



Mária Ferenčuhová: Liberté, égalité, maternité

Klauzurními pracemi třetího ročníku dokumentární tvorby se vinou tři linie: společenská angažovanost, vztah k víře (resp. pohled na církev) a mateřství (otcovství, či celkově vztah k tělu, které vzešlo z jiného těla a zůstalo v naší péči). Nebyl to záměr, bakalářské práce nemají přesné zadání, ale tím víc se v nich odráží rámec, který nabízí škola anebo konkrétní pedagog, a také rámec, který se víceméně překrývá s žitou zkušeností studenta.

První dva promítané filmy, *Privatizace Barrandova* Martina Kohouta a *Padá vláda, něco si přež* Apoleny Rychlíkové, ve mně nejdříve vyvolaly podezření, že bakalářským filmem má být film publicistický. U obou filmů mě příjemně překvapil přístup k tématu, jejich seriózní a bystré uchopení, absence zjednodušujících

řešení, konstantní zvědavost i trpělivý odstup. Zde se zřejmě dá vytušit pevné vedení pedagoga, kterým byl v případě obou snímků Karel Vachek (v součinnosti s Martinem Marečkem u filmu *Padá vláda...*). A tady někde jsou vidět i hranice tohoto vedení. Zatímco témata jsou skutečně dobře zpracována, po stylistické – anebo doslova múzické – stránce filmům chybí právě ten přesah, který z Vachkových filmů dělá fascinující eseje daleko za hranicemi byť i inteligentní publicistiky. Oba „publicistické“ bakalářské filmy však mají několik nesporných kvalit. Kohoutova *Privatizace Barrandova* se – přinejmenším pro česko-slovenského diváka – stává koncentrovanějším a možná i odpovědnějším dvojčetem filmu *Koliba* Zuzany Piussi. Ta si v moorovském duchu vzala na mušku neslavně známou privatizaci slovenských filmových ateliérů, které nakonec skončily v rukou majitelů bez zájmu o výrobu filmů. V porovnání s přízrakem agonie slovenské kinematografie v mečiarovském období je invaze amerického filmu do českých studií, podtržená v *Privatizaci Barrandova* Marhoulovým noirovým outfitem, určitě menším zlem. Na filmu *Padá vláda, něco si přej zase* zaujme podpovrchové rozdělení sympatií k protagonistům v závislosti na jejich rétorických schopnostech a/nebo osobním šarmu, korespondující s hodnotami a názory autorky.

Květa Příbylová se od společenské naléhavosti přesouvá k osobnějším tématům v kultivovaném portrétu fyzioterapeuta Pavla Koláře *Tělo v systému*. Zároveň se trochu neohrabaně pokouší nastolit analogii mezi tělem jako živým strojem zapojeným do pracovního a společ-

čenského oběhu a choreografií počítačem řízených vozíků efektně se pohybujících nemocničními chodbami a odděleními. Toto přirovnání těla ovládaného mozkiem k vozíku řízenému počítačem sice úplně nefunguje, ale nedá se mu upřít jistá elegance. Stejným způsobem Příbylové film polidšťuje a protepluje zdánlivě odtažitý, ale láskyplný vztah lékaře k vlastnímu dítěti, představenému v první chvíli pouze jako objekt výzkumu.

Na téma těla a rodičovství důsledněji navazují dva výrazně osobní filmy – *Tělo mého těla* Violy Ježkové a *Mater noster* Mariky Pecháčkové. V případě obou těchto „mateřských“ filmů totiž osobní znamená i autorské. Zatímco ve filmu *Mater noster* míra osobního ještě převažuje nad autorským, ve filmu Ježkové jsou poměry vzácně vyvážené. V *Těle mého těla* autorka zpřítomňuje zdánlivě prázdný čas mateřství, čas kolonizovaný dítětem a jeho potřebami, v němž je matka upozaděna, zbavena své společenské identity, přítomna tělem, ale duchem ne. V mimořádně působivé scéně odehrávající se v jediném dlouhatánském záběru nechává diváky doslova pocítit tento čas – a těsně předtím, než je utýrá, odmění je vtipnou pointou. Marika Pecháčková v *Mater noster* s filmovým časem nehospodář zdaleka tak efektivně, takže plynutí nekonečných slov, pátrání, hledání příčin fyzické bolesti, tělesného i duševního utrpení, chvíle vzájemného, filmovou kamerou umožněného a zároveň zcizeného naslouchání jsou sice nezpochybnitelnou terapií pro matku-protagonistku i dceru-režisérku, avšak pro publikum se místy stávají křížovou cestou, z níž vykoupením je až samo nesení matky dcerou