

Od dobře udělaných výpravných filmů přes velká historická plátna až po hongkongské vraždění ve vysoké barevnosti rozkládala se říše filmové podívané na jednom z nejdůležitějších filmových festivalů současnosti – v kanadském Torontu. Právě proto, že největší severoamerický festival je koncipován naprosto otevřeně, bez předsudků výběrových komisí, poskytuje jedinečné poučení o stavu současného světového filmu. Tento pohled do filmové krajiny dneška však není kdovíjak útěšný. Celá řada snímků, jako nový americký film Před obdobím dešťů z koloniální Indie nebo americký thriller Reservation Road o muži, který ztratil při autonehodě syna a rozhodne se sám na svou pěst najít pachatele, byly pěkné a prodejné audiovizuální výrobky, zabalené s mašlí na krabici. Část kolekce filmů torontské přehlídky svědčila o tom, že svět filmu schopného uživit se na trhu se vzdaluje skutečnému světu, jak ho známe a jak ho prožíváme. Jinými slovy: svědčila o tom, že divák vyžaduje virtuálnost nebo ji dokonce potřebuje. Masové publikum je jednoduše stále víc závislé na virtuálních shows.

Opačnou tendenci se naopak prozrazovala exploze dokumentárních i hraných filmů o válce v Iráku, jejichž společným svědectvím byla snaha přimknout se k realitě. Irák, noční můra dnešní Ameriky, se stává tématem filmařů mnohem dřív, než to bylo v případě Vietnamu. Mediální odborníci tvrdí, že Irák byl a je na rozdíl od Vietnamu mnohem víc medializován a veřejnost ho pokládá tím pádem za důležitější téma. „Každým dnem má Saddám víc a víc biologických a chemických zbraní!“ horlí v americkém dokumentu Body of War jeden z republikánských senátorů, jehož cílem bylo přesvědčit v říjnu 2002 Kongres o nutnosti zahájit válku proti Iráku. Hrdinou tohoto filmu je válečný invalida, který odešel na frontu z vlasteneckých důvodů jako dobrovolník hned dva dny po útoku na Dvojčata. Srovnání s Vietnamem je na místě: Po skončení vietnamské války zazářila celá kometa filmů, které nyní patří ke zlatému fondu světové kinematografie. Možná bude mít válka v Iráku podobný filmový úděl a vrátí virtuální filmové spektakly zpět do reality.

Rozkol mezi filmem o něčem a filmem o ničem není jen americkou nebo evropskou záležitostí – zasahuje i do kinematografie asijské. Honkongsko-čínský Flash Point je v podstatě typický „killing film“, tedy zabijácký film o dvojici policajtů, kteří se snaží infiltrovat čínský drogový gang. Vrcholem filmu je uřezávání údů v kung-fu rytmu inscenované podle spolupracovníka hlavního režiséra Wilsona Yipa – bojového choreografa Donnieho Yena, který se bojovým uměním věnuje už od dětství. Typická hongkongská produkce, vyrábějící filmy o bojových uměních, je však jen jednou stranou dnešního čínského filmového boomu. Díky státně podporovanému systému produkce, distribuce a uvádění v kinech, zde vznikají také oblíbené historické a výpravné filmy a vedle nich také snímky nezávisle (většinou soukromě) financované snímky pro kina i na DVD s tématem rodiny, sexu nebo násilí, které jsou autorizované Čínským filmovým úřadem. Samozřejmě součástí produkce je i celá řada neautorizovaných,

poloilegálních filmů, které se točí digitálně úplně mimo státní systém. Jsou to většinou depresivní, často černobílé filmy a pojednávají o odvrácených stránkách čínského života. V Torontu tak běžel například unikátní čínský dokument Useless (Ji Zhang-ke) o návrhářství a výrobě oděvů v dnešní Číně, která je největším světovým vývozcem textilu – film o obrovských, uměle osvětlených halách, o přesnosti textilních strojů a osudu těch, kdo nestačí jejich tempu.

Velmi podobná je i situace v kinematografii indické. Vedle bollywoodských spektaklů se zpívajícím a tančícím hrdinou nabídla Indie do Toronta například film Voyeuři (Buddhadeb Dasgupta), tematizující problémy odcizení a izolace ve velkém městě. Hlavními hrdiny Voyeurů jsou tři mladí lidé z megaměsta Kalkaty. Jeden z nich je montérem kontrolních kamer, který svůj výrobek namontuje do bytu své sousedky a sleduje ji. Mezi komerčními střilečkami, výpravnými filmy a malými osobními filmy o malých lidech nadále balancuje také kinematografie korejská. Tamější stav však bije na poplach, neboť boj korejských filmařů s Amerikou směřuje k prohře. Korejská kinematografie byla jako jedna z mála schopna uživit se díky kvótám, které domácímu filmu zajišťovaly čtyřicet procent podílu na trhu. Kvóty ale byly po několikaletých politických diskusích letos konečně odstraněny, což pro domácí film znamená, že bude vydán všanc nerovnému boji s hollywoodskými kasařky. Na rozdíl od zmiňované Indie nebo Číny.

Peníze, které svírají filmaře po celém světě, dávají vzniknout filmům, jejichž tématem jsou peníze. Mistr britského filmu Ken Loach ve svém novém filmu Je to svobodný svět portrétuje britskou byznysmenku Angie, která si založí agenturu pro získávání levné pracovní síly a začne ve východoevropských zemích, například v Polsku, skupovat pracovní síly pro práci na Západě. Jeden z mála filmů, které o penězích nejsou, natočili dva debutující mexičtí filmaři – Israel Cárdenas a Laura Amelia Guzmán. Film se jmenuje Cochochi, dostal cenu za nejlepší film v sekci Objevy a vypráví o dvou desetiletých chlapcích z vesnice v severním Mexiku, které děda pošle doručit léky do odlehlé osady v kaňonu Sierra. Jeden z mála filmů, které nechává civilizace naprosto chladným, které nejsou ani o sledování kamerami, ani o odcizení, ani o erotických tancích kolem tyče, ba ani o uřezávání údů, jednoduše líčí prostý příběh chlapců, jimž se cestou ztratí kůň.

Celé soužení současné filmové tvorby, napjaté na skřipci mezi virtualitou a skutečností, v sobě shrnoval nový dylanovský snímek Nejsem tady od jednoho z nejtalentovanějších amerických filmařů současnosti Todda Haynese. Haynes se ve filmu rozhodl uchopit mnohodomenzionální a těžko určitelnou, a tedy i těžko uchopitelnou osobnost Boba Dylana prostřednictvím šesti filmových postav a mimořádně přesné dokumentaristické práce. Na začátku Dylana identifikoval s folkovým zpěvákem Woodym Guthriem a posléze ho převtělil do dalších pěti postav – čtyři z nich hrají Heath Ledger, Christian Bale, Ben Whishaw a Richard Gere. V některých momentech Haynesův film ilustruje spíše zápletky Dylanova života, jindy naopak svět jeho tvorby – například reálie, které známe z Dylanova „mexického“ alba Desire osobitě ztvárňuje farmář a

kouzelník Richard Gere. Těžiště filmu je v šedesátých a sedmdesátých letech, zatímco nová tvůrčí epocha po Dylanově motocyklové nehodě a po albu Infidels je jen lehce naznačená. Ve filmu se už nenašlo místo pro přelomové songy jako Not Dark Yet a pro jejich úplně jiný svět, který je nekonečně vzdálen beatnickým začátkům zpěváka. Film o Dylanovi je spíše smutný. Nejradostnější je moment, kdy ve filmu zazní známá píseň I want you z patrně nejoptimističtějšího Dylanova alba Blonde on Blonde, doprovázená okamžikem lásky s Joan Baez, kterou ve filmu hrála Charlotte Gainsbourg. Haynes se na konci filmového vyprávění vrací zpět k symbolickému No Direction Home, písni, která už dala název známému Scorseseho dylanovskému dokumentu a která je symbolem bloudění v šíleném světě. Jakoby si režisér nechával otevřené dveře pro druhý díl. Nejsem tady, jak Tod Haynes svůj snímek pojmenoval, je film o smutku a vřavě kolem jednoho z největších umělců moderní doby, film navlečený na realie a dobové dokumenty, ale přesto se vznášející volně nad nimi.

Česká přítomnost bývala v Torontu doposud většinou nezřetelná. Tu a tam film, tu a tam večírek. Ředitel festivalu Piers Handling se v první půli devadesátých let dokonce vyjádřil, že východní Evropa nemá co nabídnout, a to hlavně ve srovnání s Koreou, Japonskem, Čínou či Argentinou. Pak se objevil Svěrákův Kolja a Hřebejkův film Musíme si pomáhat, které se staly torontskými a později celoamerickými hity a festival jim poskytl publicitu jako málokterým jiným filmům z postkomunistické Evropy. Letos bylo v Torontu Čechů a českosti o poznání víc. V kanadských kinech běží mimo festival, tedy v běžné distribuci, film Once s Markétou Irglovou, a velkým hitem kin je Dovolená pana Beana, v němž hraje také Karel Roden. Festivalová premiéra Vratných lahví dopadla velmi dobře, po projekci diváci tleskali ve stoje a film se prodal do jedenácti zemí. Obavy, že Vratné lahve jsou film typicky český a zahraniční diváci mu nebudou rozumět, se ukázaly jako liché. „Jsem rad, že se Svěrák po několika letech divných pokusů vrací zrovna tak dobrým filmem, jako byl Kolja,“ kvitoval Vratné lahve americký filmový kritik David D' Arcy. Vejdělkův Roming, uvedený v sekci Objevy, zanechal ve zdejších divácích o poznání méně emocí, možná proto, že lidé tu mají ještě příliš pod kůží český romský exodus v devadesátých letech, který ovlivnil život v Torontu na několik let, než se Romy podařilo začlenit do kanadské společnosti. Úspěch Vratných lahví je i úspěchem americké mašiny na publicitu. Za filmem stály kromě prodejního agenta také dvě PR agentury, což je pro mediální přijetí filmu na americkém kontinentu velmi důležité.

Vůbec poprvé uspořádalo v Torontu České filmové centrum oficiální český večírek v Muzeu Tomáše Bati za přítomnosti Tomáše Bati mladšího a Josefa Škvoreckého. Důležitá souvislost českého úspěchu leží však trochu dál na východ. Cestu českému a obecně východoevropskému filmu v Torontu probojovala kinematografie rumunská. Ta je po úspěších v Cannes nyní v centru pozornosti všech organizátorů mezinárodních festivalů. Rumunský film je v kruzích znalců pokládán doslova za zázračné dítě, mluví se o rumunské nové vlně a rumunském filmovém

zázraku. Právě recenze dvou rumunských filmů uvedených v Torontu – California Dreamin’ a 4 měsíce, 3 týdny a 2 dni – se v předních kanadských novinách dostaly na místa dříve rezervovaná snímkům francouzským nebo americkým. Úspěch rumunské kinematografie tedy otevřel dveře i českému filmu, což po letech v Torontu oživilo smysl Hřebejkova „musíme si pomáhat“.