

Retrospektivní pohled na americký nezávislý film: Sundance v Karlových Varech

Marcel Arbeit

Když Robert Redford získal ve filmu George Roye Hilla *Butch Cassidy a Sundance Kid* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969) nezapomenutelnou roli sympatického pistolníka a lupiče Harryho Longbaugha přezdívaného Sundance, zamiloval se do své postavy natolik, že po ní po letech pojmenoval institut, který si dal za úkol pomáhat nezávislým filmařům i divadelním umělcům. Nejviditelnější aktivitou Institutu Sundance (Sundance Institute) je každoroční filmový festival, jenž se vždy v lednu koná v Park City v Utahu, ale důležitou roli hrají také odborné tvůrčí dílny či finanční podpora přidělovaná formou grantů. Režiséři, jejichž filmy jsou vybrány do oficiálního programu festivalu, mají zaručenu publicitu a zvýšený zájem odborné veřejnosti i diváků. Vždyť na filmovém festivalu Sundance se poprvé představily tak úspěšné snímky jako *Sex, lži a video* (sex, lies, and videotape, 1989) Stevena Soderbergha či *Gauneři* (Reservoir Dogs, 1992) Quentina Tarantina.

V roce 2005 přijel do Karlových Varů Robert Redford a o rok později, na počest 25. výročí Institutu Sundance, tu bylo představeno osmnáct filmů, které byly s úspěchem uvedeny na některém z minulých ročníků festivalu Sundance, případně k jejich vzniku přispěla grantová dotace poskytnutá tímto institutem. Sekce Sundance v Karlových Varech představila deset filmů, které vznikly v rozmezí let 1991 až 2006: šest hraných, tři dokumentární a jeden na pomezí hraného filmu a dokumentu. Další šest dokumentárních filmů bylo promítnuto v sekci Jeden svět představuje Sundance Documentary Fund.

Mezinárodní charakter činnosti institutu dokládá fakt, že všechny uvedené snímky vznikly v mezinárodní koproduci a na dvou z nich se vůbec nepodíleli američtí tvůrci. Institut Sundance finančně podpořil i film *Sherrybaby* (2005), který byl v Karlových Varech uveden v oficiální soutěži. Volně sem patří také snímek *Jestřáb umírá* (The Hawk Is Dying, 2005), promítnutý v karlovarské informativní sekci Horizonty, který na festivalu Sundance v roce 2006 soutěžil. Programová nabídka byla skutečně pestrá, takže návštěvník karlovarského festivalu získal dostatek materiálu k posouzení, kam se od konce minulého století americký nezávislý film ubírá.

Prvním závěrem je, že se nezávislí filmaři stále častěji obracejí k dokumentární tvorbě, což souvisí s celosvětově rostoucí oblibou tohoto žánru. Společným rysem všech dokumentárních filmů v sekci Sundance v Karlových Varech bylo jejich zaměření na osobnosti, které významným způsobem utvářely a stále ještě utvářejí americkou populární kulturu, ale v Evropě zná jejich jména jen hrstka fanoušků či odborníků.

Málo viditelné podoby americké populární kultury

Roberta Crumba, významného tvůrce undergroundových komiksů, znají Češi maximálně jako tvůrce obalu slavné desky Janis Joplinové *Cheap Thrills* (1968) a jméno jeho maniodepresivního bratra Charlese, rovněž kreslíře komiksů, uslyšeli při sledování níže uvedeného filmu nejspíš

poprvé. Amerického filmového producenta Roberta Evanse, jenž v letech 1966–1974 vedl studio Paramount Pictures, u nás také málokdo zná, zvláště když jeho autobiografie *Ten kluk zůstane v obraze* (*The Kid Stays in the Picture*, 1994) v češtině nikdy nevyšla. Daniel Johnston, skladatel, textař a výtvarník, byl sice v letech 1985 a 1986 vyhlášen v rodném Texasu nejlepším lidovým umělcem a písničkářem, ale jeho nahrávky se v té době šířily jen na podomácku vyráběných demokazetách a do povědomí širší veřejnosti se dostal jen proto, že v roce 1992 Kurt Cobain z Nirvany vystoupil v MTV v tričku s jeho jménem a kresbou (šlo o obal jeho kazety *Hi, How Are You?*).

Crumb (1994), druhý celovečerní dokument **Terryho Zwigoffa**, jenž je v současnosti známý spíše jako režisér komedie *Santa je úchyl* (*Bad Santa*, 2003), v roce 1995 zaslouženě vyhrál na festivalu Sundance Velkou cenu poroty v sekci dokumentárních filmů a Cenu za nejlepší kameru. Film, na jehož produkci se podílel i David Lynch, nabízí vzhled do soukromí Roberta Crumba i jeho dvou bratrů a přivádí před kameru jeho bývalou i nynější manželku. Před diváky se skládá obraz rodiny, v níž otec, autor příručky *Jak efektivně řídit výcvik*, musí čelit zklamání z toho, že jeho syny nezajímá vojenské námořnictvo, ale dekadentní komiksy. Jeden z Robertových komiksů ukazuje, jak těžký je život na americké střední škole, pokud člověka nezajímá sport, auta, zbraně a rvačky, nemá sklon k šikanování a před dívkami se stydí. Právě rozsáhlé ukázky z tvorby Roberta i Charlese Crumbových tvoří nejpřírodnější součást filmu. Mozek plný drátů s tabulkou „vysoké napětí“ a mužičkem sedícím smutně a sklesle v koutku. Postavičky vesele skotačící na obrovi, z jehož úst čouhá hlava jedné z nich. Komiksy pod vlivem halucinogenních látek, například *Život mezi lidmi trpícími zácpou*. Na jedné straně se Robert představuje jako konzervativce, který odmítá trička s nápisy, kritizuje unifikaci a nedostatek intelektuální zvědavosti mladých lidí a tvrdí, že ačkoli se o něm povídalo, že byl v úzkém styku se členy skupiny Grateful Dead, psychedelická hudba ho vždy nudila a na rockovém koncertě usnul. Na straně druhé ho Zwigoff líčí jako chronického masturbátora a pornografa, jehož útoky proti společnosti lze chápat jako nebezpečné projevy rasismu a sexismu. Bez-

hlavou ženu, ideální sexuální objekt se sekundárním mozkem v zadní části těla, jejíž krk se uzavírá jako tuba na zubní pastu, či obrázek konzervy s nápisem „Pravá negerská srdce“ kritizují odborníci přímo na plátně, přesto je však Crumb líčen převážně pozitivně. Sběratel šelakových desek, milovník starého jazzu a ragtimu a autor sběratelských kartiček s portréty slavných bluesových hudebníků se na přání manželky stěhuje z Ameriky do odlehlé vesnice ve Francii, jako by chtěl dát sbohem novým formám americké popkultury, které k té jeho undergroundové už nemají žádný vztah. V závěrečných titulcích se dozvíme, že duševně nemocný Charles, který Roberta v dětství ke komikům přivedl, a jak dokazují ukázky, byl ze všech tří bratrů nejnadanější, spáchal rok po dokončení filmu sebevraždu.

Snímek *The Kid Stays in the Picture* (2002), uváděný v Karlových Varech a později i v České televizi pod nepřesným názvem *Ten kluk bude točit*, vytvořili dokumentaristé **Nanette Bursteinová** a **Brett Morgen**. Producent Robert Evans, představitel „nového Hollywoodu“, kterému se dokument věnuje, není vůbec skromný a svými zásluhami o americkou kinematografii se dokáže náležitě chlubit – bez něj by nevznikly filmy Romana Polanského *Rosemary má děťátko* (*Rosemary's Baby*, 1968) a *Čínská čtvrt'* (*Chinatown*, 1974), Coppolův *Kmotr* (*The Godfather*, 1972) či *Harold a Maud* (*Harold and Maude*, 1971) Hala Ashbyho. Některé tituly sice podkopaly jeho pozici ve studiu – například finančně neúspěšný *Cotton Club* (*The Cotton Club*, 1984), další film Francise Forda Coppoly – a dostavily se i horší časy, když byl Evans obžalován za držení drog, propuštěn z práce a uvězněn, ale konec dobrý všechno dobré, a stárnoucí producent se triumfálně opět vrátil do své bývalé kanceláře. Film dobře ukazuje mocenský boj v Hollywoodu a bez rozpaků sděluje, že sebekvalitnější režisér či scenárista nic neprosadí, pokud nemá podporu těch, kteří disponují příslušným kapitálem. Na své si přijdou i milovníci společenských klepů, neboť se ve filmu přetřásá i Evansovo nevydařené manželství s hvězdou filmu *Love Story* (1970) Ali MacGrawovou, která trpěla neustálou manželovou nepřítomností natolik, že při natáčení Peckinpahova *Uprchlíka* (*The Getaway*, 1972) skončila v náručí Steva McQueena.

Nejpodnětnějším z trojice uvedených dokumentů o kulturních osobnostech byl *Ďábel a Daniel Johnston* (The Devil and Daniel Johnston, 2005) **Jeffa Feuerzeiga**, který za něj na festivalu Sundance obdržel Cenu za nejlepší režii v sekci dokumentárních filmů. Je cenným příspěvkem k rozšířenému názoru, že duševně nemocní lidé se svou „moudrou krví“ (termín prozaičky Flannery O'Connorové) vidí víc než lidé zdraví, a dokonale se tedy hodí k umělecké tvorbě. Kromě toho však snímek analyzuje další jev, který se v americké společnosti objevuje už od beatnické revolty padesátých let – schopnost určité části amerického publika ocenit originalitu nenadaných a neprofesionálních jedinců. Daniel Johnston je v hudbě tím, čím Ed Wood v kinematografii: neumí dobře hrát na klavír a na kytaru už vůbec ne, jeho nářikavý falešný zpěv připomíná raného Boba Dylana (srovnání, které ve filmu také uslyšíme) jen minimálně a nad výslovností některých slov v textech písní každý lingvista zapláče. Johnston nepředstavuje americký sen, ale americkou noční můru. Jak říká citát v úvodu filmu: „Věřím v Boha, a rozhodně věřím v ďábla. Ďábel určitě existuje a ví o mně.“ Podivná směs vlivů z angloamerické populární kultury od Stevensova *Ostrova pokladů*, především postavy piráta Dlouhého Johna Silvera, přes „přátelského ducha“ Caspera, komiksové postavy ze čtyřicátých let, až po naivní satanismus hororových filmů dodává jeho eklektickým dílům zvláštní působivost. Při některých Johnstonových vystoupeních lidé nevědí, jestli nejde o vtip, na jiných zpívají s ním a berou ho jako skutečnou hvězdu. Životní pouť maniodepresivního umělce, jenž dokázal jednoho ze svých manažerů třikrát udeřit ocelovou tyčí a přimět ženu, která ho kritizovala za nadměrný hluk na veřejném prostranství, ke skoku z okna, symbolizuje animovaná sekvence *Sorry Film*, v níž v linkovaném bloku ožije muž s otevřenou hlavou, z níž se vylévá krev a odkud střídavě odlétá a kam se opět vrací pták. Jedním z vrcholů filmu je Johnstonova „reklamní píseň“ na minerálku Mountain Dew, kterou složil v ústavu pro choromyslné před automatem firmy Pepsi: jeho zástupce píseň firmě poslal, ale odpovědi se nedočkal.

Dokumentární nadace Sundance

V sekci věnované Dokumentární nadaci Sundance, která existuje od roku 2001, kdy začal tvorbu dokumentů v Institutu Sundance podporovat filantrop George Soros, našel místo jiný typ dokumentů – ty společenské a politické, zaměřené na současnou mezinárodní situaci, utrpení a porušování lidských práv. Vcelku logicky líčí dva z filmů situaci v Iráku po pádu režimu Saddáma Husajna. Ve filmu *Fragmenty z Iráku* (Iraq in Fragments, 2006), druhého snímku režiséra **Jamese Longleyho**, je budoucnost Iráku viděna ze tří pohledů. V Bagdádu vyrůstá Muhammad, který se ve svých jedenácti letech naučil pouze napsat vlastní jméno. Jeho otec, policista, zmizel před lety beze stopy v Saddámově vězení, a tak ho vychovávají babička a strýc. Ve městě plném zničených domů probíhá normální život, nad hlavami létají helikoptéry a bagdáďští občané vzkazují Američanům, ať si vezmou ropu, a táhnou pryč. Chlapec se učí být správným muslimem, ale slyší kolem sebe také názor, že „ten, kdo se modlí, tě vždycky podrazí a nechá zemřít“. Zatímco malý Muhammad vyrůstá v sunnitské komunitě, jeho starší jmenovec Muhammad (Muqtada) al-Sadr je radikální šíita na jihu země. Vysvětluje, že právě Saddám postavil sunnity a šíity proti sobě a nyní, po jeho pádu, na jeho místo Američané dosazují sto dalších, jemu podobných, místo aby se pokusili pochopit místní zvyklosti a životní styl. Longley však představuje i proamericky orientované Kurdy, jež příchod Američanů nejspíš zachránil před dalším útlakem ze strany Arabů a jejichž děti se ve škole učí anglicky a skandují „thank you“. Ani pastevec Mahmúd, který vychovává šest synů, „jednoho pro boha a pět pro život“, však není se stavem věcí spokojen a touží po samostatném státě Kurdů. Tvůrci se dokázali ubránit planému ideologizování a jejich pohled je důsledně pluralitní.

Totéž platí i o dokumentaristce **Lauře Poirasové**, režisérce filmu *Má země, má země* (My Country, My Country, 2006), byť její portrét Iráku těsně před volbami v lednu 2005 je daleko ironičtější. V centru pozornosti je kandidát za sunnitskou muslimskou stranu doktor Rijadh, lékař na jedné obecní bagdáďské klinice, který láká k volbám své pacienty, přátele i členy vlastní rodiny, aby nakonec zjistil, že veškeré jeho úsilí bylo marné, neboť jeho stra-

na se rozhodla volby bojkotovat. Ještě zajímavější jsou však pohledy do zákulisí voleb. Školitel v americkém vojenském komplexu vysvětluje, že nejdůležitější je dát volbám legitimitu; bezpečnost mezinárodních pozorovatelů Američany nijak nezajímá. Z Dubaje jsou do Iráku dopravovány volební lístky. Jako bezpečnostní služba je najata jednotka australských legionářů, jejichž hlavní výhodou je, že nenosí uniformy, nedostane ovšem zbraně, takže se její velitel musí obrátit na místního překupníka. Na zdech se objevují nápisy „fake you, USA“, protože Iráčané neumějí správně napsat slovo „fuck“, a jeden z velitelů žertuje, že v Iráku je rozhodně bezpečněji než v sídle Michaela Jacksona. Poirasová zabíhá i do nejmenších groteskních detailů (objednávka papírových kapesníků pro negramotné voliče, kterým jsou při registraci snímány otisky prstů) a vedle klíčových politických událostí (obležení Faludže tři měsíce před volbami) zmiňuje i tragické osobní příběhy (únos syna jednoho z Rijadhových kolegů).

Filmaře **Zacha Nilese** a **Bankera Whitea** spojuje dlouhodobý zájem o Afriku. Niles se ovšem podílel také na produkci světových turné Rolling Stones a Madonny, není tedy divu, že se v jejich filmu *The Refugee All Stars* (2005) objevuje hudební skupina, i když je to skupina prazvláštní, neboť hned dva její členové mají amputovanou ruku – padli do rukou rebelů, kteří v rodné Sierra Leone vraždili pod zástěrkou protivládního odporu civilní obyvatelstvo. Občanská válka v tomto africkém státě (1991–2002) vedla k odchodu statisíců obyvatel do sousední Guineje a právě v jednom z guinejských uprchlických táborů se dá pod vedením zpěváka a skladatele Reubena M. Koromy dohromady šestice muzikantů a rozhodne se, že prorazí v hudebním světě. Když v září 2002 vypukne válka v Libérii, snaží se Guinea uprchlíky ze Sierry Leone, kde válka již skončila, poslat domů, a tak Spojené národy zorganizují akci, v níž je vybraná skupina poslána na měsíc do Freetownu v naději, že po návratu přesvědčí ostatní, že doma je už bezpečno. „Mírovými vyslanci“ se stanou právě členové skupiny Refugee All Stars Band, která chce ve studiu natočit svou první desku. S výjimkou hráče na harmoniku, kterého kdysi povstalci donutili ubít vlastní dítě, se nakonec všichni členové skupiny do Sierry Leone nadobro vrátí. Nejen to – ukáže se, že všichni jejich ka-

marádi-hudebníci žijí, a tak mají s kým vystupovat a nakonec natočí i kýžené album *Žít jako uprchlík*. Přestože film vyznívá až příliš optimisticky, nenásilně upozorňuje, že některé strategicky méně důležité oblasti, kde se odehrávají krvavé válečné konflikty a vládne chaos, zůstávají nezaslouženě v mediálním stínu.

Film *Maquilapolis: město továren* (Maquilapolis: City of Factories, 2006), který natočili **Vicky Funariová** a **Sergio de la Torre**, ukazuje, že k porušování lidských práv dochází také v civilizovaných zemích, v tomto případě jen několik kilometrů za hranicemi Spojených států v okolí mexické Tijuany. Řeč je o dělnících, kteří pracují v továrnách, kde se z dovezených komponentů sestavují nejrůznější výrobky od televizorů přes nábytek až po zdravotnickou techniku; nadnárodní společnosti využívají levnou pracovní sílu, daňové úlevy a možnost obcházet bezpečnostní a hygienické předpisy, Mexičané zase dostávají o něco lepší plat než u domácích zaměstnavatelů. Spoluautorkami snímku jsou ženy ze svépomocného spolku, který si dal za úkol ochraňovat před vykořisťováním; dostaly videokamery a provázejí diváky po své domovské čtvrti. Lidé tam mají vyrážky a trpí nejrůznějšími alergiemi, protože továrny vypouštějí jedovatý odpad nejen do řeky, ale za deště i přímo do ulic. Na ulici leží nechráněné dráty elektrického vedení. Rodí se děti s vrozenými vadami, roste riziko leukémie. Na skládce leží šest tisíc tun odpadu s velkým obsahem olova – majitel v roce 1994 firmu zavřel a uprchl do Spojených států. Ženy s pomocí amerických aktivistů dosáhnou alespoň částečných úspěchů: na firmě Sanyo, která bez ohlášení zavřela dílny, vymůžou s pomocí právníka zákonné odškodné a guvernér na nátlak americké Agentury pro ochranu životního prostředí po deseti letech konečně odstraní skládku olova.

Průřez hranými nezávislými filmy za posledních patnáct let

Přestože dokumentární filmy přitahují stále větší pozornost, nelze si vývoj kinematografie představit bez filmů s herci a smyšleným příběhem. I v této kategorii se dramaturgové přehlídky postarali o maximální pestrost.

Oblíbenými protagonisty amerických nezávislých filmů jsou jedinci, kteří stojí stranou hlavního proudu, „americký sen“

je dávno nevzrušuje a neúspěchy jim nedovedou zkazit radost ze života. Vysedávají v barech, cestují po Americe, věnují se nejroztodivnějším zálibám, a když jim je smutno, hledají spřízněné duše. Ve filmu *Přednosta* (The Station Agent, 2003), režijní prvotně **Toma McCarthyho**, náhoda svede dohromady hned tři takové postavy: trpaslíka Finbara, Hispánce Joea a rozvedenou Olivii, která se ani po letech nesmířila se smrtí svého syna. Finbar, který si zakládá na tom, že je trpaslík, nikoli lilipután, zdědí od bývalého zaměstnavatele opuštěnou staniční budovu, k níž patří i odstavený rychlíkový vagon. Rezervovaný a tichý Finbar je tu ve svém živlu, neboť miluje vlaky – možná také proto, že první americký vlak z roku 1829 nesl jméno Paleček. Brzy si najde přítele – Joeův pojízdň stánek s kávou a jiným občerstvením sice příliš nevynáší, o to víc času i neustálou potřebu si s někým povídat má však jeho provozovatel, pečující o těžce nemocného otce. Stejně osamělá je i malířka Olivie, stále milující bývalého manžela Davida, jenž ovšem čeká dítě s jinou ženou. Chvillemi to v této milé, ale až příliš pozitivně laděné komedii vypadá, jako by v ní měly být zastoupeny všechny typy „uražených a ponížených“ amerického maloměsta, pojmenovaného exoticky Newfoundland. K ústřední trojici se přidá obézní afroamerická holčička Cleo, která sbírá kolejnicové hřeby, a s Finbarem se kamarádí také hezká knihovnice Emilia, jejíž přítel ji nutí k potratu. Občas se sice objeví disharmonie, například když si Finbar prohlíží osazenstvo místního baru jako kuriozitu, nebo když se Olivia pokusí o sebevraždu, ale jinak film působí jako reklama na americký multikulturalismus. Ke cti režisérovi slouží, že se jeho optimistickému pohledu chce alespoň po dobu sledování filmu věřit. A pokud by se někdo divil tomu, že má trpaslík větší štěstí u normálně vzrostlých žen než pohledný Hispánec, najde podrobné vysvětlení tohoto paradoxu včetně mnoha historických příkladů v knize literárního kritika Leslieho Fiedlera *Zrůdy* (Freaks, 1978).

Další dva uvedené filmy jsou adaptacemi románů renomovaných autorů, shodou okolností v obou případech jižanských. Druhý celovečerní film **Johna Currana** *Už tady nežijeme* (We Don't Live Here Anymore, 2003), který v roce 2004 vyhrál cenu za nejlepší scénář, je přepisem dvou novel louisianského rodáka Andrého Dubuse,

prozaika, který od konce sedmdesátých let dokazuje, že i v postmoderní éře má své místo psychologický realismus navazující na Čechova a Flauberta a ovlivněný křesťanským existencialismem. Přestože Dubus (nar. 1936) žije od svých třiceti let mimo Jih (učil literaturu a tvůrčí psaní na Bradford College v Massachusetts), jeho povídky a novely si uchovaly tradiční jižanský smysl pro lidové vypravěčství i důsledně morální pohled na život jednotlivců v rodině a komunitě. Dubus vypráví příběhy maloměstských Američanů z vyšších středních tříd, často intelektuálů. Pečlivě popisuje jejich životní stereotypy i etická dilemata a východisko nezřídka nachází v návratu k Bohu. V Curranově adaptaci dvou ze tří novel o rodinách Linhartových a Allisonových – próza „Už tady nežijeme“ (We Don't Live Here Anymore) vyšla v roce 1975, „Nevěra“ (Adultery) o dva roky později – ovšem veškeré náboženské motivy chybí a s nimi byla odsunuta do pozadí i postava Joea, bývalého katolického kněze a učitele filozofie, jenž po boku své milenky umírá na rakovinu. Scenárista Larry Gross se pokusil statický příběh co nejvíce oživit, čehož dosáhl především tím, že pohledy do obou spřátelených rodin, v nichž si muži prohodí své partnerky, neustále střídá. Film má daleko větší dějový spád než předloha, ale příliš zjednodušuje. Hank Allison, neúspěšný prozaik, který pálí na zahradě svůj odmítnutý román, jemuž ale nakonec alespoň uveřejní báseň v časopise *New Yorker*, je ve filmu zobrazen spíše jako oběť, zatímco u Dubuse začíná s nevěrou dlouho před svou ženou Edith. Závěr „Nevěry“, v němž Edith opouští manžela poté, co ztratila milence, má u Dubuse zcela jiné vyznění než na plátně: nejde o to, že je Edith silná a soběstačná, ale že si uvědomila lidskou pomíjivost a sílu víry. V předloze nenajdeme žádnou ironii, jen minimalistické líčení každodenních činností a zprostředkované proudy vědomí postav, které si stále více uvědomují vlastní smrtelnost. Přípodobnění prázdného života bez smysluplného cíle k faktické smrti staví všechny předešlé rodinné hádky a spory do nového světla, neboť zpochybňuje jejich smysl – stejně jako Hankovy rukopisy se i my všichni jednou obrátíme v prach. Ve filmu vítězí nad Hankovým „miluj každého, koho můžeš“ zdánlivý paradox klamané a žárlivé Terry Linhartové: „I nevěra má v sobě morálku.“ Linhartovi zůstanou spolu především kvůli

dětem, kterým Gross věnuje daleko větší prostor než Dubus, a přetrvávající přátelství obou mužů, z nichž se na nějakou dobu stali sokové, je spíše průměříím mezi vůdci smečky než výsledkem hlubšího pochopení sebe i svých partnerek.

Další filmovou verzí díla současného jižanského autora je *Jestřáb umírá* režiséra **Juliana Goldbergera** s Paulem Giamattim v roli George Gatlinga, majitele autočalounictví, jehož ctižádostí je vycvičit zraněného dravce. Scénář se sice přesně drží fabule stejnojmenného románu Harryho Crewse (nar. 1935), který ve floridském Gainesvillu, kde se příběh odehrává, léta působil jako učitel tvůrčího psaní na místní univerzitě, zcela však ignoruje jeho styl. Crews prokládá pasáže o sokolnické teorii i praxi groteskními scénami, které přímo volají po filmovém zpracování, právě tyto scény však Goldberger zcela vypustil, nebo alespoň dostatečně nevyužil jejich potenciál – snobské univerzitní večírky, studentka, která svede autistického mladíka, jenž se pak utopí ve vlastní posteli, či noční návštěva pohřebního ústavu, kde jestřáb zohaví pečlivě připraveného nebožtíka. Crews, jenž od počátku své spisovatelské kariéry pohrdá falešnými intelektuály a příklání se k lidovému vypravěčství, je ve filmu pasován na regionálního existencialistu, čímž mu režisér a scenárista prokazují medvědí službu – podle filmu nikdo nepozná, že Crews patří k nejčtivějším americkým autorům. Crewsovy postavy žijí ve strhujícím tempu, zatímco ve filmu se neustále nad něčím zamýšlejí; Goldberger se tedy dopustil přesně opačného prohřešku než Curran v *Už tady nežijeme*. Oba pak znovu potvrdili, jak složité je převést na plátno kvalitní literární předlohu, zvláště když tato předloha nepatří mezi bestsellery, a není tedy možné počítat s tím, že divák si uvědomí rozdíl mezi zpracováním věrným a volným, kanonickým a podvratným.

S napětím se očekávalo uvedení druhého celovečerního filmu **Richarda Glatzera a Washe Westmorelanda** *Patnáctiletá* (Quinceañera, 2006), který na festivalu Sundance vyhrál jako první v historii zároveň Velkou cenu poroty i Cenu diváků. Na pozadí přípravy oslav patnáctých narozenin hlavní protagonistky Magdaleny se odvíjí příběh mexické komunity v losangeleské čtvrti Echo Park. Magdalena přijde do jiného stavu, ale její bývalý přítel Herman se k dítěti nehlásí, neboť jejich mi-

lostné hrátky nedošly až do fáze, kdy by dívka mohla otěhotnět. Vlastní otec Magdalenu odsoudí, ale ujme se jí prastrýc Tomás, jenž umístí její fotografii na domácí oltářík zasvěcený Panně Marii. Magdaleni no „záračné“ početí, ať už k němu došlo jakkoliv (existuje i lékařské vysvětlení), ale sotva někoho zajímá – i nadpřirozené věci se berou jako něco naprosto normálního. Další postavou, kterou místní komunita vyhostila ze svého středu, je dospívající Magdalenin bratranec Carlos, jenž se stal spolu se dvěma britskými homosexuály součástí neobvyklého milostného trojúhelníku. Přestože v závěru dojde po smrti Tomáše ke smíření otce s dcerou, film nepůsobí pateticky a udržuje si sympatickou střídmost.

Další dva filmy s homosexuální tematikou představené v Karlových Varech byly staršího data. V alegorickém hávu se homosexualita objevila v *Gerrym* (2002) renomovaného **Guse Van Santa**, filmu, jímž se tento tvůrce po sedmi letech dočasně vrátil mezi nezávislé filmaře. Cestu dvojice stejnojmenných mladíků pouští lze interpretovat jako snahu rozdvojené osobnosti zbavit se svého nadbytečného „já“, cestu od etického k ryze estetickému vidění světa či jako nutný přechod od komunikace k mlčení. Komu by to nestačilo, může se uchýlit k politické interpretaci: oblečení protagonistů umožňuje celý příběh vnímat jako alegorickou historii izraelsko-arabského konfliktu. Ve filmu se téměř vůbec nemluví a nenajdeme v něm ani klasicky vystavěný příběh – monumentální příroda a fyziognomie i oblečení herců (vynikající Casey Affleck a Matt Damon) však v sobě nesou tolik významů i estetických vjemů, že není kdy se nudit.

Stejně jako Glatzer s Westmorelandem a Van Sant je gay i **Jonathan Caouette**, režisér polodokumentárního autobiografického snímku *Zatracení* (Tarnation, 2003), který svého času vzbudil pozornost i v Cannes a v červenci 2005 zvítězil i na 5. filmovém festivalu v Cieszyně. Pozornost je stejnoměrně rozdělena mezi Jonathana a jeho matku Renee, kterou po pádu ze střechy v dvanácti letech začali „lčít“ elektrickými šoky, čímž jí způsobili celoživotní duševní poruchu. Jonathan žije spokojeně v New Yorku se svým partnerem Davidem a záminkou k jeho filmové cestě do minulosti je matčino předávkování lithiem. Režisér hledá v rodinném archivu veškerý použitelný materiál – amatérské fil-

my, domácí video, fotografie, dokonce i vzkazy na záznamníku. Pokud ovšem k některým životním etapám takový záznam nenajde, dodatečně si ho vytvoří, a tak někdejší pěstouny hrají jeho přátelé a na některých snímcích „malého Jonathana“ je ve skutečnosti jeho syn Josh. Jonathan od počátku bere svou sexuální orientaci jako něco přirozeného, coming-out pro něj nepředstavuje nejmenší problém. Na filmovém pásu se dochovaly jeho parodické monology – hraje zásadně ženské role i s patřičnými kostýmy a nalíčením. Aby Caouette zdůraznil nadřazenost obrazu nad mluveným slovem, uvádí hlavní fakta týkající se životních osudů své rodiny v titulcích, na druhé straně se však neúnavně snaží zpovídat prarodiče, a dokonce natáčí i setkání matky se svým bývalým manželem, Jonathanovým otcem. Rodinná idyla se na plátně objeví málokdy, a pokud ano, je to především na starých fotografiích; jinak se Renee a její rodiče vzájemně obviňují a osočují a pravdy se Jonathan ani diváci nedopátrají. Matka byla v průběhu pětácti let více než stokrát hospitalizována na psychiatrii, když měl Jonathan čtyři roky, byla v Chicagu před jeho očima znásilněna, a dokonce strávila několik týdnů ve vězení pro výtržnost. Jonathan jde po letech v jejích stopách, když ve třinácti vykouří dvě marihuanové cigarety s přísadou „andělského prášku“, namočené ve formaldehydu, po nichž trpí celá léta depersonalizací, ztíženou schopností soustředit se a později i vážnými záchvaty agresivity. Film varuje před drogami, ale také kritizuje texaský systém léčby duševních chorob: kdyby se matka dostala k opravdovému odborníkovi, byla by dnes zdravá. Stavby duševně nemocných jsou přibližovány různě: fotografie se zmnožují, až zakryjí celé plátno, pracuje se s deformacemi i zrcadlovým obrazem, vizualizují se sny i halucinace. Důležitou roli hrají i hudební předěly, používané po vzoru Larse von Triera, neozývá se tu však žádná psychedelická hudba, nýbrž Cocteau Twins, Marianne Faithfullová, Low, Magnetic Fields či Hex.

Nejstarším uvedeným filmem byly *Dcery prachu* (Daughters of the Dust, 1991) Afroameričanky **Julie Dashové**. Tento film dosáhl v devadesátých letech velké obliby především na amerických univerzitách, stal se nedílnou součástí osnov vysokoškolských kursů amerických či kulturních studií a stěžejí najdeme jiný nezávislý film,

o němž by bylo napsáno více odborných esejí. Sama režisérka má za sebou úspěšné působení na několika prestižních univerzitách. Příběh se odehrává v roce 1902 na jednom z ostrovů u pobřeží Jižní Karolíny, které byly v období mezi zákazem dovozu otroků a zrušením otroctví přestupní stanicí pro černochoy, nelegálně dopravované do Spojených států pašeráky. Ještě na počátku dvacátého století tam žijí jejich potomci z kmene Ibo, pocházejícího z Dahome na území dnešního Beninu, a mluví nářečím zvaným „gullah“. Film plní roli učebnice dějepisu i etnografie (jsou zde vysvětleny historické souvislosti a názorně ukázány různé africké kmenové zvyky a rituály), ale zároveň je i esteticky velmi působivým sledem obrazů – Cena za kameru, kterou získal na festivalu v Sundance, byla naprosto zasloužená. Byť jsou všichni obyvatelé, kromě jediného zbylého potomka indiánského kmene Čerokijů, členy jedné rodiny, nevyznávají stejné náboženství ani nectí tytéž hodnoty. Osmáosmdesátiletá prababička Nana udržuje africkou kmenovou tradici, vyznává vúdú a připravuje mladším členům rodiny, kteří se chtějí odstěhovat na pevninu, amulet s předměty, jež mají nejen ochraňovat, ale také připomínat minulost. Její snacha Haagar, matka tří dětí, chce na minulost zapomenout a co nejlépe se asimilovat. Viola odešla z ostrova již dávno a stala se křesťanskou misionářkou. Černá ovce rodiny, Žlutá Mary, porodila mrtvé dítě, odjela jako kojná s bohatou rodinou na Kubu, a aby se odtamtud mohla vrátit, musela se živit prostitucí. Eula, nastávající matka, se do rodiny přivdala, ale s otrokyněmi starých časů ji spojuje prožitek znásilnění. Vzdáleným příbuzným je i muslim Bilal, který používá polozapomenuté zbytky francouzštiny a arabštiny a pokouší se seznamovat děti s Koránem. Součástí komunity, v níž jsou nejdůležitějšími členy ti nejstarší a ti nejmladší, jsou i mrtví předkové a především nenarozená Eulina dcera, hlavní vypravěčka, kterou diváci filmu vidí, ale z postav ji zahlédne ve svém hledáčku pouze fotograf, který má zvěčnit poslední chvíle rozvětvené rodiny na ostrově. Dochází ke střetu symbolů minulosti a budoucnosti: krabička s rodinnými památkami a plechovka se strojově vyrobenými sušenkami, „lahvový strom“, jenž hraje všemi barvami a vrací vzpomínky, a moderní kaleidoskop, sny o rodinné jednotě a spravedlnosti a „kniha snů“ v podobě ka-

talogu zásilkového obchodního domu Sears, Roebuck. Někteří stále věří, že stovka otroků z kmene Ibo přešla v řetězech moře suchou nohou zpět do Afriky, ale jediný muž, který událost přežil, ví, že šlo o kolektivní sebevraždu. Postavy procházejí vnitřním vývojem a do samého konce není rozhodnuto, kdo skutečně z ostrova odejde a kdo zůstane.

Jedním z vrcholů retrospektivy se vztahem k Sundance byl bezesporu film *Vítejte v domečku pro panenky* (Welcome to the Dollhouse, 1995), druhý film **Todda Solondze**, který si od doby, kdy za něj v roce 1996 dostal Velkou cenu poroty, získal přízeň milovníků nezávislých snímků také svým *Vypravěčstvím* (Storytelling, 2001) i experimentálními *Palindromy* (Palindromes, 2004), kde hlavní představitelku ztělesňuje postupně několik hereček odlišného věku a různé barvy pleti. Tato hořká komedie vychází ze zažitých klíše teenagerského filmu: žákyně sedmé třídy Dawn Wienerová, „ošklivé káčátko“, se snaží získat uznání svých vrstevníků a podaří se jí získat nejžádanějšího chlapce na škole. Oblíbený žánr je však ironizován a obrácen naruby. Na počátku Dawn zakládá Klub zvláštních lidí, aniž by si byla vědoma, že „zvláštní“ je v angličtině synonymum pro „postižený“, čelí posměškům spolužáků, kteří jí říkají „jezevčík“ (wienerdog), a děsí se krasavce Brandona, jenž ji nutí, aby se ve tři odpoledne přišla nechat znásilnit. Ani doma na tom není líp – pokrytecký bratr Mark s rockerskými ambicemi podplácí úspěšnějšího kamaráda, aby svým jménem zaštitil jejich zcela neschopnou kapelu, a mladší sestra Rita zvaná Missy, v níž se zhlédla celá rodina, neustále před domem nacvičuje své taneční kreace. Dawn se naskytne několik možností vymanit se z ubíjejícího stereotypu – Brandon, jemuž hrozí polepšovna za údajné přechovávání drog, jí nabízí, aby s ním utekla do New Yorku, a když někdo unese Missy, stopy vedou tamtéž. Dawn sice ve snu zachraňuje sestru ve stanici newyorského metra ze spárů zvrhlíka, ale ve skutečnosti jen vylepuje plakátky s její fotografií. V závěru „nezávislá“ Dawn, nejvyspělejší ze třídy, definitivně odhazuje svou identitu a pokouší se splynout s davem – při závěrečné scéně, v níž jede s vybranými spolužáky autobusem do Disney Worldu a snaživě a spokojeně s nimi zpívá, byt' sedí až úplně vzadu a vy-

čínívá z řady, vnímavému divákovi ztuhne úsměv na rtech.

Vítězství filmu *Sherrybaby* **Laurie Collyerové** v hlavní soutěži 41. ročníku MFF Karlovy Vary (film byl následně zakoupen do české distribuce) možná bylo trochu dárkem k výročí institutu, který ho financoval, snímek si však ocenění zasloužil především kvůli hereckému výkonu Maggie Gyllenhaalové v roli Sherry Swansonové, narkomanky a zlodějky, která se vrací na podmínku z vězení a hodlá se postarat o svou dcerku Alexis. Režisérka nezapřela svou dokumentaristickou minulost a zvolila velmi civilní způsob filmového vyprávění – úspěšně se vyhnula moralizování i patosu. Sherry už dva a půl roku nesáhla na drogu a chce začít nový život, nestala se z ní však automaticky dobrá žena a matka. Musí snášet ústrky ze strany probačního úředníka Hernandezze i osazenstva ubytovny pro podmíněčně propuštěné, místo pečovatelky ve školce si koupí za orální sex, a když zjistí, že jí vlastní bratr chce znemožnit účast na dceřiných narozeninách, vrátí se k drogám. Je také otázkou, zda se skutečně dokáže o Alexis postarat – když si s ní vyrazí na jednodenní výlet, dokáže ji jen řádně vyděsit. V závěru Sherry formálně prosí bratra Billyho, aby se s manželkou Lynette o její dceru postarali, než absolvuje další protidrogovou léčbu. Konec zůstává otevřený – zvláště když ani vztah Sherry s indiánem Deanem, kterého poznala v terapeutické skupině a od něhož se naučila moudrosti, že se člověku přání splní, když o něm přestane mluvit, nemá budoucnost, neboť Dean má kdesi v Oklahomě rodinu.

Mezi 234 celovečerními filmy promítanými na karlovarském festivalu se šestnáct amerických snímků se vztahem k Institutu Sundance rozhodně neztratilo. V poslední době se milovníci filmů i odborníci obracejí spíše k jiným kinematografiím; americký film, hollywoodský i nezávislý, je v nemilosti, neboť se od něj v poslední době přestalo očekávat víc než pouhé řemeslně zručné opakování zavedených a osvědčených modelů. Tato přehlídka rozhodně nezávislý americký film rehabilitovala – nejen svou formální i tematickou pestrostí, ale především kvalitou uvedených snímků.

Výzkum amerického nezávislého filmu probíhá v rámci Výzkumného záměru MSM 6198959211 „Pluralita kultury a demokracie“.