

mentární strukturu a totéž by se konec konců dalo říci i o celém festivalu, který vlastně z celuloidových fragmentů vytváří zcela koherentní obraz naší společnosti. Nejde tedy jen o to, co se právě odehrává v kinematografii, ale také – a zejména – mimo ni, ve světě, v němž jsme odsouzeni žít. Pominout nelze ani ruský soutěžní film Valerije Todorovského MŮJ NEVLASTNÍ BRATR FRANKENSTEIN, který je možné – stejně jako některé další uváděné snímky – považovat za aluzi. Todorovskij tu sice využívá několika záběrů ze slavného Whaleova filmu o stejnojmenném monstu, zároveň však svébytně vypovídá o současné ruské realitě – nikoli přímo o válce v Čečensku, ale o individuálním osudu člověka a dopadu takových událostí na jeho soukromí, přátele a rodinu. Předpokládám, že tento režisér neodjede z festivalu s prázdnými rukama.

Závěrem se vás zeptám na české filmy, které jste ve Varech viděl.



Také MISTŘI Marka Najbrta jsou založeny na komediální fragmentaci reality, je to velmi smutná komedie, jež zcela přesně zapadá do představ, jaké dnes vzbuzuje český film obecně. Svým způsobem tento trend reprezentuje i „bláznivá

mystifikace“ Remundy a Klusáka o hypermarketu ČESKÝ SEN, velmi originální a humorózná záležitost, a také Dobešova crazy komedie CHOKING HAZARD z prostředí zombies. I v té nacházím stopy toho, co přesahuje jednoduchý první plán,

jakéhosi autorského svědectví... Podobně lze uvažovat i o KRYSAŘI Františka A. Brabce, zprávy z oblasti Guinnessovy knihy rekordů, či o na Oscara nominovaných Trojanových ŽELARECH nebo Hřebejkově napůl tajně uváděném HOREM PÁDEM, jež pro mne z českých filmů, uvedených letos v Karlových Varech, představuje vrchol. Kdybych chtěl dojít k nějakému zobecnění, hovořil bych o vzestupu současného českého filmu, využívajícího stále častěji mystifikaci a specifický černý humor: život je přece tak absurdní a jediné, co můžete udělat, je pořádně se mu vysmát – nebo vám zbudou jen oči pro pláč.

Děkuji vám za rozhovor. Jména filmů, které letos získají na MFF v Karlových Varech ceny, se sice dozvíme až zítřka, ale doufám, že jsme se dotkli alespoň některých z nich.

Připravil
STANISLAV ULVER

49. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary

VELKÁ CENA - KŘIŠŤÁLOVÝ GLÓBUS

CERTI BAMBINI (Takové děti), Itálie 2004
režie: Andrea Frazzi, Antonio Frazzi

ZVLÁŠTNÍ CENA POROTY

TU (Tady), Chorvatsko, Bosna a Hercegovina 2003
režie: Zrinko Ogresta

CENA ZA REŽII

Xavier Bermúdez
za film LEÓN Y OLVIDO (León a Olvido), Španělsko 2004

CENA ZA NEJLEPŠÍ ŽENSKÝ HERECKÝ VÝKON

Karen-Lise Mynsterová
za roli ve filmu LAD DE SMÅ BORN (Nechte maličkých), Dánsko 2004
režie: Paprika Steenová

Marta Larraldeová
za roli ve filmu LEÓN Y OLVIDO (León a Olvido), Španělsko 2004
režie: Xavier Bermúdez

CENA ZA NEJLEPŠÍ MUŽSKÝ HERECKÝ VÝKON

Max Riemelt
za roli ve filmu NAPOLA, Německo 2004
režie: Dennis Gansel

Jaromír Blažejovský TOP TEN PO TURECKU



(POZNÁMKY K RETROSPEKTIVĚ)

Přehlídka deseti nejlepších tureckých filmů vznikla z podnětu Ankarské filmové asociace na základě ankety mezi tamějšími profesionály a poprvé byla předvedena na putovním festivalu evropských snímků, jehož 9. ročník proběhl loni v říjnu v šesti tureckých městech; na karlovarském festivalu měla svou zahraniční premiéru. Než se tuto kolekcii osmělím komentovat, měli bychom vzít na vědomí rozdílnost tří kontextů: vlastní dějiny turecké kinematografie, způsob, jak je vnímána v zahraničí, a to, jak se chce sama jevit světu. Jak píše iniciátor retrospektivy Ahmet Boyacioğlu, bylo v Turecku od roku 1914 vyrobeno 6058 celovečerních filmů. Produkční rozmach nastal až po druhé světové válce; z předchozích desetiletí zmiňují historici obvykle jen snímky, které na základě svých inscenací natočil divadelní režisér Muh-sin Ertuğrul. Synonymem populárního filmu se v padesátých letech stal Yeşilçam: jméno istanbulské ulice, v níž sídlily produkční společnosti a ateliéry, přenesené pak celý tamější systém výroby a distribuce. Až polovinu titulů vyráběných v tomto „tureckém Hollywoodu“ (či spíše Bollywoodu) pokrývaly napodobeniny úspěšných žánrových snímků z USA, Itálie a Egypta, westernové příběhy o banditech a tradiční melodramata a komedie se

zpěvy a břišními tanci (žánr „arabesk“). Obvyklou praxí bylo souběžné natáčení dvou filmů se stejným obsazením, štábem, identickými interiéry a exteriéry; od šedesátých let se pak ujala metoda úsporné realizace celovečerních snímků během pouhých čtyř až šesti dnů. Sériovým produktem tohoto systému se říkalo konfekční film (konfeksiyon sineması). Kvantitativně nejplodnější byla léta šedesátá a sedmdesátá, inflačního rekordu bylo dosaženo v roce 1972, kdy se vyrobilo 299 filmů. Domácí produkce se na programu kin podílela zhruba třemi čtvrtinami a těšila se daňovému zvýhodnění. Režiséři, kteří usilovali o umělecky a společensky ambicióznější výpověď, pracovali uvnitř tohoto systému; již v padesátých letech to byli Lütfi Ö. Akad (nar. 1916), Atif Yılmaz (1926), Metin Erksan (1929), později Halit Refiğ (1934), činný i jako teoretik. Ve filmu Atifa Yilmaze DĚTI TĚTO ZEMĚ (Bu Vatanın Çocukları, 1958) se na plátně poprvé objevil začínající kurdský spisovatel Yılmaz Güney (1937-1984). Do roku 1965 odehrál desítky rolí v béčkových akčních filmech, později přešel k psychologicky složitějším postavám, v roce 1967 debutoval jako režisér. Z šestadvaceti let své umělecké kariéry strávil téměř jedenáct roků ve vězení; poprvé byl odsouzen za publikování prózy

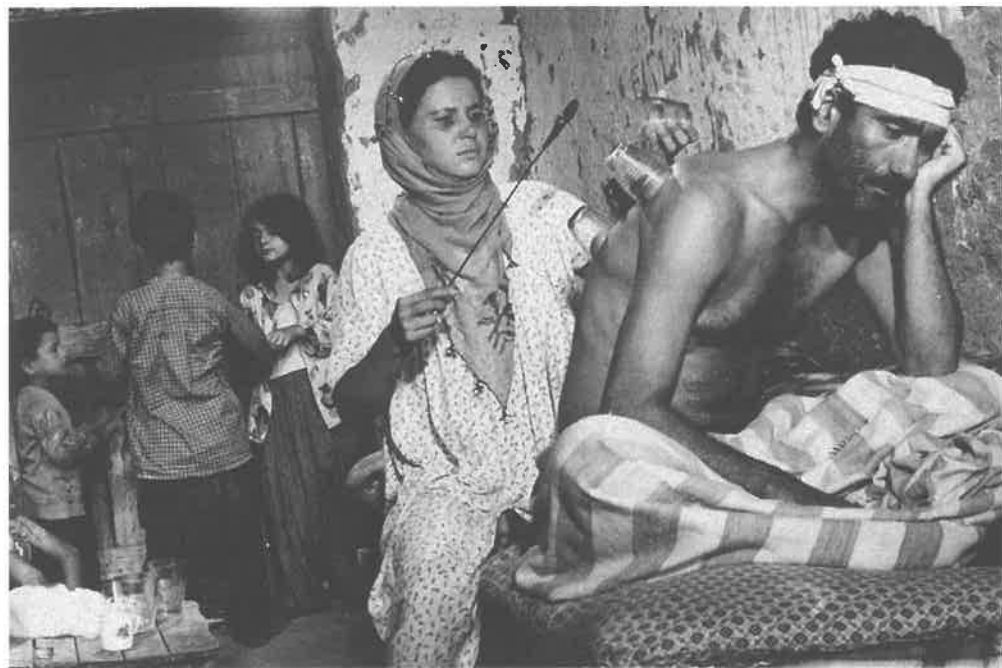
propagující třídní boj (1961), podruhé za podporu anarchistů (1972), potřetí za zabití soudce (1974).¹⁾ Během pouhých pěti let na svobodě a tři let v exilu stihl Yılmaz Güney vlastnoručně režisovat šestnáct (dle některých pramenů sedmnáct) filmů, dalších šest za něj natočili či dokončili Serif Gören (1944), Zeki Ökten (1941), Atif Yılmaz, Temel Gürsu (1945) a Bilge Oğlaçová (1940-1994). Kritici soustředění kolem turecké filmotéky (Türk Sinematék Derneği, založena 1965) a jejího časopisu Yeni Sinema přišli v šedesátých letech s myšlenkou nového tureckého filmu. V opozici vůči Yeşilçamu prosazovali evropský model autorské umělecké tvorby a alternativní způsoby produkce. Respektovaní tvůrci střední generace (Atif Yılmaz, Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ aj.) však tento radikalismus odmítli. Na zahraničních festivalech včetně Karlových Varů reprezentovala Turecko i nadále jen ojedinelá progresivní díla natočená v rámci systému. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let na sebe upozornili Ömer Kavur (1944), Erden Kiral (1942), Sinan Çetin (1953) a Ali Özgentürk (1945), generačně blízcí Güneyovým spolupracovníkům. Některé paměťohodné filmy vznikly v cizině: populární herec Tunç Okan (1942) odešel do Švýcarska (kde se pak živil ja-

ko dentista) a natočil pod jménem Bay Okan satirickou tragikomedii AUTOBUS (Otobüs, 1974) o skupině tureckých gastarbeitrů ponechaných bez dokladů napospas v centru Stockholmu.²⁾ Tevfik Baser je autorem jednoho z nejlepších německých snímků osmdesátých let 40 m² V NSR (40 m² Deutschland – 40 Metrekare Almanya, 1986) o muslimské ženě, které její manžel zakázal opouštět byt. Yılmaz Güney realizoval ve francouzském exilu svůj poslední snímek ZED (Duvar – Le mur, 1983) o dětech v tureckém vězení. Nejnovějším úspěchem diaspory je vítězné dílo letošního Berlinale PROTI ZDI (Gegen die Wand, 2003) režiséra Fatıha Akinu, který se již narodil v Německu... Koncem osmdesátých let hvězda Yeşilçamu náhle zhasla. Šíření videa, pirátských kazet a soukromých televizních kanálů vedlo k zániku mnoha kin, zákon z roku 1986 umožnil americkým společnostem otevřít v Turecku své pobočky a trh byl v krátké době pohlcen Hollywoodem. Domácí produkce se smrškla na pouhých 5 až 20 celovečerních filmů ročně, udržela se jen umělecky ambiciózní tvorba financovaná z evropských fondů. Snahy navázat na populární modely, jak se o to pokusil Yavuz Turgul v BANDİTOVI (Eşkiya, 1996), jsou vzácností. K autorům, kteří se prosazují na festivalech, patří

vedle Ömera Kavura například Ferzan Özpetek (1959, své poslední filmy ovšem natočil v Itálii), Nuri Bilge Ceylan (1959), Yeşim Ustaogluová (1960) a Zeki Demirkubuz (1964).

Je třeba přiznat, že svět nikdy neprožil vlnu uchvácení tureckým filmem, jež by se přiblížila někdejší fascinaci například filmem japonským, brazilským, českým, nedávno iránským a dnes korejským. Na mezinárodní scéně byla turecká kinematografie obvykle přijímána v rámci konceptu tzv. třetího světa. Od takových filmů se očekávalo, že budou svědčit o prudkých sociálních konfliktech, reprezentovat kulturní odlišnost, probouzet solidaritu, přinášet obžalobu a hněv. Do této kategorie patří mistrovský guerillový kousek, jenž ve světové kinematografii nemá obdobu: natáčení filmu CESTA (Yol, 1982, režie Şerif Gören) řídil jeho skutečný autor Yilmaz Güney za vojenské diktatury z vězení, poté za dramatických okolností uprchl do Švýcarska, aby tam osobně provedl sestřih, a objevil se s filmem na festivalu v Cannes, kde pak získal Zlatou palmu. Z vězení Güney předtím řídil také natáčení filmu STÁDO (Sürü, 1979), které podle jeho scénáře režíroval Zeki Ökten a jež vyhrál Zlatého leoparda v Locarnu.²⁰

Kolekce „10 best Turkish films“ oba tyto vrcholné opusy nemohla opomenout, zjevně však usiluje též o jistou proporčnost, reprezentativnost a vyváženost. Jako režisér tu nikdo nemá víc než jeden film, přednost dostala díla oceněná na západních festivalech. Lze-li v turecké kinematografii rozlišit tři typologicky odlišné proudy – žánrovou produkci Yeşilçam (od padesátých let), dále sociálně kritické, realisticky koncipované snímky, jimiž vynikl zejména Yilmaz Güney a jeho přátelé (přibližně od šedesátých let), a konečně intelektuální filmy inspirované evropskými vzory (od konce osmdesátých let do dneška) – pak první proud předvedená kolekce téměř opomíjí, druhému se věnuje jen v nejnútnejší míře a třetí proud poněkud nezaslouženě favorizuje. V sestavě postrádám například drásavé drama



BEDRANA (1974), jímž se v sedmdesátých letech do filmařské elity prosadil Süreyya Duru, chybí mi tu nezapomenutelný příběh ovdovělé venkovanky ŽÁBY (Kurbağalar, 1985) v režii Şerifa Görena, očekával jsem debut Aliho Özgentürka HAZAL (1979) nebo jeho neorealisticcky koncipované sociální drama KŮŇ (At, 1982), přál bych si vidět legendární STUDNU (Kuyu, 1968) Metina Erksana. Nejblíže modelům populárního filmu se alespoň na první pohled nachází DÍVKKA S RUDÝM ŠÁTKEM (Selvi Boylum Al Yazmalım, 1977) režiséra Atifa Yilmaze, jenž má pověst eklektika a na svém kontě kolem sto dvaceti filmů. Melodramatická, sytými barvami vymalovaná moralita o vztahu řidiče nákladáku k prostému venkovskému děvčeti byla vyprávěna naivním způsobem s využitím vnitřních hlasů hlavních postav, titulní roli zahrála tehdy třicetiletá Türkan Şorayová,²¹ partnerem jí byl Kadir Inanir. Ačkoli se to nezdá, zhlédli jsme i v tomto případě vysoce prestižní umělecký projekt. Film byl totiž poměrně věrným zpracováním rané novely kirgizského spisovatele Čingize Ajtmatova²² a již fakt

adaptace prózy předního sovětského spisovatele byl čímsi mimořádným. Snímek získal několik ocenění na domácí bilanční přehlídce (mj. za kameru a režii), reprezentoval svou zemi v zahraničí a na festivalu v Taškentu obdržela Türkan Şorayová hereckou cenu. Melodramatické schéma respektuje také film Metina Erksana SUCHÉ LÉTO (Susuz Yaz), který jako vůbec první přinesl Turecku vítězství na zahraničním festivalu (Berlínale 1964).²³ Na mezinárodní scéně musel však být v době kypticích nových vln vnímán jako anachronismus; jeho styl totiž nepřekračuje horizont italského neorealismu, jak jej reprezentovala například HOŘKÁ RÝŽE (Riso amaro, 1948) Giuseppe De Santise. Erotiku podkasovaných sukní a obnažených lýtek v rýžovém poli, která zajišťovala komerční úspěch jmenovanému italskému filmu, se pokusil následovat i Metin Erksan, když nechal tehdy sedmnáctiletou Hülyu Koçığitovou snímat zespodu, jak leze po žebříku, a máchat se ve vodní nádrži. Neorealisticke metodě odpovídá také volba námětu, jenž vychází ze skutečné soudní kauzy, jak ji zaznamenal spisovatel Necati Cu-

malý (1921-2001). Příběh dvou bratrů, hodného Hasana a pro radného a chamtivého Osmana, se staví za společenské vlastnictví proti vlastnictví soukromému. Bratři jsou totiž pány vody, která pramení na jejich pozemku. Zatímco dobrý Hasan ji vesničanům v údolí rád poskytne, zlý Osman ji zadržuje jen pro svá pole. (Kromě toho je ve filmu ohrožena i čest krásné Bahar, o níž Osman usiluje poté, co přemluvil Hasana, aby si šel za něj odsedět trest za zabítí.) Když vítězný Hasan na konci filmu prorazí hráz a osvobozená voda unáší Osmanovu mrtvolu, působí to jako výzva k sociální revoluci. Černobílý obraz kameramana Aliho Uğura si své výtvarné kvality zachoval, přestože byla předvedená kopie údajně rekonstruována z jediného dochovaného pozitivu. Potěšující rovněž bylo v Thermalu spatřit stále krásnou Hülyu Koçığitovou, která si vzpomněla, že na tomto festivalu byl kdysi oceněn její film SESTRÍČKA POMOC (Derman, 1983), což, dodávám, je další ze skvělých snímků Şerifa Görena, které mi chyběly v nynější retrospektivě.²⁴ Hülya Koçığitová vytvořila titulní roli také ve filmu NE-

VĚSTA (Gelin, 1973), který byl do přehlídky zařazen jako zřejmě nejzralejší dílo klasika Lütü Ömera Akada. Zhlédl jsem tento snímek poprvé před čtyřicetiletými lety a do deničku jsem si tehdy poznamenal: „Tragický film o nevěstě, která marně bojovala o zdraví svého synka, postiženého nedomykavostí srdečních chlopní. Její rodina jí neposkytl peníze na operaci, vše pohltit obchod. Hrdinka trpěla od své tchyně i od své švagrové. Chlapec nakonec zemřel v době obětování beránka. Nevěsta zapálila chamtivému tchánovi krám a odešla pracovat do továrny. Naléhavost problému značná, zaměření filmu příliš agitační, vstup manžela do továrny nedostatečně zdůvodněn.“ Když manžel hrdinky nakonec před branou závodu praví: „Nášlo by se v továrně místo i pro mne?“ – vybuchlo letos karlovarské publikum smíchy. Dnes je opravdu obtížné pochopit, že práce ve fabrice mohla být ně-

kdy vnímána jako osvobození a lidsky něco důstojnějšího než soukromničení. Film si uchoval zajímavost jako názorný obraz tradičních rolí v patriarchální rodině. Yilmaz Güney se v mládí živil mj. jako drožkář a jeho otec se zabýval hledáním pokladu. Obě tyto zkušenosti vložil Güney do snímku NADEJE (Umut, 1970), v němž si zahrál hlavní roli drožkáře Cabbara. Güneyovi tehdy šlo o změnu svého image jako hvězdy akčních filmů. Zvolil černobílý obraz a sestavil příběh ze dvou stylově odlišných částí. Ta první je neorealisticke a sledujeme v ní každodenní život Cabbara a jeho rodiny až do chvíle, kdy nepozorný automobilista usmrtí jeho koně; další zvíře mu pak zkonfiskují věřitelé. Druhá část je symbolická: Cabbar, jeho příbuzný a starý hodža se vydají hledat poklad, jenž by se dle věštby měl nacházet u suchého stromu na kopci nad řekou. Marné je však všechno

kopání. Cabbar se zavázanýma očima končí jako šílenec. Ač je naše znalost Güneyova díla jen velmi fragmentární, můžeme v jeho příbězích spatřit determinaci dvojím prokletím. Postavy zápolí s neblahými vnějšími sociálními a politickými podmínkami a zároveň jsou uzavřeny ve vnitřním kruhu své posedlosti, k níž je přivádí zaoštalost, pověra a věrnost patriarchálním tradicím. Typickou situací Güneyových filmů je cesta od desíti k pěti: drožkář při nesmyslném hledání pokladu utrací zbylé peníze své rodiny, vězeň na dovolené bičuje svou provinivší se a umrzající ženu (CESTA), stádo ovcí převážené do Ankaru se během cesty stále zmenšuje (STÁDO). Politická podvrtnost, kvůli níž byly tyto filmy za vojenského režimu zakazovány, už není aktuální, ale baladická energie stále zůstává. Nejtypičtější situací postav tureckých filmů představuje vězení. Obvykle někdo z něho

vychází (NEVINNOST), nebo do něj odchází (MUSHIN BEY), nebo se tam vrací (CESTA), nebo ostatní čekají, až se odtud vrátí (SUCHÉ LÉTO), případně své zatčení očekává (HOTEL VLAST). Je třeba podotknout, že čest tureckého muže pobýtem ve vězení zpravidla neutrpí. Tradiční morálka totiž nařizuje chování, které psaný zákon trestá, jako třeba usmrcení nevěrné manželky i jejího svůdce nebo krevní mstu. Dalším typickým prostředím tureckých příběhů, přinejmenším těch, které jsme viděli v Karlových Varech, je zaprášený hotel, v němž se nic neděje, jen melancholicky uplývá čas. Z této atmosféry nicnedělání a čekání vyrůstá zvláštní proud filmů, který bychom mohli pojmenovat jako „turecké schizo“. Klasickým dílem tohoto typu je snímek Ömera Kavura HOTEL VLAST (Anayurt oteli, 1986), který si ve své době získal uznání jako převratné dílo narušující několikrát tabu. Hrdi-

