronnim vhod vospreščjon*, Elem Klimov SSSR, 1964)

Červený a černý (*Krasnoye i chornoye*, Sergej Gerasimov, SSSR, 1976)

Dzagli (*Dzagli*, Leila Gordeladze, Gruzie/SSSR, 1974)

Holubice (František Vlácil, ČSSR, 1960)

Hvězdy na čepicích (*Csillagosok, kanoták*, Miklós Jancsó, Maďarsko, 1967)

Igor Sanovich (*Igor Sanovich*, Alexandr Rechviašvili, Gruzie, 2008)

Komisařka (*Komissar*, Alexander Askoldov, SSSR, 1967)

Krajina v mlze (*Topio stin omichli*, Theodoros Angelopoulos, Řecko/Francie/Itálie, 1988)

Mein langsames leben (*Mein langsames leben*, Angela Schanelec, Německo, 2001)

Městečko Arona (*Qalagi Arona*, Irakli Kvirikadze, SSSR/Gruzie, 1977)

Miqela (*Miqela*, Eldar Šengelaja, SSSR/Gruzie, 1965)

Muž s pěti balonky (*L'uomo dei cinque palloni*, Marco Ferreri, Itálie, 1965)

Nasimi (*Nasimi*, Eldar Gulijev, SSSR/ Azerbajdžan, 1974)

Niko Pirosmani (*Pirosmani*, Georgij Šengelaja, SSSR/Gruzie, 1969)

Oběť (*Offret*, Andrej Tarkovskij, Švédsko/VB, 1986)

Panenka (*Kukulka*, Isaak Fridberg, SSSR, 1988)

Pastevci z Tušetie (*Tushi Metskhvare*, Ioseb Čcheidze, SSSR/Gruzie, 1979)

Poslední (*Ukanasknelni*, Alexandr Rechviašvili, Gruzie, 2006)

Postava k podpírání (Pavel Juráček, ČSSR, 1963)

Plavec (*Motsurave*, Iraklij Kvirikadze, SSSR/Gruzie, 1982)

Prověrka osudem (*Proverka na dorogakh*, Alexej German, SSSR, 1971)

Přiblížení (*Miakhloebe*, Alexandr Rechviašvili, SSSR/Gruzie, 1989)

Solaris (*Solaris*, Andrej Tarkovskij, SSSR, 1972)

Strašidla (*Gespenster*, Christian Petzold, Německo, 2005)

Ticho a křik (*Csend es kiáltás*, Miklós Jancsó, Maďarsko, 1967)

Událost (*Ubedureba*, Gela Kaudelaki, SSSR/Gruzie, 1980)

Yella (*Yella*, Christian Petzold, Německo, 2007)

Život podle limitu (*Žiznj dla limitu*, Alexej Rudakov, SSSR, 1989)

DATABÁZE

www.csfd.cz

www.geocinema.ge

www.imdb.com

www.britannica.com

www.kinoart.ru

9 ANOTACE

Název práce: Alexandr Rechviašvili a jeho filmová tvorba v 70. - 80. letech

Autor: Jakub Konečný

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta UP

Vedoucí práce: doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Anotace: Tato diplomová práce se soustřeďuje na celovečerní tvorbu gruzínského režiséra Alexandra Rechviašviliho. Analyzovaná část tvorby se zaměřuje na období 70.- 80. let, konkrétně na filmy *Gruzínská kronika XIX. století* (1979), *Cesta domů* (1981) a *Stupeň* (1986). Cílem práce je představit Alexandra Rechviašviliho a jeho tvorbu i v českém kontextu, kde byl doteď spíše neznámý. Teoreticky práce vychází z metody neoformalistické analýzy, jak ji představil David Bordwell a Kristin Thompsonová. Práce se zaměřuje na vybrané prvky analýzy filmového stylu. Zmíněn je i kontext sovětské a gruzínské kinematografie daného období.

Klíčová slova: Alexandr Rechviašvili, gruzínská kinematografie, násilí, byrokracie

Rozsah práce: 98 899 znaků

10 RESUMÉ

This thesis presents the directors figure of georgian director Aleqsandre Rekhviashvili and his full-lenght production in ranging period from seventies to the eighties. The films are as follows: *The 19th century georgian chronicle* (1979), *The Way home* (1981) and *The Step* (1986). The analyses is mainly stylistic, less narrational and historical. The aim of presented thesis is to aproximate the themes and motifs, which are being constant present in production of the artist. This thesis comes to a conclusion that Aleqsandre Rekhviashvili is very rare director, who uses his specific style, which consist of slow, but constant move of camera, long shots and specific way of acting. The essential theme of his production is the effect of violance against a man.