

Slyšela jsem jednu definici, která dělí filmy na ty, co končí v momentu závěrečných titulků a na ty, jež koncem teprve začínají žít dál v hlavě. Vzpomněla jsem si na to v Cannes v kině, při letos trochu marném hledání snímku, jenž by se mně víc dotknul, zůstal se mnou. Spíš to byly vždycky jen jednotlivé silné momenty, jejichž celky mě už potom odpoutávaly od své reality.

Zůstala mi tvář dívky z mexického filmu *Helí*, úplně dětská, ale už s dorostlým tělem, rozpor, který jako by vyjadřoval tragédii, do níž se zapletla, nevinnost, která už nemá právo být nevinná, nevinnost, jež před ničím nechrání. Zůstal mi velký detail tváře plačící Adély, jíž teče nudle z nosu a mezi slzami se ptá přítelkyně, jestli ji už nemiluje, ne uslyší a začne ještě víc plakat, nekončící záběr na její tvář v celé její proměnlivosti. Filmové znovu nalezení toho, jak moc dokáže lidská tvář vyjádřit. V té vlastně úplně prosté situaci, jež svoji prostotu ničím neskrývá, naopak ji jen obnažuje. Zestárlý bohém z *Velké nádherly* Paola Sorrentina, který s tváří člověka, jehož už nemůže nic překvapit, stojí sám uprostřed křepčícího davu, jeho pohled na život v celku mu dává melancholii, ironii, ale pořád ještě i vášnivost. Zůstaly mi ale hlavně v mysli hliněné, ručně malované figurky ztělesňující ve filmu kambodžského tvůrce Rithy Panha *Chybějící obraz* (vítěz v sekci Un Certain Regard) metodu emocionální paměti. Panh je z těch, co o hrůzné zkušenosti své země stále vyprávějí, stále se k ní vracejí a hledají novou formu výpovědi, teď poprvé je ale osobní. Jejich pomocí totiž rekonstruoval události související s nástupem Rudých Khmérů, který měl za následek vymření celé jeho rodiny v pracovních táborech. Představuji si, že některé nejsilnější momenty, smrt matky, otce, bytí svědkem smrti dítěte, musel vymazat z paměti a teď k nim znovu hledá cestu. Intimní, ty nejosobnější vzpomínky ukazuje na figurkách, a až v druhé řadě dokument používá kontrastní archivní materiál, který tu zastupuje oficiální pravdu (propagandistické filmy točené Rudými Khméry). Expresivní, dětsky působící figurky s jedním výrazem staticky znázorňují jednotlivé klíčové momenty. Zastavují, vrací čas, ale vážou k sobě i divákovu představivost a tím ho emocionálně angažují. Tím, že autor rezignuje na představení vzpomínek tradičně co nejvíce realistickým obrazem, který je snadné založit do už existujících schématů, ale ustaluje specifický kód, dosahuje nezvykle působivého efektu - nutí si představit nepředstavitelné přes to, že onu nepředstavitelnost, v dnešním obraze popsaném světě, nepřestává považovat za nedotknutelnou. To, co se stalo, bylo tak strašné, že to je sen i nekonečná skutečnost, která se v mysli pořád opakuje. Mění se jen perspektiva, když byl malý a otec vedle něho umíral, protože odmítal přijmout potravu a přizpůsobit se nelidským podmínkám, byl na něho našťvaný, teď jeho akt vidí jako akt odporu.

Nejdřív zklamání soutěže. Těšila jsem se jako mnozí na nový film íránského režiséra Asghara Farhadiho, který před dvěma lety všechny ohromil *Rozchodem Nadera a Simin*. Film tehdy Cannes odmítlo vpustit do soutěže a za svoji chybu se dnes kaje. *Minulost*, natočená poprvé mimo Írán s francouzským producentem ve Francii, vypráví znovu komorní vztahový čtyřúhelník. Film má stejný režisérův přístup a elementy jeho stylu, je tu empatie ke všem postavám, jejichž obraz se v průběhu příběhu stále prohlubuje a komplikuje, jsou tu dlouhé dialogové scény pečlivě nacvičené s herci, je tu etický problém pravdy, která je vždycky jen částečná unikavá a nejde ji celou obsáhnout, je tu problém vzájemného zraňování se ve vztazích, to, že nikdy přesně nevíme, jak a jak moc jsme někomu ublížili a s tou nevědomostí musíme žít. Přes to film nedosahuje podobné emocionální síly jako Farhadiho předchozí snímky. Přesun z íránského do francouzského prostředí, jež Farhadi nezná, je tu patrný. Jako by příběh ztrácel podloží a s ním i mnohovrstevnatost. Silou Rozchodu Nadera a Simin bylo také to, že rozhodnutí, které lidé dělají, jsou závislé na společenském pozadí jejich životů. *Minulost* působí trochu jako francouzský televizní film s oblíbenými francouzskými herci. Starý dům, kde se celý film odehrává, není cítit svojí minulostí a tajemstvím, ale vypadá prostě jako nalezená

dekorace, divák necítí autenticitu prostředí, která hrála tak velkou roli v Rozchodu. A tak je to i s příběhem, nevadí možná ani tak určitá vykonstruovanost scénáře, kde se z Farhadioho stylu už stává značka, dál a dál se už trochu mechanicky komplikují události. Hlavní postava Íránce, který přijíždí po letech do Francie, je málo věryhodná. Je to jakási vyidealizovaná fantazijní postava dobrého íránského imigranta, jehož jedinou „slabinou“ je stesk po rodné zemi. Působí jako všem naslouchající mudrc, jenž řeší všechny vztahové problémy, ale také dokáže třeba bývalé manželce spravit špatně odtékající dřez. A ostatní postavy kolem něj jen orbitují, neexistují dostatečně samy za sebe. S Farhadim se možná trochu stalo to, co s Kieslowskim ve Francii. Ze společenského humanistického filmu se stala trochu estetické pouzdro.

Mužským protipólem vítězného filmu *Život Adély* byl Soderberghův údajně poslední film, *Liberace!* vyprávějící o tajné lásce známého pianisty a baviče. Zručně natočený v produkci HBO, protože na Hollywood byl námět údajně příliš nemainstreamový, byl celkem pozitivně přijatý a vychvalován byl hlavně představitel hlavní role, Michael Douglas. Film jde ale pro mně trochu nepochopitelným a nezajímavým směrem, proč u groteskní postavy ještě zesilovat její grotesknost spíš než odkrývat něco jiného neznámého? Výkon Douglasa ve stejné tendenci to ještě umocňuje, schválně přehání „gayovské“ rysy Liberaceho, takže ty jsou často předmětem směšných scén. A vlastně mi to přišlo urážlivé. Proč je gay znázorněn takhle groteskně a proč ho hraje heterosexuální sexoholik Douglas? Není to tak trochu jako když běloch hrál Indiána?

Valeria Bruni Tedeschi, jediná žena v soutěži, čerpá v *Zámku v Itálii* znovu ze svého života jako u svého předchozího filmu *Herečky*. Nicméně film je tak fragmentarizovaný a chaotický, že se často divák ztrácí v prosté kauzalitě, co se zrovna a kdy děje. Jednotlivé scény mají podobný rytmus, vždycky následuje hysterický výstup jako vyvrcholení, který pak mizí někam do ztracena bez zvláštního významu. Hlavní hrdinka v podání Tedeschi je v zásadě nesnesitelná – nemá jiný herecký výraz než zmatenost a jako druhý stupeň od ní hysterii. Nevadily mi buržoazní problémy její rodiny typu jestli prodat Breughela nebo zámek, ale ta absolutní roztříštěnost, Tedeschi chce do filmu zahrnout příliš mnoho témat a motivů, neustále přeskakuje z jednoho na druhý, herečka v krizi po čtyřicítce chce mít děti a má o dvacet let mladšího partnera, její industriální rodina se rozpadá, bratr umírá na AIDS, do toho se střídavě bez zvláštní souvislosti objevuje jakýsi starý známý alkoholik. I jemný humor a sebeironie předchozího filmu se tu stává křečí.

Zajímavý byl mexický snímek *Heli*, vzniklý v producentské společnosti Carlose Reygadase, jenž stejně jako on v loňském roce dostal Cenu za režii. Na jedné straně je to svrchovaně natočený, elipticky vyprávěný příběh o současné situaci v Mexiku, kde spolu válčí drogové gangy, jede v tom i policie a odsákají to nevinní chudí. Na druhé straně film trochu působí jako politický statement. Film ukazuje explicitní scény násilí, jež ale působí spíš efektně než znepokojivě. Dlouhá scéna, v níž jsou hrdinové mučeni, jednomu je zaživa upalován penis, diváka jakoby v ničem nešetří, násilí je frontální, umocněné přes pohled opodál hrajících si dětí, které scénu nevzrušivě komentují. Ale vlastně nechává člověka chladným. Scéna je koncipována příliš průhledně jako banalita zla, jiní režiséři podobné scény dokázaly ukázat mnohem znepokojivěji, ambivalentněji, zadřít je pod kůži diváka. Režisér filmu, Amat Escalante se bránil, že hollywoodské filmy v sobě obsahují mnohem více násilí a nikdo se nad tím nepozastavuje. Ale v jeho přístupu chybí jiný nápad kromě: dívejte se, co strašného se u nás děje, po vzoru lidskoprávních dokumentů.

Jiný oceněný film, novinka bratří Coenů, předvedla přesně to, co od Coenů očekáváme. Černý humor, sympatického antihrdinu, jemuž se vrší nešťastné příhody, Johna Goodmana, leitmotiv, jenž je v tomto případě prchající kočka. *Inside Llewyn Davis* je vcelku jejich standardní dílo, v polovině se film málem přesune do rozpadající se surreálné reality a la Barton Fink, ale bohužel se nakonec vrátí ke struktuře vršených anekdot.

Porota vedená Stevenem Spielbergem ocenila filmy na druhém pólu od těch hollywoodských, filmy s malými, už známými příběhy, o obyčejných hrdinech jako jsme my. To, co se počítá je, jak jsou novátorsky odvážné formálně, jako vítězná Adéla, dávají vřelost do aktuální současnosti (*Heli*, čínský *Dotek hříchu*) nebo předvádějí standardní rukopis velkých režisérů (Coeni, Alexander Payne, Asghar Farhadi a herci ocenění za role v jejich filmech). Japonský film *Jaký otec, takový syn* Hirokazu Koreedy byl možná nejvíc spielbergovský: univerzální téma výměny při narození zaměněných dětí je svým zpracováním trochu mainstreamově nasládlé (ve filmu je podivný melodramatický motiv, že zdravotní sestra schválně děti zamění ze žárlivosti, také je příliš snadné rozdělení na rodinu workoholika, co nemá čas na děti a rodinu chudou, která ale na děti čas má) a trochu příliš z něho ční autorova teze, že rodičovství není otázkou biologie, ale péče a pozornosti. Avšak scény s dětskými hrdiny jsou opravdu výjimečné a film přes ně dosahuje nefalešné dojemnosti.

Nejvíce je pro mě nepochopitelné pomínutí v oceněních italského filmu *Velká nádhera*. Možná je to variace na Felliniho a jeho Sladký život a nepřináší nic nového. Vizuální síla filmu je ale impozantní, velkolepá, nepopíratelná. Je to snímek, který dokáže přesně to, co od filmů očekáváme, že nás zavede na hypnotickou jízdu do svého světa. Při srovnání s Fellinim možná vyjde, že sarkastické symboly kněžích jsou v současnosti už trochu laciné a prázdné, a že Fellini má pod sarkasmem velkou lásku a pochopení ke všem, kdežto Sorrentinův názor tu zůstává ukrytý. Možná srovnání s Fellinim je tak očividné až je to ke škodě filmu. Protože pořád jde o velkolepý atmosférický pohled na současný svět, v němž těžko čemukoliv přisoudit význam, což dává pocit svobody i nihilismu zároveň.

Cannes 2013 jako by nebylo z těch silných ročníků. Jenže o filmech v Cannes platí to, že svojí váhy nabývají ještě s časem. V průběhu roku, když se na ně dívám z perspektivy, jsou to pořád ty nejlepší filmy, co byly k vidění. I přes to, že Cannes propaguje „svoje“ režiséry, přes jasnou nadvládu francouzských filmů se silným lobby jejich sales agentů, přes to, že úplně neznámé dílo se v soutěži stěží najde (mexický film od mladého režiséra byl koneckonců od producenta Reygadase, miláčka Cannes).