

NOČNÍM STROMEM režiséru Ivana Čerkelova a Vasila Živkova²⁾ nechýbí – byl jen okrajově zmíněn – motiv rodinného sexuálního obtěžování, v tomto filmu je to ostatně jen jedno z mnoha klíšé. Na rozdíl od některých filmových kritiků (v Karlových Varech mezi ně dokonce patřily takové hvězdy jako Peter Hames, Barbara Hollenderová či Jerzy Plazewski, díky nimž a desítky dalších zahraničních i domácích novinářů získala KRÁSKA V NESNÁZÍCH v anketě Festivalového deníku to nejvyšší ocenění vůbec) se ale nedomnívám, že by se zde jednalo o postmoderní hru, kdy má takzvaný naivní divák důvěřivě čerpat ze vztahu filmového obrazu a reality, zatímco ten poučený se baví proměnami, opakováním a variacemi známých postupů a citacemi v uvozovkách. Mimochodem ani nezvykle rozšířený nešvar tzv. product placement jistě není v Hřebejkově filmu žádnou hrou.

Vraťme se ale raději k motivickým klíšé, jež se vyskytují i na „áčkových“ filmových přehlídkách: možná poslouží k sebereflexi také přítomným scenáristům a režisérům a diváci průměrných snímků se

napříště budou podívat třeba tomu, v kolika maloměstských rodinách dochází k trápení domácích zvířat. Tímto směrem ovšem již vykročil jiný soutěžní severský snímek o všedních (svým počtem a intenzitou), ale jinak olbřímích rodinných problémech: finský film VALKOINEN KAUPUNKI (Mrazivé město) režiséra Aku Louhimiese. Poté, co rozvozem ztrápenému a různými ubíjejícími okolnostmi své existence znechucenému taxikáři Velimu-Mattimu jeho soused nejprve odcizí a pak před očima ubije domácího králíčka, spěje tento ponurý snímek ke svému krvavému finále.³⁾ V Karlových Varech nicméně získalo MRAZIVÉ MĚSTO, o němž se vzhledem k jeho zařazení mezi třináct redakcí vybraných titulů rovněž nebudu hlouběji zmiňovat, Cenu mezinárodní filmové kritiky (FIPRESCI) a dvě další nestatutární ceny.

Nestatutární filmovou cenu si z Karlových Varů odnesl také protiválečný iránský snímek SHAB BEKHEIR FARMANDEH (Sbohem, živote) režisérky Ensieh Shah-Hosseiniové. Jakkoliv vášnivě se – místy i prostřednictvím velmi silných obrazů – vyslovuje proti zabíje-

ní, není v zobrazení iránsko-iráckého konfliktu neustranný a příliš nevyniká ani tvůrčí originalitou. Nestatutárně byl oceněn rovněž argentinskospanělský soutěžní snímek Miguela Pereiry EL DESTINO (Osud), který svěžím způsobem líčí příběh podvodníka, nuceného mezi chudými zemědělci v zapadlých horách zvážít svůj dosavadní systém hodnot. Film zároveň v obecnější rovině nápaditě a s nadsázkou promýšlí střet tradice a dravé současnosti.

Vraťme se ale ještě k výrokům hlavní poroty: záhada pro mne představuje Cena za režii udělená Noru Joachimu Trierovi za jeho celovečerní debut REPRÍZA (Repríza; film získal rovněž Cenu Dona Quijota od Mezinárodní federace filmových klubů), sledující osudy dvou mladých začínajících spisovatelů, z nichž jeden trpí psychickými problémy a v nelehké situaci nakonec nalézá oporu u své milé a chápavé přítelkyně. Stylově se REPRÍZA (hojně využívaní vypravěčského komentáře) inspirované francouzskou novou vlnou, především díly Françoise Truffauta a Erica Rohmera. Celkově ale tomuto debutu ještě mnohé schází. Literární scénu,

spisovatelství a intelektuální tvůrčí činnost vůbec ukazuje nepřilíš přesvědčivě: oba mladíky, patřící zřejmě ke zlaté mládeži norské metropole (viz jejich permanentně volný čas, hmotný blahobyt, psaní v pronajatém pařížském bytě apod.) zachycuje film téměř výhradně na nějaké party, při koupání, na koncertu nebo autororském čtení – a když náhodou (spolu s redaktory či jiným spisovatelem) hovoří o literatuře, zaznívají jen povrchní názory. Režisér asi zná z autopsie především vnější, společenský provoz „kulturní scény“, navíc se nejen jeho hrdinové, ale evidentně i on sám fixuje na různá osvědčená schémata.⁴⁾

Ze šesti zbývajících soutěžních titulů, které až na polský snímek Andrzeje Baranského PARE OSOB, MALY CZAS (Pá osob, krátký čas), jehož hlavní představitel Andrzej Hudziak byl odměněn Cenou za nejlepší mužský herecký výkon, nezískaly žádnou z festivalových cen, obsadily podle mého názoru spodní příčky pomyslného žebříčku VOLANDO VOY (Cestou necestou, r. Miguel Albaladejo) o devítiletém recidivistovi – zloději aut (tvůrcům se nepodařilo převědčivě zachytit dané prostředí a proklamovaný humor jim ve skutečnosti schází) a ruský film PEREGON (Tranzit), jehož autorem je i u nás dobře známý Alexander Rogožkin. Tento snímek z prostředí čukotského vojenského letiště za druhé světové války se po křečovitě zábavných epizodách o setkání ruských letců a amerických letušek přesmykne do kvazikriminální zápletky kolem smrti despotického velitele základny. Scénář se navíc v epizodě s komisařem NKVD zjevně inspiroval Michalkovovým filmem UNAVENI SLUNCEM.

Oproti tomu se zhruba do své poloviny jako velmi nadějný jevil německý soutěžní příspěvek WINTERREISE (Zimní cesta) Švýcara Hanse Steinbichlera, obraz rozpadu osobnosti svérázného stárnoucího podnikatele, zajímavě pracující s aluzemi na německou romantiku. Nakonec ale scenáristicky rozpačité scény za-

chycující hořké africké dobrodružství podvedeného podnikatele (skvělý Josef Bierichler) a jeho mladičké průvodkyně i nevěrohodný akční závěr tento slibně rozehraný snímek pokazily, škoda.

Dobrou zprávou je, že navzdory pravidlům „áčkových“ festivalů, limitujícím možnosti výběru do soutěžní sekce, i letošní MFF Karlovy Vary díky pestrosti své nabídky umožnil profesionálům, cinefilům i těm, kteří se jimi možná teprve stanou, strávit deset dní se zajímavými filmy. Z těch nových jmenuji alespoň některé, zejména ty, v jejichž případě obzvlášť lituji, že s ohledem na zmiňovaná pravidla nemohly být zařazeny do hlavní soutěže. Jde o tituly, které by neměly uniknout našim distributorům ani České televizi: ROAD TO GUANTANAMO (Cesta na Guantánamo) Michaela Winterbottoma a Mata Whitecrosse, GRBAVICA Jasmily Žbanićové,⁵⁾ LA RAISON DÚ PLUS FAIBLE (Právo slabšího) Lucase Belvauxe, SLUMMING Michaela Glawoggera, THANK YOU FOR SMOKING (Děkujeme, že kouříte) Jasona Reitmana a A COCK AND BULL STORY (Tristram Shandy) již jmenovaného Michaela Winterbottoma.

POZNÁMKY

- 1/ Podobně se Jaromír Blažejovský hned v následujícím článku zmiňuje o motivu „mužů na cestách“. (Pozn. red.)
- 2/ KRÁSKA V NESNÁZÍCH je v tomto čísle filmu a doby recenzována a VÁNOČNÍ STROM důkladně analyzuje ve zmiňovaném textu Jaromír Blažejovský. Proto se zde těmito tituly nebudu zabývat.
- 3/ Na adresu autorů malého festivalového katalogu dodávám, že přirovnávat MRAZIVÉ MĚSTO ke Scorseseho TAXIKÁŘI považuji za zavádějící, a to i v případě převzetí cizího distribučního materiálu.
- 4/ Cena za režii je jednou z nejdůležitějších – a jakkoliv lze na Trierově debutu mnohé akceptovat, tak významné ocenění by mělo připadnout zralejšímu dílu. Proto se domnívám, že festivalové poroty by své výroky měly co nejdůkladněji zdůvodňovat, a to i v Karlových Varech.
- 5/ Tento snímek již svého českého distributora má, stejně jako film DĚKUJEME, ŽE KOUŘÍTE. GRBAVICA je navíc v tomto čísle FaD recenzována. (Pozn. red.)

Jaromír Blažejovský BALKÁNSKÉ KRÁSKY V NESNÁZÍCH

Jak je důležité mít cizince ve filmech z jihovýchodní Evropy
(Zejména karlovarská sekce Na východ od Západu)

Do zaostalé osady přijede ušlechtilý cizinec a nalezne zalíbení v místní krásce. Bylo až úsměvné, jak se zápletky tohoto typu na karlovarském festivalu potkávaly: v peruánském filmu MADEINUSA se zástupce důlní firmy octne na oslavách velikonoc v indiánské vesnici, v koprodukční veselošře SUNDUK PREDKOV (Truhla předků) přibude do kirgizské vsi francouzská instalektuálka, aby se představitel rodicům svého kirgizského přítele. V rumunském snímku RYNA přicestuje do dunajské delty mladý francouzský antropolog zkoumat prapůvod románského etnika, v bulharském filmu MAJMU NI PREZ ZIMATA (Opice v zimě) přijíždí do Sofie mladý francouzský historik, aby na Balkáně studoval dějiny syfilidy. V drsné srbské

komedii SUTRA UJUTRU (Zít ráno) přiletí do Bělehradu krajan z Kanady, aby se doma oženil. Jarchovskeho a Hřebejkova KRÁSKA V NESNÁZÍCH je z tohoto pohledu typický balkánský film, obývaný vzorovými balkánskými charaktery: z Toskánska přijede distingovaný emigrant a potkává „vášnivou divošku“ s tvrdým, sexuálně zdatným manželem. Příznačně musel jejího macha ztělesnit slovenský herec usazený v Madridu (Roman Luknár), neboť českému herci by to nikdo neuvěřil.

Čtvrtého festivalového večera jsem ve Velkém sále Thermalu zhlédl bulharský soutěžní příspěvek OBARNATA ELCHA (Vánoční strom, doslova ovšem „Obrácený vánoční strom“). Jeho autoři Ivan Čerkelov a Vasil Živkov⁶⁾ vpluli do onoho

zvolněného proudu, jaký v posledních letech reprezentují Béla Tarr či Carlos Reygadas. Jde o díla, která jako by po svém rozvíjela imperativ Andree Tarkovského, podle něhož spočívá podstata filmu v „tesání soch z času“, montáž je určena tlakem času uvnitř záběru a toto své temporální citění vnucuje režisér divákovi.⁷⁾ Základem je až hyperrealisticky konkrétní obraz. Šest příběhů (Telátko, Dřevěný andělek, Sokrates, Plachetnice, Kanec, Buben) spojuje jízda vánočního stromu z hor do Sofie; co název, to nakonec figurka na tomto vánočním stromě. Spíše než výrazný děj nabízejí tyto povídky časové řezy jistých existenciálních situací: (1) z New Yorku se po neúspěšném manželství vrátí mladá žena, rozmlouvá s



REPRÍZA (r. Joachim Trier; Cena za režii, rovněž Cena Dona Quijota od IFFC)



VÁNOČNÍ STROM (r. Ivan Čerkelov a Vasil Živkov, Zvláštní cena poroty)



někdejší přítel a účastní se narozenin bývalého estébáka; (2) z venkova do Sofie přijede nezletilá těhotná dívka prostého rozumu, povídá si na nádraží s různými lidmi a odjede k Rilským jezerům; (3) ve vojenském vězení vypráví jeden mladík druhému o Sokratově smrti; (4) rodina romských řemeslníků se utáboří u moře a rozverné děti tam zavezou do vody rypadlo; (5) osamělý převozník spáchá sebevraždu; (6) každý rok se obyvatelé jisté obce oddávají starobylému tanci. Projekce trvá 127 minut, ale epická plnost odpovídá délce rozměrnějšímu: postavy cestují vlakem, autobusem, nákladákem, bagrem, na kole i lodí, skáčou z výšky, vystupují do hor. Retrospektivy sahají do sedmdesátých let i do starověkého Řecka, zvuková stopa zahrnuje balkánskou dechovku, tesklivou vojenskou písničku, Deep Purple i melodie až odněkud z thráckých dob. Napětí mimo jiné vychází i z rytmických kontrastů: rámcový příběh provádí swingující dechovka ve stylu orchestru Bobana Markoviće, první, čtvrtá a pátá povídka se volně rozlévají do času a prostoru, druhá povíd-

ka podléhá rytmu popu z dívčina walkmanu, trvání *Sokrata* je určeno účinkem bolehlavu (filosofova smrt je inscenována dle Platónova svědectví z dialogu *Faidón*), páté epizodě dominuje rytmicky proměnlivá rocková píseň *Child in Time* a šestou doprovází buben, jehož tlukot najednou ztichne, vystřídán smyčcovým kvartetem, načež se údery zastaví a z plátna na nás hledí statické portréty tanečníků. Záběry překypující lyrikou přerušuje svist řítících se vlaků, zvířata nabývají symbolických významů, krása se snoubí s ošklivostí jako v přiovilém sklebu mladé ženy před skokem do propasti či v motivu dámy zvracející do Dunaje. Flexibilní je funkce dialogu, jenž v rámcové povídce absentuje, v *Telátku* plyne ve víceméně bezvýznamné konverzaci, v monologu hrdinky z *Dřevěného andílka* objasňuje její minulost, v *Sokratovi* se ujímá filosofického diskursu, v *Plachetnicích* probíhá v romštině a bez překladu a v povídce *Kanec* zazní jen jako ilustrace hrdinovy samoty. V epizodě *Buben* se pak dokumentární voice-over („pocházím z vesnice Piperkov Čiflik, narodil

jsem se před šedesáti šesti lety...“) obrací přímo na diváka. Ač bulharské filmy odedávna vynikají přirozenou krajinnou fotogenií, nespátíl jsem v nich dosud kompozice tak úzkostně krásné, jaké pro *VÁNOČNÍ STROM* pořídil (na cinemas-kopický formát) dnes již světově známý kameraman Rali Račev (zasloužil se mj. o vizuální působivost buddhistického filmu *SAMSARA*): vzpomínková scéna z vyhlídky vysoko nad řekou, odkud před zraky zmateného vojáčka skočí jeho milá v ubohém prádle a červených střepečích, patří k obrazům, na které se nezapomíná, ať jsme je zahlédli ve snu nebo v biografu. Retrospektivním epizodám Račev ubírá na barevné intenzitě (sokratovská epizoda je například řešena v okrových tónech), většinu současných scén ponechává ve vlhké, šťavnaté zeleni anebo bílých odstínech sněhu, mlhy a ženských šatů. Obtížněji se hovoří o smyslu této každou minutou překvapivě podívané. Realisticky vzato je *VÁNOČNÍ STROM* svědectvím o bídě a depresi v dnešním Bulharsku; odkaz k muzice Deep Purple v povíd-

ce *Kanec* provokuje tesklivou nostalgii v generaci, k níž patří mladší z obou režisérů (a také autor těchto řádků). Tvůrci však nepochybně mějí i filosofické ambice – třetí figurou na vánočním stromě je konec konců Sokrates (v epizodě jej ztělesnil režisérův otec Georgi Čerkelov). Ústředním motivem, soudě dle reklamních materiálů, měl být „svátek“: všechny postavy se účastní jakési oslavy, případně se jim svátečnosti nedostává. Taková oslava může být vznešená jako vánoce, trapná jako narozeniny bývalého papaláše, svátkem ovšem může být i všední romský den. Svou slavnostní dimenzi má porážka dobytčete, poprava intelektuála i bilanční sebevražda. Motiv obráceného stromu z originálního titulu souvisí s Platónovým učením o ideách, které voják ve svém výkladu přisuzuje Sokratovi: „Učil, že celý svět je obrácený strom. Kořeny nahoře, listy dole. A celý svět, v němž žijeme, je jen odrazem toho skutečného. Jako když se strom odráží ve vodě jezera. A všichni lidé se zabývají hloupostmi, odrazy, a ne skutečnými věcmi. A proto jsou nešťastní.“ Zatímco empirický, zvukový i obrazový živel *VÁNOČNÍ STROMU* působí spontánně, za jeho duchovní dimenzi práce cítíme spekulaci – je to snímek jako stvořený pro univerzitní semináře; skoro jsem v závěrečné titulové sekven- ci vedle hudebních skladeb očekával i seznam použité etnologické, psychologické, sociologické, muzikologické či filosofické literatury, včetně Deleuzova spisu o obrazu-času. Zajisté jde o opus nevyvážený, rozumně-li vyváženosti hollywoodskou scenáristickou rutinu s jejími požadavky na britký dialog a logické vysvětlení všech skutků a motivací (naštěstí má tuto „nevyváženost“ bulharská kinematografie v genech); zajisté jde o opus staromódně „národní“ a snad i trochu barvotiskový, neboť je v něm kumulováno hodně obyčejových, krajinných i folklórních motivů. Každopádně jde o dílo, které – nejprokazatelněji ze všeho, co bylo v soutěži uvedeno – „myslí filmem“

Těšil jsem se, že porota v čele s Goranem Paskaljevićem kvality *VÁNOČNÍHO STROMU* nepřehlédne (na rozdíl od akreditovaných kritiků, kteří bulharskému snímku v anketě Festivalového deníku přisoudili nejnižší průměrné hodnocení – jen Renzo Fegatelli z listu *La Repubblica* mu přidělil známku nejvyšší – a první místo získala *KRÁSKA V NESNÁZÍCH*). Nakonec se oba soutěžní snímky, český i bulharský, podělily o Zvláštní cenu poroty, což je pro bulharskou kinematografii po mnoha letech stagnace obrovský úspěch, zvláště když další její příspěvek *OPICE V ZIMĚ* zvítězil v soutěži Na východ od Západu.³⁷ Milena Andonovová, ač *OPICE* debutuje, je jen o dva roky mladší než Ivan Čerkelov; jejím otcem (jak připomněla na závěrečném ceremonálu, kde přebírala cenu) byl Metodii Andonov, tvůrce legendární balady *KOZIJAT ROG* (Kozí roh, Zvláštní cena poroty v Karlových Varech 1972), v níž tenkrát režisérčina mladší sestra Nevena (jež se na *OPICE* V *ZIMĚ* podílela jako producentka) se hrála roli malé plačící Marie. Projekt sestry Andonovových a scenáristky Marie Stankovové má s *VÁNOČNÍM STROMEM* hodně společného: také se jedná o povídkový film, kameramane byl opět Rali Račev (jen zinní epizody snímál Rodoslav Spasov) – a i tento snímek měl německého koproducenta. Při podobnosti obrazového pojetí, blízkosti některých exteriérů a příbuznosti motivů (v prvním filmu se na televizní obrazovce ukazují medvědi, ve druhém *opice*) se mi až zdálo, že oba filmy, přesněji deset jejich povídek, tvoří dohromady jeden diegetický prostor. Ale zatímco *VÁNOČNÍ STROM* je spíše patetický, *OPICE* srší ironií. Ve třech časových rovinách (1961, 1981, 2001) vyprávějí o třech ženách a jejich vztahu k mateřství. Cílkanka Dona střídá partnery, neváhá přivydělavat si prostitucí, ale o děti se postará a brání je jako lvice; když si invalida, k němuž se nastěhovala, dovolí zachovat se vůči její dceři chlípně, ubije ho lo-



patou na uhlí. Právnička Lukrécie, původem z venkova, vystudovala se samými jednotkami a očekává umístění v Sofii; když je jí místo toho nabídnuta kariéra „v provincii“, otěhotní na radu své masérky s jistým vlivným nekňubou. Teprve pak v univerzitní knihovně potká svého prince v podobě mladého francouzského badatele. Aniž pochopila, že si ji cizinec chce vzít i s dítětem, odloží robě do popelnice a následně zešlíl. Taně se nedaří otěhotnět a vyšetření ukáže, že handicap je na straně jejího postaršího, dobře situovaného manžela; když si početí obstará s jiným partnerem, žárlivý Lazar se na ni surově osopí a utrpí přitom smrtelný kolaps. Toto feministicky vyhocené dílko má v duchu módní vlny povídkových filmů důmyslnou kompozici (tři dějové linie jsou vlastně retrospektivami a několikrát se protnou) a diváka pobaví smyslem pro paradox či dobový detail, viz figuru zdravotní sestry na gynekologii, která jak za socialismu (kdy se k testování gravidity používaly zdravotnické žábý),³⁸ tak v nynější době (sama podobná žábě na pra-

patu na uhlí. Právnička Lukrécie, původem z venkova, vystudovala se samými jednotkami a očekává umístění v Sofii; když je jí místo toho nabídnuta kariéra „v provincii“, otěhotní na radu své masérky s jistým vlivným nekňubou. Teprve pak v univerzitní knihovně potká svého prince v podobě mladého francouzského badatele. Aniž pochopila, že si ji cizinec chce vzít i s dítětem, odloží robě do popelnice a následně zešlíl. Taně se nedaří otěhotnět a vyšetření ukáže, že handicap je na straně jejího postaršího, dobře situovaného manžela; když si početí obstará s jiným partnerem, žárlivý Lazar se na ni surově osopí a utrpí přitom smrtelný kolaps. Toto feministicky vyhocené dílko má v duchu módní vlny povídkových filmů důmyslnou kompozici (tři dějové linie jsou vlastně retrospektivami a několikrát se protnou) a diváka pobaví smyslem pro paradox či dobový detail, viz figuru zdravotní sestry na gynekologii, která jak za socialismu (kdy se k testování gravidity používaly zdravotnické žábý),³⁸ tak v nynější době (sama podobná žábě na pra-

těji. V sekci Na východ od Západu jsme z ní letos viděli tři debuty. Modelové představě balkánského filmu z nich nejlépe odpovídala *RYNA*, jak ji podle scénáře českého autora Marka Epsteina³⁹ natočila Ruxandra Zenideová. Dějové schéma, staré jako pohádka o Popelce, by se mohlo odehrávat kdekoli; balkánské prostředí našlo uplatnění ve fotogenii Dunajské delty (její rákosí se vlní skoro jako v *ONIBABĚ*) a v tradičním motivu dospívající dívky, v níž její tatík potlačuje ženství. Podívaná je to na cinemaskopu půvabná, z Doroteje Petreové by mohla vyrůst nová Maia Morgensternová, ale nemohu se zbavit dojmu, že film (v koprodukcii se Švýcarsy) až příliš vychází vstříc vzorci, jaký Západ od Balkánu očekává: úchvatná krajina, zaostalost, malebné i kruté mravy a nejméně jedno znásilnění. Obligátnímu motivu cizince zde pak chybí ona ironická distance, jež nám v případě *OPICE* V *ZIMĚ* (a konec konců i *KRÁSKY V NESNÁZÍCH*) umožňuje uvěřit, že autoři jsou si daného postmoderního klíše vědomi. Chladný jsem zůstal vůči snímku *LEGÁTURI BOLNAVICIOA-*



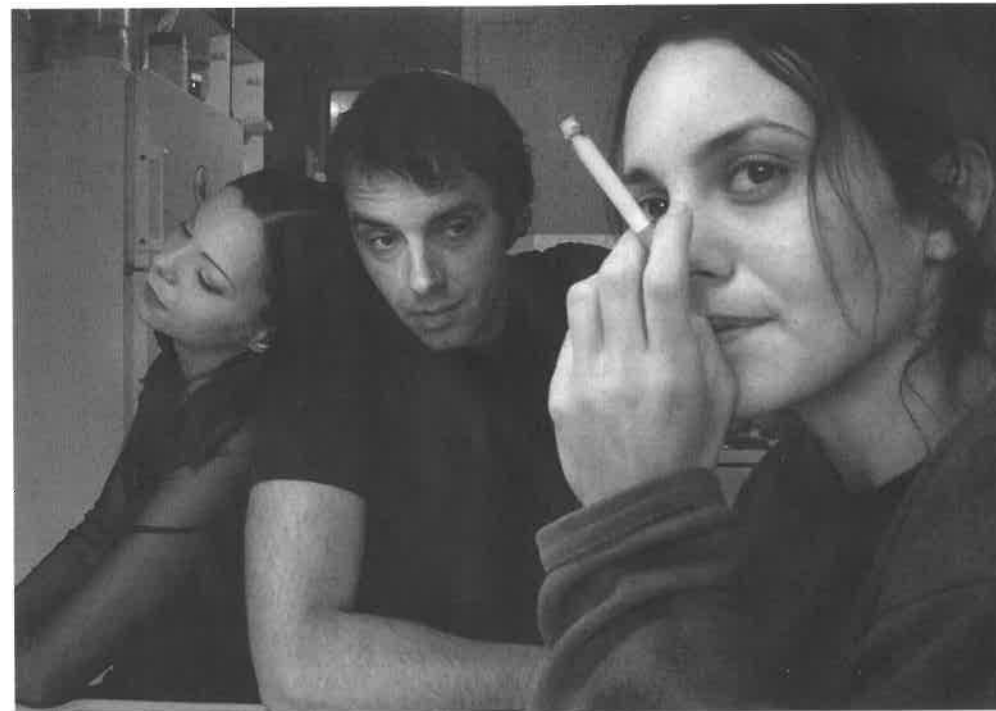
SE (Jiná láska, v originále Chorobné styky), jehož režisér Tudor Giurgiu (1972) se prosadil mj. jako šéf festivalu Transylvania v Kluži a ředitel veřejnoprávní televize TVR. Ne že bych Rumunům nepřál jejich první homosexuální film (jiné kinematografie bývalého východního bloku mají svůj „coming out“ dávno za sebou); zde se však uvnitř jednoho tabu skrývá tabu jiné, neboť vypravěčka příběhu Kiki má vedle spolužačky Alex také poměr se svým bratrem Alexandrem. Film své pikantní téma napůl estetizuje (apartně fotografovanými pozicemi mileneckých dvojic), napůl se je snaží učinit důvěryhodným zdůrazněnou každodenností: po prologu (jenž v aktu milující se dvojice naznačí incestní tajemství příběhu) sledujeme dlouhé minuty, jak si studentka Alex s pomocí svého otce (populární Mircea Diaconu) stěhuje věci ke staré bytně do horního patra zanedbaného bukureštského činžáku. Při sledování komedie A FOST SAU N-A FOST? (12.08 na východ od Bukurešti, originální titul lze přeložit jako Bylo, nebo nebylo?) jsem málem

umřel smíchy. Corneliu Porumboiu (1975), údajně za finanční podpory svého otce, získala Zlatou kameru v Cannes, zvítězila na zmíněném sedmihradském festivalu a ještě před Karlovými Vary se prodala do několika desítek států. První polovina filmu ukazuje, jak ubohý je všední život v postkomunistické zemi, druhou polovinu stopáže zabírá diskusní pořad v lokální televizi: moderátor si pozval do studia dva údajné účastníky prosincových událostí 1989, aby dosvědčili, že i v jejich provinčním městě tehdy proběhla revoluce. Prvním pamětníkem je gymnaziální učitel historie, notorický alkoholik, který se tehdy odvážil vyjít na ulici jen díky tomu, že byl opilý, druhého hosta spoluobčané znají v převleku za Dédu Mráze (dříve) či Santa Clause (nyní). Vysílání je torpédováno živými telefonáty diváků, kteří svědectví hostů zpochybňují, a bývalý příslušník Securitate, nyní vlivný podnikatel, dokonce televizi vyhrožuje. Komika prýští z upachtěnosti přímého přenosu (moderátor oslo-

vuje diváky odkazy na Platóna a Hérakleita, starší z obou pamětníků si během debaty skládá papírové vlaštovky) a z neohrabaného snímání, přičemž se obraz kymáčí, rozostřuje nebo zůstává dlouhé minuty nehybný, čímž se okamžiky trapnosti prodlužují. Domácí publikum si film nepochybně vychutná ještě spontánněji: televize totiž, jak si pamatujeme, sehrála v prosincové revoluci zásadní úlohu, příslušníci Fronty národní spásy strávili mnoho hodin v přímém přenosu, rumunské povstání bylo nejvíc z tehdejších převratů poznamenáno mediální manipulací a některé tragické události nebyly do dnes objasněny. Tři hlavní postavy nejsou jen groteskními figurkami; pod jejich slabostmi a opotřebeností prosvítají původně snad poctivé charaktery. Zatímco tedy klasická gologovská satira odhaluje pod vznešenými gesty shnilé mravy, Porumboiu namísto „sami sobě se smějete“ vyzývá: „vzpomeňte si na své důstojnější chvíle“. Příběh otvírají i uzavírají záběry zhasínajících a rozsvěcujících se světel, symbolizujících štafetu revoluce.

Zatímco s komedií 12.08 NA VÝCHOD OD BUKUREŠTI se může smát celá autorova vlast, v případě chorvatské satiry DVA IGRAČA S KLUPE (Dva hráči na střídačce) tomu tak není ani náhodou. Jízlivá fraška zkušeného Dejana Šoraka měla premiéru před rokem na bilančním festivalu v Pule, v atmosféře tehdejších sporů o vydání-nevydání Anteho Gotoviny haagskému tribunálu. Podobně jako v Tanovićově ZEMI NIKOHO, ocitají se i tady představitelé znepřátelených národů, tentokrát Chorvat a Srb, v jakémsi zajetí a jsou jeden na druhém závislí. Nejde o život, ale o to, aby na základě fyzické podobnosti s jinými dvěma chlapíky pronesli falešné svědectví ve prospěch jistého válečného zločince, o němž se po hospodách zpívají nacionalistické písně. Zde je třeba připomenout, že zatímco srbské filmy byly i v těch nejhorších letech Miloševićova režimu připraveny k národní sebekritice, u chorvatských tomu tak dlouho nebylo; první tamější snímek připouštějící část domácí viny na tragédii devadesátých let byl natočen až v roce 2003 (SVJEDOCI – Svědkové, r. Vinko Brešan). Šorakov komedie prolamuje tradiční stereotyp i tím, že Chorvata Anteho ukazují jako agresivního, neotesaného a nepřilíhajícího jedince (a mafiánského manipulátor z vyšších politických kruhů Antiša je jen vychytralejší verzí téhož typu), zatímco Srb Duško je na první pohled chytřejší a mírnější (jakkoli miluje turbofolk, což je hrozné). Vznětivé chorvatské veřejnosti tak film nastavuje ironické „balkanistické“ zrcadlo, přičemž (a to má společně s tradičním srbským přístupem) nejsou tyto figury ukázovány bez jisté empatie vůči svému křpanství a divokosti. Ante a Duško jsou pořád ještě upřímní plnokrevní chlapci, na rozdíl od sterilních haagských emisarů, kteří ve své zdvořilé hyperkorektnosti působí jako návštěvníci z jiné planety. Právě tyto vyslanci civilizované Evropy zastupují v příběhu obligátní pozici udíveného cizince; v zájmu rovnováhy je tu pak ukrajinská prostitutka, reprezentující svět

ještě blednější, než je ten postjugoslávský. Naproti tomu bosenská režisérka Jasmila Žbanićová se ve filmu GRBAVICA jakékoli balkanistické romantiky programově štítí; příběh sarajevské muslimky, která vychovává dceru počatou ze znásilnění, neobsahuje ani trochu oně folklórní „rozparáděnosti, jež tolik baví, řekněme, obdivovatele Emira Nemanji Kusturici“ (kterého Žbanićová pro jeho občanské postoje přirovnává k Leni Riefenstahlové).⁷⁷ A pokud už ve filmu zazní trocha turbofolku, dělá se z něj hrdince nevolno. Zdá se mi, že Žbanićová odmítá hrát hru na „postjugoslávský“ film již tím, že odmítá hrát hru na mužský film. Odmítá celé maskulinní herní pole, kde války vznikají, ale na němž také jediné lze sjednávat mír: nehovoří o politice, nevzpomíná na Titovu éru, neukazuje násilí, nenabízí vůni potu a krve (jž se vyznačují i ty nejkritičtější protiválečné filmy z bývalé Jugoslávie), nýbrž slzy: znásilněné ženy se při kolektivní terapii ve svém zpěvu obracejí k Alláhovi. A místo aby v příběhu režisérka politicky korektně přiznávala jistou lidskost či míru utrpení příslušníkům znepřáteleného národa, obsadila rovnou do hlavní role vynikající srbskou herečku Mirjanu Karanovićovou. GRBAVICA odpovídá dnešnímu odstupu od válečných událostí: není čas jásotu, ale čas piety, otevírání hromadných hrobů a soudu, což mladá autorka, jak se zdá, pochopila lépe než její o generaci starší bývalý krajan Kusturica, jehož poslední opus ŽIVOT JE ČUDO (Život je zážrak, 2004) zklamal všechny, kdo od něj čekali něco jako zmoudření.⁷⁸ Vzorovým balkánským filmem, ve kterém se zpívá, mluví hrubě a vypije neskutečné množství rakije, je třetí celovečerní snímek srbského režiséra Olega Novkoviće ZÍTRA RÁNO, porotou soutěže Na východ od Západu pozitivně ohodnocený jedním ze dvou zvláštních uznání. Vznikl v rodné produkční firmě herce Lazara Ristovského podle scénáře vynikající bělehradské dramatičky a básničky Mile-



ny Markovićové (1974) a klubovým pamětníkům může vzdáleně připomenout maďarský snímek Ference Andráse A NAGY GENERÁCIÓ (Velká generace, 1985). Z Kanady do podzimního Bělehradu přijede Nenad (zvaný Nele) s nevěstou Majou, aby se doma oženil; nejprve navštíví rodiče, potom vyhledá staré kamarády – narkomana Marka a ženáče řečeného Bure (Bečka), aby spolu popili na hrobě zesnulého kamaráda Simy. Cesťou svezou autem hyperaktivní Aleksandru (zvanou Saša nebo také Sale), která, jak se ukáže, byla Neleho a později Simovou milenkou, zatímco Bureho manželka Svetlana (neboli Ceca) se milovala se všemi těmito muži. Během dlouhého flámu se začínají vyjasňovat vzájemné vztahy, Saša se vši silou snaží získat lásku svého bývalého milého zpět a občas z videonahrávky promluví či zazpívá i nebohý Sima („Ve světle toho kalného rána/břečí děti, smějí se psi...“). Z pijáckých eskapád se vynořuje příběh velké vášnivé lásky, postavy jsou vyčerpané a zároveň plné energie, jejich prudký pohyb a současně

únava se přenáší i na film, jeho způsob snímání a střih: převažuje roztěkaná ruční kamera (Miladin Čolaković) s četnými „jump-cuts“. Mezi hereckými výkony exceluje „divoženka“ Nada Šarginová (1977) s dravou tvář, krásná v běhu i ve chvílích, kdy se Saša, kterou tak dokonale ztvárnila, zoufale upíjí téměř do bezvědomí; zatímco Nele (Uliks Fehmiu) je značně statický. Sestavu doplňuje výrazově zábavná Radmila Tomovićová (Svetlana – Ceca), protentokrát omšelý a zlenivělý Nebojša Glogovac (Marko) a Lazar a Danica Ristovští v rolích rodičů. O válce a politice tu nepadne ani slovo; přítomny jsou ve ztracenosti celé generace, v nenarozených dětech, které Nadě a Cece „mávají z nebe“, konec konců i v tom, že tito zhruba třicetiletí darmošlapové nemají na světě nic než své vzájemně rozbité vztahy a ten nejlepší z nich se patrně oběsil. „Černá vlna“ srbského filmu, iniciovaná kdysi Živojinem Pavlovićem, ožila ve snímku ZÍTRA RÁNO okysličená estetikou Dogmatu 95. Až tři ceny z loňského festiva-

lu v Káhiře (Stříbrná pyramida, nejlepší scénář, nejlepší herecký výkon) se zdají potvrzovat, že vysoké ambice, které albánský režisér Kujtim Çashku vložil do svého filmu MAGIC EYE (Magické oko), byly naplněny. Děj se odehrává v zimě počátkem roku 1997, kdy Albánii zachvátily nepokoje kvůli pyramidovému fondům. Starý filmař a fotograf Petro náhodně zaznamená incident, během něhož jeho sou sed, vyprovokovaný televizním reportérem, nešťastnou náhodou smrtelně zraní svou vnučku; světová média pak tuto zprávu hanebně zkreslila. Svůj námět Kujtim Çashku rozvíjí zároveň jako thriller (televizní mafie se snaží získat Petruv film a odstranit svědky), melodrama (Petrovi se líbí Viola, přítelkyně onoho reportéra, protože mu připomíná jeho dávnou francouzskou lásku Edith, kvůli které seděl za Hodžova režimu dvacet let ve vězení za špionáž) a také jako autoreflexivní esej o moci médií a jejich možném využití i zneužití. Jsou zde postavy, které pohyblivé obrazy milují (Petro, dále vedoucí kina v Gjirokastëru či majitel labo-

ratoře v Tiraně), i mediální hyeny, které se vrhají na těžce zkoušenou balkánskou zemi v touze ukořistit drastický záběr do večerních zpráv. Snad ještě hustěji než ve svém slavném filmu KOLONEL BUNKER (Plukovník Bunker) předvádí Čashku albánskou skutečnost v poloze jakéhosi absurdního magického realismu: letadlo je taženo kravami, dáma spěchající na večer si potřísní stěhavicí krví mrtvol, která se válí na ulici, šílený cellista po nocích vyhrává v Gjirokastëru své mrtvé ženě, busta letce sebevraha se nachází hned vedle vraku letadla. Ani tady nechybí „kráska v nesnázi“: novinářka Viola (kosovská herečka Arta Dobroshiová) se musí rozhodnout, zda se postaví na stranu Petra, nebo podpoří svého milence, který je vrahem a zároveň mu hrozí krvavá msta a likvidace; tak se Viola před Petrovým očima změní v zákeřnou osobu. Ve filmu se svářejí dva protikladné styly, paradokmentární a pateticko-melodramatický; divák se v zápletku a jejím temném térenu obtížně orientuje a není si jistý, v jakém žánrovém modu ji má sledovat.⁹⁷ Poslední „kráskou v nesnázi“, o které se zmíním, je Bahar ze čtvrtého autorského snímku tureckého režiséra Nuriho Bilge Ceylana IKLIMER (Klima), uvedeného v sekci Horizonty. Jak již napsala Eva Zaořalová v referátu z Cannes (FaD 2/2006, str. 107), mladou ženu, povoláním filmovou výtvarnici, zde hraje režisérova manželka Ebru, zatímco on sám se zmocnil hlavní role historika architektury; musel se tak poprvé vzdát funkce kameramana. Ceylan umí dělat filmy o nevyslovitelných věcech; část intelektuálního publika se při nich baví jako při obdobně minimalistických dílech Tsai Ming-lianga, zatímco jiní je pokládají za domýšlivou nudu. Přiznávám, že při minulém Ceylanově opusu UZAK (Vzdálený, 2004) jsem se nebavil, kdežto nyní ano. Ve shodě s klimatickým názvem se prvá část příběhu odehrává v parném létě, druhá v zimě. Dlouhé statické záběry používá Ceylan dráždi-

vým způsobem: do prologu, před titulkovou sekvencí, zařadí déle než dvouminutový polodetail hrdinky, která přejde od pobaveného úsměvu k pláči. KLIMA je film o nepotlačitelném mužském nutkání zklamávat očekávání milujících žen a odpírat jim citovou satisfakci. Dlouhé minuty nepřinášejí víc než kruce obrazu; občas je však prude přeruší šokující scéna (například když frustrovaná Bahar, snad v sebevražedném impulsu, při jízdě na motocyklu zakryje svému partnerovi oči nebo když se Isa násilně sexuálně zmocní své kamarádky Serap) či dialog (když Isa své dívce zalže nebo kruté odmítne její důvěru). A zatímco Kujtim Čashku použil v MAGICKÉM OKU dokumentaristicky stylizované záběry jako kontrast k melodramatické fikci, Nuri Bilge Ceylan použije fikci (natáčení komerčního melodramatu) jako komentář k věcně zachycenému příběhu. Podobně jako při fotografování, kdy potřebujeme vedle exotických zvířat či rostlin umístit na snímek lidskou postavu, aby bylo zřejmé, jak je vlastně objekt veliký, zapojují balkánští filmaři do fikce samo médium, aby tak definovali věrohodnost toho, co se odehrává na plátně. Cizinec se pak v těchto snímcích objevuje nejčastěji proto, aby bylo zřejmé, jak daleko má zachycená skutečnost k civilizačnímu normálu. My sami bychom balkánské filmy měli sledovat mimo jiné právě proto, že v nich nejsme cizinci.

POZNÁMKY

1/ Vasil Živkov (1948) pracoval dlouho jako dokumentarista, Ivan Čerkeľov (1957) je příslušníkem „hermetické vlny“ v bulharské kinematografii devadesátých let (srov. stať Genovevy Dimitrové Waves are chasing, reminding of cinema, Moveast, 6/2001, str. 4), kdy „arrogantní sebeláska režisérů snažících se psát scénáře vlastními silami vyústila v celou vlnu lopotných, malých, staromódních a na druhé straně maniakálně domýšlivých a pro publikum totálně nepřijatelných filmů“ (Bozhidar Manov: Bulgarian cinema – 10 years of groping about, Moveast, 6/2001, str. 4). Jedním z pretenciózních děl

oné doby byl i Čerkeľovův teatrálně stylizovaný snímek STÁKLĚNÍ TOPČETA (Skleněné kuličky, 1999), jehož titul pochází z mauzolea Georgiho Dimitrova: skleněné kuličky podíraly mumii tohoto dělnického vůdce v průběhu tajných udržovacích procedur. Duchovní ambice tohoto filmu uzavíralo ponuré závěrečné motto: „Zbaven touhy po Bohu, lidský život plyne nadarmo – jako nesmyslné zkrášlování mrtvol.“ Do hermetické vlny řadí bulharská kritika také předchozí Čerkeľovův snímek TÁRKALJAŠČI SE KAMANI (Valící se balvany, 1995) a filmy WAGNER (1998) Andreje Slabakova, ZABRANENIJAT PLOD (Zakázané ovoce, 1994) Krasimira Krumova a DNEVNIKAT NA EDIN LUD (Bláznův deník, 1996) Mariuse Kurkinského. 2/ Srv. Andrej Tarkovskij: Krása je symbolem pravdy, Příbram 2005, str. 45-51. 3/ Na tomto místě se hodí blahopřát i tvůrcům KRÁSKY V NESNÁZÍCH, neboť podílet se o Zvláštní cenu poroty s autory VÁNOČNÍHO STROMU je velká čest. 4/ Moč těhotné ženy se vstříkla do drápatky vodní (Xenopus laevis), hormony podnítily ovulaci a samička uvolnila vajíčko. 5/ V minulém čísle FaD jsme publikovali rozhovor s Markem Epsteinem a Irenou Hejdovou. RYNU, zmiňovanou už v loňské zprávě z MFF Mannheim-Heidelberg, kde získala jednu z cen, analyzuje v tomto čísle FaD také Jan Bernard. (Pozn. red.) 6/ V květnu 2005 na den sv. Jiřího se režisér Kusturica nechal v černo-horském městě Herceg-Novi pokřtít a přijal pravoslavné jméno Nemanja; dle internetových komentářů tak své aristokratické muslimské jméno arabského původu s významem „vládce“ vyměnil za pokorné křesťanské jméno s významem „ubožák“. 7/ Viz rozhovor Jindřišky Bláhové s Jasmilou Žbaničovou: Kusturica je jako Leni Riefenstahlová (Lidové noviny 12. 7. 2006, str. 18). Při březnové premiéře GRBAVICE v bělehradském centru Sáva odmítl Kusturica film komentovat s poukazem na to, že ho neviděl; při charakteristice autorčiných občanských postojů pak použil jistý vulgární, do češtiny obtížně přeložitelný srbský idiom. 8/ Někteří Srbové přijali GRBAVICU – právě díky použitým „ženským zbraním“ – jako bojové gesto protilehlé strany. Vyskytla se například námitka, proč autorka nedala do příběhu vedle Esmy ještě jednu ženskou mučednickou postavu, která by byla srbské národnosti. 9/ V epizodní roli majitele fotolaboratoře vidíme režiséra Pira Milkaniho, absolventa FAMU a bývalého velvyslance Albánie v ČR.

Předloni jste mluvil o tom, že se obvykle podvolujete předkamerové realitě, jak vám napovídá vaše vnitřní rozpoložení, z něhož pak vyplývá vztah k této realitě a poté i struktura a forma vašeho filmu. Jak tomu bylo v případě BLOKÁDY, v níž pracujete s cizími záběry z časové odlehle reality? Co bylo impulsem ke vzniku tohoto dokumentu?

Emotivnost náhodně zhlédnutého filmového materiálu. Zašel jsem do studia, kde se občas promítají staré zpravodajské šoty pro potřeby televize. Nahlédl jsem do promítačky a setrval v ní tři hodiny. Pronikavost těch záběrů mě natolik zasáhla, že jsem se pak dlouho toulal městem, aniž jsem pomýšlel na jejich využití. Až po čase, kdy bylo třeba ohlásit nový projekt, mě to téma bezděčně napadlo. Obvykle jsem předkládal pouze formální návrhy, a točil pak něco jiného. Tentokrát jsem svůj záměr specifikoval: zpracovat daný materiál co nejdotažtější.

Podnítilo ve vás už jeho první zhlédnutí nějaké představy? „Blokáda“ je přece pietní pojem, posvátná a současně natolik krutá legenda, že pravda o ní se vzpírá pochopení.

Četl jsem Adamovičovu a Graninovu knihu o blokádě, znal zveřejněná fakta, viděl řadu filmů, ale inspirovaly mě především zhlédnuté záběry. Vyžádal jsem si o blokádě všechny realizované dokumenty, ale byly silně propagandistické. Pak jsem se do slechl o záměru z roku 1942 zaznamenat utrpení lidí v obleženém městě. Ten projekt zamítl, a místo něho vznikl dokument LENINGRAD V BOJI – o tom, jak lidé bojují, pracují, hrají fotbal... To mě znechtivilo a rozhodl jsem se „nastolit spravedlnost“. Podstatné pro mě bylo nalézt pro takto motivovaný záměr důstojnou formu.

Pokusil jste se vcítit do osudu těch bezejmenných protagonistů, ztotožnit se s jejich beznadějí?

Ten materiál mě přirozeně pohlcoval, ale představit si sám sebe v těch podmínkách? Vnímám jsem vše výhradně emocionálně, nic jsem neanalyzoval.

Vaše evokace času blokády, zpřítomnění jejího děsu, je ovšem mimořádná...

A právě o to mi šlo. Nalézt metodu, umožňující pohroužit diváka do té hrůzy pozvolna, nikoliv prostřednictvím šoku, který vás prostoupí jako nárazová zvuková vlna. Šlo mi o navození prožitku, při kterém si dlouho neuvědomujeme, co vlastně obnáší. Jedním z postupů, a zřejmě jediným možným, aby si člověk začal tu úděsnou proměnu města postupně uvědomovat, bylo dokonale ten materiál očistit od veškerých nánosů. Přitom jsem netušil, zda s ním vystačím až po ono bezvýhradné „už nemohu dál, už není o čem mluvit“, protože život vyhasíná a všude kolem jsou jen mrtvolky. A to je vše. Konec dějin. Tečka. Celou výpověď jsem chtěl

JAK DOKUMENTOVAT NEJNITERNĚJŠÍ STAVY ČLOVĚKA A HISTORICKÝ ČAS



Rozhovor se Sergejem Loznicou

gradovat krůček po krůčku, výmluvnými záběry – až po tu jámu s mrtvolami... Jediným možným řešením bylo ty obrazy ozvučit. Komentář anebo hudba jsou pro mne přitom

zcela vyloučené, neboť napovídají, jak obraz vnímat. Mohl jsem tedy rekonstruovat jen autentické zvuky: kroky, výbuchy, kvílení sirén, hukot plamenů, skřípot brzd, řinčení tramva-

jí, vrzání zmrzlého sněhu nebo šum slov...

Fascinující je intenzita této až snové vize děsu, absurdní spojení nadreálných výjevů zmaru a realistického záznamu rutinních úkonů lidí, jejich ještě živých těl a reagujících tváří...

Proto také nepoužívám titulky, zcela záměrně se jeden jediný objeví až v závěru. Celý film, neznáme-li pojem blokáda, nám může připomínat dění ve městě napadeném morem. Jsou tu i ozvuky dojmů z knih, které jsou mi blízké, například z Camusova Moru. I tam jde o takový pozvolný propad do zmaru.

Ale z toho, jak záběry plynou, se vynořují ucelené dějové fragmenty.

Ty mi nabídl sám tento materiál. Jiný by patrně obsahoval jiné děje.

Nesporně šlo o záběry natočené v různém čase a na

