

nou je správce provinčního hotelu, který den po dni podléhá rozpadu osobnosti. Zdá se, že iniciátorem tohoto destruktivního procesu se stala tajemná krasavice, která se tu jednoho dne ubytovala a slíbila, že se vrátí. Zebercet si oholí knírek, potuluje se po městě s mladíčným homosexuálem, uškrtí svou kuchářku, kterou po nocích pohlavně využívá (hraje ji roztomilá Serra Yilmazová, kterou svými filmy FALEŠNÉ VZTAHY a OKNO NAPROTI proslavil Ferzan Özpetek), zabije svou kočku a nakonec se oběsí. V jedné z důležitých scén se Zebercet stává svědkem soudního procesu a sám se cítí obžalovaným. Poslední okamžiky filmu odhalí, že po celou dobu zřejmě šlo o hrdinovu posedlost obrazem jeho matky. Název napovídá, že HOTEL VLAST máme brát jako politickou alegorii o zemi stísněné státním aparátem. Touha po matce, která se nevrací, může symbolizovat absenci pravé matky-vlasti ve veřejném prostoru. Západní kritika přirovnávala tento film k Hitchcockovu PSYCHU, nám by byly bližší analogie se světem Franze Kafky. Ostatně filmografie Ömera Kavura se před několika lety s českým prostředím formálně sblížila, a to prostřednictvím turecko-maďarsko-českého koprodukčního projektu HODINY NA VĚŽI (Akrebin yolculudu, 1997). Jak mi však Ömer Kavur potvrdil, nemá tento film s našimi realitami nic společného (ani se nenatáčel na Barrandově); šlo tehdy hlavně o získání podpory z fondu Eurimages. Z českých kin si HODINY NA VĚŽI pamatujeme jako okázale pretenciózní surrealistické dílo s kruhově vybudovaným syžetem, tajemnou atmosférou, zneklidňujícími rekvizitami a množstvím možných interpretací; něco mezi Antonionioho ZVĚTŠENINOU, Davidem Lynchem a Věrou Chytilovou z jejího nejdřívejšího „rajského“ období. Komédie Yavuze Turgula MUSHIN BEY (1987) také není zcela bez melancholie. Sledujeme tu příhody hudebního manažera, jemuž je v patách mladý začínající zpěvák. Jakkoliv se publikum v Karlových Varech nebavilo špatně, obávám se, že kvality této poněkud zdlouha-

vé taškařice mohou vychutnat jen domácí diváci, kteří postřehnou jemně satirické zobrazení proměn hudebního vkusu, mravů i městské architektury v Turecku osmdesátých let. Režisér Zeki Demirkubuz na besedě v Karlových Varech připustil, že ve své tvorbě vychází z Dostojevského. Yusuf z jeho těžkomyslného snímku NEVINNOST má povahu knížete Myšíkina z IDIOTA. Ve své dobrotě se těžko orientuje mezi lidmi, neboť zrovna vyšel z vězení, kde strávil mnoho let za jeden z typických deliktů: postřelil svou vdanou sestru a zabil jejího svůdce. Potkává podivnou trojici: muže stravovaného duševním utrpením, jeho přítelkyni prostitutku a její malou dceru. Když onen chlapík spáchá sebevraždu, začne se Yusuf o fatální ženu starat sám. Jedině v tomto filmu jsme mohli zahlédnout cosi z pokleslých produktů Yeşilçam: postavy totiž tráví dlouhé nehybné minuty v hotelové hale před televizorem, kde běží tuctové akční snímky. Podle autora slouží tyto scény ke znázornění plynoucího času. Film prý v Turecku zhlédlo šedesát tisíc diváků, což lze pokládat za úspěch. Jestliže Kavur navazuje na Kafku a Demirkubuz na Dostojevského, je pro Nuriho Bilge Ceylana bohem Andrej Tarkovskij. O spirituální smyslovosti, blízké dílu tohoto ruského umělce, jsme se zmínili již v poznámkách k Ceylanovu černobílému debutu MĚSTEČKO (Kasaba, 1997),⁶⁾ po němž následovala MÁJOVÁ OBLAKA (Maysi Sýkinisi, 1999). Snímek VZDÁLENÝ (Uzak, 2002), vyznamenaný Velkou cenou poroty a hereckou cenou pro oba představitel v Cannes 2003, tuto autobiografickou trilologii završuje. Tarkovského filmy jsou zde otevřeně citovány. Vypadá to například takto: Mahmut, který měl kdysi filmařské ambice, a Yusuf, který za ním přijel do Istanbulu, sedí spolu v pokoji a dívají se na film STALKER. Běží zrovna dlouhá sekvence jízdý drezínou. Yusuf se rozloučí a jde spát. Mahmut ještě chvíli zírá na jízdu drezínou, pak kazetu zastaví a pustí si porno. Nebo: Mahmut sedí v knihovně. Dálkovým ovlada-

čem pustí ANDREJE RUBLEVA, což v obraze přímo nevidíme, ale poznáme to ze zvukové stopy. Jindy zase sedí Mahmut v pokoji sám a pouští si na videu ZRCADLO. V jiných scénách se Yusuf prochází zasněženým přístavem. Anebo se pro změnu prochází zimním přístavem Mahmut. Takový film lze buď vysoce ocenit, jak učinila porota v Cannes, anebo rozčarovane odmítnout. Přiznám vám, že se můj zážitek kloní k té druhé možnosti. VZDÁLENÝ jako typická festivalovka nepřináší nic, co by už někdo dříve neobjevil: dlouhé záběry, pomalé tempo, estetiku nudy, drobné příhody, které si musíme domyslet (Mahmut například upozorní Yusufu na past na myši a posleze se do ní mimo obraz sám chytí). Stylově to velmi připomíná suchou ironii Tsai Min-lianga, který zase vychází z Antonionioho, přičemž Tarkovskij zůstal jen v onech citátech. Stejně jako samotné Turecko má i jeho kinematografie dvojitou identitu: asijskou a evropskou. Karlovarská retrospektiva ukázala obě tyto tváře; skutečná krev však, zdá se mi, pulsovala jen v té „asijské“, která je už dnes minulostí. Jako by Yilmaz Güney byl poslední, kdo ještě chtěl a uměl vyprávět silné příběhy. Moderní film („obrazčas“ namísto „obrazu-pohybu“, máme-li použít dichotomii Gillesse Deleuze) se v Turecku prosadil pozdě a jeho výsledky jsou spíše napodobeninami cizích vzorů než originálními kreacemi. Otázka, kterou na sklonku šedesátých let položil Halit Refiğ, totiž zda vůbec existuje národní specifická turecká kinematografie, zůstává aktuální výzvou i pro dnešek. Halit Refiğ tehdy spatřoval východisko v lidovém filmu a kritizoval prozápadně orientované turecké intelektuály za to, že populární kinematografií opovrhují. Z karlovarského setkání lze usoudit, že alespoň někteří ze současných filmařů vědí, že obnovy nelze dosáhnout bez jistého návratu k žánrové kinematografii, což měl nepochybně na mysli i Ahmet Boyacıođlu, když na tiskovce prohlásil: „Máme potenciál produkovat kolem padesáti filmů ročně“.

POZNÁMKY

1/ Podle výpovědi Yilmaze Güneya vystřelil osudnou ránu při vyprovokované rvačce jeho synovec Abdallah Pütün. Režisér byl odsouzen na základě jediného svědectví ze soudcovy strany. Herec Tuncel Kurtiz, který hrál v řadě Güneyových filmů a hlásí se k němu jako ke svému příteli, však na tiskové konferenci v Karlových Varech nepopřel, že onoho soudce opravdu zastřelil Yilmaz Güney.

2/ Rozhovor s Bayem Okanem publikovala Eva Zaoralová ve Filmu a době č. 10/1976. AUTOBUS jako božská úvaha o „šťetu civilizací“ měl paradoxní osud v československé klubové distribuci, kde plnil funkci jediného tehdy u nás dostupného erotického filmu. Vše, co vyhladovělé turecké dělníky ve Švédsku děsilo a co film kritizoval (sex v telefonní budce, noční kluby), přijímalo zdejší publikum se vzrušením. Došlo tak k rozštěpu v mechanismu diváckého ztotožnění: konflikt „třetího“ a „prvního“ světa jsme tehdy my, obyvatelé znormalizovaného „druhého“ světa, vnímali sice udivenými „tureckými“ očima světa třetího, avšak s potěšením světa prvního.

3/ CESTA se u nás krátce hrála v 80. letech (srv. recenzi ve Filmu a době 1988/8, str. 462-463), STÁDO nyní v klubech distribuuje Národní filmový archiv.

4/ Türkan Şorayová, zvaná též „Liz Taylorová Orientu“, hrála ve více než 250 filmech, v roce 1972 debutovala i jako režisérka.

5/ Český tato novela vyšla pod názvem Labutě nad Issyk Kulem, porovnej ve stejnojmenném výboru Ajtmatovových próz, Lidové nakladatelství, Praha 1976. Název tureckého filmu je blízký původnímu pojmenování Ajtmatova textu (rusky Topoljok moj v krasnoj kosynke).

6/ Jak naznačil Ljubomír Oliva v článku Turecko – země neznámá (Film a doba 12/1978), proslychal se, že udělení Zlatého berlínského medvěda SUCHEMU LĚTU bylo kanadským žertkem, který inicioval jeden z porotců, francouzský režisér Jacques Doniol-Valcroze. Rozhodnutí poroty přivedlo do úzkých akreditované novináře, kteří v soutěži tureckým snímek opovrhli a žádný z nich jej prý neviděl až do konce.

7/ Stříbrné medvědy se v roce 1964 podělily filmy MAHANAGAR (Satjadžit Ráj), PUŠKY (Os fuziz, režie Ruy Guerra), herecké ceny dostali Rod Steiger za snímek Sidneyho Lumeta ZASTAVÁRNÍK (The Pawnbroker) a Sačiko Hidoriová za filmy ZÁZNAM O JAPONSKÉM HMYZU (Nippon Končúki, režie Šóhei Imamura) a ONA A ON (Kanočžo to kare, režie Susumu Hani). Podle svědectví Halita Refiğa tehdy řada tureckých kritiků litovala, že souběžně nevyhrál brazilský film PUŠKY. Nám po čtyřiceti letech nezbyvá než s tímto názorem souhlasit.

8/ Jednalo se o ceny FIRESCI a FICC. Húliya Kociğitová hrála také ve zmíněném filmu ŽÁBY a dostala za ně v Karlových Varech 1986 „diplom předsedý festivalového výboru“.

9/ Jaromír Blažejovský: Až se želva pohne, in Film a doba 3/1998, str. 106.

SAMIRA MAKHMALBAFOVÁ



Jablko několikrát ťukne do matčiny hlavy. Matka, která je považuje za své děti, zvědavě natahuje ruku a snaží se ho zachytit. Ale jablko se stále houpe nad její hlavou. Matka tedy vystrčí ruku z čádu a odhalí tak barvu svého oděvu a kousek tváře. Matka (sahá po jablku): „Poď, neopouštěj mne.“

Ze scénáře Mohsena Makhmalbafa k filmu JABLKO

„Stále více věřím v digitální revoluci“

„Je jí dvaadvacet let. Je to slavná mladá íránská filmařka. Psalo o ní více než tisíc novin po celém světě,“ říká o své dceři Samiře režisér a producent Mohsen Makhmalbaf v dokumentárním filmu RADOST ŠÍLENSTVÍ (Lezate divanegi), který natočila v roce 2003 jeho druhá dcera Hana. Údaje o věku tvoří nezbytnou součást Samiřiny mediální prezentace. Když jí bylo sedm, hrála v Makhmalbafově filmu CYKLISTA (Bicyklerin). Ve čtrnácti opustila střední školu („Nesnášela jsem, jak se učitelé chovali, nikdy vás nenechali na něco se zeptat, nikdy nepřipustili námitku.“) a začala v domě svého otce studovat film.

V sedmnácti natočila svůj první celovečerní snímek JABLKO (Sib) a v roce 1998 jej uvedla na festivalu v Cannes jako nejmladší z režisérů, kteří se kdy zúčastnili některé z oficiálních sekcí. Ve dvaceti přivezla do Cannes svůj druhý celovečerní snímek TABULE (Takhté siah), získala za něj Cenu poroty a jako jedna z oslovených celebrit přednesla příspěvek na téma „Film zítřka.“ Povídkou BŮH, KONSTRUKCE, DESTRUKCE (God, Construction, Destruction) dlouhou jedenáct minut, devět sekund a jedno okénko přispěla ve svých jedenadvaceti letech do projektu

ll'09'01, jímž jedenáct filmařů z různých zemí reagovalo na teroristické útoky z 11. září. Jako tříadvacetiletá převzala další Cenu poroty v Cannes za svůj třetí celovečerní snímek V PĚT ODPOLEDNE (Panj é asr), natočený v Kábulu po pádu Talibanu. Ve čtyřadvaceti navštívila Samira Makhmalbafová letošního karlovarského festivalu. Zdůrazňuje-li se tak často Samiřino mládí, mohl by vzniknout dojem, že právě ono je zdrojem jejích úspěchů. Filmy této režisérky však patří k tomu nejlepšímu, co íránská kinematografie v posledních letech vytvořila. Pokusme se je

vystihnout v obrazové koncepcované zkratce: dvě dívky natahují ruce za mříží rodného domu; skupina učitelů s tabulemi na zádech putuje pustým horským terénem; dýmající komín vedle školy má dětem přiblížit představu hořících věží WTC; mladá afghánská žena v tradičním oděvu si potajmu obouvá modré střevíčky a jde do školy. Vnímáte-li takový obraz poprvé, vidíte dokumentárně zachycenou realitu. Podíváte se podruhé a spatříte komplexní metaforu, jež se vztahuje k politické situaci daného regionu. Podíváte se potřetí a pochopíte, že se ten příběh týká mnohem širšího kontextu, možná i vás samotných. Prvotina JABLKO referuje o skutečném případu rodičů, kteří své dcery nepouštěli z domu; nutí však též k úvaze nad přehnanou rodičovskou úzkostlivostí, se kterou se jako dítě či rodič potýkal snad každý. TABULE pracuje se symbolickými obrazy: pustými horami Kurdistánu putují tři skupiny lidí; starci se vracejí zemřít do svého rodiště, malí pašeráci s nasazením života přenášejí přes hranice zboží a učitelé s

černými tabulemi na zádech, které jsou jejich jediným majetkem, se snaží získat žáky, kteří by se chtěli naučit číst a psát. Film není ani tak svědectvím o pašeráckých stezkách na irácko-iránské hranici, jako spíše metaforou osudu celého „třetího světa“ a jeho marného úsilí vymanit se z negramotnosti a bíd. Komín z epizody BŮH, KONSTRUKCE, DESTRUKCE vede diváka k paralele mezi II. zářím a holocaustem a nepřímo tak identifikuje islámský fundamentalismus jako druh fašismu. Děti afghánských uprchlíků ve filmu říkají: „Bůh nezabíjí lidi, Bůh nemá žádná letadla.“ Svým zatím posledním filmem V PĚT ODPOLEDNE (název pochází z básně Federika Garcíi Lorky Pláč pro Ignacia Sáncheze Mejíase, věnované smrti toreadora) bojuje autorka za afghánské ženy, které odkládají burku a vstupují na politickou scénu, bojuje i za iránské ženy, kterým ústava zakazuje zastávat prezidentský úřad a vlastně i evropské a americké ženy, které dostatečně nevyužívají svých ústavních práv.

Stálými tématy tvorby Samiry Makhmalbafové jsou uzavřenost a zaostalost. Nikoli jako něco nuceného zvenčí, ale jako fenomén vyplývající z kulturních tradic i osobního záze-
 m. Režisérka zkoumá lidi, kteří se nesnaží či nemají potřebu zlepšit osudy svých bližních. A zajímá ji touha těch, jež o takovou změnu usilují. Ve všech filmech Samiry Makhmalbafové se objevuje motiv zodpovědnosti za výchovu a vzdělání, ve všech dochází ke konfrontaci generací. Jeden stařík zavírá své dcery v domě, jiný nepouští mladou dívku do jiné než tradiční muslimské školy a pohoršuje se po porážce Talibanu nad profanací života v afghánské metropoli. Nakonec pohřbívá své vnouče a bojí se přitom, že i Bůh se stane profánním.

Svět je podle Samiry v rukou bezmocných, zbloudilých a pošetilých starců, jejichž nevinnými oběťmi jsou ženy a děti. Režisérka však své postavy jednostranně neodsuzuje; i ten nejláznivější patriarchy má nárok na důstojnost a na to, aby-
 chom si vyslechli jeho názor.



Režisérku těší, když její filmy ovlivňují skutečnost. Zisk z distribuce JABLKA pomohl rodině Naderiových, o které film vyprávěl, opravit dům a posléze zajistil dvojčatům Zahře a Massoumeh péstounskou péči a studium.

V sekci Fórum nezávislých uvedl letos karlovarský festival všechny tři celovečerní filmy Samiry Makhmalbafové i do-

možou sehrát ženy („žijeme v zemi, kde mají jen malou možnost vyjádřit se“), zda je cen-zura pozitivní věc („samozřejmě, že není“) a jestli je pravdivé tvrzení německého tisku, že Samira nevěří v Boha („ale já věřím v Boha, jenže – čemu říkáte Bůh? Je to duch světa, je to láska?“). Následující text budiž brán jako fragment, neboť pouhými li-

blém? Nejlepší odpovědí je snímek mé sestry Hany RADOST ŠÍLENSTVÍ. Natočila ho digitální kamerou ve svých čtrnácti letech, a je to nejlepší film, jaký byl v Afghánistánu po pádu Talibanu natočen. Digitální technika jí umožnila dostat se přímo k lidem i meritu věci; povedlo se jí to a pro všechny to byla obrovská zkušenost. O nic se přitom nemusela starat, stačilo jen mačkat knoflíky. Možná jste si v tom filmu všiml situace, kdy jsem jí řekla: prosím tě Hano, teď ne-toč. Ale ona mě neposlechla, točila dál, a dobře udělala; dostala se k těm lidem nesmírně blízko. Pokud se tedy ptáte na můj dnešní názor na digitální revoluci, věřím v ni ještě víc. Film je totiž příliš drahá záležitost. Abyste byl spisovatel, stačí vám pero, jako malíř potřebujete jen plátno a barvy, ale k vytvoření filmu byla až dosud třeba spousta lidí a velmi nákladná a složitá technika. Proto filmy dělali pouze profesionální filmaři; je však žádoucí, aby do kinematografie vstoupili také básníci a sociologové. Digitální revoluce to umožní.

Dojalo mne, jak při natáčení přistupujete k obyvatelům Afghánistánu; ta dívka, hlavní představitelka z vašeho filmu V PĚT ODPOLEDNE, vás dokonce nazývá sestrou. Kým jsou pro vás, iránské filmaře, lidé z Afghánistánu? Berete je opravdu jako své sestry a bratry?

Ano, jsou to naši sousedé a máme s nimi hodně společného. Byla jsem první, kdo v Afghánistánu natáčel po pádu Talibanu. Poměry byly tehdy ještě velice kruté, ale chtěla jsem vytvořit něco prospěšného pro afghánskou budoucnost. Měli jsme poměrně velký štáb, ve kterém pracovali zkušení profesionálové z Íránu i lidé z Afghánistánu, kteří tak mohli získat jistou praxi.

Jaké je postavení „Domu Makhmalbafových“ v současné iránské kinematografii?

Produkuje pouze filmy členů naší rodiny.

mů? Byl například závěr JABLKA stejně napsaný už ve scénáři? A máme jej chápat jako happy end? Jak si mám vyloužit symbol jablka?

Jistěže je to šťastný konec. Jablko je symbolem pravé skutečnosti. Je to symbol svobody. Neboť žít svobodně je přirozený lidský instinkt. Matka mluvící turecky, odchází od zrcadla, ve kterém se „spatřila“, přestože je slepá, a vychází na ulici. Míří k nové skutečnosti. Ve scénáři to bylo napsané přesně tak, jak jste to viděl ve filmu.

Z povídkového projektu Il'9'01 se mi nejvíc líbila právě vaše epizoda.

To mě velice těší, takže děkuji.

Která z dalších povídek se nejvíc líbila vám?

Japonská. Také americká epizoda mi byla blízká, částečně i francouzská, kterou natočil Claude Lelouch. Byla jsem ráda, že jsem se toho projektu mohla zúčastnit: bylo určeno jedno téma a mělo být zpracováno z různých pohledů, takže vznikl takový komunikativní film. To mi vyhovovalo, jsem pro to, aby vznikaly věci založené na vzájemném dialogu.

Pocházejí obrazy ve filmu TABULE, například ona skvělá scéna s chlapci, kteří přenášejí kontraband ukrytí uprostřed procházejícího stáda ovcí, od vás, nebo od vašeho tatínka?

Příběh vyprávěný mým otcem přešel do mé imaginace. A výsledek je po autorské stránce kdesi mezi mnou a jím. Ale konkrétně tento obraz jsem vymyslela já.

Co je na počátku filmu napsáno na tabulích, které učitelé nesou na zádech?

Samé prosté věci. Základní slova, která se učí ve škole: voda, otec a podobně. A poslední slova, která vidíte v okamžiku, kdy se učitel a jeho bývalá žena definitivně loučí, znějí „Miluji tě“. Ta jsou přeložena i v titulcích a myslím, že další komentář nepotřebuji.

TABULE
(Úryvek ze scénáře)

Na cestě do hor spatří druhý učitel skupinu dvaceti či třiceti mladistvých pašeráků. Cesta je tak úzká, že se nemohou minout. Druhý učitel má radost, považuje chlapce za své budoucí žáky a chce je učit. Všichni mají na zádech batohy. Druhý učitel: „Jsem rád, že vás



První chlapec: „Ani učitele nemáme.“
 Druhý učitel: „A chtěli byste ho?“
 První chlapec: „Ne.“
 Druhý učitel: „Co s tím vším zbožím děláte?“
 První chlapec: „Musíme je doručit.“
 Druhý učitel: „Vemte mě s sebou.“
 První chlapec: „Ne.“
 Třetí chlapec: „Uhněte, pane.“
 Druhý učitel: „Příteli, musíš mi

První chlapec: „Ne, nemáme učitele.“
 Druhý učitel: „A kam jdete?“
 První chlapec: „Nevím.“
 Druhý učitel: „Ty to nevíš?“
 První chlapec: „Ne. Nechte nás projít. Jsme už unaveni, jak tady tak stojíme. Tolik lidí tu čeká, až uhněte, nechte nás jít.“
 Druhý učitel si dá tabuli na záda a vydá se ve směru, kterým putuje skupina. Chlapci ho následují.

Druhý učitel: (Mluví s lidmi za sebou, během chůze.) „Jsem učitel. Jsem tady, abych vás učil. Jsem tady, abych vás naučil číst a psát, počítat a násobit. Účtuji si jen malou sumu. Pokud nemáte peníze, můžete mi místo toho dát jen trochu jídla.“
 První chlapec: „Poslyšte, pane, my jsme jen nosiči. Nosíme jen cizí zboží. Přenášíme pašované zboží z druhé strany irácké hranice do Íránu. Máme strach a pořád utíkáme. Ten, kdo pořád utíká, se nemůže nic učit.“
 Druhý učitel: „Hele, když umíš číst, můžeš si ve volné chvíli přečíst nějakou knížku nebo noviny. Můžeš se dozvědět, co se děje ve světě. Když umíš počítat a odčítat, můžeš si ohlídat svůj majetek a nikdo tě už nebude moci ošidit.“
 První chlapec: „Sčítání a odčítání je dobré pro ty, kterým patří tohle zboží. My ty jejich krámy jenom přenášíme. Jsme pořád na útěku. Ten, kdo má pořád strach a je na útěku, nemůže číst knížky. Knížky jsou pro lidi, kteří sedí. My pořád putujeme.“

FILM ZÍTRKA

(Ukázka z přednášky Samiry Makhmalbafové, přednesené v květnu 2000 na MFF Cannes)

Tvůrčí proces ve filmu historicky potlačovaly tři způsoby vnější kontroly: politika, finance a technologie. Díky digitální revoluci se dnes kamera takovému dozoru může vyhnout a být bezprostředně k dispozici umělci. Skutečný zdroj autorské tvorby by se měl oslavovat až po vynálezu „kamery-pera“, který nás přivede k úsvitu zcela nových dějin naší profesie. Jakkmile se filmování stane stejně levnou záležitostí jako

psaní, převaha kapitálu v tvůrčím procesu se radikálně zmenší. To se bude zvláště týkat filmové výroby. Distribuce našich prací bude samozřejmě i nadále odkázána na milost kapitálu. Státní kontrola a cenzura však stejně budou muset ustoupit, neboť budeme moci „promítat“ své filmy na internetu, kde je miliony diváků z celého světa budou sledovat v soukromí svého bytu. Cenzura tím však neskončí. Neboť autocenzura motivovaná strachem z pronásledování z pozic náboženského fanatismu a teroru bude i nadále omezovat tvůrčí představivost. (...) Jiným zásadním důsledkem digitální revoluce je skutečnost, že kinematografie ztratí svůj monologický, věštecký hlas a rozvine se globálnější dialog. Jestliže nyní ročně vzniká kolem tří tisíc filmů pro globální populaci asi šesti miliard lidí, zdá se, že jeden film připadne na dvacet milionů lidí. Ale ne každý z těchto tří tisíc titulů má možnost být uváděn v distribuci. Téměř všude na světě roste konkurence Hollywoodu. Národní kinematografie jsou nuceny hrdinně vzdorovat hollywoodské produkci. Mnoho kin je monopolizováno pro hollywoodský film. Existují kina re-



nách, ale kolektivní silou rozšiřujícího se vizuálního slovníku. Filmové umění bylo vždy provázeno jistým stupněm technofobie, stačí, když si představíme strach a úzkost, jež pociťovala první generace návštěvníků kin. Nebo když Francouzi na plátně poprvé spatřili vlak bratří Lumièrů. Film budoucnosti nebude imunní vůči technickým výzvám a příležitostem, které se kolem nás objevují. Nicméně po technofobii prvních generací si nová generace bude s těmito technologickými věcičkami pohrávat, jako by to byly hračky. (...) Vše, co potřebujeme k dokonalému ovládnutí digitální kamery, je otočit několika knoflíky, asi jako když si rozepínáme sako v temné místnosti. To je vše. Opravdu nemusíme mít žádné velké technické znalosti, abychom to dokázali. Digitální revoluce nás vyléčila z technofobie. Filmaře nyní zaměstnává nová obava, totiž zda mám jako umělec co říci, něco, co jiní lidé s digitálními kamerami dosud neřekli.

Připravil
JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

¹/ Rodinu Makhmalbafů tvoří pět členů: Mohsen (nar. 1957) patří k nejpro-



zervovaná výlučně pro největší hollywoodské snímky, zatímco národní kinematografie jsou na pokraji zničení. (...) Převládajícím filmovým pohledem na svět je pohled Prvního světa vnucovaný Třetímu světu. Afrika byla viděna ze zorného úhlu Francouzů, a nikoli z pohledu afrického, natož aby byli

Francouzi či Američané viděni ze zorného úhlu Afriky. Digitální revoluce tuto nerovnováhu překoná. První svět tak ztratí svou centrální pozici dominantního pohledu. Globálnost této situace podlomí věrohodnost klasifikace světa na centrum a periferie. Už jsme překonali bod, kdy jsme si



mysleli, že přijmeme techniku Západu a přidáme k ní svůj vlastní obsah. Jako filmařka už nebudu jen Íránka, která navštívila filmový festival. Jsem občankou světa. Protože od nyníška už globální občanství není definováno materiálem, z něhož jsou postaveny domy, ani slovy otištěnými v novi-

slulejším íránským režisérům a na Samiřiných filmech se podílí jako scenárista, producent a střiháč, jeho bývalá žačka a dnes druhá manželka Marziyeh je také režisérkou, dcera Samira se věnuje filmování a fotografování, Hana píše básně a filmuje, syn Maysam pro film fotografuje. Scenáře i dialogové listiny, fotodokumentaci, informace, rozhovory a recenze si lze stáhnout z internetových stránek Makhmalbaf Film House.

17 filmů

z karlovarských
sekcí ve výběru
FaD
v abecedním
pořadí

39. MFF v Karlových Varech

Aaltra
Tomáš Hála



Už několik let doprovází filmy z karlovarské sekce Variety Critics Choice jejich tvůrci, aby je uvedli a po promítání byli k dispozici pro případnou besedu. Letos mezi dvanácti pozvanými nebylo možné přehlédnout dvojici urostlých mužů středního věku, kteří s sebou přivezli AALTRU (2004). Byli to Belgičané, štíhlejší a do tmavého saka oděný Benoît Delépine a silnější Gustave Kervern, v černé kožené bundě a s rozčuchanými vlasy. Svůj film představili komediální scénkou a v podobném duchu se odvíjela i diskuse s diváky. AALTRA vznikla v belgicko-francouzské koprodukci a pro oba autory byla debutem hned v několika směrech: na filmu se totiž oba podíleli jako scenáristé, režiséři i představitelé hlavních rolí. Ve světě médií ovšem žádnými nováčky nejsou. Svou kariéru zahájili již v 80. letech jako scenárista a herci v televizních zábavných, satiricky zaměřených pořadech. Nejprve samostatně, od roku 1999 v tandemu. Od nejrůznějších show pak přešli k seriá-

lům, z nichž zásadní význam pro ně měl TOC, TOC, TOC (2001), na základě kterého jim jejich příznivec Maurice Pialat navrhl, aby se pokusili natočit film. Tak vznikl DON QUIXOTE A REVOLUCE, o němž lze bohužel získat jen zcela elementární informace – pojednával o dvou postavách, anarchistovi a roznašeči pizz, z nichž první se pohyboval na kole a druhý na mopedu. Za regulérní vstup do kinematografie je však považována až AALTRA, s úspěchem uvedená na festivalu v Rotterdamu. Zdá se ovšem, že mezi oběma zmíněnými tituly existuje přímá souvislost. Hrdinové oficiálního debutu rovněž nezapřou anarchistické sklony a také využívají dopravní prostředky, jimiž jsou tentokrát invalidní vozíky. Ještě na počátku vyprávění jsou to dva zdraví muži. Ben je zaměstnancem prestižní pařížské firmy, Gus zemědělcem, přesněji traktoristou. Jejich domy stojí vedle sebe na venkově asi půl hodiny rychlovlakem od metropole. Jsou tedy sousedé, ale vzájemně se nesnášejí. Zatímco Gus působí dojmem ospalého medvěda, Ben je nervní a vyvolává konflikty. Snad za to může jeho velké pracovní nasazení a nešťastné, protože bezdětné manželství. Když se jednoho dne všechny tyto faktory nahromadí, povolí Benovi nervy a vtrhne za Gusem na pole, aby se mu pomstil za neustálé blokování jeho příjezdové cesty. Gus zrovna opravuje traktor, a když se muži pustí do rvačky, spad-

ne na ně nečekaně vlečka. Probuď se až v nemocnici a jejich diagnóza je neradostná: od pasu dolů ochrnuli. Domů se vracejí jako vozíčkáři, osamělí a s myšlenkami na sebevraždu, které zažehná až nabídka na finanční odškodnění od finské firmy Aaltra, která nekvalitní traktor vyrobila. Ben a Gus se pak nezávisle na sobě vypravují do Helsinek, a tato cesta je i přes vzájemnou nevráživost spojí dohromady. Na letišti jsou zbiti a okradeni, nezbyvá tedy nic jiného než vyrazit „po svých“ a autostopem. Z tohoto úhlu pohledu je AALTRA svěrázným road movie, v němž hrdinové cestují navenek (vyprávění líčí zastávky ve Francii, Belgii, Nizozemsku a Finsku) i uvnitř. Z Bena a Gusa se přitom stávají přátelé, jejichž chování značně překračuje meze lidské slušnosti. Částečně jsou k tomu nuceni vnějšími okolnostmi, částečně svými povahami. Využívají soucitu a ohleduplnosti okolí k handikapovaným a mezi častými neobdobnými zastávkami u patníků cest ještě stihnou návštěvy motokrosových závodů, aby podpořili své favority a utříbili si znalosti v oboru. Kvůli nim jsou schopni se spolu pohádat i rozejít, aby se zanedlouho zase sešli, například ve voze jedné belgické rodinky, které posléze ukradnou z lednice alkohol. Když to postižení zjistí, zanechají spící dvojici na pláži napospas blížícímu se přílivu, ale díky pomoci dalších soucitných lidí oba vy-

tečníci znovu všechno přežijí. Humor Delépine a Kerverna je místy černý, cynický a zlomyslný, založený na pohrávání si se stereotypy, jež chápou invalidy jako jedince a priori dobré. Autoři kromě toho vybavili své hrdiny velkým kouzlem osobnosti. Svou málomluvností, neotřelou image a zarputilostí připomenou postavy z filmů Akiho Kaurismäkiho, zejména jeho snímek DRŽ SI ŠÁTEK, TATJANO (1993). Podobnost také není náhodná, jak se později ukáže během jejich pobytu v Helsinkách, v němž Kaurismäki hraje kardinální roli; na rozdíl od tohoto opusu zůstává ovšem AALTRA „pouze“ provokativní a velmi zábavnou anekdotou. V Benové a Gusově putování přítom nejsou přítomny ženy, jež by vyzývaly k další konfrontaci, a náznak flirtu s krasavicí, kterou potká na lodi mířící k finským břehům, je jen bezvýznamným intermezem, po němž následuje finální cesta za vysněnými šesti miliony euro, jež chtějí muži investovat mimo jiné do motorek... Vedle sympatických hrdinů film zaujme i vizuální a zvukovou stránkou. Čím méně se v širokoúhlém černobílém obraze pracuje se slovy a hudbou, tím větší prostor dostávají ruchy a kompozice jednotlivých scén, až to místy připomene PLAYTIME (1967) Jacquese Tatiho (statická kamera například čeká, až ke Gusovi přijede traktor s násypkou; letištní halu protínají dlouhé chodby atd.). Podobnost s Tatiho míst-