



FANTOM

FILM MAGAZINE

52. číslo, září 2011 | issue no. 52, September 2011



Obsah

- 2 Editorial: 46. Filmový festival Karlovy Vary [Michal Kříž]
- 4 Plynulá návaznost [Jan Křipač]
- 13 Symfonie hlasů a těl [Jan Křipač]
- 18 Putování do jiného světa [Ksenia Stetsenko]
- 22 Kdesi v pekle [Hana Stuchlíková]
- 26 Nic proti ničemu Petra Marka – Glosa [Michal Kříž]
- 29 Lesk a bída filmových Master Class – Glosa [Michal Kříž]

Editorial: 46. Filmový festival Karlovy Vary

Filmové festivaly bývají vždy vděčným tématem různých úvah, studií i kritických zamyšlení, neboť svou podstatou nikdy nemohou naplnit všechna očekávání, jež jsou běžně kladena na podobný typ akcí různými skupinami pisatelů. Filmová dramaturgie je činnost nestálá, lze snad dokonce říct, že jde o dovednost podléhající určitému „chátrání“, neboť orientovat se ve světové filmové produkci, správně rozpoznat a uchopit trendy v různých zákoutích filmového umění a ještě se potýkat s různorodou strategií, podporovanou institucemi, na kterých je úspěch dramaturgického záměru často závislý, vyžaduje značné úsilí a je dnes – nejčastěji – kolektivní spoluprací, a tedy kolektivní odpovědností. I přes obtíže by se kritik, hodnotící, posuzující filmový festival a jeho programovou náplň, neměl uchýlit k blahosklonné omluvě, nesoucí ve svém podtitulu běžně užívaný – bohužel – poukaz na obtížnosti spojené s danou činností. **46. ročník filmového festivalu v Karlových Varech**, kterému je převážně věnováno toto speciální číslo našeho časopisu, byl v mnohém úspěšným příkladem výše naznačeného.

Naše, povytce částečné, hodnocení lze na jedné straně chápat jako projev zájmu a radosti nad touto filmovou událostí roku (pro českého filmového fanouška, ale i odborníka), na straně druhé jde i o určitý kritický přístup k filmovému festivalu, který se mediálně již delší dobu prezentuje jako ústřední a hlavní trendy odrážející spojnice mezi východem a západem. Nejen toto - jistě uměle - stvořené bipolární vidění, ale taktéž obsazení jednotlivých sekcí i kvalita jednotlivých snímků jsou předmětem našich úvah. Filmový festival v Karlových Varech bude vždy, díky svému zázemí, počtu snímků, své prezentaci v médiích i snahou získat známé tváře do svého festivalového programu, patřit k filmovým akcím, kterým se vyplatí věnovat určitou pozornost. Otázkou ale nadále zůstává, zda je festivalový program i způsob jeho prezentace atraktivní a zda jde z pohledu odborníka o seriózní obraz světové filmové produkce, která česká kina stále mívá.

Jako určitý appendix přidáváme k tomuto karlovarskému číslu několik textů, věnovaných filmové přehlídce *Red Westerns*, poprvé představené letos na filmovém festivalu v Rotterdamu a následně putující do dalších zemí (Švédsko, Polsko, Rakousko,

Slovensko). Za spolupráci zde musím poděkovat Ludmile Cvikové z filmového festivalu v Rotterdamu: nejen za její ochotu, ale též za trpělivost, neboť filmový *Fantom* se vrací s novými tématy po stále delších časových prodlevách. Snad tomu bude v budoucnosti jinak. Doufáme.

Michal Kříž

Plynulá návaznost

Na okraj sekcí *Horizonty* a *Jiný pohled*

S nástupem nového uměleckého ředitele Karla Ocha nenastaly v programu karlovarského festivalu nějaké zásadní koncepční změny. Podle očekávání byly posilovány tematicky ucelené přehlídky a retrospektivy: na vloni úspěšný cyklus Powell-Pressburger navázala rozsahem ještě ambicióznější pocta Samu Fullerovi, zatímco dění v současné kinematografii výstižně zachycovaly přehlídky zasvěcené mladému řeckému filmu a Kanadánovi Denisi Villeneuvevi. V hlavní programové části se festival pokouší naplnit Ochem vytyčené dramaturgické principy: prostředkovat širšímu publiku podstatná díla světové kinematografie, premiérována v uplynulém roce, představit podnětné filmy z východního bloku a pokusit se o „objev“ neznámého a nezavedeného filmaře, který díky festivalu může dál rozvíjet svůj talent (viz rozhovor pro poslední červnové číslo *Variety*). V tomto posledním bodě Vary čelí masivní konkurenci ze strany ostatních festivalů, o to větší prostor pro kreativitu se však otevírá v prvních dvou oblastech.

Filmové jistoty

Programovému týmu se letos podařilo sestavit solidní kolekci filmů, uvedených na jiných předních festivalech. Ubylo fádnic titulů ve prospěch tematicky i výrazově výbojnějších děl, prezentovaných zejména nedávno v Cannes. Sympatické je, že dramaturgové zaměřili svoji pozornost na tamní progresivní sekci *Quinzaine des réalisateurs*, z níž vybrali mj. nevšední snímky Karla Markovicse (*Dýchat*), Rúnara Rúnarssona (*Vulkán*) či Urszuly Antoniak (*Code Blue*), zaobírající se z různých úhlů tématem umírání, jež je současnou společností i kinematografií odsunuto spíše na okraj zájmu. Pokud by však někteří další režiséři z *Quinzane* (např. přeceňovaný Sion Sono) byli nahrazeni slibnými filmaři ze sekce *Semaine de la critique* (např. Valérie Donzelli), byl by karlovarský výběr ještě přesvědčivější.



Z canneské hlavní soutěže se ve Varech objevilo hned osm filmů, natočených vesměs již dávno prověřenými tvůrci. Almodóvar, Ceylan či Kawase se těžko zřeknou svého stylu (planá námitka znuděných kritiků), spíše ho budou dál v detailech zjemňovat – ať už směrem k pečlivějšímu inscenování, dlouhému záběru či ruční kameře. Proto zůstane pořád fascinující sledovat, kam se bude tvorba těchto solitérů ubírat. Tak tomu je i v případě Akiho Kaurismäkiho, který v *Le Havre* narušil svůj hermeticky uzavřený filmový svět novým prvkem – postavou afrického běžence. Černošský chlapec se dostává do pro Kaurismäkiho typického prostředí loserů, živořících na okraji společnosti. Ujímá se ho zchudlý čistič bot, který ho za sousedské pomoci ukrývá před policií a snaží se ho propašovat do Londýna. Kidovský motiv vnáší do melodramatické situace prvky grotesky, podpořené Kaurismäkiho suchým slovním humorem. Režisérova tradiční záliba v opotřebovaných věcech, omšelých interiérech, jedinečných tvářích či živé hudbě spolupůsobí na vytvoření obrazu lidové pospolitosti postav a postaviček z přístavu, známé ze starých francouzských filmů, jež byly – podobně jako *Le Havre* – společensky aktuální a zároveň poeticky vyhraněné. Kaurismäkiho imaginace tak vnáší překvapivé uvolnění do vlny současných filmů o imigraci, které jsou příliš zatěžkané doslovným naturalismem.

Střet africké civilizace s evropskou zpodobuje ve svém posledním filmu, uvedením ovšem již vloni na festivalu v Benátkách, rovněž Abdellatif Kechiche. Jeho *Černá Venuše* je

však zasazena do minulosti, konkrétně do 10. let 19. století, a pojednává o skutečném případě Saartije Baartman – dívky z kmene Hotentotů, která se dostane do západní Evropy, kde vzbudí pro své tělesné ustrojení fascinaci napříč společenskými vrstvami. Nejprve je ukazována chudině jako nová pouťová atrakce, později vystupuje ve vybraných pařížských salónech, je podrobena výzkumu Akademie věd, až skončí jako podřadná prostitutka. Zde všude se z ní stává vnější objekt zájmu, určený k ukojení lidské touhy – po zábavě, poznání, sexuálním požitku. Společnost, již je Saartije obklopena, v praxi nedokáže dostát svým proklamovaným liberálním ideálům a zákonům a mění se v chtivou kreaturu.

Kechichova pečlivá rekonstrukce historie, v níž jsou dobové zvyky ukázány často jinak, než jak je předkládá většinová kinematografie, vybízí k úvahám o hranicích mezi svobodou a zotročením, důstojností a prodejností (včetně umělecké) a vlastně i minulostí a současností.

Festivalové vrcholy

Canneská soutěž také přinesla tři filmy, které můžeme považovat za vrcholy karlovarského programu: *Kluka na kole* bratří Dardennů, *Habemus Papam* Nanniho Morettiho a *Strom života* Terrence Malicka.

Jak Dardennové, tak Moretti jsou především suverénními vypravěči, schopnými i dnes vytvořit silný příběh s nevšedními postavami a překvapivými situacemi. Za tímto účelem jsou jejich vizuální prostředky krajně úsporné, nekomplikující samotný proces vyprávění. *Kluk na kole* se soustředí na postavu dvanáctiletého chlapce, vyrůstajícího mimo normální rodinné vazby. Matka zmizela kdoví kde a otec ponechal syna v ústavní péči, odstěhoval se bez udání nové adresy a přestal úplně komunikovat. Chlapec se však s tímto faktem nehodlá smířit a vydává se hledat otce i své milované kolo, které otec patrně prodal, aby splatil část svých dluhů... Byla by chyba považovat Dardenny za představitele sociálně realistického proudu, jak se tomu někdy děje. Jejich filmy – a *Kluk na kole* je toho dobrým příkladem – v sobě při vši jednoduchosti a přesnosti, plynoucí z důkladného studia zobrazovaného prostředí, zahrnují daleko více, než jen vykreslení nějakého společenského jevu. Vnější podmínky, do nichž jsou postavy vrženy, nepředstavují cíl o sobě, ale jsou pouhým spouštěcím impulsem k vnitřnímu *existenciálnímu* zápasu o vlastní identitu. Dardenny nezajímá kritika institucí, ale osobní život a duševní růst jedince *navzdory* sociálním podmínkám. Vyprávění je v důsledku toho složeno z kolize událostí,

vyplývajících ze společenského tlaku na jedince, s událostmi, v nichž jedinec tento tlak překonává a svým osobním nasazením mění řetězec zdánlivě nezvratné kauzality. Komplexní výstavba těchto filmů ovšem obsahuje ještě třetí typ událostí: nečekaných či „náhodných“. Do nich lze zařadit setkání s kadeřnicí Samanthou, která se chlapce na čas ujme, objevení se náhlého svědka při detailně připravené loupeži či samotný závěr filmu. Tyto události nevyplývají ani ze společenského kontextu, ani z chlapcova rozhodnutí. Zastupují jiný kvalitativní rozměr, který můžeme nazvat duchovním. Cesta *Kluka na kole* je tak cestou mezi předurčeností, vůlí a milostí. I proto mají filmy bratří Dardennů blíže k Bressonovi než k neorealismu.



S duchovní tematikou pracuje i Nanni Moretti, i když zcela jiným způsobem. V *Habemus Papam* se pokusil o poměrně obtížný žánr, dramatickou komedii. Příběh se odehrává v samotném epicentru náboženského života, ve Vatikánu. Volba nového papeže je provázena nepravděpodobným a absurdním „Božím zásahem“: oproti očekávaným favoritům je zvolen naprostý outsider, neznámý francouzský kardinál Melville (Michel Piccoli). Ten se na svoji novou roli vůbec necítí a odmítá být oficiálně jmenován. Na pomoc je přizván dokonce špičkový psychoanalytik (Moretti), avšak zoufalý Melville raději tajně prchá pryč do ulic Říma. Hypotetická zápleтка o nevhodném papeži je Morettimu samozřejmě pobídkou k úsměvné satíře církevních oficialit a prázdných rituálů, které vesměs zakrývají samotnou podstatu křesťanské víry. Zatímco v pasážích o psychoanalytikovi a kardinálech, zavřených za zdmi Vatikánu, kupí Moretti jeden

vypointovaný gag za druhým, v části věnované papeži se otevírá tragický rozměr příběhu. Melville je vnitřně nalomená a unavená postava, která nedokáže dostát svému úkolu. Její síla však roste s tím, jak si svůj stav dokáže postupně přiznat i ve svém vysokém postavení – nejprve sám před sebou a nakonec i před ostatními. Melville je příliš lidský; je však paradoxně Kristu blíže jako troska, která všechno prohrála, než jako neomylný papež. Tím, že odchází ze scény, dává prostor Bohu, aby sám vedl svůj lid.

Malick

Jestliže Moretti, Dardennové, Ceylan a další dospívají k mimořádným výsledkům neustálou precizací svého stylu, pak *Strom života* Terrence Malicka nabývá umělecké hodnoty z opačných důvodů. Americký režisér, ačkoli profesně nejstarší, se odhodlal k nejradikálnějšímu kroku: odstranil jakékoli závazky, vyplývající z vlastní, všeobecně uznávané tvorby i z pravidel konvenční narativní kinematografie. Pokusil se o jiný typ filmu, nakládajícího s příběhem, stejně jako s volnými asociacemi, vnitřním monologem, filozofickým komentářem a neskrývaným autorským postojem. Současný Malick má mnohem blíže ke Godardovi a Weerasethakulovi než ke svým soupeřům z nového Hollywoodu Scorsesemu či Coppolovi. Odměnou za to mu byla v Karlových Varech hystericky odmítavá reakce většiny české kritiky a menší části publika (které vždy vykazuje oproti kritice lepší vkus). Opakuje se tak stejná situace jako před dvěma lety s *Antikristem*: zbrkle je zapuzen film, o kterém je už teď jasné, že zůstane mimořádným – narozdíl od mnohých festivalových „hitů“, pomíjejících s každým ročníkem.



Úvaze o *Stromu života* se věnujeme na jiném místě, proto se zde pokusme alespoň odhadnout důvody, které mohly vést k tak negativní kritice:

- složitá struktura: film je složen z mnoha fragmentů, které se rychle a volně střídají mezi sebou, což může vyvolávat dojem chaosu. Festivalem znavený divák film spíše zavrhne, než aby vnímal všechny nuance (při zhlédnutí v běžném multikině bylo publikum mnohem pozornější a tolerantnější).

- přiznaná konfese: film není skrytě (jako u Dardennů), ale otevřeně náboženský. Ateistický Čech akceptuje výpověď o božství u buddhistky Kawase či muslima Kiarostamího, nikoli u křesťana Malicka.

- vizuální styl: realismus zaměňuje pohodlný kritik za stylizovaný kýč. Prostý pohled na strom prozářený sluncem, který v každodenním životě běžně vnímáme jako přirozený, je na plátně cynikem interpretován jako přehnaný. Přírodní světlo v závěrečné pasáži je přece něco zcela jiného než jehovistické obrázky. Podobně je tomu u výpravy Jacka Fiska, jedné z nejvěrohodnějších v americkém filmu vůbec. Fisk detailně zrekonstruoval exteriéry a interiéry jižanské ulice 50. let. Kritik je chápe jako umělé, aniž by si ověřil, jak v tehdejší době vypadaly a působily.

- nezvyklá narace: příběhová část není do značné míry vyprávěna tradičně skrze dialogy mezi postavami, ale pomocí „němých“ obrazů, doplněných hudbou a vnitřním monologem, nekomentujícím ovšem přímo děj. A lyrická povaha tohoto monologu vadí; kombinace prózy s poezií je akceptovaná v literatuře, nikoli ve filmu (psané versus mluvené slovo).

- ostré přechody. Když Malick nastříhne příběh z 50. let na „přírodovědné“ záběry pravěkých živočichů, vzbudí to úsměv a komentář typu „digitální *Cesta do pravěku*“. Kdyby natočil dva filmy – jeden à la Reggio, druhý à la *Badlands* – konzervativní publikum bude spokojené.

Noví autoři

Vedle Malicka a dalších „stálic“, které dnes nejvíce rozvíjejí možnosti filmového vyjadřování, se v programu karlovarského festivalu objevilo ještě několik jmen, jež po výrazných debutech potvrzují svoji pozici nastupujících umělců, či chcete-li autorů, se kterými je potřeba do budoucna počítat.

Nejskloňovanějším z nich je Asghar Farhadi – hlavně proto, že jeho snímek *Rozchod Nadera a Simin* získal letos v Berlíně Zlatého i stříbrného medvěda. Farhadi v něm volně

navazuje na předchozí drama *O Elly* (viz Fantom 50, srpen 2009) a předkládá opět pohled na život běžné íránské rodiny střední třídy. Nový příběh je sevřenější a od počátku vyhrocenější. Hned v první scéně – režírované brilantně na jeden frontální záběr na oba hlavní protagonisty – je rozehrán základní konflikt: manželé před soudcem řeší možnost rozvodu, protože nejsou schopni dalšího soužití. Ona chce emigrovat, protože exil skýtá pro jejich dceru lepší budoucnost, víza za krátko vyprší a není jisté, zda vůbec získají nová. On přesto volí možnost zůstat, aby se mohl postarat o těžce nemocného otce. Spor nemá řešení a manželství spěje ke konci. V následujících dvou hodinách je ukázáno, jak toto již samo o sobě těžké rozhodnutí spustí vlnu konsekvencí, které v postavách otevřou ještě hlubší rány. Jak naznačuje už první scéna, nesmlouvavé drama vypovídá nejen o soukromí partnerského vztahu, ale i o dnešní íránské společnosti jako celku. Farhadi otevírá témata rozvodu, emigrace, zákonodárství prostoupeného islámem, životního stylu mezi náboženskou morálkou a sekulární modernitou. Zobrazuje svět, v němž ještě privátní nelze od veřejného oddělit. V tom se liší od některých evropských filmařů a filmařek, kteří své objektivy zaměřují na západní způsob života.



Jednou z nich je původem polská režisérka, žijící ovšem v Nizozemsku, Urszula Antoniak. V jejím druhém celovečerním filmu *Code Blue* vidíme zpočátku pravý opak: naprostou separaci soukromí. Zdravotní sestra ve středních letech se v nemocnici stará o umírající pacienty. Ti jsou personálem přijímáni s chladnou profesionalitou, jako zákazníci bez osobního přístupu, jenž je z veřejného prostoru vykázán. Jsou sem odloženi rodinnými příslušníky, kteří umírání a smrt vytěsnili a s nastalou situací se nedokáží vyrovnat. Umírání jako jeden z nejintimnějších okamžiků života je vyčleněn ze sféry soukromí a vsazen do odosobněné instituce. Naopak hlavní postava žádnou intimitu nezakouší. Žije sama v prázdném bytě a až na výjimky postrádá jakýkoli lidský kontakt. Tato absence

postupně vyústí v naprostou ztrátu kontroly, kterou si až doposud úzkostlivě chránila. Antoniak své téma vyjadřuje výborně zvládnutou reží. Do hlavní role obsadila Brien de Moor, která svým fyzickým projevem vystihuje ono napětí mezi nepřístupností a křehkostí. Spolu s distančním snímáním kamery a laděním interiérů do studených barev je navozen svět bez emocí. Tělesný výraz i způsob snímání se však mění ve chvíli, kdy je toto odcizení prolomeno.

Působivý *Modrý pták* Belgičana Gusta Van den Berghea v sobě spojuje dva krajní póly v přístupu k filmové fikci: ne jedné straně fantazijní prvky a výtvarná stylizace obrazu, na straně druhé bezprostřední zachycení strohé reality. Van den Berghe se nechal inspirovat symbolistní hrou Maurice Maeterlincka, jejíž příběh přenesl do prostředí afrického venkova. Protagonisty putování za kouzelným ptákem zůstávají chlapec a dívka, kteří musejí projít řadou překážek, než dospějí ke konečnému cíli. Všechna zastavení na cestě si ponechávají pohádkový charakter, ale jsou zhmotněna v konkrétních lidech, zvířatech a věcech bez jakékoli další estetizace. Jediným posunem je obrazové roztažení do supercinemascope, který lehce deformuje původní tvary, a celkové ladění záběrů do monochromatické modré. Dospělému divákovi je na chvíli přiblížen dětský svět, v němž lze ještě vnímat každodenní realitu jako kouzelnou – nesamozřejmou, překvapivou a obohacující.

Objevy

46. ročník nabídl celkově bohatý program – od archivních filmů až po rozmanité formy současné kinematografie (kromě výše zmíněných upozorněme alespoň na poslední snímky Tarra, Dumonta, Ocelota, Honga, de Orbeho a Silvy s Peiranem, které rozhodně stojí za vidění). Hlavním výzvám se však festivalu nepodařilo úplně dostát. Především zklamal výběr filmů z východní Evropy a střední Asie, který až na výjimky zaostával za celosvětovou produkcí, představenou v rámci různých sekcí. Nechce se věřit, že by v těchto regionech nevznikaly silné filmy – spíše nebyly festivalem včas rozpoznány a zajištěny. Čest Východu tak zachraňovala paradoxně jedna z dosud nejslabších kinematografií – slovenská. *Cigán* Martina Šulíka získal celkem poprávu dvě ceny v hlavní soutěži. Za objev festivalu však můžeme považovat slovenského režiséra Petera Krištúfka, jehož debut *Viditelný svět* sice sekci Na východ od Západu nevyhrál, ale rozhodně její nízkou úroveň převyšoval. Film je studií lidského osamění v moderním velkoměstě, podanou na příběhu s lehce thrillerovými prvky o voyeurovi (Ivan Trojan v nezvyklé roli),

sledujícímu a posléze narušujícímu život mladé rodiny odnaproti. Vyprávění má promyšlenou, postupně gradující výstavbu a je podáno maximálně oproštěným způsobem. Formální důslednost a stylistická uměřenost postavila Viditelný svět po bok podobných filmů o problémových jedincích z jiných sekcí (*Michael*, *Code Blue*), ačkoli se obešel bez šokujících scén.



Posledním – a ne méně výrazným – zástupcem Slovenska v programu (výběr Variety) byl snímek *Dům* Zuzany Liové. Režisérka a televizní scenáristka zfilmovala vlastní, dlouho připravovaný scénář o generačním konfliktu mezi otcem a dcerou, odehrávajícím se v odlehlé venkovské krajině. Miroslav Krobot hraje zarputilého otce, který staví pro svoji mladší dceru nový rodinný domek hned vedle svého. V lopotné práci se soustřeďuje celý jeho životní postoj: tvrdý, nesmlouvavý, mocenský, pramenící však také z let odžitých v těžkých podmínkách i z minulých chyb. Dcera, která už patří do jiného světa, se chce z jeho vlivu vymanit. Citlivě natočený film už byl uveden na Berlinale, a nemohl se proto ucházet o některou z cen. Přesto však Liová patří bezesporu mezi talentované debutantky Marii Kreutzer či Lisu Aschan, jejichž pronikavé snímky jsme mohli ve Varech rovněž zhlédnout.

Jan Křipač

Symfonie hlasů a těl

Strom života Terrence Malicka

Jsou filmy, do kterých tvůrci (Scorsese by v Bressonově duchu řekl filmmakers – oproti directors) vtisknou víc ze sebe, své zkušenosti, životního postoje. Felliniho *Osm a půl*, Kazanovo *Ameriko*, *Ameriko* (ve Varech s úspěchem znovuvedené), Tarkovského *Zrcadlo*. A právě tomuto filmu se blíží i *Strom života* Terrence Malicka – ani ne tak režijním stylem, příběhem nebo celkovou ideou, ale spíš mozaikovitou kompozicí utvořenou ze zdánlivě nesourodých elementů, lyrickým akcentem a přítomností nezvyklých obrazů a jejich vzájemným spojením. Tím vším pak prostupuje autorův osobní pohled na život, který dává jednotlivé roviny do souvislostí a činí film do té míry výlučným, že se o něj vedou vášnivé spory.

Pohyb

Základním principem Malickova režijního uchopení se jeví být pohyb – neustálá těkavost či spění všech složek odněkud někam. Tento princip se nevztahuje pouze na postavy – lidské bytosti, ale zahrnuje i zvířata, rostliny a přírodní živly. Pohyb je přímým vyjádřením pulsu života v jeho totalitě, bez omezení lidskou perspektivou, a jako takový vybízí a zpětně odůvodňuje Malickovu narativní konstrukci, která je vedena dvěma směry – směrem k rozvíjení příběhu rodiny (mikrostruktura) a směrem k rozvíjení příběhu vesmíru (makrostruktura), jehož je člověk nedílnou součástí. Postavy přímo fyzicky pociťují svoji vazbu s přírodou, s celkem, který je nějakým způsobem přesahuje, a toto poznání, vycházející z prosté zkušenosti, se odráží v jejich rozhodnutích, činech, přístupu ke světu. Začne-li se toto přirozené pouto vytrácet, ocitá se člověk v izolaci sebe sama, obklopen svými umělými výtvary, vpadlý do stavu vnějšího i vnitřního zmrtnění (postava dospělého Jacka). Životní pohyb ustává, zbývají pouze technické prostředky, sloužící jako chabá náhražka.



Rozdíl mezi těmito stavy (na úrovni mikrostruktury) vyjadřuje Malick dvojím odlišným budováním prostoru. Na jedné straně soustavná, neprodyšná, klimatizací sycená hradba zdí a skel, uzavírající postavy a limitující jejich pohyb odkázaný na výtahy či eskalátory. Z druhé strany otevřený dům, v němž postavy volně procházejí mezi místnostmi, do zahrady, na ulici, ven za město. Proudící voda v řece, vítr v záclonách a korunách stromů a hlavně nespočet drobných, spontánních gest herců i neherců (jejichž rozdíl zde mizí) představují život v jeho syrovosti. Jako málokterý režisér je Malick vnímavý k projevům lidského těla: zaznamenává každý jeho záchvěv, jako by mu neměl uniknout žádný z těch prchavých okamžiků, které jsou samy o sobě unikátní. Malickovým záměrem je odstranit cokoli, co by bránilo spontánnosti a přirozenosti: vsadí své protagonisty do reálného prostředí, které pouze minimálně dotvoří architektonicky (kvůli světelným podmínkám – viz níže), a nechá je v něm existovat bez omezujících vlivů filmové techniky, ale i scénáře. Situace, které se objeví ve výsledném filmu, tak vznikají až na místě, za neustálé synergie režisérova prvotního podnětu, hercova vlastního rozvinutí, bezprostřední reakce okolí a kamery, která to vše snímá. Pečlivá inscenovanost, při níž režisér kontroluje všechny složky a herec je zvyklý opakovat naučený výstup (Brad Pitt o tom ví své), ustupuje samovolnému procesu, v němž scéna vyrůstá z nečekaných spojů. I proto mnohé Malickovy záběry působí tak svěžím a osvobozujícím dojmem.

Přispívá k tomu i kamera, která je do prostoru spontánně vznikající scény „hozena“ stejně jako herec. Steadicam Emmanuela Lubezkiho bez přípravy divoce plovává prostorem a zachycuje dění v široké škále rakurzů, výšek a temp. Obkružuje postavy, nechává se jimi unášet do dálky, jindy se od nich odpoutává a ulpívá na dřívě

přehlédnutém detailu. Kamera je chvíli dokonale plynulá, chvíli zase přerývaně těkavá, podle nálady scény a jí odpovídající dynamiky. Ustane-li pohyb kamery úplně, pak ve zklidněných kompozicích vnímáme napětí, které se ukrývá za tvářemi, jež tak pečlivě portrétuje.

Světlo

Při portrétování, kdy se vnější pohyb rámu zastavuje, „vytesává“ Malick své postavy z okolního prostoru zejména světlem. Důraz se přesouvá z provázanosti jedince s celkem na osobní prožitek postavy. Už to nejsou pouze gesta, skrze která se postavy vztahují k sobě navzájem a ke světu, ale drobné rysy ve tváři, modelované světlem, které o postavě naznačí víc. Podobně jako David Cronenberg – jiný výsostný filmař exprese a světla v současnosti – si Malick vystačí bez dialogu, aby o postavě sdělil to podstatné. Zároveň jí však dokáže ponechat určité tajemství či nedořečenost: pokud rozptýlené denní světlo neskryje nic z tváře (a emoce, radostné i bolestné, jsou zde maximálně obnažené), pak ve večerních scénách se postavy ztrácejí v sobě. Tím, jak ustupují z tlumeného světla a pomalu splývají s okolním stínem.



Ve všech případech užití však světlo zůstává součástí přirozeného světa, v němž se postavy nacházejí. Proto Malick nepracuje s přidanými ateliérovými lampami, ale nakládá s reálnými zdroji – slunečním svitem v drtivé většině scén a v menší míře s umělými interiérovými světly. Pouze za tímto účelem mírně upravuje stavby – a to tak, aby bylo

přírodní světlo co nejvíce přítomné. Pro Malicka představuje, stejně jako pohyb, autentický projev života, a vezmeme-li v úvahu celkové zarámování lidského dramatu přírodním děním, pak také samotný zdroj života. Proto se světlo stává leitmotivem filmu, vyjádřeným v opakujících se záběrech na strom prozářený sluncem.

Světlo jako přírodní zdroj života přechází v lidských kulturách v obrazné pojmenování smyslu existence. Matkou vyslovované „světlo mého života“ vystihuje v celistvosti její vztah k synovi. Ten je primárně biologický, utvořený tělesnou vazbou početí, narození, dávání a přijímání potravy. Na tuto fyziologickou bázi pak navazují další a další formy lidského soužití, charakteristické oboustrannou výměnou mezi dávajícím a přijímajícím. „Strom života“ vyrůstá z této síly vztahu, integrující do sebe tělesné i duchovní dimenze skutečnosti. Přetržení tohoto pouta je vnímáno jako popření života. Erós a Thánatos, neustále zápasící mezi sebou. Postava, které se smrt dotýká bytostně, je proto postavou matky.

Montáž

Smrt syna – bratra je uzlovým bodem, ve kterém se sbíhají jednotlivé linie mikro i makropříběhu. Matka, jež dala synovi život, smrt odmítá jako absurdní, nepochopitelný zásah, se kterým se nelze smířit – navzdory útěšným radám příbuzných a přátel. Smrt náleží do jiného řádu, než ona jako nositelka života ztělesňuje. Je součástí lidské přirozenosti, prostoupené porušeností, inklinací ke zlu, zánikem. Odpovědí je nesmlouvavý přístup ke světu, v němž princip „oko za oko“ umožní jedinci se prosadit a na relativní čas přežít. Tuto „cestu přirozenosti“ ve filmu představuje otec, zajišťující rodině její základní životní podmínky. Jeho přístup sice smrt akceptuje, ale nedokáže jí dát nějaký hlubší smysl. Smrt prostě přichází a nelze se jí vyhnout, i když zničí vše, co bylo dosud tak pečlivě budováno.

Mezi oběma těmito „životními cestami“ se nachází postava dospělého Jacka, nejstaršího syna. Otcův přístup mu umožnil vytvořit solidní kariéru a jisté rodinné zázemí. Přesto se Jack dostává do těžké osobní krize. Jeho život postrádá vnitřní naplnění, důvod, pro který existovat dál. Stává se vyprahlou pouští, prostorem prázdnoty, ve kterém nezůstalo skoro nic, co doposud vytvořil. Tento stav je zároveň krajním bodem, od kterého je možné se odrazit a začít nanovo bez toho, co v něm vnitřně uhynulo. Jack se vrací v paměti do svého dětství a přes moment bratrovy smrti zkouší následovat cestu matky, protože skrze vztah s ní lze znovu nalézt plnost života. Matka přijímá smrt nikoli obrácením se ke světu, který by pro sebe mohla dobýt, ale směrem k tomu, co tento řád lidské přirozenosti – a tedy i smrti – přesahuje. Co je něčím víc než ona sama, její utrpení

a utrpení celé její rodiny. Matka, jež fyzicky zakouší těsné pouto s přírodou, dokáže nejlépe vycítit, že je součástí většího celku – kosmu a Božího plánu v něm. Stejně jako Jób, s nímž sdílí absurditu utrpení, uslyší Boží hlas: „Kde jsi byl, když jsem zakládal zemi?“ a odpoví na něj svým mateřským gestem sebeodevzdání. Tak, jako se předtím dala cele svým dětem, otevře se nyní Bohu, z něhož pochází a do něhož se opět navrací veškerý život.

Malickův film je tak jakousi sym-fonií – jednotou různých hlasů, které se rozplétají a zase spojují, až vyústí přes partie utrpení, násilí a smrti do závěrečné „ódy na život“. Apokalyptická vize kosmické obnovy je pátou „větou“ této ambiciózní „skladby“, jíž předchází pasáže věnované vzniku vesmíru, Jackovu dětství, bratrově smrti a konečně Jackově dospělosti. Oproti tradiční hudební formě však Malick neskládá tyto části sekvenčně za sebou, ale stříhá volně mezi nimi v průběhu celého filmu. Montáž se tak stává hlavním nástrojem organizujícím rozmanitý materiál a usouvztažňujícím dílčí práci s pohybem a se světlem. Zároveň je skrze ni vyjádřena ústřední idea filmu – vzájemné prostoupení lidského, kosmického a Božího plánu.

Jan Křipač

Strom života (The Tree of Life, USA 2011)

Scénář a režie: Terrence Malick

Kamera: Emmanuel Lubezki

Hudba: Alexandre Desplat

Hrají: Jessica Chastain, Brad Pitt, Sean Penn a další.

139 min.

Putování do jiného světa

Modrý pták Gusta Van den Berghea

*Ano, spíme nemálo,
dokud nás nevzbudí vzpomínka někoho ze živých...*

Maurice Maeterlinck

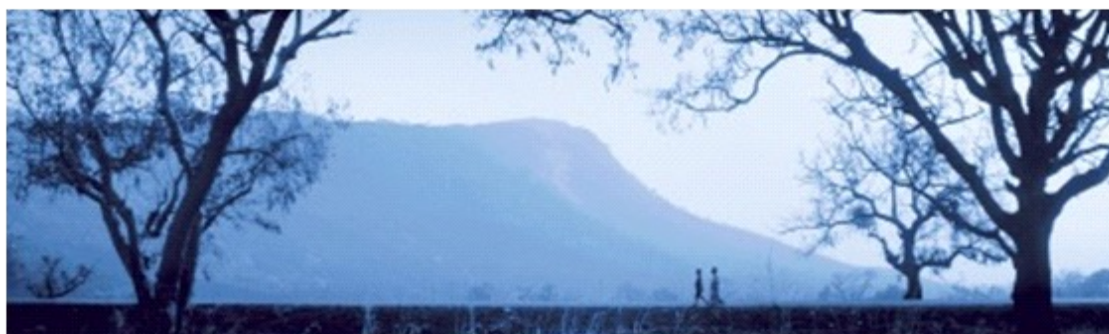
Letošní ročník karlovarského festivalu nám dal možnost zhlédnout v sekci Jiný pohled druhý film Gusta Van den Berghea *Modrý pták*, jenž je svéráznou adaptací slavné hry Maurice Maeterlincka. Pohádkové drama, zasvěcené hlavně věčnému tématu hledání symbolu štěstí (modrého ptáka) a poznání existence, odráží především vnitřní touhu duše pochopit a milovat. Maeterlinckova hra byla již několikrát zfilmována, ale interpretace Gusta Van den Berghea s dějem zasazeným do Afriky, konkrétně do Toga, patří k těm originálnějším a vpravdě unikátním. Film se jeví být skrze nevšedně odvyprávěný příběh především úvahou o životě a smrti, o poznání skutečnosti a reálného světa.

I v Berghově filmovém ztvárnění se v plné míře uplatňuje hlavní myšlenka hry Maurice Maeterlincka – *být odvážným, abych mohl vidět skryté*. Jednoduchý příběh vypráví o dvou dětech z africké rodiny, a to o chlapci Bafiokadié a jeho sestře Téne, jež se vydávají na cestu s cílem najít ztraceného modrého ptáka, kterého jim půjčil kamarád. Na první pohled jednoduchý děj se ve filmu rozvíjí zvláštním způsobem, jak se děti postupně přibližují k cíli svého putování. Na rozdíl od základní linie hry, v níž měl modrý pták vyléčit nemocnou dceru víly, chybí ve filmu jakákoliv tajuplnost spojená s touto podivuhodnou bytostí. Modrého ptáka půjčuje dětem kamarád, a když odletí, chtějí ho vrátit zpět. Navíc tím, že se děj odehrává v Africe a my můžeme předpokládat existenci domodra zbarveného zvířete, ztrácí hlavní symbol příběhu svoji „pohádkovost“ a vrací nás zpět do neznámého, ale reálného světa.



Později ovšem děti potkávají na cestě své zesnulé prarodiče, čímž se přenášíme opět do pohádkového světa, a současně můžeme nahlížet na dějící se události z alegorického hlediska. Originálnost a tajuplnost příběhu tvoří události odehrávající se zároveň ve dvou rovinách: v reálném a imaginárním světě. Zvláštní narace ponechává na divákovi rozhodnutí, co a proč se na plátně děje, nechává ho odpovědět si na důležité otázky týkající se života a smrti a dětského pohledu na dospělý svět. Složitě situace, v nichž se ocitnou děti na cestě za modrým ptákem, se prolínají se skutečností: dětský pohled na věci se střetává s dospělým, naivní otázky dostávají racionální odpovědi, život se setkává se smrtí. V neustálém prolínání reality a imaginace je proto těžké najít bod, jímž by se započínala cesta do ryze fantastického světa.

Záhadnost snímku prohlubuje i zvláštní výtvarná forma. Film, laděný celý do modré barvy a natočený ve formátu supercinemascope, se stává unikátním nejen z hlediska obsahu, ale i formy. Při sledování příběhu máme možnost nahlédnout do pro nás cizího světa. Pozorování nádherných krajín a úchvatných panoramat Afriky vytváří jiný svět, plný nezvyklých míst a neznámých tradic. Modrý filtr, skrze něhož sledujeme příběh, nám jako by skrývá to, co má být skryté. Jelikož je film „modrý“, nemáme možnost rozlišovat tuto barvu od ostatních. Vše je pro nás stejné a jenom dětský pohled rozpozná toho pravého modrého ptáka, kterého tak dlouho hrdinové hledají.



Ojedinělým doplňujícím prvkem „pohádkového světa“ je hudba, jež připomíná zvony a ptačí zpěv, které skoro pořád slyšíme na pozadí událostí. V prvním setkání – setkání se smrtí – doplňuje okolní ruchy dědečkova píseň o smrti, jejíž obsah se neshoduje s hudebním motivem. Dědeček, vesele zpívající o smrti, a babička, která mu stroze oznamuje, že takhle ji rozhodně nerozveselí, se najednou objevují v reálném světě na cestě Bafiokadié a Téné. Při tomto nepravděpodobném setkání vysvětlují prarodiče dětem, že smrt jako taková neexistuje a člověk pořád žije, pokud na něj někdo ze živých vzpomíná.

Do zvukové stopy je vsazen také záhadný zpěv, jehož zdroj lze zpočátku těžko určit. Téné zpívající hlasy připomínají dětské – a pro ty, kdo znají Maeterlinckovu předlohu, tato náповěda dávat tušit další zastavení na cestě. Sourozenci se setkávají s ještě nenarozenými dětmi, které mají za povinnost nosit směšné čepice, dokud je Král času nedopraví do skutečného života. Upozorňuje je, že je důležité, aby se narodili všichni najednou, a dodává, že se bohužel nenarodí všichni. Interpretace tohoto asi nejznámějšího motivu z původní hry je ve filmu velice dojemná a působivá. Statická kamera sleduje radostné děti, jak se jedno po druhém dostávají do nákladáku, který slouží jako most mezi královstvím nenarozených a začátkem nového života. Zasazením do africké reality dneška však tento obraz nabývá mnohem tísnivějšího vyznění. Vůz, který jede po cestě k novému životu, se na rozcestí potkává s motorkou otce Bafiokadié a Téné, jenž veze rakev s neznámou ženou. Na motorce, jež se vzdaluje k horizontu, je rakev umístěna napříč, což připomíná kříž. Jeví se tak jako symbolický prvek smrti, jež potkává ještě nenarozené děti ihned na začátku jejich cesty.

To všechno postupně seznamuje oba dětské hrdiny s neznámým světem dospělých. Potkávají lesní duchy, získávají rady od Krále času a jiných pohádkových bytostí. Jejich nově nabyté poznání je koncentrováno do scény, v níž matka nemůže ani jedno z dětí po návratu obléct, jelikož šaty Tené a tričko Bafiokadié jsou najednou malé. Tento symbolický výjev nám ještě jednou dokazuje, jak bylo putování dětí zároveň realistické i imaginární – za jeden den cesty, jejímž cílem bylo najít modrého ptáka, dokázali dospět a poznat svět. Specifickým způsobem tak našli něco ještě cennějšího, než to, co ztratili.

Ksenia Stetsenko

Modrý pták (*Blue Bird, Belgie – Francie 2011*)

Scénář a režie: Gust Van den Berghe

Kamera: Hans Bruch Jr.

Střih: David Verdurme

Hrají: Bafiokadié Potey, Tené Potey a další

86 min.

Kdesi v pekle

Turínský kůň Bély Tarra

(několik poznámek k nejnovějšímu opusu maďarského režiséra)

1. *Turínský kůň* je hned od prvních záběrů – nebo by bylo možná přesněji říci od prvních slov – zcela „tarrovským“ filmem. Tarrův přístup k filmové tvorbě je nezaměnitelný, žádný jiný režisér ve svých snímcích nemíchá obdobně účinný koktejl sebevědomého, záměrného, do posledního detailu, stříhu i pohybu kamery promyšleného stylu, osobitého režijního rukopisu a jasně formulované umělecké vize. Pravděpodobně také jen málokterému jinému režisérovi je natolik vlastní mistrovská schopnost podmanit si diváka a nenásilně jej přimět ke změně zažitého vnímání a chápání filmových kvalit – vizuálních prostředků, zvuku, času, výstavby příběhu... Pochopitelně, není divák jako divák. Někteří zřejmě zůstanou vůči Tarrovým hypnotickým schopnostem, kterými nás připoutává ke svému vlastnímu sugestivnímu časoprostoru, do značné míry imunní. Mnohdy je totiž příjemnější a pohodlnější setrvat u známého, ověřeného, nepřekvapivého, než vydat se za tyto vymezené hranice. Béla Tarr ovšem hranice nerespektuje a popírá. Ve svých filmech opakovaně dochází tam, kam – jak se může zdát – snad již ani zajít není možné. Tentokrát je to výlet nesnadný, nepohodlný, deprimující, mrazivý. Ale stojí za to.



2. Muž, dcera a kůň. To jsou hlavní postavy (lze vůbec ještě použít výraz hrdinové?) Tarrova snímku. Tito tři a šest dnů jejich života (přežívání?) zachycených v necelých dvou a půl hodinách filmu. Stejně tak by to ale mohlo být šest týdnů, měsíců, šest let... Jejich příběh nemá jasně daný začátek a konec, chybí mu zřetelné ohraničení. Rozpadá se do množství nevýznamných, stále opakovaných všedních činností: oblékání otce s chromou rukou, přinášení vody ze studny před domem, uklízení stáje, společné jídlo, dlouhé vyhlížení z okna do nehostinné, větrné krajiny, ukládání se k spánku. Den za dnem totéž. Anebo *skoro* totéž. Monotónním, mrtvolným plynutím jejich dnů, které jako by se stále točily v kruhu, otřeše každá nepředvídaná událost enormní silou: návštěva muže, který si přijde pro „pálinku“ a filozofuje o neradostném stavu světa. Studna, náhle a nečekaně vyschlá bez kapky vody. Hlučná skupinka cikánů, vandrujících po kraji, která se najednou objeví před domem a svým divokým vpádem, tak příkře kontrastujícím s letargií života otce a dcery, nahánějící téměř strach. Tam, kde se na první pohled nic neděje, se pod povrchem skrývá dynamika, dramatická a pozvolna rostoucí a gradující napětí. Lampa náhle odmítá hořet, přestože je plná petroleje, ani uhlíky vytažené z kamen nežhnou. „Co má tohle vše znamenat?“ ptá se dcera. Dny se odvíjejí v kruhu, z něhož není cesta ven. Otec s dcerou a zbídačeným koněm chtějí odejít pryč, jinam, ale stejně se vracejí nazpátek. Cesta ven, do jiného světa, neexistuje. Vlastně to není kruh, ale spirála. Sestupná spirála. Stále se utahující smyčka. Svazuje je. Škrť. Obírá o poslední zbytky života.



3. Mistrná kamera Freda Kelemena má na výsledném hypnotickém působení určující podíl. Sugestivní černobílé, jen málo kontrastní obrazy prozrazují výrazné výtvarné cítění a detailně promyšlenou kompozici jednotlivých záběrů. Ty jsou (opět, jak je již u Tarra zvykem) extrémně dlouhé, střihu je pomálu, je užíván s krajní rozvahou (nejčastěji při změně prostředí) a téměř až neochotně. Nahrazují jej táhlé, plynulé, pomalé kamerové jízdy, nenápadně následující pohyb postav. Kamera je mlčenlivým, vnímavým svědkem a pozorovatelem jejich života. Čas od času je jízda kamery nahrazena statickým, kontemplativním záběrem – sledujeme otevřenou lahev na stole, osamělou dvojici talířů, hlavu koně či zavřená vrata stáje ještě dlouho poté, co postavy ze záběru mizí. Vizualně jsou od sebe odlišeny i stejné, dennodenně opakované činnosti – každý den stejný „rituál“, pokaždé jiný úhel záběru kamery, jež tak divákovi odkrývá stále nové informace. Jednotlivé detaily se tak postupně, den za dnem, skládají v barvitý celek.



4. Atmosféru zmaru a beznaděje uprostřed blíže neidentifikované, nehostinné větrné pustiny posiluje absence jakýchkoli delších, souvislých dialogů. Promluvy postav se omezují jen na ta nejkratší, nezbytně nutná sdělení v holých větách. Výjimkou je pouze zmíněný host, vedoucí nad pálinkou filozoficky podbarvený monolog o stavu světa, a především pak hlas vypravěče, promlouvající k divákům několikrát a vždy z naprosté tmy. Jeho hlas, na počátku připomínající historku o Nietzsche, o němž a o jehož konci víme

všechno, a o koni, o kterém naopak nevíme nic, jako by vyvolával, probouzel nadcházející filmové obrazy.

Tarovi není třeba příliš slov, aby mohl vyprávět a sdělit vše, co říci chce. Plnohodnotnou náhradou je mu nejen vizuální stránka filmu, ale také spektrum ostatních zvuků – nikdy neutichajícího zuřícího větru, tekoucí vody, kroků, talířů pokládaných na dřevěný stůl... To, čeho bychom si jindy téměř nepovšimnuli, staví nyní Tarr do popředí a do centra naší pozornosti, stejně jako drásavou, monotónní, zneklidňující hudbu Mihályho Viga. Ta zde zdaleka neplní pouze doprovodnou funkci. Je naopak jedním z ústředních, nejvýraznějších prvků celého filmu.

5. Život otce a dcery v kamenném domě obklopeném mrtvou krajinou upadá stejně tak, jako ve stáji chřadne jejich kůň, již neschopný táhnout vůz a zastat práci, ke které byl určen. Stejně tak, jako se krátí dny nemocnému zvířeti, krátí se i jeho majitelům. A kolik jich ještě zbývá, než život definitivně vyprchá?

„Není to skutečná apokalypsa, protože apokalypsa je pro mne velká televizní show, velká atrakce. Ale život, když se mění ve stále starší a stále tišší, tak to je strašný, děsivý proces. To jsem říct, to jsem chtěl ukázat.“

(Béla Tarr v rozhovoru pro Edinburgh Festival Guide [1])

Hana Stuchlíková

[1] <http://edinburghfestival.list.co.uk/article/35180-turin-horse-bela-tarr-interview/>

Turínský kůň (A Torinói ló, Maďarsko / Švýcarsko / Německo / Francie, 2011)

Režie: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky

Scénář: László Krasznahorkai, Béla Tarr

Kamera: Fred Keleman

Hudba: Mihály Vig

Střih: Ágnes Hranitzky

Hrají: János Derzsi, Erika Bók, Mihály Kormos

146 min.

trailer: <http://youtu.be/tWYoqi4Kpw4>

Nic proti ničemu Petra Marka

GLOSA

„Je to ironická suchá komedie, při které se opravdu zasmějete a zároveň si budete jisti, že se vše mohlo stát i vám.“

Petr Marek

Je až s podivem kolik pozitivních, nadšených reakcí vzbudil poslední filmový projekt Petra Marka *Nic proti ničemu*, uvedený v soutěžní sekci *Na východ od západu*. Dle slov uměleckého ředitele festivalu Karla Ocha jde hned o dvojí radost: jednak o radost z faktu, že součástí této soutěžní sekce může být i další český film, navíc netradiční, nekonvenční a podvratně vtipný (dokonce hned jeden z nejlepších za posledních deset let); jednak o radost z možnosti podpořit všestranného tvůrce, který by si zasloužil i mezinárodní uznání. Záměrná a proklamovaná souvztažnost s projektem *Dogma 95*, srovnání s Formanem, Fassbinderem, Godardem či věnování samotného filmu Paulu McCartneymu a Mirce Spáčilové dávají tušit hned na první pohled jakousi zvláštní ambivalentnost, roztěkanost reakcí, jež se určitým způsobem dotýkají tohoto projektu. Je-li do podtitulu snímku navíc vepsán slogan o toleranci a jejích hranicích, které se tu a tam posouvají do oblasti egoismu a falešné přívětivosti, lze pomalu, ale jistě tušit – někde v podtextu – nějaký šibalský úšklebek tvůrců.

Film *Nic proti ničemu* vznikl ve spolupráci s divadelní skupinou *LÁHOR/Soundsystem*, která se věnuje jevištní improvizaci, a i z výsledného tvaru lze usuzovat na poněkud netradiční způsob práce i delší časové období, v rámci kterého se daný snímek utvářel (na pasivu bych zde trval). Ona časově prodlévající dokumentárnost, některými chválená, některými odsuzovaná, ale většinou nepochopená, je asi tím nejzajímavějším, co lze na tomto snímku ocenit. Pokud jsem ochoten uvažovat o podvratnosti, tak jen v tomto směru; zvláště v období, kdy slaví úspěchy časosběrné dokumenty Heleny Třeštíkové (přehledně o hrůzách a strastech obyčejných lidí). Markovu obrazovou i stylovou roztěkanost, obludnost stříhů a všemožného ostření lze číst jako implicitní ambivalentnost umění a života: jako oslavu neuměleckého tvaru ztvárněného jaksí náhodou i jako kritiku

uměleckého tvaru vyrobeného povytce příliš promyšleně, resp. „komerčně“, se zájmem oslovit a sdělit.



Pokud jde o příběh filmu, téma, nelze se zbavit dojmu, že právě v této oblasti snímek nejvíce selhává, resp. produkuje to, co sám implicitně a na mnoha místech i explicitně ironizuje, komentuje či prostě jen zesměšňuje. Osobně vidím velký a zásadní rozdíl mezi banalitou a způsobem jejího zobrazení: jsou-li tyto oblasti promíchány, resp. není-li mezi nimi podstatný rozdíl, zůstáváme vždy u amaterské zaslepenosti vlastním projektem. Jistě lze v druhém kroku argumentovat totálním experimentem, úplnou ironií, kdy sama ironizovaná skutečnost je prostě jen předvedena, jaksi v uvozovkách, které se ztrácejí na horizontu rozumění, ale v případě filmu Petra Marka se nemohu zbavit dojmu, že jde jen o prostý pokus „zkusit ukázat něco jiného“. Přitom tu nejde o velká témata či nějaký *zásadní smysl* sdělení; jde jen o prostou schopnost vyprávět, která se v daném snímku láme na sérii ironizujících sekvencí, které ale nespojuje – dle mého – žádná jednotící, i když různorodá, linie významu. Celý projekt působí jako hra bez elementárních pravidel. Otázkou pak zůstává, zda jde ještě o hru – *Nic proti ničemu* je pouhým náznakem, jenž má (bohužel) velmi daleko ke svým proklamovaným vzorům.

Jistým protějškem k Markovu snímku byl v dané soutěži chorvatský film *Marijiny* režisérky Željky Sukové, ve kterém ostatně vystupuje hudební skupina *Midi Lidi* Petra Marka. Zatímco Marek se ostentativně brání klišé filmovému (a televiznímu) vyprávění, aby - možná - sdělil něco jiného, netradičního, někde mimo kontext běžného rozumění, Suková naopak polodokumentárně listuje v rodinném albu, aby v rytmu jižanského tance odhalila autentické emoce k zesulé osobě. Oba filmy ale sázejí na osobní angažovanost, autentičnost a originalitu, aniž by ale vůbec tušili, jaký kontext tyto pojmy v současném evropském filmu obsazují. Opět se ukazuje onen ošidný fakt: i originalita má svou tradici.

Prostý fakt „jinakosti“ je stejného charakteru jako komerční zaklínadlo „diváckosti“ či „ekonomického úspěchu“.

"Já jsem to nadhodil vlastně jenom z principu...", a u toho i zůstalo.

Michal Kříž

Lesk a bída filmových Master Class

GLOSA

Téměř každý filmový festival pořádá doprovodný program jako součást a určitý doplněk programu filmového. Zdá se, že jde o nutnost, má-li být filmový festival otevřenou kulturní akcí, jež má přilákat a v důsledku uspokojit i návštěvníky, kteří nepovažují film za ústřední bod svého zájmu. Nechám stranou doprovodný program, který není spojen s filmem, i když i ten by stál v případě filmového festivalu v Karlových Varech za úvahu. Jde mi o specifickou událost, jež má dvojí funkci: Jednak seznámit diváka s tvůrcem, a přiblížit ho tak k divákovi, jenž právě *jen* na festivalu má takto možnost oslovit tvůrce. Jednak vytvořit prostor pro konfrontaci (v pozitivním slova smyslu) dvou stran – na jedné straně tvůrce, jenž prezentuje svou roli jako garanci (smyslu, záměru, stylu atd.), na straně druhé diváka, který své postavení odvíjí od své zkušenosti, která mnohdy přesahuje horizont tvůrce. Osobně mám rád setkání s tvůrci, nikoli ihned po zhlédnutí snímku, ale s odstupem a s možností poznat, je-li to možné, celé autorovo dílo. Pochopitelně záleží na daném tvůrci, zda je ochoten o svém díle diskutovat (ne každý to umí), a na ostatních účastnících diskuze (nesdílím oblibu v historkách a budoucích plánech). Má na mysli to, co se nazývá *Master Class*. I když je daný pojem trochu zavádějící, minimálně v pojetí mnoha festivalů, během 46. ročníku filmového festivalu v Karlových Varech šlo o událost hodnou povšimnutí.

Jde mi jen o glosu, poznámku pod čarou, nikoli o analýzu daných událostí. V karlovarských *Master Classes* vidím dvojí záměr: (I) Ochotu a snahu přiblížit festivalové hosty, převážně ze zahraničí, divákům a návštěvníkům festivalu. Byl-li (a stále je) festival kritizován za přílišnou viditelnost rozdílu mezi běžnými diváky a hosty, právě tato setkání mohla danou roztrpčenost utlumit a to i za předpokladu, že největší hvězdy festivalu se daných akcí účastnit nebudou (neúčastnily se). (II) Přiblížit se zahraničním festivalům, které podobně akce pořádají pravidelně již mnoho let a daří se jim zvát a nadchnout i renomované tvůrce. (Osobně si vzpomínám na diskuzi s Michaelem Hanekem na festivalu

BFI v Londýně). Karlovarská podoba *Master Classes* měla ale své podstatné nedostatky, které spíše poukazují na fakt, že festival v Karlových Varech pořádá dané akce jaksí *pro forma*. Předně samotný prostor, kde se *Master Classes* pořádaly, byl naprosto nevyhovující: špatná akustika, hlučné prostředí, které bylo navíc přímo spojeno s barem a parketem, kde se běžné lidé spíše baví (někteří i během dané akce). Ani organizace nebyla příliš profesionální, samotnou otázkou pak zůstává výběr jednotlivých komentátorů. Např. v případě *Master Class* Denise Villeneuve, který ale stejně odmítl o svých filmech hovořit z pozice „vědoucího“ (možná by nestálo tolik námahy dát dané akci aspoň minimální programovou strukturu), lze moderaci Marcela Arbeita považovat za poněkud autistickou. A to je v případě Villeneuve rozhodně škoda.



Mezi hosty, krom již zmíněného režiséra Denise Villeneuve (o dvou jeho posledních filmech jsem psal na blogu *Fantomu*), patřili např. István Szabó, Monte Hellman, Martin Donovan, Brian Newman a Ted Hope či mladí řečtí filmaři (Maria Drandaki, Syllas Tzoumerkas, Alexis Alexiou, Argyris Papadimitropoulos). Je určitě dobře, že dané akce kopírovaly filmový program. Nebylo by ale určitě na škodu, kdyby se festival rozhodl sledovat dlouhodobější plán.

Michal Kříž