



Smutek (2016)

ELIZA PETKOVÁ

Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I. ÚVOD

- CinEd: filmů, filmová výchova **str. 2**
- Úvod k filmu **str. 3**
- Základní informace – Plakáty **str. 3**
- Synopse a klíčová témata a **str. 4-5**

II. FILM

- Kontext **str. 6-7**
- Autorka Eliza Petkovová a její dílo **str. 8**
- Výběr z filmografie **str. 8**
- Film v kontextu díla, Inspirace **str. 9**
- Rozhovor s Elizou Petkovovou **str. 10**

III. ANALÝZA

- Rozdělení filmu na kapitoly **str. 12**
- Filmové otázky **str. 14**
- Analýza obrazu / filmového políčka: Lora aneb vpád mladého a svobodného těla **str. 20**
- Analýza záběru: Zajatec, který chce uprchnout **str. 21**
- Analýza sekvence: Panoptikum a obecní soud **str. 22**

IV. SOUVISLOSTI

- Obrazy / odrazy filmů **str. 25**
- Dialogy mezi filmy **str. 26**
- Přechody: dialogy s jinými druhy umění **str. 31**
- Přijetí filmu - výměna názorů **str. 36**

V. NÁPADY PRO PEDAGOGICKOU PRÁCI S FILMEM S MLADÝM PUBLIKEM **str. 36**

CINED: KOLEKCE FILMŮ, FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření filmu jako kulturního statku a o poskytnutí nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různě velkých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídaná smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografie ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různých dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícera hledisek – pomocí popisu coby hlavní fáze veškerých analytických postupů a schopnosti vybrat obrazy, roztřídit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Autoři:

Yoana Pavlovová bulharská spisovatelka, kritička, kurátorka, nezávislá badatelka a překladatelka žijící ve Francii. Založila Festivalists.com, herní platformu pro experimentální mediální kritiku. Zabývá se digitálním uměním a kulturou v podobě textů, vizuálů či analogových materiálů. Působí jako mentorka evropských programů pro začínající filmové kritiky a novináře, s programem CinEd spolupracuje od roku 2018.

Arnaud Hée píše o filmu od roku 2007 (Images documentaires, Bref, Études, Critikat), podílel se na několika knihách. Do roku 2010 působil jako učitel dějepisu a zeměpisu na střední škole, 2013-2017 učil v la Fémis, kde pracoval v oblasti filmové výchovy, podílel se na festivalech Cinéma du réel v Paříži a Entrevues v Belfortu. Od roku 2017 je jedním z dramaturgů v La cinémathèque du documentaire v Bibliothèque publique d'information v Centre Pompidou, realizuje filmové retrospektivy a pravidelné projekce.

Kapitola „Nápady pro práci s filmem“:

Ralitsa Assenovová, Evi Karageorgu (Arte Urbana Collectif).

Poděkování: Elize Petkovové, Nathalie Bourgeoisové, Maye Dimitrivové, Veře Heroldové, Lauře Lomantové

Hlavní koordinace projektu CinEd: Cinemateca Portuguesa

Odborná redakce: Nathalie Bourgeoisová / Cinéma, cent ans de jeunesse

Bulharská koordinace: Arte Urbana

Grafický design: Elena Gamalová

Copyright: CinEd / Cinemateca Portuguesa / Arte Urbana Collective

Pro ČR přeložila a vydala: Asociace českých filmových klubů, z.s.

ÚVOD K FILMU

PROČ DNES UVÁDĚT TENTO FILM?

„Zhaleika“ je tradiční slovanský nástroj, jehož zabarvení zvuku bývá popisováno jako pronikavé, nosní, smutné a soucitné. V Bulharsku termín „zhaleika“ označuje také černou stuhu nebo černý šátek, který nosí ženy a muži po smrti někoho blízkého, stejně jako rituál smutku obecně. Původní název filmu Elizy Petkovové, který vychází z praslovanského slova pro „smutek“ či „žal“, zůstává napříč naší kolekcí nepřeložený pro jeho mezinárodní uvedení, jako by chtěl podtrhnout myšlenku, že obřady a emoce kolem smrti jsou univerzální.

Smutek (Zhaleika) není jen o smrti jednoho muže a důsledcích pro všechny kolem, ale také o pomalém úpadku malé vesnice jménem Pirin, uhnízděné v samotném srdci pohoří Pirin. Jako film o dospívání se Zhaleika zaměřuje na mladou hlavní hrdinku – rebelskou a svéhlavou Loru, spolu s jejími dospívajícími přáteli. Drama jejich bouřlivého dynamického dospívání je postaveno vedle téměř až komické rutiny starých lidí, kteří se vyrovnávají s útrapami a trivialitami vesnického života. Filmařčin pohled se přirozeně soustředí na mladé protagonisty a neúnavně je sleduje kamerou, přibližuje se blíží a blíží, aby zachytil poslední okamžiky nevinnosti. Přesto je celkové vyznění filmu smutné, až stísněné. Stejně jako je přirozené, že se teenageři vzbouří a zpřetrhají pouta při hledání své skutečné identity, je logické, že se mladá generace rozloučí se svým skromným domovem při hledání lepšího života. Zanechá však v místě svého původního domova nesmazatelnou stopu v prostředí sociodemografie i kultuře.

Vzhledem k tomu, že pohled Elizy Petkové je rovněž pohledem ženy, **Smutek (Zhaleika)** se přímo zabývá mnoha způsoby, jakými patriarchální společnost hlídá ženské tělo. Režisérka zobrazuje Lořinu smyslnost, aniž by do ní promítala mužské fantazie. Nicméně zkoumá, jak se nespoutaný projev svobody hlavní hrdinky, pokud jde o oblečení a chování, střetává s obvyklým vnímáním toho, jak by se dívka v tomto věku měla chovat, zejména po smrti jejího otce.

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Světová premiéra: Berlinale Generation 14+, 2016

Český název: *Smutek* (orig. *Zhaleika*)

Země původu: Německo

Stopáž: 1 h 32 min

Formát: barevný, 1:2, 35 mm

Režie a scénář: Eliza Petkovová

Kamera: Constanze Schmittová

Kostýmy: Waris Klampfer

Scénografie: Hristina Dyakova, Janet Ivanova

Střih: Hannes Margetová, Eliza Petkova

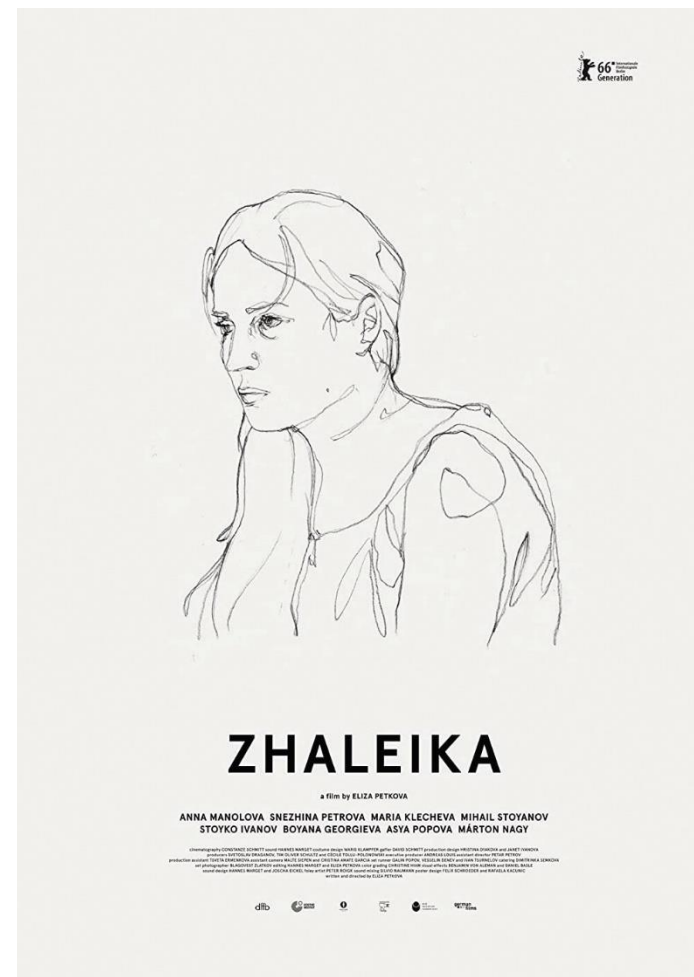
Zvuk: Hannes Margetová

Zvuková režie: Hannes Margetová, Joscha Eickelová

Výkonný producent: Andreas Louis

Producenti: Svetoslav Draganov, Tim Oliver Schultz, Cécile Tollu-Polonowskiová

Hrají: Anna Manolovová, Snezhina Petrovová, Mihail Stoyanov, Maria Klechevavová, Stoyko Ivanov, Boyana Georgievovová, Asya Popovová, Márton Nagy



Pohádková
poetika

Dokument -
fikce



Řeč
těla

Tradice -
modernost

KLÍČOVÁ TÉMATA

POHÁDKOVÁ POETIKA

Před sto lety publikoval Vladimír Propp své stěžejní dílo *Morfologie pohádky* (*Morphology of the Folktale*) založeném na podrobné analýze stovek pohádek. „Jeden z členů rodiny chybí doma,“ „Hrdina řeší zákaz“, „Zákaz je porušen,“ „Neštěstí nebo nedostatek vejde ve známost a hrdina je osloven s prosbou nebo příkazem,“ „Hrdina odchází z domova“ to vše představuje klasické „funkce“ či motivy v Proppově teorii *Dramatis Personae* (Osoby a obsazení).¹ Lze je nicméně snadno odhalit i ve scénáři *Smutku (Zhaleiky)*, pokud film čteme jako literární text. Na díle Elizy Petkovové je zvláštní fakt, že „hrdinkou“ je mladá žena a otevřený konec filmu předvídá její nadcházející dobrodružství. Věta „Očekávám, že se zásadně změníš“ je jasným znamením blížící se iniciace, přechodu mezi dospělým, snad se šťastným koncem. Film také chytře využívá přírody a místního folklóru k vytvoření systému mytopoetických gest, díky nimž jsou Lořiny peripetie výjimečné a zároveň univerzální.

TRADICE A MODERNOST

Od prvního záběru se dramatické napětí *Smutku (Zhaleiky)* vytváří pomocí dichotomie², přičemž dělení tradice versus modernost je nejmarkantnější. Tyto kontrasty jsou každodenní realitou na venkově v Bulharsku: od srovnávání nepoměru Lořiných „hadrů“ naproti vdovským černým šatům starších žen v její rodině, po protiklad mezi symboly současného života (např. mobilní zařízení) a starodávným způsobem života (chov zvířat, pěstování zeleniny). Film nenápadně zachycuje přítomnost bytí na hranici mezi minulostí a budoucností, která

se zdá být utkaná z konfliktů. Film Elizy Petkovové podtrhuje také skutečnost, že i přes smrt otcovské postavy je patriarchální řád s jeho zvyky a nekonečnými požadavky udržován a vynucována ženami.

DOKUMENT / FIKCE

V kontextu filmového průmyslu se „dokument“ a „fikce“ často rozdělují z praktických důvodů, zejména pokud jde o financování, produkci, distribuci, předvádění a hodnocení různých typů filmů. V tvorbě mnoha debutujících filmařů je lze však jen těžko od sebe rozeznat, především kvůli jejich přirozeně impulsivnímu bezprostřednímu sebevyjádření. Ve *Smutku (Zhaleiky)*, prvním celovečerním filmu Elizy Petkovové inspirovaném událostmi z její vlastní minulosti, nejde pouze o náboj prožité zkušenosti, který spojuje dokument a hraný film, ale také o rozhodnutí téměř výhradně točit s neprofesionálními herci, se skutečnými obyvateli vesnice Pirin. Jednou z předních výjimek je Snezhina Petrovová, která hraje Lořinu matku. Vystudovaná jevištní herečka působící v profesionálním zázemí v experimentálním divadle, tanci, režii a pedagogice, jejíž role je ve filmu asi nejobtížnější, protože kombinuje prvky komické i tragické.

ŘEČ TĚLA

Jsme diváky filmu, kde se moc nemluví. Velmi důležitým opěrným bodem je jakási nesoudružnost mezi Lorou a její rodinou (těžké ticho visící nad stolem), stejně jako v rámci vesnice. Loru poznáváme i skrz její tělo – vrhá se do vody plná energie

a překypuje smyslností mládí. Ve vesnici, zamrzlé v čase, s více než stárnoucím obyvatelstvem, je Lořino tělo samo o sobě něco jako anomálie. Hlavní otázkou filmu je přijít na to, kdy a jak se dívka z tohoto místa dostane. Rituál smutku vyžaduje, aby bylo její tělo zakryto, umlčeno nebo neutralizováno, ale Lora odmítá vyhovět. Řeč těla a neverbální komunikace je patrná i mezi Lorou a její babičkou, ztvárněnou Marií Klechevovou, kterou Eliza Petkovová potkala přímo ve vesnici. Pohledy mezi těmi dvěma, či způsob jakým stará žena uchopí svou vnučku za ruku, jsou i bez toho, že by prohodily jediné slovo, velmi jasným důkazem, že vyjadřuje Lořiným touhám svou podporu.

SYNOPSIS

Lora je zamilovaná do Todora a zdá se, že i Todor Loru miluje – navzdory rozdílu v jejich pohledech na svět. Je jim oběma 17 let a nevinné pocity se zdají být nejdůležitější věcí na světě (a to nejen pro ně), ale i pro všechny v malé horské vesnici, ve které žijí. Zatímco Lora sní o vyhlídkách za horskými kopci, její otec náhle zemře. Sousedé začnou Loru pomlouvat, šuškájí si, že by mohlo jít o Boží trest za Lořin „zhýralý“ životní styl.

Ve světle nové sociální situace, která má pro rodinu i ekonomické důsledky, se Lořina přísná matka snaží přimět dceru zapadnout do řady, ale bez úspěchu. Mezitím se přátelé, dokonce včetně Todora, začnou Loře vyhýbat. Tvrdohlavá a neklidná (nic jako její poslušná mladší sestra), Lora žije, jako by se nic nestalo, odmítá přijmout roli nešťastného sirotka, přičemž její babička je jedinou osobou, která ji tiše podporuje. Příchod mladého německého turistu, který potřebuje pomoc, ukazuje Loře nové obzory a cestu ven z jejího dřívějšího života.

¹ Vladimír Propp, *Morfologie pohádky: druhé vydání* (University of Texas Press, 1968) / Vladimír Propp,

² Dichotomie (z řeckého *dicha* = na dvakrát a *tome* = řez) je obecně jakékoli rozdělení celku do dvou vzájemně se nepřekrývajících částí. Jiná definice: rozlišení dvou kvalitativně odlišných stavů jevu nebo vlastnosti.

KONTEXT

HORY V BULHARSKÉM FILMU

Horské vesnice a malá města zůstali v bulharském filmu po mnoho let neprozkoumaným územím kvůli logistickým potížím a ideologii. Dříve sloužily tradičně jako námět pro bulharskou literaturu, (viz. kapitola **Dialogy s jinými druhy umění – literatura**), ale v 70. letech 20. století toto zaměření změnila filmová kamera takzvaným „cyklem migrace“. „V 70. letech začíná bulharská kinematografie nastiňovat dimenze hodnotového konfliktu způsobeného násilnou změnou identity, ke které došlo v 50. letech 20. století. Hlavním problémem cyklu migrace je otázka zničení bulharské tradice a ztráta základních hodnot, které podporovaly náš lid po staletí během historických otřesů.“³

Takzvaná kolektivizace v Bulharsku v letech 1944 až 1959, lehce zmírněná Stalinovou smrtí a procesem destalinizace v 2. pol. 50. let, vedla de facto k ožebračování, deziluzi ze socialistické vlády a k vyliďňování vesnic. Přesto, když Bratoeva-Daraktchieva píše o „tradici“, odkazuje na patriarchát. Je ironií, že jedním z nejznámějších titulů z „cyklu migrace“ je Matriarchát od Ljudmili Kirkovovové (1977), jenž prosazuje socialistický status quo a patos, a zároveň odhaluje demografickou a existenciální realitu, která dnes převládá v malých bulharských osadách.

ZNOVUOBJEVENÍ DIGITÁLU A ŽENY FILMAŘKY

Po těžkém období devadesátých let, takzvaném období přechodu od státního socialismu k tržnímu hospodářství, bulharská kinematografie postupně ožívá a díky digitálním technologiím se znovu spojuje se svými diváky. V devadesátých letech bulharský filmový průmysl přežívá z velké části díky dokumentárnímu filmu, který však mění své zaměření, estetiku, jak se i jeho postavení vůči společnosti z hlediska viditelnosti.

V roce 2000 uvedla uznávaná dokumentaristka Iglia Trifonovová premiéru filmu *Dopis do Ameriky* (2000). Jedná se o hybrid na pomezí fikce a antropologického výzkumu, který je požitkem pro diváky. Zajímavý je detail, že *Dopis do Ameriky* se také natáčel ve vesnici Pirin. Bratoeva-Daraktchieva jej považuje za svůj přelomový film a sonduje do jeho hlubokých kulturních kořenů: „Folklorní tradice získávají pro postavy a diváky význam pouze tehdy, když se jejich vlastní duchovní dědictví postaví vedle sebe s „cizím“, a když postavy najdou způsob, jak ho integrovat do své současnosti.“⁴

V dalších desetiletích se několik režisérů vrátilo ze zahraničí a do bulharských hor, aby natočily nízkorozpočtové projekty na hranici mezi dokumentem a hraným filmem. Jednalo o vítězku ceny Srdce Sarajeva Zornitsu Sophii s filmem *Mila z Marsu* (2004), nebo Ralitzu Petrovovou s filmem *Bez Boha* (2016), který jako první bulharský titul získal cenu Zlatého leoparda na filmovém festivalu v Locarnu.

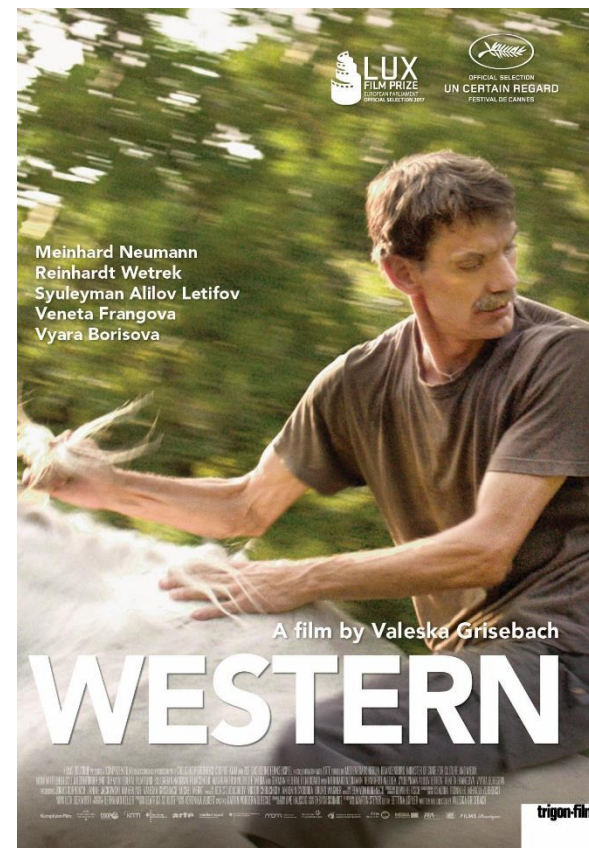


³ Ingeborg Bratoeva-Daraktchieva, *Bulharský film od Kalin the Eagle k Londonýnské misi* (Institut uměleckých Studií, 2013) p. 182

⁴ Ibid. str. 276

NĚMECKÝ FILM PŘI HLEDÁNÍ NOVÝCH CITŮ

V kontextu dnešní evropské koprodukční praxe je normální, že dvě nebo více zemí s různou kulturní historií a rozpočtovými možnostmi spolupracují na natočení celovečerního filmu. Konečný výsledek však není vždy dostatečně kreativní nebo uspokojujivý pro diváky z různých koutů světa a z různého prostředí. Nicméně se v posledních letech, přes bohatou filmovou tradici Německa, kromě *Smutku (Zhaleiky)* objevily další dva „flâneur“⁵ filmy. Oba v režii žen, odehrávající se na Balkáně, respektive v Rumunsku a Bulharsku. I když se velmi liší z hlediska stylu, *Toni Erdmann* (2016) od Maren Ade a *Western* (2017) od Valesky Grisebach sdílejí jemný smysl pro humor. Obě režisérky také projevují hodně trpělivosti, pozornosti a empatie ke krajině a lidem, které natáčejí, takže se „Balkán“ nepromění v něco exotického. *Toni Erdmann* a *Western* měly oba premiéru v Cannes a byly také velmi dobře přijímány filmovými kritiky i diváky. Po těžkých následcích 90. let, tzv. přechodném období od státního socialismu k tržní ekonomice, bulharská kinematografie postupně ožila a díky digitálním technologiím se znovu spojila se svým publikem.



5 flâneur – česky Flanér je označení pro člověka, který se bezcílně prochází městem, povídá si se známými a sbírá zážitky; často jde o umělce, který tak získává inspiraci. (Poznámka překladatele)

AUTORKA ELIZA PETKOVOVÁ A JEJÍ DÍLO



Režisérka Eliza Petkovová

Eliza Petkovová se narodila v Bulharsku v roce 1983 a do Německa se přestěhovala krátce po absolvování střední školy v roce 2003. Po získání magisterského titulu v oboru filozofie a moderních japonských studií na Univerzitě Heinricha Heineho v Düsseldorfu se v roce 2008 přestěhovala do Berlína, kde začala pracovat jako dokumentaristka na volné noze. V roce 2011 zahájila studium filmové režie na Německé filmové a televizní akademii v Berlíně (DFFB), kde v roce 2020 odpromovala.

Během svého působení na DFFB režírovala řadu krátkých filmů a jeden z nich z roku 2014 - *Absent (Nepřítomen)*, byl vybrán do programu Cinéfondation v Cannes pro rok 2015. V roce 2016 byl film ***Smutek (Zhaleika)*** zařazen pro 66. ročník Berlinale v sekci Generace 14+ a získal zvláštní uznání mezinárodní poroty. V roce 2020 byl její druhý celovečerní film *Ryba břichem vzhůru* uveden na 70. Berlinale v sekci Perspektiva Deutsches Kino. Téhož roku byl režisérce udělen Wim Wenderův grant a v roce 2021 získala na 71. Berlinale ocenění Kompagnon-Fellowship Award. V roce 2021 měl premiéru její celovečerní dokument *Starosta, pastýř, vdova, drak* na Mezinárodním filmovém festivalu v Šanghaji. Petkovová je zároveň spoluzakladatelkou Reka Pictures, spolu s Konstantinem Kannem.

Na začátku roku 2010, během jedné ze svých návštěv Bulharska, Petkovová náhodně objevila vesnici Pirin. Vesnice, která nabídla atmosféru pro film *Dopis do Ameriky* od Igliky Triffonové, byla o deset let později ještě opuštěnější. Petkovová tehdy navázala mnoho osobních kontaktů s vesničany a začala je pravidelně navštěvovat. Dosud natočila ve vesnici a v úzké spolupráci s místními dvě celovečerní díla: hraný film ***Smutek (Zhaleika)*** z roku 2016 a dokument *Starosta, pastýř, vdova, drak* (2021). V současné době připravuje projekt pro třetí film odehrávající se v Pirinu, který bude kombinací hraného a dokumentárního filmu. (viz kapitola **Rozhovory**)

VYBRANÁ FILMOGRAFIE

Starosta, pastýř, vdova, drak (2021), celovečerní film

Zvuky přírody / Sounds of Nature (2021), krátký film

Ryba břichem vzhůru / A Fish Swimming Upside Down (2020), celovečerní film

Zhaleika (2016), celovečerní film

Pupeční šňůra / Umbilical Cord (2016), krátký film

Harmonia (2015), seriál na internetu

Nepřítomen / Absent (2014), krátký film

Můj syn / My Son (2013), krátký film

Čínský šepot / Chinese Whispers (2010), středometrážní film



Ryba břichem vzhůru / A Fish Swimming Upside Down (2020)

FILM V KONTEXTU AUTORČINA DÍLA

Od svých prvních filmových projektů, ještě před jejím vzděláním na DFFB, Petkovová projevila nejen náklonnost k dokumentárnímu filmu, ale také cit pro sociální témata, zejména pro problémy menšin a migrace. Následně byla veškerá její praxe během studií filmové tvorby jakýmsi výzkumným procesem – vývojem a experimentováním s různými styly. Navzdory nadšenému přijetí ze strany kritiků a diváků byl **Smutek (Zhaleika)** v jistém smyslu také studentským experimentem se vším kouzlem prvního celovečerního a sofistikovanějšího díla.

Jakmile si Petková plně osvojila filmový jazyk ve svých vlastních podmínkách, mohla hladce „rozdělit“ dokument a fikci, aby na ni ních odděleně pracovala do hloubky, ačkoli některé prvky zůstávají na obou stranách, jako by chtěly posílit poselství. *Ryba břichem vzhůru* odhaluje výjimečnou autorskou vyspělost, zatímco *Starosta, Pastýř, Vdova, Drak* symbolizuje dlouhodobý zájem o místo a lidi, kteří **Smutek (Zhaleiku)** inspirovali.

Některé tváře ze **Smutku** se také staly tvůrčím „maskotem“ a provází Petkovovou film od filmu. Například Anna Manolovová se objevuje jako uklízečka v domě bohaté německé rodiny ve filmu *Ryba břichem vzhůru* a hraje i ve filmu **Smutek** ovšem její vzhled je velmi odlišný. Maria Klechevová (v roli babičky ve **Smutku**) hraje vdovu ve filmu *Starosta, pastýř, vdova, drak*, kterou ztvárňuje se svým autentickým osobním příběhem. Vidíme její domov a setkáváme se s jejím biologickým synem, který žije ve stejné vesnici a sdílí mnoho z jejích každodenních potíží.

Přestože jde o „německý“ film, pro realizaci **Smutku** bylo klíčové osobní a profesní spojení, které Petkovová tvoří s bulharskou kinematografií. Od účasti ostříleného dokumentárního režiséra a producenta Svetoslava Draganova na projektu, až po velkou cenu Filmového festivalu v Sofii, jako projevu velkého uznání a „sladění“ Petkovové s dalšími současnými autory z Bulharska. Z hlediska estetiky, společenské angažovanosti a vyhlídkami do budoucnosti sem patří jména jako Ralitza Petrovová, Milko Lazarov a duo Kristina Grozevová a Petar Valchanov.



INSPIRACE

Pro člověka jako je Eliza Petkova, která s pohyblivým obrazem pracovala profesionálně již před svým vzděláním jako filmařka a později jako absolventka jedné z nejprestižnějších filmových škol v Evropě, je logické, že se odvolává na různá jména či zdroje inspirace ze světové kinematografie.

„Já i moje kameramanka jsme fanoušci arthouse filmů, počínaje Berlínskou školou, se všemi těmi úžasnými německými režiséry s výstižnými, klidnými až meditaivními filmy, které jsou prochnuty černým suchým humorem švédských režisérů jako je Ruben Östlund nebo Roy Anderson. Jako dokumentaristka, která proměňuje fotografii ve film, jsem také velkým fanouškem rakouské kinematografie a tvůrců, jako jsou Ulrich Seidel, Michael Haneke nebo Nikolaus Geyrhalter. Asijská kinematografie, například Apichatpong Weerasethakul, si zase pohrává s dělicí čarou mezi realismem a magií, a dokonce s některými transcendentálními úrovněmi, které se objevují v naturalistickém rámci.“ (viz pozn. 6 a navazující oddíl Rozhovory níže).

Co je však na filmografii Elizy Petkové opravdu zajímavé je to, do jaké míry se její styl přizpůsobuje ději a prostředí díla. Přestože ve většině případů spolupracuje se stálým technickým týmem kameramanky, zvukaře, spolu-editorem i s některými herci, jejich práce se jakoby proměňuje podle stylu, který si konkrétní příběh žádá. Jak sama Petkovová přiznává (viz kapitola **Rozhovory**), z hlediska pohledu a pocitu z filmu je pro **Smutek (Zhaleiku)** hlavním faktorem ono místo, kde se film natáčel, a které se stalo mnohem víc než pouhou lokací.



ROZHOVOR S ELIZOU PETKOVOU⁶

„...Do značné míry jde také o autobiografii, takže pro mě bylo zcela přirozené, že jsem Bulharsko viděla jako místo pro natáčení. Události kolem zesnulého otce, lítost a očekávání druhých, tyto stavy jsem nejintenzivněji prožívala ve své vesnici, kde mě všechny starší ženy sedící na lavičkách zastavily, abych toto téma s nimi probrala a pro tento příběh se vesnice nějak zdála být přirozené místo. (...) Bylo pro mě důležité, aby lokace nebyla jen kulisou, používanou pouze jako jeviště, jako něco exotického nebo něco v tomto duchu, ale aby byla skutečně součástí, nezbytnou součástí filmu, což znamená, že místní lidé museli aktivně zapojit svou přirozenost. Scénografie je sotva dotčená, hlavně pro Lořin prostor, neboť tam nežijí žádní mladí lidé. (...) Řekla bych, že **Smutek (Zhaleika)**

Je skutečným dokumentem asi z 30 %, protože tam jsou čistě dokumentární scény, které nelze nijak zinscenovat.“

„Zamilovala jsem se do toho místa, do této vesnice a místní se mi dostali pod kůži natolik, že jsem si nějak stanovila cíl, že pokud budu na tomto světě a tato vesnice bude existovat (což nemusí být navždy, protože lidé jsou staří a umírají, a pokaždé, když tam jedu, někteří přátelé už nejsou mezi živými), tak tam udělám každých pár let projekt. Jako dokument, jako výsek času pozorující tento proces zániku. Dokument Starosta, pastýř, vdova, drak je součástí mého plánu a už jsem začala rozvíjet nový projekt, který ukazuje další aspekt vesnice a bude v podobě dokumentární fikce.“

„V době, kdy jsme natáčeli **Smutek (Zhaleiku)**, jsme spolu s Constanze natočily několik filmů, takže tvůrčí důvěra mezi námi byla značná a mohu říci, že vizuální jazyk byl z velké části její rozhodnutí. (...) Velká část natáčení probíhala intuitivně. Bylo jasné, že nechceme mít ruční kameru, záběry mají být pokud možno klidné, a pokud dojde k pohybu, měl by to být panning⁷.“

„Celý film je vlastně improvizovaný, ale když říkám „improvizace“, nemyslím tím, že jsme netušili, co budeme točit. Scénář s replikami byl napsaný, jen jsem vždy herce požádala, aby se neučili tyto dialogy, ale pamatovali si konflikty nebo témata, která se otevírají v různých scénách. Před natáčením jsme dlouho zkoušeli, skoro jako divadelní představení. Cílem pro každého herce bylo, aby dokázali ztělesnit svou roli - vzhledem k tomu, že většina z nich jsou debutanti nebo amatéři (kromě Sněžiny Petrovové a Mártona Nagye jako turisty), aby se cítili bezpečně, a aby byli schopni tuto improvizaci usměrnit, když natáčíme. To je můj přístup i ve velmi stylizovaných filmech (...) Není důležité, co někdy říkáte, ale jak to říkáte.“

„Moje babička byla velmi nábožensky založená osoba, pracovala v kostele a mnoho scén, které jsem si nějak představovala pro Zhaleiku, jsou scény, které jsem viděla jako dítě, scény, které mě stresovaly nebo ve mě vyvolaly respekt.“

„Myslím, že umění obecně má vždy terapeutický aspekt. Nevěřím, že umění je něco, co zvracíte, protože to nedokážete udržet uvnitř, a že je to trauma nebo emoce, které musí jít ven. Ne, musíte mít dostatečný odstup, pozorovat a využívat abstrakci, aby tato věc nebyla prezentována jako klubko nervů, ale jako něco promyšleného, s čistými a jemnými liniemi, což můžete udělat pouze tehdy, pokud jste mimo afekt.“

⁶ Rozhovor vedla online Yoana Pavlova 6. ledna 2022, speciálně pro aktuální zdroje CinEd

⁷ Poznámka překladatele: **Panning** (švenkování, sledování objektu) je označení pro horizontální nebo vertikální rotační pohyb filmové, digitální nebo video kamery. Výsledkem panningu je někdy efekt rozmazání obrazu jako při otáčení hlavou při rezolutním „ne“.

OBRÁZKY KE KAPITOLE ROZHOVOR S ELIZOU PETKOVVOU



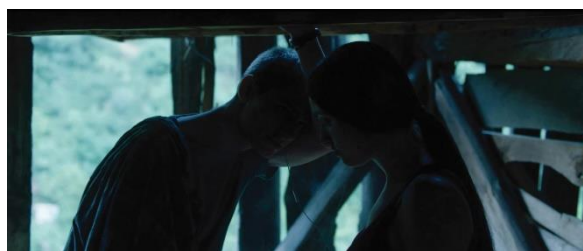
ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY

Následné rozdělení je praktickou pomůckou, jak se blíží formou vrátit do filmu.



1 – Starší vesnická žena zpívá píseň připomínající nárek. Následují scény z pastvin, stád postupujících malebnou krajinou, krav, které pastýř ručně dojí. Je čas léta, dospívání. Lora je zachycena mezi nevinnou radostí dětství a dozráváním, se smyslností mladé ženy, kterou se má stát. Prožívá své první milostné chvíle s Todorem, s nímž se nechává strhnout do něžné a smyslné hry.

(0 až 0:51 min)



2 – Lořino mládí, elán a touhy kontrastují s vesnicí obývanou staršími lidmi. Její otec se jí snaží předat a naučit, jak se starat o zahradu. Lora a Todor se znovu setkají, koupí si pár cigaret a zavrou se ve stodole, aby mohli kouřit, poslouchat hudbu a líbat se. Když se večer ochladí, chlapec půjčí Loře svou košili.

(5:02 – 13:20 min)



3 – V hospodě spolu družně hovoří parta vesničanů, projevují jeden před druhým svou mužnost. Lora se vrací domů a nevyhne se konfrontaci s otcem. Následně dívka projevuje blízkost své babičce. V dalších záběrech se teenageři ocitají oddělení od ostatních: debatují, vtipkují, objímají se. Lora je zpátky doma, sedí u stolu tváří v tvář matce, loupou brambory. Dívka sdílí svůj plán, chce studovat literaturu v hlavním městě Sofii. Neochota vzájemné komunikace mezi oběma ženami je zřejmá.

(13:21 – 20:40 min)



4 – Lora jde pro mléko. Otcí, který se věnuje zahradničení, je špatně. Lora potkává Todora. Mladý pár se políbí ihned, jakmile jsou spolu skryti před zraky lidí. Dívka vrátí chlapci košili. Jakmile přichází Lora domů, je pokárána otcem, který našel cigaretu v jejím pokoji. Otec ji také obviní z jisté formy neslušnosti kvůli tomu, jak se obléká a vypadá, kvůli chování. Obává se odsouzení ze strany vesnické komunity.

(20:41 – 27:00 min)



5 – Sledujeme výjevy z vesnického života. Lořin otec klidně sedí, ale náhle dostane záchvat kašle a všimne si krve na ruce. Lora se baví s kamarádkou Elenou ve svém pokoji, poslouchají hudbu, když vypadne internet, fotí si selfie. Pak se vydají na skútru do nočního klubu. Parta se nechává unést hudbou a tancem, ale náladu naruší spor s neznámým chlapcem.

(27:01 – 37:16 min)



6 – Loru probudí matčin křik a její sestřička přichází, aby se k ní přitulila v posteli. Pochopíme, že otec je mrtvý. Babička pomáhá matce při rituálním omývání těla. Následují fáze smutečního obřadu - jedna za druhou, přičemž se dodržují opravdu všechny tradice (mísa s moukou, která se naplní, společné truchlení s pláčkami). Poté vesničané vyjadřují rodině kondolence, jsou uspořádání do špalíru. Lora je jakoby nepřítomná, s potlačovaným vzdorem.

(37:17 - 45:20 min)

ROZDĚLENÍ FILMU NA KAPITOLY

Následné rozdělení je praktickou pomůckou, jak se bližší formou vrátit do filmu.



7 – Lora chce odejít z domu, aniž by měla na sobě smuteční šátek, ale matka ji vrací zpět, aby si ho vzala. I když babička projeví pochopení, vesnice Loru odsuzuje a podle klevet a pohledů, které na ni vesničané vrhají, ji viní ze smrti otce. Smrt je potrestáním za její neslušnost. Její mladší sestra se podrobuje obřadům a tradicím. Ani Todor, ani Elena nejsou ochotni dělat Loře společnost. Je zřejmé, že jim není dovoleno ji vidět, a že je z života vesnice vyloučena.

(45:21 - 55:03 min)



8 – Matka přistihne Loru, jak poslouchá hudbu ve sluchátkách a tančí ve svém pokoji, nastane napjatá situace. Později vidíme ty dvě v kostele, Lora se loudá po podél zdi, kde položí na bok obrázky ikony. Při návštěvě hrobu svého otce zahlédne Todora a Eleny, jak se spolu prochází. Na hrobě matka promlouvá k otci takovým způsobem, aby bylo jasné, že chce vlastně pokárat neposlušnou Loru.

(55:04 – 01:03:16)



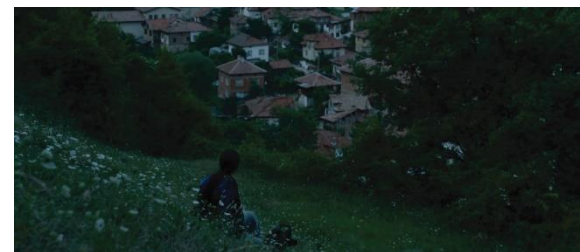
9 – Lora se potuluje po vesnici, namáčí si šátek do vody potoka. Potkává skupinu kamarádů z vesnice, mezi nimiž jsou i Elena a Todor. Setkává se se skupinou mladých lidí z vesnice, včetně Eleny a Todora. Popadne Teodora za ruku a odtáhne ho do jejich intimního úkrytu. Váhavě znovubjevují společnou blízkost a intimitu. Zdá se, že jejich objetí povede k prvnímu milování. Dveře se však otevrou, jsou přistiženi při činu a rozdělí se.

(01:03:17 – 1:11:38)



10 – Mladý batůžkář přijde pěšky do vesnice a mluví se staršími ženami, které jako obvykle sedí na lavičce. Hledá místo, kde by si postavil stan, ale dialog se nezdaří a vede k nedorozumění. Totéž se stane s prodavačkou ve vesnickém obchodě s potravinami, kde si chce koupit ovesnou kaši. Lora vejde do obchodu a tvrdí, že mluví anglicky, což zřejmě není tak docela pravda. Vede muže do kopců u vesnice, poslouchají hudbu vedle sebe a hledí na domy vystupující z vegetace.

(01:11:39 – 1:20:01)



11 – Nad rodinným stolem u večere opět visí ticho. Brzy ráno se Lora vyplíží z domu, aby se přidala k turistovi v jeho táboře, ale on už odešel. Prohlíží si z tohoto místa vesnici. Téhož dne se Lora opět tajně vydává na cestu, ale tentokrát to skutečně znamená odchod. S otcem se rozloučí tím, že nechá u jeho hrobu svůj smuteční šátek. Její mladší sestra ji slyší odcházet, ale nic neřekne. Lora se vydá na cestu a vrhne na vesnici poslední pohled.

(01:20:02 - konec)

FILMOVÉ OTÁZKY

DOKUMENTÁRNÍ PRVKY V HRANÉM FILMU

Zhaleika je fitivní příběh avšak s dokumentárními prvky. Takový druh díla je charakterizováno jako hybridní film. Dokumentární forma se neprojevuje prostřednictvím mizanscény zahrnující otřepaná klišé (ruční kamera, ruchy), ale spíše prostřednictvím průníků reality, která jako by byla vyzvána, aby vstoupila do filmu. Metoda Elizy Petkové vyvolává specifické napětí, v němž se život a skutečnost prolínají s fikčním prostorem.

NATÁČENÍ TOHO, CO ZANEDLOUHO ZMIZÍ

Tento přístup je součástí určité linie v dějinách kinematografie, spojené s dokumentárními filmy, které jsou zároveň hybridními formami. Tyto dokumentární filmy se vyznačují zásahem filmařů do reality, kterou natáčejí. Jedná se o linii Roberta Flahertyho, jehož *Nanuk - člověk primitivní* (1922) přiměl protagonisty předvádět způsob života, který jim už nepatřil, protože hlavní hrdina a jeho rodina se již usadili na pobřeží. *Moana* (1926) a *Muž z Aranu* (1934) přejímají stejný princip, přičemž druhý jmenovaný se posouvá ještě dále do oblasti fikce. Tyto inscenace reality za účelem svědectví o tom, co zanikne, má i další pozoruhodné příklady, které zaslouží pozornost např. *Farrebique aneb Čtvero ročních dob* (1947) Georgese Rouquiera. Film znázorňuje rolnický život na farmě v Aveyronu, která má být připojena k elektřině. Opět se zde mísí realita s fikcí filmu, který získává důležitý dokumentární rozměr. Za zmínku stojí série filmů, které Vittorio De Seta natočil v padesátých letech, a které zaznamenaly podtrhly atmosféru archaického přežívání v jižní Itálii (*Věk mečounů orig. The Age of Swordfish*, *Velikonoce na Sicílii*, *Pastyři z Orgosola*). V přímé souvislosti se ***Smutkem (Zhaleikou)*** lze odkázat na *Stendali - suonano ancora* (1959), zachycuje inscenaci posledních truchlících ve vesnici v Puglii na základě textu Piera Paola Pasoliniho.

Ve filmu ***Smutek (Zhaleika)*** se sounáležitost s Robertem Flahertym projevuje tím, jakým způsobem je film zasazen do kontextu již existujícího místa a komunity. Navíc jde o něco sdíleného, ve znamení setkání a bratrství - pro režiséru to bylo především setkání s místem při túře v létě 2012, poté její pravidelné návštěvy, - mnohokrát se vracela, aby byla svědkem vývoje místa ztraceného v horách, kde hodlá nadále natáčet filmy. Dokumentární rozměr zachycuje přítomnost obyvatel a místa, přičemž si je vědoma toho, že jsou odsouzeni k zániku. Z tohoto pohledu ***Smutek (Zhaleika)*** tvoří jakýsi archiv místa a lidí. Nejen ve vztahu ke smutečnímu obřadu spojenému s šátkem, má film skutečný antropologický rozměr, ale i kvůli studiu vztahu mezi jednotlivci a komunitou, skrze pozorování rodových gest, jejichž přenos je možné přerušit. Vesnice není jen kulisou, je zosobněna těly, tvářemi a hlasy těch, kteří ji obývají.



1



2



3



4

FILMOVÉ OTÁZKY

SOUŽITÍ ŽÁNŘŮ / JAZYKOVÝCH STYLŮ

Dokumentární rozměr *Smutku (Zhaleiky)* je nazačen hned úvodním záběrem na starší ženu, která zpívá tradiční píseň „a capella“ a má na sobě tričko s nápisem „Gimme gimme more“, odkazující na hit Britney Spearsovou z roku 2000. Zpívá tak, aby přitáhla pozornost kamery, která je součástí dokumentárního filmu. Znamená to, že žena si je vědoma kamery a můžeme předpokládat, že kamera je umístěna jako součást mizanscény⁸, a proto se na ni žena přímo dívá. Tato scéna vyvolává první komické setkání tradice a moderny.

Elitza Petkovová odhaduje, že téměř třetina záběrů filmu byla pořízena ve stylu dokumentárního filmu. (viz kapitola **Rozhovory**). Snad k němu můžeme přiřadit i následující sekvence filmu, protože hned po detailním záběru zpěvačky následuje sled záběrů pastýřského života. Nít filmu nás vede dál a dál díky střídání dokumentárních sekvencí s hranými úseky v průběhu zápletky, bez jakékoli symetrie a přesného systému. – Během prvních minut se například po dokumentárních záběrech ocitneme u Lóry, která se s ostatními koupe v řece, což je jistě scéna hraná.



5



6



7

Soužití mezi dokumentem a fikcí (soužití žánrů) tedy přechody z jednoho žánru do druhého vnímáme zejména na začátku filmové kapitoly 3: při diskuzi mezi muži z vesnice a ještě více ve filmové kapitole 5. Petkovová však vše mísí, aniž by tím utrpěla kontinuita filmu. Ten v sobě zahrnuje dokumentární prvky pozorování: zabíjení koziho mláděte, mužskou družnost, staromódní praní prádla a tradiční vícehlasou píseň zpívanou ženami.

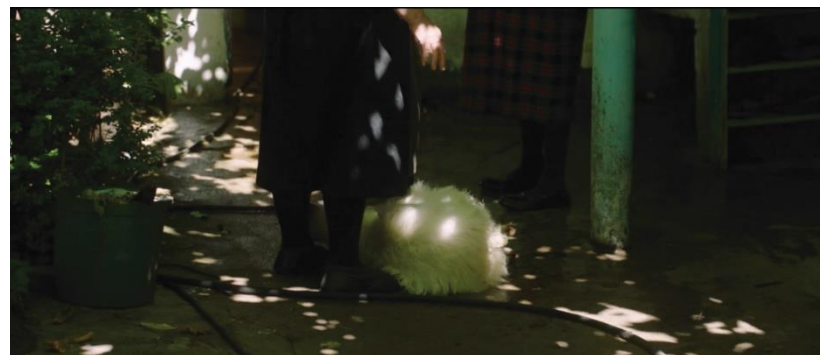
⁸ Poznámka překladatele: Mise-en-scéna je v umístění na scéně“ nebo „co je uvedeno do scény“) je scénický návrh a uspořádání herců ve scénách pro divadelní nebo filmovou produkci, a to jak ve výtvarném umění prostřednictvím storyboardingu, vizuálního tématu a kinematografie, tak ve vyprávění příběhu prostřednictvím režie. Termín se také běžně používá k označení jednotlivých scén, které fungují jak představitelé filmu.

Zabití mladého zvířete je šokující svou směsicí brutality a odstupu, odhalení a sugesce. Scénu sledujeme v celkovém záběru, samotný akt je z velké části maskován nohou jedné ze dvou přítomných žen. Eliptický střih⁹ se stará o to, aby doba snímání nebyla moc dlouhá, nepohodlná a umožňuje nám přístup k následkům činu – mrtvé zvíře se omývá a připravuje. Tato hodně reálná smrt živí antropologický rozměr filmu, jako jsou rituály, gesta a posvátné či světské rituály. Tato scéna podtrhuje každodenní charakter, normálnost a banalitu takového činu, dnes v moderních a městských společnostech odsunutého do pozadí. Tyto dokumentární scény nejsou afektované, ale živí celý film, mohou rezonovat s fikcí a získat metaforický

rozměr, což je téměř vždy případ, kdy se ve filmu inscenuje smrt zvířat. Zde se vztahuje ke Stoyanovu blízcímu se konci. Jeho ostatky jsou omyty a připraveny k oplakávání a smutku příbuzných. Vidíme, že metaforický význam lze vnímat i v duchu dokumentárního žánru, například když žena uřízne větev dubu na začátku filmové sekvence, která následuje ihned po truchlení a Stoyanově pohřbu. To lze chápat jako všeobecné prohlášení: člověk, rostlina i zvíře patří do stejného světa, náleží jim stejná dočasnost a řadí se do stejného cyklu života a smrti.



8



10



9



11

⁹ Pozn. Překlad.: Eliptický střih (elipsa) – vynechání prázdného času nedůležitých okamžiků.

Režisérka říká, že úzkostlivě respektovala prostředí a místo natáčení, aby před diváky obstálo. Jedinou „vyrobenou“ dekorací byla výzdoba Lořina pokoje: nápis Las Vegas, fotky a plakáty (viz kapitola **Rozhovory**). Jinak ji k natáčení zcela stačilo použít dokumentární rámec, přirozené prostředí, do kterého herci a neherci vdechli prvek fikce, což logicky opět znamená dvojí režim, kombinaci fikce-dokumentu. Anna Manolovová debutovala jako herečka v roli Lory, stejně jako Mihail Stoyanov v roli Todora. Matku hraje Snezhina Petrovová, zkušená divadelní, filmová a televizní herečka. Pokud jde o otce a babičku, nejsou profesionální herci stejně jako mnozí další vesničané. Někdy možná cítíme mezery v jejich hereckém projevu. Takovéto obsazení vytváří tření a různorodost, což byl autorčin záměr, snaží se v rámci pestrosti vytěžit maximum.



12



11

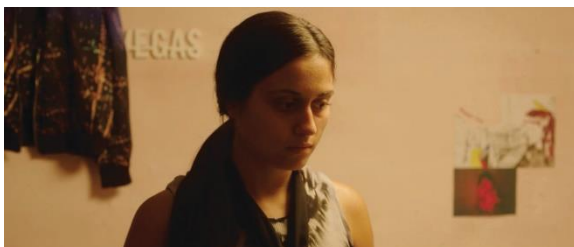


13

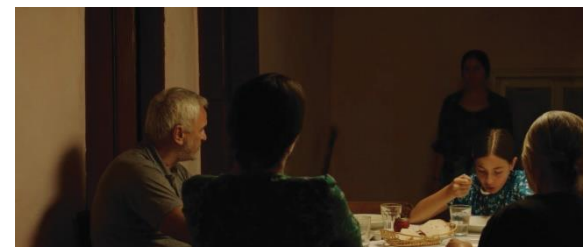
OTEVŘENÉ versus UZAVŘENÉ

To jsou ústřední motivy filmu, kde pocity uvěznění, útlaku a sledování tvoří důležité body dramaturgického napětí a Lořiny cesty. Jsou z velké části součástí mizanscén. Zdá se, že se celý film sbíhá do dvou scén: když ze svého úhlu pohledu dosáhne dospívající hrdinka, velmi symbolicky, pohledem na střechy vesnice. Pak se obzor doslova otevře, můžeme to považovat za formu rozuzlení: Lora vnímá známé místo jakoby zvenčí, z nové perspektivy, jako by se odpoutala od neviditelné, ale mohutné dostředivé síly. Katalyzátorem změny pohledu na horizont je projíždějící německý turista, který doslova zosobňuje cizince a místo „někde jinde“. Lora pochopí a souzní s jeho příchodem jako se znamením osudu. Tato jinakost, nabídnutá zvenčí, z dálky, z neznáma, se odehrává i na jazykové úrovni. Použitím komického jazykového rejstříku dochází k nedorozumění a nepochopení, a to jak mezi mladým Němcem a staršími ženami, tak mezi ním a Lorou.

Zhaleika v tomto smyslu OTEVŘENÉ/UZAVŘENÉ využívá celou dramaturgii a imaginární prostor při závěrečném výstupu a před ním – mnoho mrzutostí, překážek a slepých uliček (viz **Analýza scény**). Počínaje tísnivou atmosférou u rodinného stolu, kde se Lora cítí jako v pasti a naráží na ticho, na matku i na strohé zdi (viz **Analýza záběru**). V tomto kontextu může spása přijít pouze zvenčí, odjinud a s očekávaným znamením. Zdá se, že u okna své ložnice Lora něco sleduje, hledá přesnou perspektivu, linii letu, podobně jako sestra Anne („Anne, sestro Anne, nevidíš nic přicházet?“) z Modrovouse od Charlese Perraulta. Uvědomujeme si mizející linie, jiné životní perspektivy s pohlednicemi a nápisem Las Vegas, ruku v ruce s tím, co přichází z masa a kostí skrze postavu turisty.



1



2



3



4



5

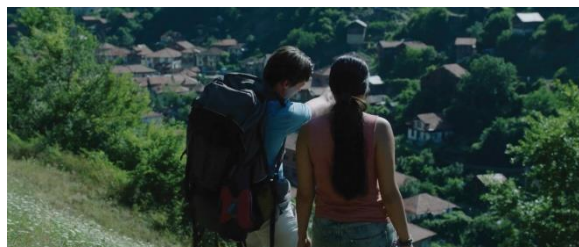


6

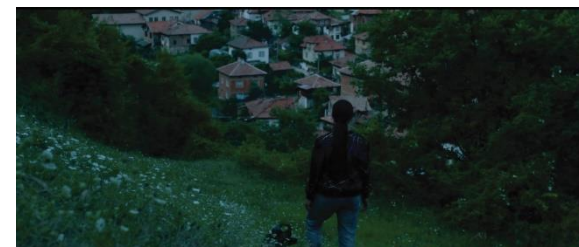
MIZENÍ Z OČÍ

Rozměr pohledu, který se upírá na zavřené či otevřené perspektivy, je znásoben motivem vpádu do soukromí. Je totiž velmi těžké žít skrytě v kontextu vesnice. Vpád se odehrává nejprve v domácím prostoru, kde je narušeno soukromí Lořina pokoje – když tam otec našel cigarety, musel po nich pátrat v její nepřítomnosti. Dále její matka vstoupí do pokoje, zatímco Lora tančí při poslechu hudby se sluchátky na uších. I malá sestra Asja ji zneklidněně, i když benevolentněji, pozoruje přes pootevřené dveře. Zmizet z očí představuje také velký problém, když jde o její lásku s Todo-rem. A když se zdá, že jejich ohnivě objetí povede k milování, vpád zvenčí a pohled vesničky vše zpochybní.

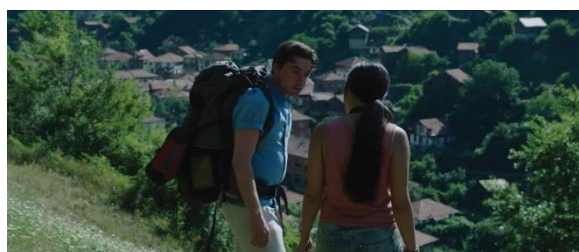
Lořina diskuze s otcem o cigaretách propojuje možné způsoby pohledu - v domácím prostředí i v prostředí veřejném: při pomluvách a upomínání na morální kontrolu a způsob oblékání. Člověk je odsouzen k životu pod sledujícím pohledem dvou nerozlučně propojených společenstev: rodiny a vesnice, které představují extrémně dusivé a odsuzující panoptikum. Vesničtí obyvatelé jsou zároveň garantem společenských a kulturních norem, se kterými se Lora rozhodla nesouhlasit (viz Analýza scény). Aby si člověk mohl patřit a objevit své vlastní já, musí sám sebe vytrhnout. Pamatujme si, že je to Lora, komu patří poslední pohled, který vrhne směrem k vesnici, než pokračuje dál v cestě k dalším obzorům.



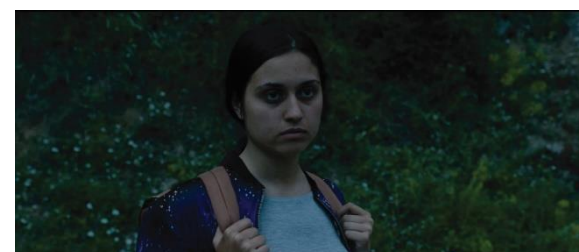
7



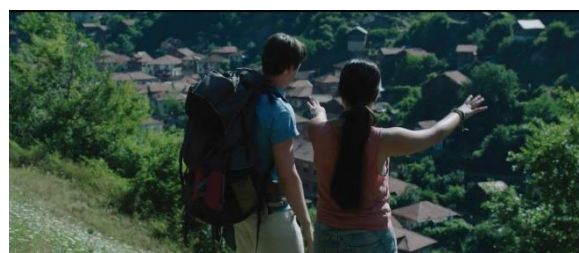
10



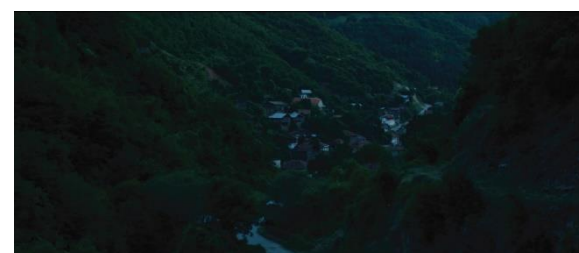
8



11



9



12

ANALÝZA OBRAZU / FILMOVÉHO POLÍČKA

LORA ANEB VPÁD MLADÉHO A SVOBODNÉHO TĚLA

Něco málo přes tři minuty po začátku filmu se poprvé setkáváme s hlavní hrdinkou Lorou. Eliza Petkovová si zde pohrává s kontrastem, který navodila předchozí scéna: stařenčina píseň a hlava letité ženy zahalená šátkem, typickým pro selské ženy žijící v balkánských vesnicích, také scény z pasteveckého života v jejich přirozeném prostředí, kde se pasou stáda ovcí, krav a koz a kde se zvířata dojí ručně. První tři minuty se vznášíme v nějakém neměnném čase tradic a gest předků. V prologu je však jedna věc, která narušuje homogenitu a naznačuje, co bude následovat: starší žena má na sobě tričko s nápisem hitu „Gimme More“ od Britney Spears. Právě tímto prvním záběrem selské ženy je jasně vyjádřeno ústřední napětí filmu (opozice mezi tradicí / modernou, tady / jinde, staří / mladí). A první obraz Lory tyto tenze definitivně dává najevo, ba je dokonce posiluje, protože se jako postava v pohybu objevuje v prostředí postaveném na nehybnosti.

Všímáme si, že Lora je zde zachycena v obrazu zhruba podobném jako u předchozích záběrů, kde se lidé (starší žena a rolníci v práci) objevili v rámečku kamery ve středním detailu. Proto kontrast rámování není nějak velký, zato jej pociťujeme v dojmu z pohybu, který z tohoto obrazu vystupuje, byť zobrazuje jakýsi druh klidu. Vše až do tohoto okamžiku zahalovalo ticho, v jasných liniích gest opakujících se od pradávna. Dojem nenadálého pohybu zesiluje stříkání vody, které rozostřuje vidění a převádí film do plasticity, formalismu a jakéhosi impresionismu – s odlesky a třpytkami světla rozstříknuté vody ve vzduchu. Lze také říci, že jsme svědky změny jazykového rejstříku: To, co předcházelo, souvisí s dokumentárním filmem, kdežto v tomto okamžiku jsme vstoupili do fikce (viz **Filmové otázky – Dokumentární prvky ve fikci**).

Nejnápadnější a nejpůsobivější kontrast spočívá ve vpádu mládí, ani ne tak z hlediska věku, ale spíše v projevu těla jako takového: intenzivního, silného,



energického. A samozřejmě v pohybu. Všechna tato fakta nás dokonce svádí říci, že kontrast je ve svobodě radostné choreografie tance těl. Taneční motiv se později ve filmu také znovu objeví. Těla ze sekvence vyzařují zdraví a pod stříkanci vody můžeme zahlédnout hladkou dívčinu pokožku opálenou sluncem

Filmařka do svého filmu vnáší tělo doslova překypující životem. Navíc v procesu dospívání, protože v těchto prvních vizuálech není snadné určit přesný věk Lory, kromě toho, že se nachází někde na rozhraní mezi ženou a dítětem. Vlastně nosné téma je celé o dětství, hře a nevinné zábavě. Objevují se tu ale i známky asertivní ženskosti a smyslnosti, které si, jak se lze domnívat, možná neuvědomuje ani samotná Lora. To vše vyzařuje z ženskosti obklopené chlapci, která je oblečená do jednoduchého trička upnutým na těle. Tento obraz tak umožňuje navodit další zásadní otázky filmu *Zhaleika*: dětství, které se člověk chystá opustit, lásku, sexuální zasvěcení a objevení síly svádění.

ANALÝZA ZÁBĚRU

ZAJATEC, KTERÝ CHCE UTÉCT (19 minut 00 sekund - 20 minut 40 sekund)

Jednu minutu a 40 sekund trvající statický, upřený záběr je vložen mezi dvě venkovní scény: přichází po procházce Lory, která jde pro mléko uličkami vesnice, a je následován něžnými milostnými hrátkami s Todorem. To posiluje statický rozměr, těžkou atmosféru, dojem potlačování a omezování dospívajícího těla, jenž představuje ústřední téma celého filmu. Záběr byl vybrán i kvůli dokonalému kontrastu s dříve analyzovaným obrazem (viz **Analýza filmového políčka – Lora aneb vpád mladého a svobodného těla**).

Na začátku záběru je Lora zachycena zezadu v sedě a matka se na ni dívá. To poskytuje prostor matce, kterou snímá kamera zepředu: vyschlá postava, strnulé, napjaté držení těla a přísná tvář. A je to právě tento celý záběr, co poukazuje na suchost, strnulost, tvrdost a napětí. Strohou holost vyzařuje i výzdoba pokoje: tmavá místnost s tlumeným světlem, jehož zdrojem je bezpochyby okno – umělé, či nikoli. K tísnivé atmosféře přispívá prostředí, osvětlení, a hlavně nevrlá matka. Vše dělá z Lory skutečnou zajatkyni, uvězněnou na tomto místě. Při osvětlení záběru se temná hmota, která tíží její záda a ramena, jeví jako síla, která se ji chystá pohltit. V každém případě ji drží zpátky, jako znepokojivá neviditelná ruka.

Ponurá a tísnivá atmosféra je leitmotivem vnitřních rodinných scén, které slouží jako vyjádření normy a omezení. Zaznamenáváme přesnost pohledů, které se neprotínají, sotva se navzájem setkají, zdůrazňují nepohodlí, napětí a vzdálenost mezi matkou a dcerou. Tyto dvě těla si nejsou schopna něco sdělit, jako by byla jedna pro druhou uzavřena. Nesdělitelnost se přenáší i do slov. Slova nekolují, narážejí na nevyřčené a jsou odmítána. Když Lora poprvé řekne matce o svém přání studovat v Sofii a pak se jí podruhé zeptá, co si myslí, pokaždé jí matka vyhubuje a nařídí jí odnést odpadky do koše. Lořina promluva se snaží zvrátit její zjetí, kdy je vše v záběru - dostředivé a obklopující, včetně zvuku. Žádný záběr mimo. Dominuje zvuk škrabání brambor, přičemž hlasy jsou v postprodukčním mixu přidušené. Každé z vyřčených slov navozuje odstředivý pohyb, touhu začít znovu, což možná

nemá mnoho společného s případnou láskou ke studiu literatury, ale odpovídá především naléhavé potřebě se rozhýbat, vykořenit a nalézt sám sebe jinde.



1



2



3



4



5



6

ANALÝZA SEKVENCE

PANOPTIKUM A SOUD KOMUNITY: Filmová kapitola 7 (46 minut 47 sekund – 50 minut 07 sekund)

Poznámka: Analýza této scény nezabírá celou kapitolu 7, pouze její střední část

Vše na začátku sekvence připomíná smutek. Svíčky, které se střídavě zapalují, protože podle tradice musí plamen neustále hořet, a samozřejmě černé smuteční šaty, které nosí ženy v domě. Ponurá atmosféra a mizanscéna je zvýrazněna nasvícením, kde obě dvě postavy působí jako stíny – matka z profilu, trochu v protisvětle, a babička zezadu. Obě vyčnívají ze strohého dekoru, pohled ulpívá na suché tváři Lořiny matky s jejími přísnými a vážnými rysy. Těžké ticho přeruší pár slov. Smutek se zmocnil těl a místa, nic nám nedovoluje dostat se z této ponuré atmosféry. V tomto kontextu je vzhled Lory narušující, protože nosí barevné oblečení. A i když je její výraz obličejové intenzivní a pevný, vyniká její elán a mládí. Její pouhá přítomnost je formou provokace – což neunikne matce, která to pozoruje a dovolává se souhlasu babičky. Babička svůj pohled nabízí nejen slovy, ale často řečí těla, kdy jemně položí dlaň na tělo své vnučky, když už ne jako podporu, tak alespoň jako projev porozumění. Lora vezme v úvahu poznámku matky – souhlasí, že si půjde pro svůj šátek a dá si ho kolem krku – ale opět jako formu provokace, protože její vzhled je v očích norem komunity stejně neslušný.



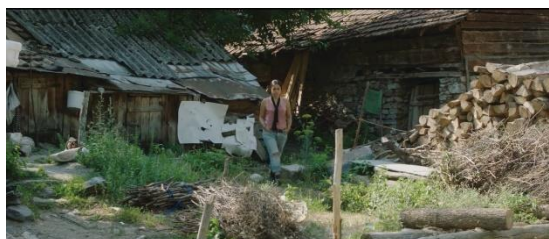
1



2



3



4



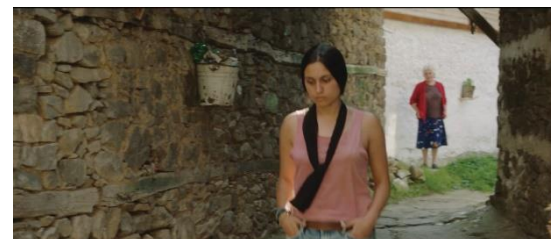
5



6



7



8



9



12



10



13



11

VZHLED A HLAS KOMUNITY

Lora se poté vydává na jednu ze svých běžných toulek po vesnici, která je jako obvykle ztvárněna širokými záběry. Lořina postava značnou část obrazu překrývá, není v záběru celá, její trajektorii doprovází panoramatický pohled vlevo. Víme, zejména z rozhovoru s otcem, o její domnělé neslušnosti, je sledována, ale pohledy vesnice v té době nevímáme. Zde už je konvence zcela odlišná, protože Eliza Petkovová a její kameramanka se zaměřila na tento komunitní pohled, který film v určité formě provází. Nejprve si s kamerou všimneme ženy, která pracuje na zahradě a pak se náhle zastaví jakoby v šoku kvůli Lořině ohozu. Tento první pohled je středobodem, na kterém ulpívá panoramatický záběr.

Slova následující po tomto pohledu jsou obviňující a jsou vyslovena s cílem vyvolat pocity viny, neboť jak žena na lavičce zdůrazňuje, Lořin otec zemřel kvůli hříchům své dcery. Ženě, která jedovatě komentuje, sekunduje upřený, zvláště znepokojivý pohled druhé, velmi staré ženy stojící po jejím boku. V kontinuitě scény si také všimneme, že režisérka zasadila pozorovatele do každého rohu obvykle tak opuštěné vesnice, aby zdůraznila pocit útlaku, tíhu pohledu komunity, pocit omezování či uvěznění. Další změna režie: filmový obraz má tendenci se zmenšovat a tím umocňuje dojem útlaku a uzavřenosti. Scéna připomíná mechanismy čarodějnictví ve středověku a novověku, kdy bylo čarodějnic vyčítáno, že představuje postavu zla žijícího mimo pravidla komunity, často neslušnou ve svém způsobu života, a že tak představuje pro komunitu nebezpečí. To, čeho jsme ve filmu svědky, je každopádně dusivá scéna ostrakizace.

V LABYRINTU

Misanscéna se pak bude nadále rozšiřovat a uličky vesnice se budou zalidňovat ženskými postavami, které jasně vyjadřují vinu. Rytmus scény se také mění, doba záběrů se zkracuje, jako past, která se přibližuje k Loře pronásledované slovy a pohledy, kterým se nedá vyhnout. Dokonce když se snaží uniknout v uličce odbočením doprava, narazí na jinou osobu, pohled a hlas, který vynáší rozsudek o její vině v souvislosti se smrtí otce. Tento rytmus působí jako by soud nepocházel od lidí, ale od samotného hlasu komunity, od autority vnucované jednotlivcům, kteří existují pouze skrze ni. Zvukové zpracování scény je zpočátku naturalistické, pak nabírá abstraktnější až snový spád – ve smyslu noční můry.

Rytmus se znovu zrychluje, Lora jako by bloudila pekelným labyrintem. Musí se otočit a zrychlí tempo, hlas komunity se mění v nářek, který se stává ozvěnou truchlících. Zdá se, že tento abstraktnější snový hlas sestupuje do Lořina vědomí, jako by do ní tato vina zákeřně prosakovala. Labyrint, který scéna vytváří stříhem a režii místa, poskytuje představu o Lořině duševním rozpoložení – musí bojovat s vinou, která je na ni uvalena. Kvůli tomu musí uniknout a najít cestu ven z bludiště. Psychologickou hypotézu potvrzuje konec scény, který zafunguje jako návrat do reality – krátký a šířavý záběr, tak jako stříh, který následuje. Hlavní hrdinku zastaví vesničanka, která ji upozorní, že ztratila smuteční šátek – Lora jako by se probouzela z noční můry. Způsob, jakým se otáčí, připomíná náhlé probuzení. Znovu vidíme nepoddajnou a napjatou tvář Lory, ale můžeme z ní vyčíst i jistou hrůzu. Na moment lze zahlédnout ve spodní části záběru dvě siluety zkoumající scénu – jako poslední projev panoptika, kterým je vesnice: zařízení pro nepřetržité sledování jednotlivců.

OBRAZY / ODRAZY FILMŮ

LÉTO - ČAS ZASVĚCENÝ LÁSCĚ

Letní období znamená citovou dostupnost, a to zejména v dospívání, kdy je vhodné experimentovat s různými možnostmi. Film toto téma zešíroka zkoumá, v minulosti stejně jako v současnosti, bezpochyby proto, že jde o téma univerzální.

1. **Giacomovo léto**, Alessandro Comodin, 2010
2. **Sangailino léto**, Alanté Kavařtė, 2015
3. **Letní šaty/A Summer Dress**, François Ozon, 1996
4. **Léto roku 1942**, Robert Mulligan, 1972



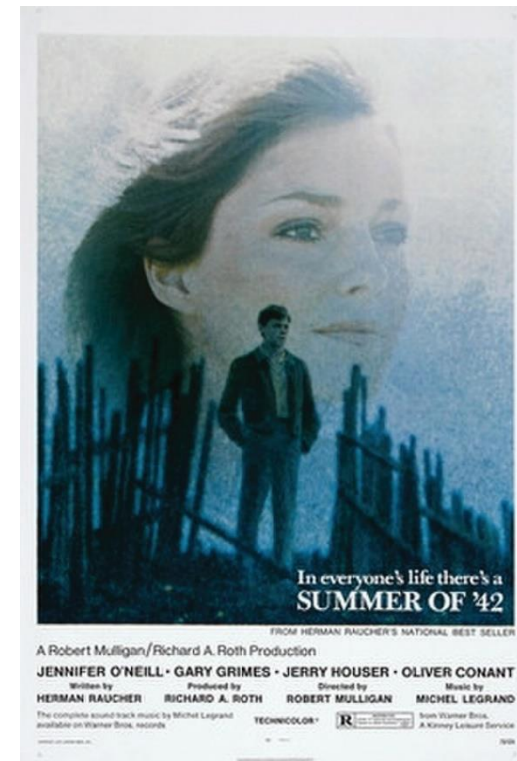
1



2



3



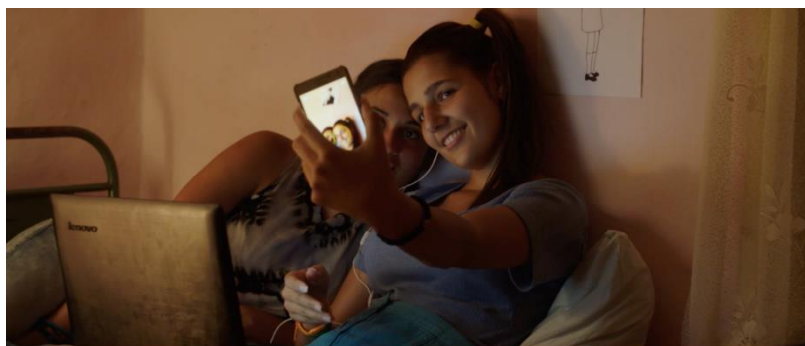
4

DIALOGY MEZI FILMY: ZHALEIKA / SMUTEK A DALŠÍ TITULY Z KOLEKCE CINED

ZNaky DOBY

Jak zapadá historické pozadí do filmů? Jde o velmi důležitý prvek mizanscény, který autoři často pečlivě zvažují a který je podpořený výpravou a kostýmy a na vyšší úrovni produkcí prostřednictvím vyhledávání lokací. Záměrům a vůli štábu ale také může časové období uniknout. Lze ho často rozpoznat přes filmovou estetiku, znaky doby, které navzdory ději obsahuje.

V tomto smyslu je *Zhaleika / Smutek* zajímavým a specifickým filmem, protože znaky současnosti nejsou nikterak hojné. O to víc vyniknou, když se objeví, např. Lořina saténová flitrová bunda či různé věci v jejím pokoji, jako jsou plakáty, nápisy, počítač a sluchátka nebo skútry během noční klubové scény. A to je vše, tedy kromě oblečení a batohu německého turisty. Celkově je tato vesnice ponořena do jakési věčnosti. **Práce**, těla, gesta a obřady jako by tu byly vždy a taky vzhled, zejména oblečení, se zdá být stejně neměnný.



1 Zhaleika / Smutek



2 Zhaleika / Smutek



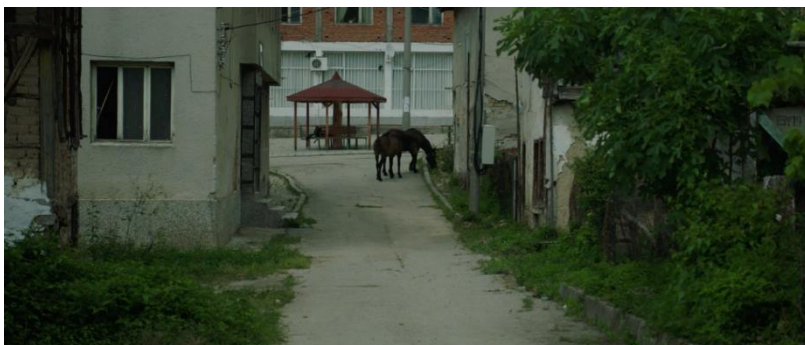
3 Zhaleika / Smutek

Ohledně stejného generačního konfliktu rodič-dítě je *Zhaleika / Smutek*, co se dobových znaků týče, jakýmsi opakem filmu *Úkryt*, dalšího bulharského filmu ze sbírky CinEd. Radovi rodiče žijí formou „fetišismu“ v něčem, co vypadá jako muzeum nábytku a předmětů, které jsou typické pro starý režim, což navozuje dojem dusna. Vytváří to představu, že žijí v bublině minulosti, v době po roce 1989, aniž by se toho skutečně účastnili. Chlapcovi přátelé Tenx a Courtney posouvají děj do jiné éry. Tenx se stylizuje do punkové rebelie, historicky spjaté s 80. léty, a vzhled Courtney je inspirován módou „gotik“. Umělecké pojetí filmu je velmi precizní a tak dobře provedené, že si člověk může myslet, že si pohrává s archetypy a klišé: revolta Tenxe a Courtney, banální žluklá konformita Radových rodičů, s poněkud ztraceným chlapcem uprostřed. Nejen tento byt, který je udržován v minulosti, ale také socialistické období v krajině je všudypřítomné, především prostřednictvím architektury. Popraskané, opotřebované a velké bloky kolektivního bydlení jsou prezentovány jako přirozené bariéry proti obzoru mladých lidí.

Zhaleika a *Úkryt* jsou si v jistém smyslu blízké v tom, že prostřednictvím mladých postav a typických znaků odhalují světy, které umírají a blednou, jako by byly v troskách: tradiční venkovskou civilizaci a „mezi“ generaci Radových rodičů, kteří zažili jak komunistický režim, tak jeho následky. Jsou jakoby ztroskotanci, což vysvětluje jejich nostalgické projevy. Ve filmu *Zhaleika* není vzpomínka na dobu komunistického režimu zmíněna ani projevována, což nás nutí přemýšlet, jestli zde tehdy vůbec zuřila kolektivizace zemědělství. V každém případě Eliza Petkovová vykresluje svět plovoucí věčností, který se přinejmenším po dlouhou dobu zdá být nedotčen milníky dějin.



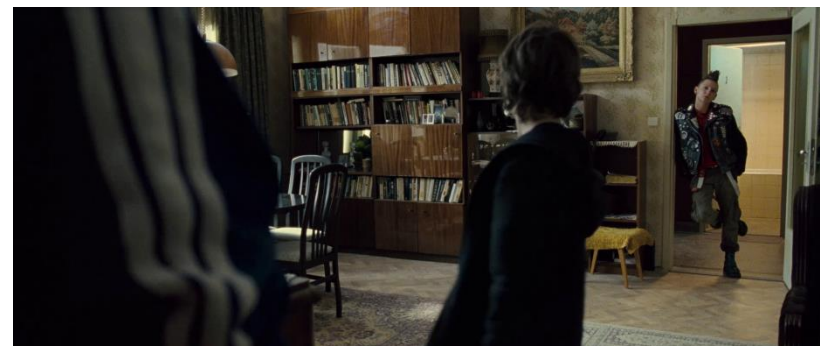
4 Zhaleika / Smutek



5 Zhaleika / Smutek



6 Zhaleika / Smutek



7 Úkryt



8 Úkryt



9 Úkryt



10 Úkryt

Dva rumunské filmy ve sbírce, *Jak jsem strávil konec světa* od Catalina Mitulesca a *Nejšťastnější dívka na světě* od Radu Jude, se rovněž zabývají generačním konfliktem a oba nabízejí četné a relevantní odkazy na filmy *Zhaleika* a *Úkryt*. Catalin Mitulescu se zabývá historickou rekonstrukcí, která je také silně spojena s jeho osobní historií. Touhu po oživení dávné minulosti, převraty roku 1989, kdy revoluce ukončila vládu Nicolase Ceauscesca, přesně demonstrují typické symboly doby. V oblečení se jedná zejména o charakteristické školní uniformy, v dekoracích to je např. všudypřítomný portrét vůdce a pak samozřejmě architektura. Cílem těchto symbolů je autentičnost, překrývající se s hodnotou paměti, aby nebyla zapomenuta, a aby na plátně ožila historická éra. Pozornost k detailu odkazuje na Dragomira Sholeva v *Úkrytu*, i když v *Jak jsem strávil konec světa* se jedná o filmovou současnost, nikoli o nějaké nostalgické přežívání minulosti.

Ve snímku *Nejšťastnější dívka na světě* Radu Jude inscenuje rodinné trio provinciálů – otce, matku a dceru – přijíždějících do hlavního města svým starým autem, které však nebylo vybráno náhodně. V roce 1966, rok po nástupu Ceauscesca k moci, vláda schválila technickou podporu firmy Renault pro rumunskou národní značku Dacia, aby již nebyla závislá na těžkopádném poručnictví SSSR. A právě model Renault 12 se stal špičkou rumunské značky. Symbolicky zrovna v tomto autě, které je v žalostném stavu, cestuje mladá dívka s rodiči, aby převzali dárek, který vyhráli v rámci soutěže. Tím je zbrusu nový Renault-Dacia, nejnovější model, který vyhráli díky marketingové kampani výrobce pomerančového džusu.



11 Jak jsem strávil konec světa



12 Jak jsem strávil konec světa



13 Jak jsem strávil konec světa

V této šíravé satíře konzumní společnosti, kde Musí Delia zahrát jeden řádek repliky v reklamě, aby získala svou cenu, Radu Jude zdůrazňuje marnivost předmětů a epoch. Nejmodernější věci jsou předurčeny k tomu, aby se staly novými ruinami, vyhraný automobil je odsouzen k tomu, aby se stal stejně zastaralým jako ten rodičů.



14 Nejšťastnější dívka na světě



15 Nejšťastnější dívka na světě



16 Nejšťastnější dívka na světě



17 Nejšťastnější dívka na světě

Nejšťastnější dívka na světě je založena na metodě věnované absorbování těchto dobových znaků. Zejména se jedná o kulturu konzumu, když za oknem auta ubíhá krajina předměstí Bukurešti s rozlehlými nablýskanými nákupními centry, kde sídlí velké mezinárodní franšízy. I když se film zaměří na místo natáčení reklamy na náměstí v centru hlavního města, kolem něj se odehrává prostý život. Rozhodně Radu Jude nestaví nepropustnou hranici mezi tím, co je pod kontrolou filmu, a tím, co představuje řád každodenního života hlavního města: Balet kolemjdoucích, jeho koloběh a samozřejmě mnohé dobové znaky: oblečení, věci a „design“. *Nejšťastnější dívka na světě* zachycuje okamžik „tady a teď“, jako by byla fikce obklopena realitou, která se s ní prolíná v dokonalé synchronizaci.

Metoda pro vstřebání reality doby, otisk současnosti v rámci fikce, velmi připomíná filmovou tvorbu Jeana-Luca Godarda 60. let, někdy označovanou za „sociologickou žílu“ (např. *Vdaná žena* z r. 1964, *Mužský rod, ženský rod* z r. 1966, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* přeloženo „Dvě nebo tři věci, které o ní vím“ z roku 1967). Ačkoli film *Bláznivý Petříček* do této linie nijak zvlášť nepatří, vyznačuje se, jako *Zhaleika*, stejnou schopností vepsat do díla svůj vlastní časoprostor. Godard tak činí za pomoci jakési recyklace předmětů a znaků (tj. můžeme si všimnout množství log, nápisů, s nimiž si Godard tak rád ve své tvorbě hraje) a je schopen začlenit je do filmové formy, stylizovat je a zároveň k nim nabízí i kritický diskurz. *Bláznivý Petříček* sdílí s *Nejšťastnější dívkou na světě* skutečnost, že symboly doby vítá, aniž by jim podléhal. Godard i Jude s nimi vedou rozhovory a s odstupem půl století vytváří dvě silné satiry konzumní společnosti, obě brilantně aktuální.



18 Nejšťastnější dívka na světě



19 Nejšťastnější dívka na světě



20 Bláznivý Petříček



21 Bláznivý Petříček



22 Bláznivý Petříček



23 Bláznivý Petříček



24 Bláznivý Petříček

PŘECHODY: DIALOGY S JINÝMI DRUHY UMĚNÍ

HUDBA

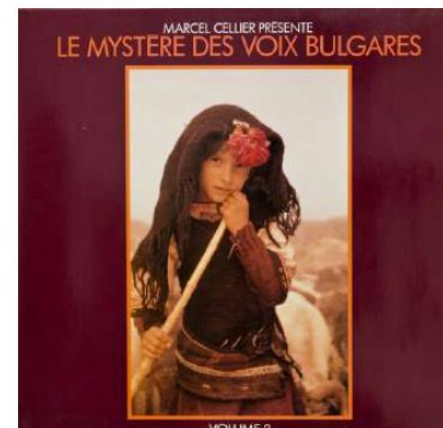
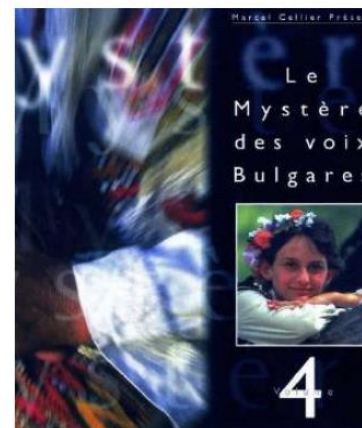
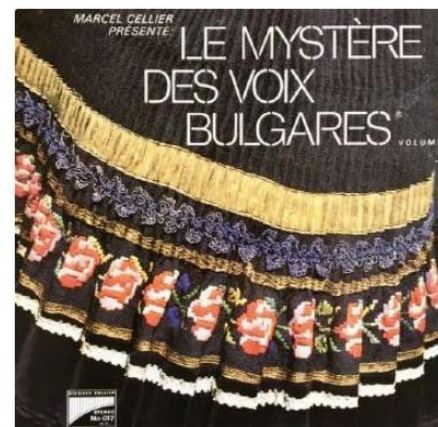
Veškerá hudba ve filmu *Zhaleika / Smutek* je dietetická, což znamená, že každá píseň, kterou diváci vnímají, je součástí děje a mohou ji slyšet i postavy. Tyto písně jsou zpívané nebo přehrávané prostřednictvím různých moderních technologií, jak v soukromí, tak na veřejnosti. Používají se jako prostředek k podtržení různých emocionálních stavů Lory a její příslušnosti k vlastní subkultuře. Hudba byla vybrána pro náročnější posluchače, dává smysl těm, kteří znají hudební scénu na Balkáně a v Německu.

FOLKLOR

Folklorní hudba, tanec a různé tradiční rituály byly státním socialismem přijímány jako národní identita. Byla podporována všechna individuální i skupinová vystoupení. Před rokem 1989 byla dokonce státem dotovaná, a to nejen v Bulharsku. Totéž platilo pro další země východního bloku s bohatým lidovým dědictvím. Stát zajišťoval široké pokrytí této „původní kultury“ ve státních sdělovacích prostředcích jako politickou záležitost a také poskytoval prostor pro tematické akce v kulturním kalendáři na celostátní i místní úrovni. V 70. letech švýcarský producent Marcel Cellier zavedl označení The Mystery of Bulgarian Voices (přeloženo Tajemství bulharských hlasů, v češtině známé jako „Bulharská státní televize Ženský vokální sbor“) a díky němu se moderní předělávky tradičních bulharských melodií staly celosvětovým fenoménem.

Nečekaný úspěch posloužil nadmíru dobře socialistické propagandě, avšak právě ono mezinárodní uznání přispělo k pocitu a identifikaci folkloru s ideologickým klišé, které mnohé Bulhary od folkloru dodnes odrazuje. A to nejen jako od kulturního pokladu, ale také od příležitosti ke společnému emocionálnímu prožitku, což byla po staletí primární společenská funkce písní. V *Zhaleice* slyšíme slavný dvouhlasý zpěv, kterým je region Pirin známý. Všechny písně jsou ve filmu uvedeny v autentickém, „surovém“ aranžmá podtrhujícím myšlenku hudby jako bezprostředního a univerzálního jazyka.

Další inspirace: Balkan Melodie /(2012) r. Stefan Schwietert



SOUČASNÁ HUDBA

Tři písně od skupiny Frau Duffner ze *Zhaleiky* získaly hudební uznání, všechny z alba „Oh Moon...“ (2015): Poprishchin's Nose (inspirováno Gogolem), Ardofus (inspirováno Shakespearem) a Repeating. Jsou hrané v minimalistickém, experimentálním, triphopovém a podle stránky skupiny Bandcamp¹⁰ také „berlínském“ stylu. „*Frau Duffnerová dýchá. Křičí a má čtyři hlavy*“ - za tímto záhadným, surrealistickým popisem se skrývá skutečně specifická německá kapela, sestávající ze čtyř členů. Po vydání dalšího alba v roce 2018 skupina oznámila konec svého projektu.

Vokály Miky Bangemann jsou plné touhy, zatímco texty mají blízko k modernistické poezii a jsou v angličtině. Frontmanka skupiny Frau Duffner je zajímavá tím, že se aktivně angažovala v divadle a v politice, a to jak během svého působení ve skupině, tak i poté. Sečteno a podtrženo, Frau Duffner produkovala hudbu, kterou lze ve světové metropoli „objevit poprvé“. Otázkou zůstává, jak Lora, žijící v izolované vesnici v Bulharsku, na tuto kapelu vůbec narazila, což je jednou ze záhad Zhaleiky, které mohou poškádlit divákovu představivost.



IKONOGRAFIE A MALBA

Rückenfigur / Postava zezadu

Jedním z nejznámějších vyobrazení „Rückenfigur“, neboli postav zobrazovaných zezadu, je *Poutník nad mořem mlhy* (1818) od Caspara Davida Friedricha. Myšlenka zobrazovat lidské postavy otočené zády k divákovi nebyla nová, přesto jej německý romantismus proměnil ve svou typickou „obchodní značku“. Německý romantismus, rozčarovaný rychlou industrializací západní Evropy na konci 18. století, zvolil motto Jeana-Jacquesa Rousseaua „*Zpátky k přírodě!*“ a vyvíjel se jako vlivné hnutí v oblasti filozofie, estetiky, literatury a kritiky.

Postavy Rückenfigur z konce 18. a celého 19. století usilují o soulad s přírodním světem – jsou zobrazovány s protagonistou zbaveným tváře, zbaveným rozpoznatelné individuality. Tak se mohou diváci snadno ztotožnit s ústřední postavou (či postavami) jako s určitou formou primitivního **imerzivního**¹¹ umění. Zároveň silueta, která je na plátně izolovaná, navozuje často pocit samoty či melancholie, a tím naznačuje tragický způsob existence moderního člověka a naši nemožnost návratu k nevinnosti.

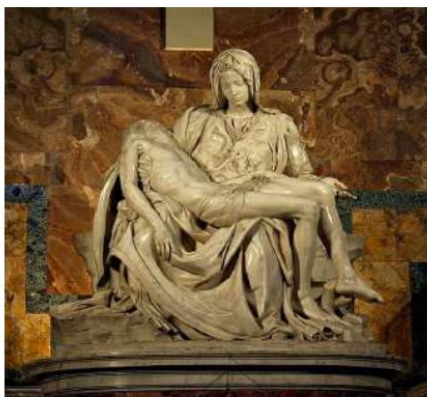
¹⁰ <https://frauduffner.bandcamp.com/>

¹¹ Pozn.překlad. - imerze – vtáhnutí do děje



IKONOGRAFIE

Oplakávání Krista je velmi oblíbeným náboženským motivem jak ve východním, tak v západním křesťanství. Byzantská ikonografie často zachycuje okolnosti snesení Krista z kříže. Je to významná událost po smrti „Ježíšova lidského těla“, po jeho ukřížování na Velký pátek a před božským vzkříšením na Velikonoční neděli. Pravo-slavné křesťanství je z hlediska narativních a vizuálních prostředků mnohem konzervativnější a drží se spíše minimalistického zobrazení, v němž obvykle vystupují Marie (Ježíšova matka), Máří Magdaléna, svatý Jan Evangelista, Josef z Arimatie a Nikodém jako truchlíci. Západní umělci postupně vyobrazení rozšiřují a modernizují, přidávají více postav, lineární perspektivu a detaily pozadí, moderní oblečení a doplňky. Vyvíjejí se i nové subžánry, včetně piety, kde vidíme pouze postavu Ježíšovy matky držící tělo, tak jako to znázorňuje stejnojmenná socha Michelangela Buonarrotiho patřící mezi nejvýznamnější a medializované vzory.



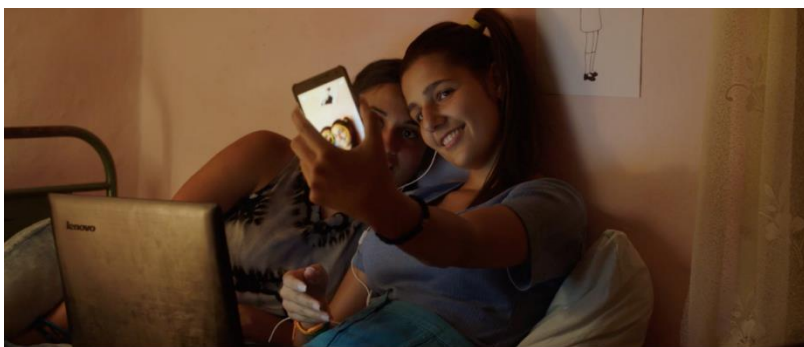
FOTOGRAFIE

„Pojďme si udělat selfie“

Slovo „selfie“ pochází z výrazu „autoportrét“ a přípona -ie značí neformální užití a něžnou zdobnělinu tohoto slova. Podobně jako malíři se mnoho fotografů, amatérů i profesionálů již od vynálezu této vizuální formy pokoušelo o autoportréty, obvykle pomocí dálkové spouště nebo odrazových ploch, jako jsou zrcadla, okna, sklo nebo voda. Po staletí to byli většinou muži, kdo portrétoval ženy, zatímco rozvoj fotografie poskytl ženám možnost vybrat si, jak být viděna.

Například Vivian Maier je americká pouliční fotografka, která při práci jako chůva a vychovatelka pořídila stovky snímků včetně mnoha autoportrétů¹². Tato sbírka byla objevena spíše náhodou na sklonku jejího života v roce 2009 a její sláva dosáhla rychle vrcholu díky internetu v době, kdy už nebyla mezi živými. Jen pro srovnání, Instagram, platforma sociálních médií, která stmeluje selfie jako formu a estetiku, se objevila v roce 2010.

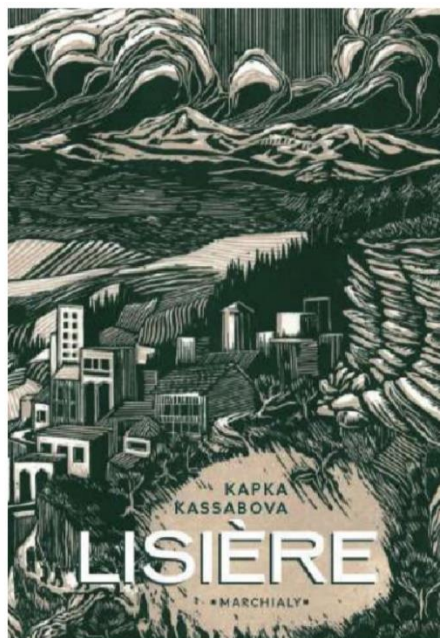
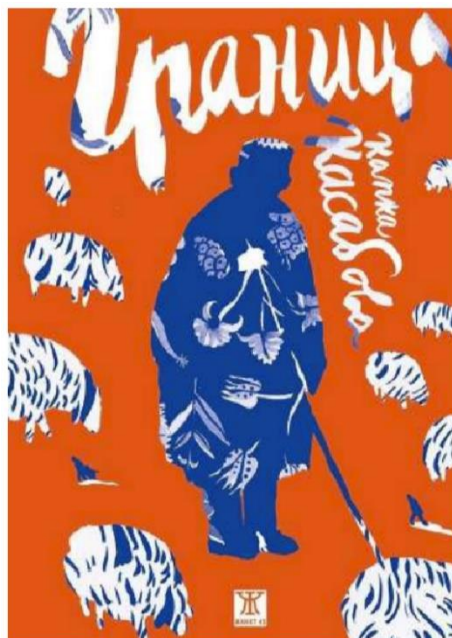
V reakci proti digitálnímu přebytku a nerealistickým standardům krásy upravených selfie spustila Stephanie Leigh Rose hnutí proti selfie se sérií snímků s názvem STEFDIES.



¹² <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>

LITERATURA

„Balkán“, doslova „řetěz zalesněných hor“ v současné turečtině, byl klíčovým tématem a dějištěm bulharské literatury – především poezie, historických románů, cestopisů, publicistických děl, esejů atd., a to převážně od konce 19. stol do konce 20. století. Vzhledem ke zvláštnostem bulharské historie a městského rozvoje dnes horské regiony ekonomicky zaostávají, jsou domovem velké části menšiny tzv. Pomaků¹³. Životy těch, kteří se rozhodli zůstat, poznamenává chudoba, demografická krize, nedostatek profesních a vzdělávacích příležitostí, slabý zdravotnický systém a špatná infrastruktura. V posledních letech se o tyto regiony s jejich komplexní problematikou obnovil zájem, nejviditelněji v uznávané knize od Kapky Kassabové *Border: A Journey to the Edge of Europe*¹⁴/ Hranice: Cesta na okraj Evropy (Granta, 2017). Tuto výpravnou reportáž napsala erudovaná spisovatelka, která emigrovala z Bulharska v letech dospívání. Zabývá se myto-poetickým prostorem hor s náznakem intertextuality a odkazuje k literární klasice, zároveň do knihy dodává nádech osobní interpretace a střízlivého realismu.



¹³ Pozn.překlad. Pomaci či bulharští muslimové je skupina slovanských Bulharů. Žijí především v jižní části Bulharska, v dolinách pohoří [Rodopy](#) a v severním Řecku.

¹⁴ <https://kapka-kassabova.net/books/border-a-journey-to-the-edge-of-europe/>

PŘIJETÍ FILMU - VÝMĚNA NÁZORŮ

Cineuropa.org - *Zhaleika*: Tradice boje / Ștefan Dobroiu

Hned od prvních sekvencí jsou zřejmé dvě věci: Lora žije ve velmi tradičním světě, kde se opovrhne změkčilostí i rebelií, necítí se zde jako doma. Když je Lora svědkem scény, kdy desítky starších vesničanů marně čekají na svůj měsíční důchod, říká: „Nebudu stát frontu na svůj důchod. Přinesou mi to domů. Tak to funguje v normálních městech.“ Její kritický hlas se setká s údivem u ostatních mladých lidí, protože všichni dobře vědí, že věci se jen tak rychle nemění.

Lořin život se promění, když zemře její nemocný otec Stojan (**Stojko Ivanov**). Jestliže do té doby byly dívčiny "výstřelky", roztrhané džíny a její chování pro rodinu pouhou nepříjemností, poté Lořina nechota oblékat si "žaleiku" (orig. Zhaleika), šátek nošený na znamení smutku, vyvolá opravdový hněv její matky a sousedů. Pokud se sýr vyrábí stejným způsobem už tisíce let, proč by měly být najednou akceptovány jiné formy způsobu vyjádření smutku?

Kameramanka **Constanze Schmittová** natáčí film jako dokument: občas má divák dojem, že kamera zůstala dál běžet a zachycuje záblesky skutečného života v nejmenované vesnici. Má to svůj efekt: staří lidé budou čekat na důchod až do smrti, zatímco muži budou trávit večery (nebo dny a noci) v hospodě. V tomto neměnném světě představuje Lora ostrý nůž, který se zoufale snaží proříznout onen diktát společnosti, ten toxický materiál, který není jakkoliv ochoten nechat se tvarovat k Lořiným představám. Diváci uvědomující si tento konflikt se stále dokola ptají: prořízne Lora tlak zvenčí jako nůž, nebo se zastaví, otupí a bude poražena? Příběh se nesoustředí na „jestli“, ale spíše na „kdy“ a „jak“.

Petkovová staví svůj příběh na kontrastech: staré a mladé, hlasité a tiché. Po tradiční písni v podání starých dam ukazuje Loru, jak sleduje video na YouTube a zpívá hit se svou nejlepší kamarádkou Elenou (**Bojana Georgievová**). Nářek po smrti jejího otce přechází v záběr na majestátní kopce obklopující vesnici, zatímco šokované komentáře starých vesničanů jsou otupeny záběry zeleného lesa, to když se Lora prochází bez své "žaleiky".

Kultura.bg – *Zhaleika*: Před Odyseou / Mitko Novkov

"*Zhaleika*" (režisérka Eliza Petkovová, kamera Constanze Schmittová) je podle poroty filmem 20. ročníku Sofia Film Festu. Zřejmě se není čemu divit: na letošním Berlinale získala cenu zvláštního uznání mezinárodní poroty v kategorii Generation 14+. To znamená, že film, ačkoliv jde o debut s neprofesionálními herci, v sobě nese náboj a získal auru díla uznávaného velkým filmovým fórem. A víme, jak moc si bulharská kinematografie libuje v úspěchu, jak moc jí chybí ocenění od solidního filmového festivalu ze seznamu těch nejlepších. [...]

Tím nechci říct, že by si "*Zhaleika*" cenu SFF nezasloužila, naopak – plně si ji zasluhuje, protože se jedná o promyšlený a dobře provedený celovečerní film, i když je považován za „pouhou“ studentskou produkci. Zůstal bych u termínu "promyšlený", protože někteří vyslovili obavy, že tento film zrazuje autenticitu, že například hlavní hrdinka by v zapadlé bulharské vesnici jen těžko poslouchala nepříliš populární německou kapelu. Taková tvrzení však jen zdůrazňují neznalost těch, kteří je vyslovili, života v, jak se běžně říká, "obskurní provincii", ve vzdálených slepých koutech vlasti. Zde jsme mimochodem svědky problému, který se v zorném poli filmových badatelů a kritiků příliš často neobjevuje – vnímání filmu v závislosti na osobním zázemí. A to by bylo velmi zajímavé studovat, zejména u hraných filmů, kde – na rozdíl od dokumentárního filmu – hraje ve vnímání díla velkou roli kontakt s vlastními emocemi, tahání za tenké a křehké struny lidské citlivosti, podvědomé vrstvy psychiky. Tvrdím, že ti, kdo se s takovým příběhem nesouladu prostředí a intimních tužeb setkali, budou "*Žaleiku*" vnímat mnohem hlouběji a upřímněji. Na rozdíl od jiných, kterým byla civilizace a kultura takřikajíc naservírována na roštu, nebo jak praví známé rčení, "narodili se se stříbrnou lžičkou v ústech". Jedna věc totiž je, když se někdo odlišuje a vytváří si vlastní identitu, druhá věc je, když je tato identita budována na základě ztotožnění a napodobování, nikoliv odmítání a odporu.

PŘED PROJEKČÍ

Podívejte se se studenty pozorně na tento záběr z filmu:



- **Nechte žáky popsat, co v něm vidí** - barvy, postavy, místo, kde je umístěna kamera - a...odhadnout, co se ve filmu stane. Můžete jim také ukázat plakát (viz strana 3). Jaké jsou rozdíly v estetice obou obrazů a jak se liší, jak se mění?
- Poslechněte si lidovou píseň, kterou film začíná, Gledaj mě, gledai, libe (pouze zvuk, bez obrazu). Jaký druh emoce melodie zprostředko-vává, jaký může být její význam? text?

PO PROJEKCI FILMU

Hned po projekci začněte se studenty diskutovat. Zde je několik klíčových témat a otázek, které vám v diskusi pomohou:

- Srovnajte své odhady před filmem (pouze na základě zhlédnutí snímků) a to, co jste od filmu očekávali a co se skutečně stalo.
- Jak byste Lořin příběh vylíčili vlastními slovy?
- Jaké scény/momentky na vás nejvíce zapůsobily. Proč?

- Jaké byly dokumentární momenty ve filmu?
- Jak se film změnil po nešťastné rodinné události? (Vizuálně, nálada v rodině)
- Jak se mění postavy ve filmu?
- Mění se nějak i postoj Lořiných přátel a jejich blízkých k ní samotné?

Po diskusi můžete pokračovat v práci s několika cvičeními. Zde je několik návrhů formulovaných a uvedených tak, abyste je mohli adresovat přímo svým studentům:

CVIČENÍ 1

Který záběr podle vás nejlépe vystihuje film? Vytvořte plakát filmu inspirovaný tímto záběrem. Můžete použít různé techniky - kresby, koláže, digitální způsoby tvorby.

CVIČENÍ 2

Jak byste popsali tuto scénu? Jakou roli hraje ve filmu? Jak působí, jak se při ní cítíte?

Přečtěte si dialog této scény a poté diskutujte.

Matka:

Neumaž ubrus.

Neštvou tě ty vlasy?

Nechceš si je ostříhat?

Lora:

Ne.

Matka:

Proč ne?

Lora:

Je mi to jedno.

Po škole...

...bych chtěla do Sofie studovat literaturu.

Matka:

Pořád škrábeš tu první bramboru?

Zrychli to, jestli to má být do oběda.

Lora:

Co si o tom myslíš?

Matka:

Já nevím.

Jestli ses tak rozhodla, tak co nadělám?

Nikdy jsem tě neviděla číst ani...

...že by tě to nějak zajímalo.

Lora:

Čtu.

Matka: Jo, a co, Loro?

Lora: Čtu, čteme ve škole.

Matka: Jakou literaturu chceš studovat, dítě?

Lora:

Nevím.

Je to můj nejoblíbenější předmět.

To se chci učit.

Tak co myslíš?

Matka:

Uklid' to z toho stolu,

kolikrát ti to mám říkat?

CVIČENÍ 3

Společně se studenty se podívejte na pedagogický bonus (tematické video) *U stolu*, které naleznete na webu v kolekci CinEd. Porovnejte výše uvedenou scénu (časový kód: **18:10-20:22**), která se odehrává ve filmu, s úryvky ve videu. Porovnejte mizanscénu, způsob natáčení, místa, kde se vše odehrává, dialogy (nebo herecké výkony v případě absence dialogů), použití střihu.

Které další scény u stolu v *Zhaleice (Smutku)* na vás zapůsobily? Proč? (Mohli byste se na ně podívat znovu v hodině.)

CVIČENÍ 4

Pokuste se napodobit scénu u stolu (časový kód: **18:10-20:22**) a natočte ji. Předpokladem je, že můžete odpovídajícím způsobem změnit děj a scénář podle sebe tak, aby odpovídaly náladě – dokážou herci skládat oblečení, loupat vajíčka a přitom mluvit?

Vžijte se do role režiséra, asistenta režie, kameramana. Musíte si vybrat herce, promyslet, jak budou oblečení, rozhodnout, co budou dělat během dialogů, jaké předměty budete potřebovat. Co budou dělat rukama?

Jakmile si vyberete herce a místo, důkladně si promyslete, jak budou vypadat.

Před natáčením nezapomeňte nacvičovat – herci musí znát své repliky a cítit se pohodlně.

Cvičení můžete provést i doma, když si vyberete někoho dospělého z rodiny.

CVIČENÍ 5

Dokumentární sledování

Film je natočen výrazně dokumentárním stylem. Ačkoli je příběh fiktivní, místo natáčení je skutečně autentické a většina postav ve filmu hrají sami sebe - režisérka Eliza Petkovová zachycuje realitu všedního života - starší lidi čekající na důchod, způsob, jakým se oblékají, scéna se slepicí.

Jak vypadají lidé, které potkáváte v každodenním? (Když čekáte ve frontě? Nakupujete něco v obchodě? Když jdete na autobusovou zastávku? Když jedete autobusem?)

Jaké pohledy jste zvyklí vídat každý den? Kdyby vás někdo požádal, abyste zachytil statické záběry z vašeho každodenního života, co by to bylo?

1. Pokuste se je popsat napsáním krátkého textu nebo nějakého klíčových slov/frází.
2. Natočte to, co jste popsali, a pozorujte co se bude dít před kamerou.

Existují nějaká překvapení? Cvičení můžete zopakovat několikrát, v různých obdobích dne a noci a porovnávat atmosféru (například v autobuse ráno, v poledne, večer...).

Praktické tipy pro vaši práci:

Pokud natáčíte telefonem, držte jej ve vodorovné poloze (formát 16:9 nebo 4:3), mezi těmito dvěma formáty si zvolíte sami, dle osobní preference. Nastavení najdete v každém telefonu. Nedoporučuje se natáčet videa a fotografie

na výšku (podobně jako v případě Instagramu a Facebook stories), nejedná se o kinoformát a do značné míry to omezuje informace, které můžete v záběru prezentovat.

Věnujte pozornost světlu – můžete použít pouze přirozené světlo nebo mít nějaké dodatečné světlo a zdroje.



Contre-jour fotografie
Author:
Joaquim Alves Gaspar

Ve svůj prospěch můžete také využít efekt contre-jour (tzv. proti světlu): zde je zdroj světla za vaším snímaným objektem, takže to, co vidíme, je silueta. Tímto způsobem můžete vytvořit zajímavou stínovou siluetu, nebo také zachovat identitu osoby, která je v záběru, kterou fotografujete (osoba bude anonymní).

Jak upravit (poskládat) záběry v telefonu nebo počítači? Na počítači: Natočené záběry můžete upravovat pomocí bezplatného softwaru s otevřeným zdrojovým kódem, jako je **OpenShot** (vysoká škola) nebo **Shotcut** (středošolská úroveň), a naučit se jej používat díky výukovým programům dostupným online. Proces úprav je rozdělen do tří fází: import záběrů, sestavení plánů a export úprav do samostatného souboru. Pokud můžete, zvolte kódování v **MP4** (také nazývané H.264). Klipy můžete upravovat pomocí funkce **Merge ve Vegavid Edit, Trim Cut Story** (iOS) nebo **VidCreator** (Android), která umožňuje importovat záběry a sestavit je přímo v telefonu. Vyberte pořadí, které vám vyhovuje, a exportujte úpravy.

CVIČENÍ 7

„Pojďme si udělat selfie“

Jak se vyfotíte pro někoho, koho máte rádi, pro své blízké přátele, pro svou rodinu a příbuzné? Nebo když se ucházíte o projekt týkající se vzdělání, práce či koníčku? Jak si vybíráte oblečení, pozadí, výraz tváře? Používáte nějaké filtry?

Podívejte se na výběr autoportrétů Vivian Maierové a zkuste popsat ženu, která je vytvořila. Jaká byla vypadal její den? Jak působí její oblečení a okolí na snímcích informují o době a místě: <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>.

Zachyťte svůj autoportrét pomocí některé z technik, které Vivian Maier použila, aby se objevila v záběru – prostřednictvím odrazu v zrcadle nebo jako stín. Promyslete si místo, které zvolíte, abyste dosáhli požadovaného efektu. Všechny portréty si můžete vytisknout a diskutovat o nich ve třídě.



VISUAL CREDITS

Cover: still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 3: Poster of *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © DFFB / p. 4: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 6: Still from *Letter to America*, dir. Iglia Trifonova © KLAS FILM; *Mila from Mars*, dir. Zornitsa Sophia; Ralitz Petrova (photography on set) and still from *Godless*, dir. Ralitz Petrova © Ralitz Petrova / p. 7: Posters of *Toni Erdmann* by Maren Ade and *Western* by Valeska Grisebach © Komplizen Film / p. 8: Photography of Eliza Petkova © Festival Internacional de Cine de Valencia – Cinema Jove; poster of *A Fish Swimming Upside Down*, dir. Eliza Petkova © DFFB / p. 9: Still from *Mayor, Shepherd, Widow, Dragon*, dir. Eliza Petkova © Wood Water Films; Still from *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, dir. Apichatpong Weerasethakul © Illuminations Films / p. 11: Photographs from *Zhaleika*'s set: Pirin village © Svetoslav Draganov (producer) / p. 12 – 13: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 14: 1 – *Farrebique*, dir. Georges Rouquier © Les Films Étienne Lallier; 2 – *Moana*, dir. Robert Flaherty © Flaherty Film Seminar; 3 – *Nanook of the North*, dir. Robert Flaherty © Flaherty Film Seminar; 4 – *Stendali – Suonano ancora*, dir. Cecilia Mangini © Cineteca di Bologna / p. 15 – 24: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 25 : 1 - *Summer of Giacomo*, dir. Alessandro Comodin © Alessandro Comodin; 2 - *The Summer of Sangailé*, dir. Alanté Kavaïté © Les Films d'Antoine; 3 - *A Summer Dress*, dir. François Ozon © Fidélité Films; 4 – *Summer of '42*, dir. Robert Mulligan © Mulligan-Roth Productions / p. 26 - 30: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova, *Shelter*, dir. Dragomir Sholev, *The Way I Spent the End of the World*, dir. Catalin Mitulescu, *The Happiest Girl in the World*, dir. Radu Jude and *Pierrot le Fou*, dir. Jean- Luc Godard © CinEd / p. 31: *Le Mystere des voix bulgares* - © Marcel Cellier / p. 32: Stills from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd; Photography by Frau Duffner @ Frau Duffner / <https://frauduffner.bandcamp.com/album/oh-moon>; Caspar David Friedrich - *Wanderer above the sea of fog* © Hamburger Kunsthalle / p. 33: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd; Meister von Nerezi - *The lamentation over the dead Christ* © The Yorck Project (2002) ; *Michelangelo's Pietà* in St. Peter's Basilica in the Vatican © St. Peter's Basilica; photography by Stanislav Traykov; Giotto - *No. 36 Scenes from the Life of Christ: 20. Lamentation (The Mourning of Christ)*, collection Cappella degli Scrovegni © photography Web Gallery of Art; Andrea Mantegna - *Lamentation of Christ*, collection © Pinacoteca di Brera / p. 34: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd; Vivian Maier - *Self-Portrait*, 1954 © 2022 Maloof Collection, Ltd. / p. 35: Kapka Kassabova - *Border* (Bulgarian book cover) © Janet 45; Kapka Kassabova – *Lisière* (Frenck book cover) © Marchialy / p. 37: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd / p. 38: Joaquim Alves Gaspar - *A man walking in a tunnel with a camera in S. Martinho do Porto* © Joaquim Alves Gaspar / p. 39: Vivian Maier - *Self-Portrait*, 1955 © 2022 Maloof Collection, Ltd. Back cover: Still from *Zhaleika*, dir. Eliza Petkova © CinEd

COPYRIGHT

CinEd / Cinemateca Portuguesa / Arte Urbana Collectif

This pedagogical booklet is dedicated exclusively to non-commercial purposes. It may not be used in part or in full for any financial benefit, under penalty of being prosecuted.



CINED.EU:

INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 45 zemích Evropy, sloužící k pořádání nekomerčních projekcí pro veřejnost
- kolekci evropských filmů určenou mladým divákům ve věku (6 až 19 let), vhodných pro školní projekce
- metodické výukové materiály ke každému filmu kolekce
- další podporu: návrhy pro práci s filmem (pro učitele a film. lektory) a podporu metodiků, interaktivní Prostor mladého diváka spolu s pracovními listy, pedagogické videobonuses pro srovnávací analýzu ukázek filmů kolekce, projektové dny aj.

**CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.
CinEd je spolufinancován programem Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.**

Filmy dostupné na platformě CinEd jsou určeny výhradně pro nekomerční použití v rámci veřejných kulturních a vzdělávacích projekcí.



CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, I.P.

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA

