



Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

Úkryt

Dragomir Sholev

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

ÚVOD str. 2-5

- CinEd: Kolekce filmů, filmová výchovy str. 2
- Synopse – základní informace - plakát str. 3
- Klíčová témata str. 4-5

FILM

1. Kontext a autor str. 6
 - Historický a společenský kontext postkomunistického období v Bulharsku str. 6
 - Kinematografický kontext str. 7
 - Sholev: režisér nové generace str. 8
2. Svědectví a dokumenty str. 9
 - Výběr místa natáčení str. 9
 - Venku / Uvnitř str. 9 -10

ANALÝZA

- Členění sekvencí str. 12
- Filmové otázky str. 14
- Analýza... sekvence: u jídla str. 16
- Analýza... obrazu: na autobusové zastávce str. 18
- Analýza... záběru str. 20

SOUVISLOSTI: ŘÁD A ANARCHIE

- Dialogy mezi filmy: Místo, Krev a Úkryt str. 22
- Dialogy s jinými uměleckými díly str. 24
- Přijetí filmu: úhel pohledu str. 26
- Pedagogické návrhy str. 27

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 různých 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 předpovězená smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografii 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.

Autor: Vassilena Vassileva je filmová kritička, vystudovala Národní akademii divadla a filmu v Bulharsku a Stirlingovu Univerzitu ve Velké Británii, pracuje jako lektorka v mnoha filmových a kulturních programech pro mládež. Od prosince roku 2016 je členkou bulharského týmu CinEd.

Ve spolupráci s: Ralitsa Assenová, prof. Maya Dimitrová, Arnaud Hée.

Poděkování: Ivanu Badzharovi, Isabelle Bourdonové, Nathalii Bourgeoisové, Mélodii Cholméové, Marice Kolchevavové, Eleně Mosholové, Agnès Nordmannové, Léně Rouxelové, Nikolaji Todorovovi.

Koordinace: Institut français

Odborná redakce: Cinémathèque française / Le Cinéma, cent ans de jeunesse

Grafický design: Alexandra Elezova

Copyright: CinEd / Institut français

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

SYNOPSIS

Tým vodního póla cestuje autobusem. Trenér telefonuje a dozví se, že jeho syn se nevrátil domů z pátečního večírku. Snaží se uklidnit svou ženu. Vystoupí z autobusu na místním typickém sídlišti a jde domů, do prázdného bytu. Znovu mu zavolá jeho žena a trenér se snaží dovolat synovi, ale marně. S manželkou se vydají na policejní stanici a nahlásí jeho zmizení. Rodiče se vrátí domů a najdou tam svého syna s neznámou dívkou. Chlapec se chová, jako by se nic nestalo. Rodiče se snaží Radovo chování pochopit. Matka si myslí, že dívka je jeho nová přítelkyně. Někdo zvoní u dveří – do příběhu vstoupí nová postava. Jmenuje se Tenx. Rado ho pustí dovnitř před užaslým otcem, který zaraženě stojí ve dveřích.

Chlapci zamíří do Radova pokoje a matka mezitím připravuje něco k jídlu a snaží se uklidnit otce. Všichni zasednou ke stolu a rozebírají své ideologicky rozdílné pohledy na život. Napětí mezi otcem a Tenxem stoupá. Otec Tenxe uhodí do tváře. Všichni jsou překvapení. Tenx v reakci na to rozetře krev, která mu teče z nosu, po ubruse. Spěchá pryč, ale nejprve shodí na zem všechny otcovy poháry. Upaluje pryč, Courtney pospíchá za ním a Rado také. Vysmýkne se matce a uteče z domova. Rodiče jsou v šoku. Snaží se promluvit si po Skypu s Radovým bratrem, alespoň si to myslí. Dříve téhož dne Courtney matce založila účet na Skypu, a tak si přidali do kontaktů Radova bratra Milena. Ale v určitém okamžiku rozhovoru si rodiče uvědomí, že to není Milen, ale jiný emigrant, který se jmenuje stejně.

Rado mezitím dohoní Tenxe a Courtney a ti mu zdráhavě dovolí, aby se k ní přidal. Posadí se na střechu zapadlé garáže (nejspíš Tenxova domova). Vypráví Radovi, že život pankáčů není nic pro něj, že má domov, rodinu a obří kapesní nůž.

U rodičů zvoní telefon – volá policie. Našli Rada, je na policejní stanici. Spěchají ho vyzvednout a objasnit situaci. Rodiče předtím zapomněli na policii oznámit, že Rado už se našel. Vedou ho domů. Beze slova jedou autobusem. Zničehonic zvoní telefon, volá Milen...

ZÁKLADNÍ INFORMACE

Země původu: Bulharsko

Jazyk: bulharština

Premiéra: 20. září 2010 (MFF v San Sebastianu)

Produkční společnost: Klas Film

Stopáž: 88 minut

Barva: barevný

Formát obrazu: 2.35:1

Rok: 2010

Hrají: Cvetan Daskalov, Janina Kaševová, Kalojan

Siriiski, Irena Hristoskovová, Silvia Gerinová

Režie: Dragomir Šolev

Produkce: Rosica Valkanovová

Scénář: Razvan Radulescu, Melissa de Raafová,
Dragomir Šolev

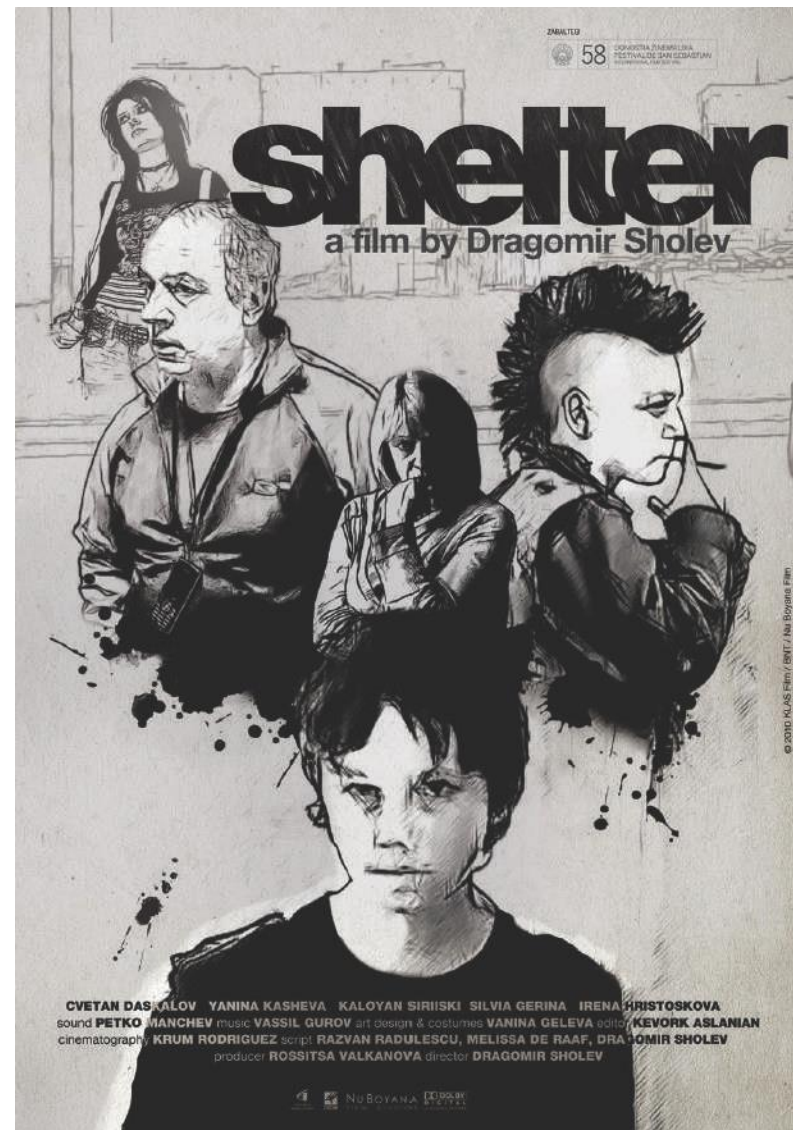
Kamera: Krum Rodriguez

Kostýmy: Vanina Gelevová

Střih: Kevork Aslanjan

Hudba: Vasil Gurov

Zvuk: Petko Mančev



UVNITŘ /
VENKU

VIDITELNÉ /
SKRYTÉ

BARVY A
VZHLED

RADŮV
ÚHEL
POHLEDU



MLADÍ / DOSPĚLÍ
MEZIGENERAČNÍ
KONFLIKT

U Rada zazvoní Tenx, pankáč s vysokým čírem. Chlapec mu běží otevřít, ale jeho otec, který ho chvílku předtím našel doma, je rychlejší. První věta, kterou Tenx vysloví, zní: „*Přinesl jsem nějaký pití.*“

KLÍČOVÁ TÉMATA

UVNITŘ / VENKU

Záběr na předchozí stránce ukazuje jeden z hlavních protikladů filmu *Úkryt*, napětí mezi vnitřkem a vnějškem. V obraze vidíme Tenxe před vchodovými dveřmi (venku), otce, který stojí ve dveřích, opřený o ruku (o okraj), a tak vytváří u vchodu do svého domu překážku. Rada na druhé straně překážky (uvnitř), otočeného ke dveřím, k Tenxovi a k novému světu, který se před ním v tomto okamžiku jeho života otvírá. Prostor bytu Radových rodičů je dusivý, stejně jako kompozice tohoto záběru. Chlapec za okamžik proklouzne pod otcovou paží – režisér se rozhodl pro takovéto vyústění situace

VIDITELNÉ / SKRYTÉ

Postavení každé z postav je jasně patrné. Zřetelně vidíme siluetu otce a postavu Tenxe, plnou síly, než překoná hranici dělící jeho představy o životě od skutečnosti, jak za okamžik uvidíme. Tenx je očividně součástí okrajového světa, ale skutečná okrajová postava, kterou nám film odhaluje, je Radův otec. Rado zde stojí v popředí, částečně mimo záběr, a je skrytý ve stínu. Jeho pozice pozorovatele a svědka nám dovoluje ztotožnit se s ním a s jeho vědomím, nachází se mezi dvěma odlišnými světy

RADŮV ÚHEL POHLEDU

Postava dvanáctiletého Rada právě vstupuje do období dospívání. Chlapec se zmiňuje mezi dvěma rozdílnými způsoby existence – pozoruje je, málo mluví, dívá se, poslouchá a proklouzává mezi nimi. Mezi způsobem existence otce, strážce domácího pořádku, a Tenxe, symbolu anarchie a svobodného světa venku.

Ve filmu se jakožto diváci často účastníme jeho úhlu pohledu – kamera doslova přebírá jeho pohled na kontext, který ho obklopuje.

MLADÍ / DOSPĚLÍ – MEZIGENERAČNÍ KONFLIKT

Úkryt zobrazuje radikální protiklad mezi generací rodičů a dětí. Rodiče projevují nepochopení a děti se na ně zlobí, jako by mohli za svět, který po nich zdědili. Rozmístění postav Tenxe a otce v záběru je staví otevřeně do opozice. Oba jsou ve filmu silnými postavami. Otec (dospělý) zde symbolizuje patriarchální řád a Tenx (rebelující mladík) je archetypální zobrazení vzdoru a anarchie. Představuje hrozbu, která přichází zvenku a přináší nepokoj a zničení vnitřního pořádku.

Čelem ke dveřím dochází k jejich první interakci, a to zároveň metaforicky i doslova – je to jeden z mála okamžiků ve filmu, kdy si postavy hledí přímo do očí. Rado stojí za nimi, a tak se všechny tři postavy nacházejí v klasickém pyramidovém rozmístění. Prostor každého z nich je charakterizován zabarvením světla a dramatickým uspořádáním, které staví postavu uprostřed do pozice výchozího bodu konfliktu (zároveň s Radem i Tenxem).

BARVY A VZHLED

Informace o identitě postav a povaze jejich konfliktu je zřejmá již z jejich oblečení, prosyceného společenskými a kulturními kódy. Otec je rovněž oděný do uniformy, která vyjadřuje příslušnost – má na sobě teplákovku, v Bulharsku velmi populární. Ta na jednu stranu odkazuje ke sportu a k jeho povolání trenéra, s nímž se ztotožňuje během celého filmu. Na druhou stranu je oděv také znakem příslušnosti k velké sociální a kulturní skupině. Nese důležitou informaci – otec se často převléká, avšak stále do stejného druhu oblečení. Tenxe charakterizuje chladná modrá barva vchodu (vnějšího světa). Otec stojí v chladném žlutém světle bytu (vnitřku) a toto barevné schéma je zachované až do konce filmu. Tato chladná škála odpovídá deštivé a smutné atmosféře doplněné šedými paneláky, punk-rockovou subkulturou a obecným pocitem beznaděje a zároveň marginalizace.

KONTEXT A AUTOR

HISTORICKÝ A SPOLEČENSKÝ KONTEXT POSTKOMUNISTICKÉHO OBDOBÍ V BULHARSKU (90. LÉTA A POČÁTEK 20. STOLETÍ)

9. listopadu 1989 byla zničena berlínská zeď a Todor Živkov (po dobu třiceti pěti let bulharský komunistický lídr) následujícího dne odstoupil ze svého postu generálního tajemníka Ústředního výboru Bulharské komunistické strany. 10. listopad 1989 je proto považován za významné datum pro novodobé bulharské dějiny a pro nadcházející změny. O několik dní později, 18. listopadu 1989, se konala první svobodná občanská demonstrace, kterou uspořádaly občanská sdružení před katedrálou svatého Alexandra Něvského v Sofii. Tisíce nadšených občanů přišly protestovat proti nomenklatuře, za demokracii, svobodné volby a ochranu lidských práv. Již neexistovala jen komunistická strana, ale vzniklo několik nových stran, které tak představovaly možnou alternativu.

Demonstrace v tomto období pokračovaly a přibývaly, lid vyvíjel tlak na Národní shromáždění a 10. června 1990 se konaly první demokratické volby. Převládal pocit euforie, zejména nad myšlenkou vytvořit nový společenský a ekonomický řád.

Ovšem na počátku roku 1997 v Bulharsku vládl opět chaos. V Sofii byly na několik dní zablokovány hlavní ulice a byla přerušena veřejná doprava. Důvod spočíval v ekonomických bouřích, které otřásl zemi a zanechaly miliony osob hladových i na pokraji naprosté chudoby.



První svobodná demonstrace v Sofii
18. listopadu 1989



Demonstrace, 1990. Fotografie: Ivan Bakalov



Demonstrace, červen 1997



Demonstrace, červenec 2013

Levicová vláda odstoupila, což přineslo nové pokusy o reformy, o stabilizaci a privatizaci velkých státních podniků, o navrácení majetku zkonfiskovaného za komunistického režimu atd. Na počátku 21. století Bulharsko začalo vyjednávat o svém přijetí do Evropské unie, do níž vstoupilo o sedm let později.

Post-totalitní období bylo pro bulharský lid velkou výzvou, protože musel čelit dědictví společenského modelu zakořeněného v jiné době, konkrétně modelu silného totalitního dohledu, v jehož rámci byla většina věcí zakázaná. Následně měly být začleněny zcela nové podmínky spojené s ultraliberálním trhem, ne vždy přizpůsobeným bulharskému prostředí.

To vedlo k téměř schizofrennímu životu, neboť více než polovina obyvatel byla vychována ve víře v jiné ideály, které často selhaly. Došlo k rychlému přerozdělení bohatství a velká část ekonomické moci zůstala v rukou osob patřících ke komunistickému aparátu a k tajným službám. Z některých politiků se stali oligarchové a jsou jimi dodnes. V roce 2013 došlo k novým demonstracím proti části této oligarchie a proti korupci, které trvaly několik měsíců. Byla zde jasně patrná obecná ztráta víry v politickou moc v zemi a rezignace různých modelů a osob, které se zde v průběhu let vystřídal.

Ve filmu **Úkryt** je zakázáno mluvit o „politice u stolu“ a jen jedinkrát zazní jméno Bojka Borisova. Radův otec ho stejně jako spousta dalších Bulharů volil. Borisov je totiž pro řadu lidí hrdina – v minulosti působil jako ochranka komunistického vůdce Todora Živkova a jeho cesta k moci byla rychlá a efektivní. V Bulharsku tedy došlo k odklonu od „moci lidu“ k „moci mafie“.

OTÁZKA EMIGRACE

Po pádu komunistického režimu a v období změn v Bulharsku (90. léta a počátek 21. století) docházelo k masivní emigraci vzdělané mladé generace, která hledala lepší život v zahraničí – v Evropě a ve Spojených státech.

Tento proces emigrace začal na počátku 90. let, kdy se první vlna emigrantů usadila ve Spojených státech, v Kanadě, Francii či Německu (před přijetím Bulharska do Evropské unie). Zemi opustili zejména z ekonomických důvodů a byli ochotni vykonávat jakoukoliv práci, která se jim naskytne. Hned po listopadu 1989 emigrovaly celé rodiny. Za komunistického režimu totiž bylo nemožné cestovat s výjimkou „bratrských“ zemí (Rusko, Kuba, NDR...) a po jeho pádu chtělo mnoho lidí využít otevřených hranic, ačkoliv jejich skutečné otevření pro bulharské občany nějakou dobu trvalo.

Druhá vlna emigrantů odešla uprostřed 90. let a na počátku 21. století – emigranti byli především muži středního věku. Mnoho z nich našlo dočasné útočiště v Německu, v Nizozemí či ve Španělsku, kde pracovali a každý měsíc posílali část své mzdy do Bulharska

na obživu svých rodin. Celá menší města či vesnice se vylidnily, protože mnoho lidí na regionální úrovni odešlo spolu se svými rodinami či přáteli. Podle neoficiálních údajů v současnosti žije jen v Chicagu 300 000 Bulharů, ve Španělsku stejný počet, v Německu 150 000 a po celém světě téměř 3 000 000. Podle některých průzkumů bulharská populace v příštích třiceti pěti letech klesne téměř o 28 % a počet romských obyvatel se výrazně zvýší.

V posledních desetiletích zemi opustilo mnoho mladých lidí schopných ve svých profesích, zejména z ekonomických důvodů, ale také kvůli pocitu beznaděje způsobeného nekonečným obdobím přechodu ke skutečné demokracii.

Zoufalý útěk mladých lidí je patrný i ve filmu **Úkryt**: Radův starší bratr žije v zahraničí, ve Spojených státech, kde pracuje, a kontakt s rodinou udržuje pouze prostřednictvím telefonu a Skypu.

NEEXISTUJÍCÍ STŘEDNÍ VRSTVA

Z ekonomických důvodů, ale také kvůli celé této části obyvatelstva, která žije v zahraničí, je v Bulharsku střední třída jen velmi málo zastoupena oproti jiným – extrémně bohatým oligarchům a naopak velmi chudým, zejména na venkově.

Radovi rodiče jsou součástí generace, která je výsledkem socialistické představy střední třídy, kvůli níž byly velké skupiny lidí nuceny opustit své vesnice, aby mohly pracovat v továrnách. Většina z nich se usadila v bytech, které vidíme ve filmu **Úkryt**, v panelácích postavených obvykle pro dočasné užívání (okolo šedesáti let). Mnoho lidí v nich nadále žije i po pádu režimu, ale řada jiných se rychle rozhodla usadit se ve velkých městech nebo v zahraničí. Vedla je k tomu možnost vybrat si místo bydliště, což během komunistické éry nebylo možné (k pobytu ve velkých městech bylo nutné povolení, udělované z důvodu zaměstnání nebo sňatku).

Další charakteristické rysy této pseudo střední třídy jsou neschopnost identifikovat svá práva a bojovat za ně, neschopnost identifikovat nevědomí, že mají lidé na výběr, například volit či nevolit či být anarchista jako Tenx, který opakovaně zmínil svůj pohled na nezávislost a na svobodu volby.

Hlavními ukazateli příslušnosti ke střední třídě jsou typ bydlení a vzdělání dětí (které může být jediné „dobré“ nebo „špatné“) a tyto hodnoty budeme sledovat i ve filmu **Úkryt**. Film zobrazuje část minulosti, která je rovněž součástí naší přítomnosti. Režisér Dragomir Šolev říká: „Když slyším kritiku filmu **Úkryt**, která říká, že vypadá jako retro, беру ji jako kompliment. Skutečně jsem chtěl, aby vyzněl jako retro, ale s novým přístupem – něco jako 'neoretro'. Film zapečetuje zkušenost, která se pomalu stává minulostí. Pro mě byl film vždy prostředkem, který může vyjádřit nostalgii. A čím víc ji pociťujeme, tím lépe.“¹

KINEMATOGRAFICKÝ KONTEXT

Po pádu komunismu musel bulharský film projít v 90. letech radikální změnou týkající se nejen procesu produkce (složitý přechod od monopolu státu ve filmové produkci k liberálnímu ekonomickému modelu v produkci, distribuci a marketingu), ale také z hlediska estetiky, od socialistického realismu k novým způsobům vyjadřování.

Obecně vzato filmy natočené v tomto období nepřitáhly v Bulharsku mnoho diváků a řada z nich zůstala neznámá, třebaže ze současného hlediska tyto filmy nabízejí jedinečný a zajímavý pohled na život v tomto období. Tato tendence se však začala pomalu měnit s následující generací začínajících režisérů: Zornica Sofija a její film *Mila ot Mars* (Mila z Marsu; 2004) a všichni ti, kteří zahájili kariéru v následujících letech – Kamen Kalev, produkční společnost Chouchkov Brothers, Dragomir Šolev, Kristina Grozevová a Petar Valčanov, Dimitar Kočev-Šofo. Navázali na odkaz, který na konci 80. let zanechali Ivan Čerkelov, Ljudmil Todorov, Petar Popzlatev a Krasimir Krumov.

Ačkoliv nemůžeme definovat bulharskou „novou vlnu“ jako například v Rumunsku s režiséry, jako jsou Corneliu Porumboiu, Cristian Mungiu, Cristi Puiu, Radu Jude a další, můžeme si všimnout určitých aspektů a témat, která v současném bulharském filmu převládají. Režiséři mají často příliš osobitý styl na to, abychom je mohli sloučit v jedné formální estetické skupině, ale můžeme zmínit některá témata, která mají společná. Například zkoumají generační problémy těch, kteří vyrostli po pádu komunismu a během něj, jejich filmy se často týkají mladých a jejich současných problémů. Zabývají se rovněž otázkami, jako jsou bezvýhodná sociální a politická situace, nedostatek alternativ, emigrace, zneužívání drog...

Dobrym příkladem je první celovečerní film Kamena Kaleva *Iztočni piesi* (Východní hry; 2009). Byl to od 90. let první bulharský film vybraný na festival v Cannes a skutečně změnil prostředí bulharského filmu, na rozdíl od řady svých předchůdců ukázal, že film lze natočit bez finanční podpory státu. Jedná se o francouzsko-bulharskou koprodukcii, která se zabývá užíváním drog a neschopností vyhovět společenskému očekávání. Je to film o lidech stojících na okraji společnosti, mísí realitu a fikci a poukazuje na palčivé problémy tehdejšího společenského života, které by veřejnosti jinak zůstaly skryty. Neprofesionální herec Christo Christov, který ztvárnil hlavní postavu, bohužel neměl příležitost vidět dokončený film nebo vystoupat po schodišti v Cannes, neboť mezitím zemřel na předávkování, což bulharskou společnost šokovalo.

Další film, který měl úspěch na mezinárodních festivalech, je **Úkryt** (Podslon; 2010) Dragomira Šoleva. Film ukazuje společenské problémy prostřednictvím každodenního života typické rodiny, která žije v běžné čtvrti a čelí typickým okolnostem, které symbolizují naprostý nedostatek komunikace mezi generacemi. Tento celovečerní film byl první bulharský film, který byl vybrán na prestižní MFF v San Sebastianu.

Okolo roku 2010 měla v kině premiéru řada významných filmů, například *Avé* (2011) Konstantina

¹Rozhovor Dragomira Šoleva s filmovou kritičkou Genovevou Dimitrovou pro bulharské kulturní noviny *Kultura*, číslo 12 (2630), 1. dubna 2011



Bojanova. Ve filmu hraje Ovanes Torosjan, z něhož se stal důležitý herec nové generace, a Anžela Nedalkovová, která později rovněž získala řadu rolí, včetně filmu *Trainspotting 2* (2017), který režíroval Danny Boyle. Avé se zabývá podobnými tématy jako film *Iztočni piesi* (Východní hry), ale přistupuje k nim jinak. Je to film o mladých lidech, kteří jsou odkázáni sami na sebe, aby se vypořádali s životními problémy.

Filmy *Mission London* (Mise Londýn; Dimitar Mitovski, 2010), *Tilt* (Viktor Čučkov; 2011), *HDSP* (Cvetodar Markov, 2010) a *Forecast* (Zornica Sofija; 2008) jsou zcela jiného žánru a rovněž přispěly k obnově bulharského filmu, ovšem esteticky se více blíží hollywoodské produkci, a daří se jim tak přitáhnout pozornost širší veřejnosti.

První celovečerní film Kristiny Grozevové a Petara Valčanova *Lekce* (Urok; 2014) sklídl o něco později

velký úspěch nejen v Bulharsku, ale také v Evropě a jinde ve světě, což vyvolalo změnu ve vnímání bulharského filmu. Film pojednává o každodenním boji bulharské učitelky, kterou těžké okolnosti donutí přijmout extrémní opatření. Film je inspirovaný skutečnou událostí a byl natočen v realistickém stylu. Tvůrčí dvojice již vydala svůj druhý celovečerní film *Glory* (Sláva; 2016) a na cestě je třetí celovečerní film, který má završit trilogii inspirovanou skutečnými událostmi z novin.

Nedávná prvotina s názvem *Bezbog* (Bez Boha; 2016), již režírovala Ralica Petrovová, je podle ní svědectvím o tom, proč dva miliony Bulharů opustily zemi. Je to neverbální estetizace zla a nepříjemností, kterými trpí velká část obyvatel žijících ve středních a malých městech. Film je temné vyprávění o sociální pracovnici, která krade občanské průkazy starým lidem, o něž má pečovat. Surově popisuje život v okrajových oblastech země a temný pohled na postavení člověka obecně. Film *Bezbog* (Bez Boha) získal na MFF v Locarnu prestižní cenu Zlatý leopard, hlavní cenu v mezinárodní soutěži na jednom z nejvýznamnějších filmových festivalů v Evropě.

Dokumentární film má v Bulharsku velkou tradici, avšak v roce 2004 film *Georgi i peperudite* (Georgi a motýli; Andrej Paunov) znamenal začátek nové éry tohoto žánru. Dokument vypráví příběh psychiatra a ředitele centra péče o osoby s mentálním postižením, které se nachází ve vesnici Podgumer. Tento debut produkční společnosti AGITPROP získal více než sedmdesát cen z celého světa. Mezi další filmy, které tato společnost produkovala, patří *Problemăt s komarite i drugi istorii* (Problém s komáry a jiné příběhy; Andrej Paunov, světová premiéra na MFF v Cannes 2007), *Corridor #8* (Korridor No. 8; Boris Despodov, světová premiéra na Berlinale 2008), *Momčeto, koeto beše car* (Chlapec, který byl králem; Andrej Paunov, 2011), *Love & Engineering* (Algoritmus lásky; Tonislav Christov, 2014) a další. AGITPROP má jedinečný narativní styl, který mísí realitu se surrealistickými okamžiky, což filmům propůjčuje osobitý vizuální charakter.

SHOLEV: REŽISÉR NOVÉ GENERACE

BIOGRAFIE A FILMOGRAFIE



Dragomir Šolev se narodil roku 1977 v bulharském městě Ruse. Studoval animaci a následně režii na Národní filmové a divadelní akademii (NATFA) v Bulharsku. Pracoval jako asistent režie na řadě celovečerních filmů a natočil více než 250 reklam, videoklipů a krátkých filmů jak v Bulharsku, tak v Evropě a v Asii. Jeho první krátký film *Semeistvo* (Rodina; 2002) vypráví příběh dvou dětí. Následoval animovaný film *Xaehepa* (2003). Poté režíroval film *Triabva da ti kaža nešto* (Musím ti něco říct; 2004) o mladé dívce, kterou její přítel donutil k potratu. Dívka lže matce, že odjela na výlet do hor. Jeho další krátký film *Predi života, sled smartta* (Před životem, po smrti; 2005) je válečný film o důstojníkovi, který před svými vlastními vojáky popravuje poslední válečné zajatce. *Posrednikat* (Prostředník; 2008) je příběh o chlapci, který žije mezi dvěma domovy svých rozvedených rodičů, ale stále se mu nedaří najít místo, kde by si mohl nechat kolo.

Jeho první celovečerní film *Úkryt* není režisérova autobiografie, ale je pro něj velmi osobní, neboť jej vystavěl na motivech ze své minulosti. V mládí Šoleva ve městě, kde vyrostl, silně ovlivnily skupiny pankáčů a autorita jednoho konkrétního pankáče. Režisér má i osobní vztah k hudbě, která byla pro film vybrána. Rok po dokončení *Úkrytu* ho jeho nadšení pro punk-rock dovedlo k natočení dokumentu *Sega i zavinagi* (Ted' a navždy; 2011), věnovanému turné tří nejvlivnějších punkových skupin v Bulharsku: Control, Hipodil a Revue. Zpěvák skupiny Revue (významná postava na bulharské alternativní hudební scéně) Vasil Gurov je autorem hudby k filmu *Úkryt*.

Můžeme konstatovat, že všechny Šolevovy filmy, od jeho krátkých filmů až po *Úkryt*, jsou nějakým způsobem spojeny s tématem mezigeneračního dialogu. V současnosti pracuje na svém druhém celovečerním filmu, který se rovněž věnuje problémům mladých, konkrétněji příběhu o třináctiletém chlapci, jehož každý den obtěžují spolužáci.

VLIVY

Film *Úkryt* byl nejvíce ovlivněn dílem Lva Nikolajeviče Tolstého. Podle Tolstého existují dvě důležitá témata, o nichž stojí za to psát: prvním z nich je válka a druhým rodina. O prvním tématu napsal *Vojnu a mír* a o druhém *Annu Kareninu*. Téměř všechny Šolevovy filmy se zabývají vztahy v rámci rodiny, s výjimkou jeho krátkého filmu *Předí života, sled smartta* (Před životem, po smrti), který je zasazen do posledních dnů druhé světové války. Rodinné vztahy lze považovat za jakési bitevní pole, kde jsou vítězství a porážka možné pouze v případě, že jsou sdíleny.

Šolev přiznává, že při natáčení *Úkrytu* ho ovlivnila i další tvorba, například film *Slon* (Elephant; 2003) amerického režiséra Guse Van Santa. Pro diváka je to patrné zejména na práci kamery, která je neviditelná, když plynule zachycuje duši svých objektů. Režisérovi byl inspirací rovněž specifický žánr bulharského filmu, a to film pro děti. Mnoho filmů pro děti pojednává vtipným způsobem o důležitých otázkách, díky čemuž byly u bulharských diváků během komunistického režimu i později velmi oblíbené. Šoleva významně ovlivnil také americký režisér John Cassavetes, a to zejména jeho práce s herci. Během natáčení *Úkrytu* se režisérovi dostala do ruky Cassavetesova kniha o technikách, které používal při práci s herci, a Šolev se snažil některé z nich použít při natáčení.

A konečně, podle Dragomira Šoleva „nejlepší inspirace pochází ze skutečného života“. To vysvětluje realistický styl jeho filmů a také skutečnost, že se rozhodl spolupracovat na svém prvním celovečerním filmu s rumunským scénáristou, protože estetika rumunské nové vlny toho byla dobrým příkladem.

SVĚDECTVÍ A DOKUMENTY

Exteriér (viz str.24 – Dialogy s jinými uměleckými díly – Architektura)

VÝBĚR MÍSTA NATÁČENÍ

Sídliště, která tehdy obýval hrdý proletariát, a jeho sny o lepší budoucnosti se proměnily v kulisy hořkých komedií, nejen v Bulharsku, ale také ve všech post-komunistických zemích. Nyní v těchto budovách žijí lidé, kteří vystřízlivěli a jejichž sny se rozplynuly.

Masově budované paneláky jsou zároveň viditelné i neviditelné, jsou to fyzické a psychologické jizvy na tváři města. Jsou viditelné, protože stavby postupně chátrají, i neviditelné, protože důvod tohoto chátrání nelze automaticky identifikovat – není to kvůli válce ani proměně v ghetto.

Účelem těchto předměstí, vystavěných za socialistického režimu jako dočasné bydlení, bylo zajistit ubytování pro zvyšující se počet osob, které se stěhovaly do měst. Cílem byla industrializace a mechanizace a dlouhá cesta do měst byla symbolickým odklonem k tomuto novému pořádku. Film s těmito ideologickými myšlenkami pracuje na různých rovinách: symbolické, estetické a sociologické. Všechny tyto roviny souvislosti jsou spojeny s vyprávěním filmu a s jeho obecnými myšlenkami:

protikladem mezi starým a novým, mladými a starými, současností a minulostí, vnějškem a vnitřkem.

Film tato témata zpracovává prostřednictvím svého vztahu k prostoru a času a také způsobu, jakým nakládá s vnějškem a vnitřkem. Tento kontrast mezi vnějším a vnitřním světem je patrný také z rozhodnutí, která postavy přijímají, a z jejich přesunu z uzavřeného prostoru do prostoru otevřeného. Otevřený prostor vypadá kvůli zvoleným filmovým řešením velmi omezeně (podhledy) a prostor uvnitř se zdá být klaustrofobický. To vše má vyvolat pocit metaforického vězení duše, mysli a srdce.

VENKU

Teva je dělnická čtvrť v hornickém městečku Pernik, vystavěná za komunismu na kopci, mezi lesem a polem. Chybí zde infrastruktura a není upravena k jiným aktivitám mimo vlastní bydlení. Toto místo bylo speciálně zvoleno, protože přesně znázorňuje realitu filmového příběhu. Pernik je malé město, které se nachází v těsné blízkosti Sofie, ale ve filmu není jasné, kde se děj odehrává. Mohlo by to být prakticky jakékoliv bulharské město nebo podobná čtvrť v Sofii. Tato volba ukazuje, že stejná situace by se mohla odehrát kdekoli a že podobným problémům čelí velké množství lidí, kteří žijí v obdobných podmínkách. Právě proto není volba místa děje náhodná, ale je to velmi dobře promyšlené rozhodnutí, které úzce souvisí s příběhem filmu.



1. Čtvrť Teva - skutečný exteriér

UVNITŘ

Jak je vidět na fotografiích níže, ačkoliv byt vypadá skutečně a divák ho tak vnímá, ve skutečnosti jsou to filmové kulisy. Byt je navržený tak, aby se podobal kterémukoliv bytu v kterémkoliv městě. Uspořádání místností je pro tento druh architektury typické, nic nevybočuje z normálu. Realistický pocit pramení zejména z pozornosti věnované detailům. Vnitřní vzhled bytu určují prvky, které jsou symbolické pro určité období v minulosti. Ačkoliv jsme možná přešli k novému způsobu života ve společenském a politickém smyslu, každodenní život běžného člověka nese tíhu minulosti. Typickým příkladem je trouba Rahovec (v kuchyni), která je ještě k vidění v řadě bulharských domácností. Radův pokoj je rovněž typický pokoj dospívajícího: spousta plakátů, počítač a dvě postele a také tapety, charakteristický prvek v mnoha bulharských domácnostech. (obrázek 2 a 3)

Filmové techniky použité k vytvoření této specifické atmosféry v bytě jsou souborem různých prvků: kompozice záběrů, pohyby kamery, světla a střih. Je třeba zmínit, že když se děj odehrává uvnitř, záběry jsou velmi uzavřené a klaustrofobní, což je částečně způsobeno výběrem barev a osvětlením místa natáčení. Diskrétní osvětlení ohraničené tmavými rohy a hlubokými stíny vytváří celkovou ponurou atmosféru. Skutečnost, že se film natáčel v kulisách, umožnil instalaci speciálních kolejnic, aby se kamera mohla snadno přemísťovat a sledovat zabírané postavy. Tyto záběry se nazývají *dolly shots* – jedná se o záběry, které byly natočeny kamerou připevněnou na kolovém vozíku.



2. Kulisy filmu *Úkryt*. Nastavuje se světlo, aby scéně dodalo přirozenou atmosféru.



3. Organizace záběrů a pohybů kamery během natáčení scény u stolu.

NA PLACE



4

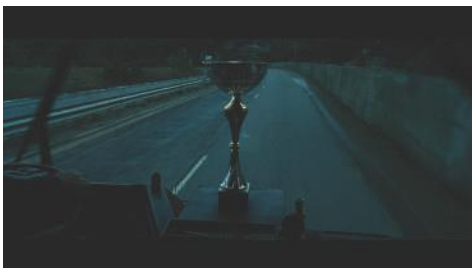


5



6

ČLENĚNÍ SEKVENCÍ



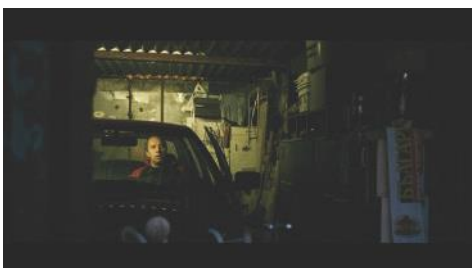
1 – Autobus jede po silnici. Vidíme pohár. V autobuse je hodně mladých mužů, většina z nich spí.
(00:00 – 00:02 min)



2 – Autobus stále pokračuje i za deštivého dne. Otec telefonuje. Autobus zastaví uprostřed silnice. Otec vystoupí.
(02:00 – 04:02 min)



3 – Byt. Otec telefonuje a přechází mezi místnostmi.
(04:50 – 07:40 min)



4 – Otec otevře dveře garáže a nastoupí do auta. Zapálí si cigaretu a usadí se v sedadle.
(07:40 – 08:29 min)



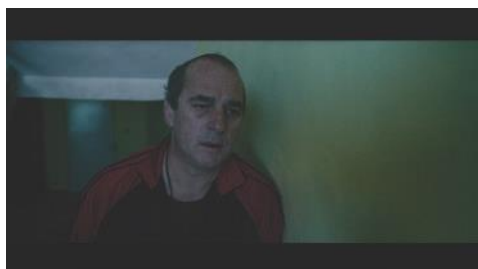
5 – Teď jsou dva – matka a otec. Jsou v autobuse, sedí u okýnka. Venku prší. Kamera se k nim přibližuje, zatímco spolu mluví.
(08:30 – 08:50 min)



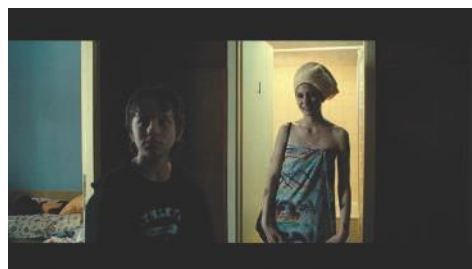
6 – Oba vejdou na policejní stanici. Podávají vysvětlení.
(11:09 – 18:56 min)



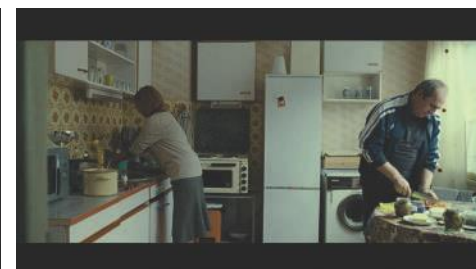
7 – Jsou opět v autobuse. Tentokrát stojí a okolo je hodně lidí. Matka říká, že se necítí dobře a chce radši vystoupit.
(19:00 – 19:26 min)



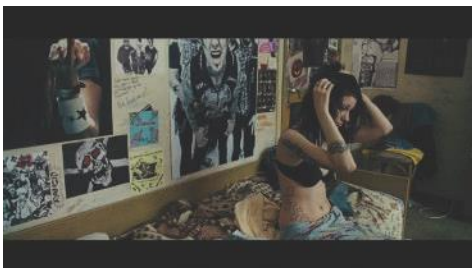
8 – Kamera sleduje otce, jak vychází po schodech. Na okamžik se zastaví a zadívá se z okna na ženu, která sedí v dešti na lavičce. Jde dál nahoru a kamera ho stále sleduje.
(20:58 – 24:21 min)



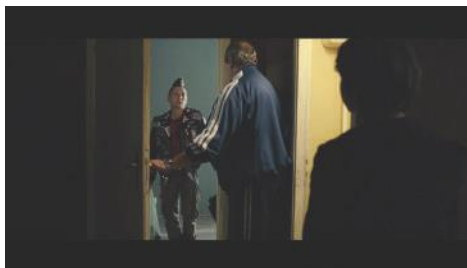
9 – Otec vejde do bytu a v koupelně najde nahou dívku, která mluví s někým ve vedlejším pokoji. Pak se jí začne vyptávat a křičet na svého syna Rada. Matka je šťastná, že se Rado našel.
(24:22 – 29:59 min).



10 – Rodiče připravují v kuchyni jídlo a mladí jsou v Radově pokoji.
(30:36 – 32:59 min)



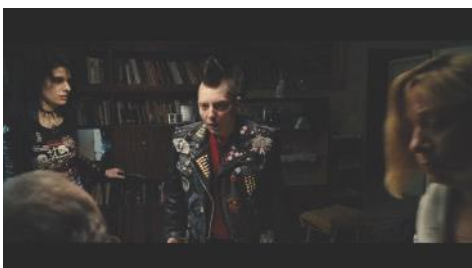
11 - Rado a Courtney jsou v Radově pokoji. Courtney se obléká a líčí. Chlapec jí klade otázky.
(33:00 – 35:12 min)



12 - Někdo zvoní u dveří. Otec jde otevřít. Uvidí pankáče, Rado ho rychle pustí dovnitř, než otec stihne něco udělat. Jdou do Radova pokoje.
(35:13 – 48:02 min)



13 - Jídlo u stolu. Mluví se o vegetariánství, o sportu. Pak rodiče zjistí, že Tenx žije v garáži, a napětí stoupá.
(48:03 – 01:01:59)



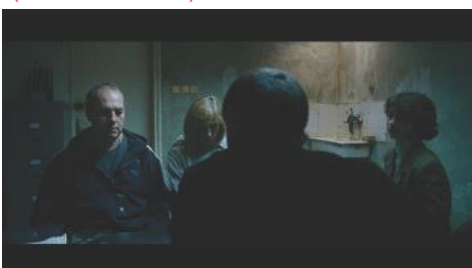
14 – Otec uhodí Tenxe, tomu teče krev z nosu. Pankáč shodí na zem otcovy poháry a vyjde z bytu. Courtney spěchá za ním a Radovi se také podaří utéct.
(01:02:00 – 01:04:50)



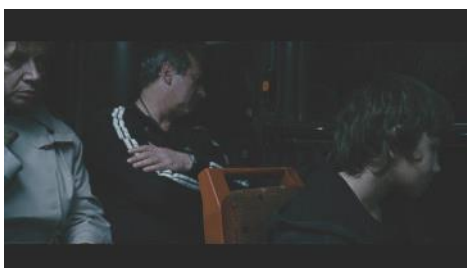
15 - Rado běží za Courtney a Tenxem a ti se nakonec shodnou na tom, že může jít s nimi.
(01:04:51 – 01:07:21)



16 - Rodiče mluví přes Skype se svým synem Milenem, ale nakonec zjistí, že to není Milen.
(01:07:22 – 01:11:35)



17 – Rodiče se znovu vydají na policii. Tentokrát je tam Rado s Tenxem a Courtney. Odvedou Rada domů.
(01:12:00 – 01:18:00)



18 - Rodiče se znovu vydají na policii. Tentokrát je tam Rado s Tenxem a Courtney. Odvedou Rada domů.
(01:18:01 – 01:19:59)



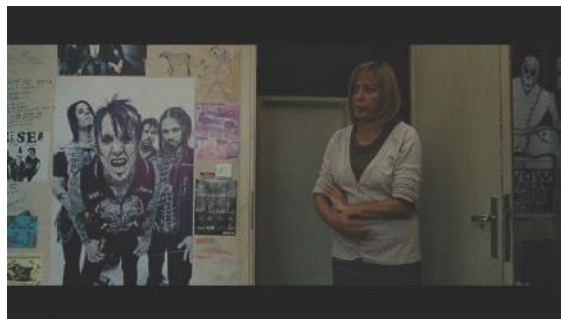
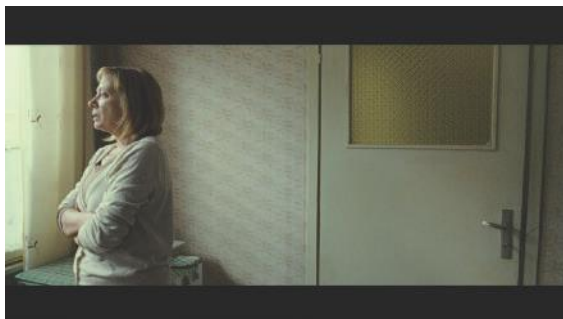
19 – Titulky.
(01:20:00 – 01:22:44)

FILMOVÉ OTÁZKY

U JÍDLA

(POZNÁMKA: Pokud chcete téma probrat hlouběji, můžete promítnout pedagogický bonus „U stolu“, který je dostupný na platformě CinEd. Můžete také použít kapitolu věnovanou srovnání tří filmů, v nichž se objevuje motiv osob u stolu:

MÍSTO, KREV, ÚKRYT



Time code : od 48 min 07 s až 58 min 12 s

Ve filmech lidé často sedí u stolu, lze dokonce říci, že se jedná o určité klišé. Je to pochopitelné z dramaturgických důvodů: stůl umožňuje shromáždit osoby v zakódovaném scénografickém rozmístění, kde se pohledy postav setkávají, nebo nesetkávají, kde jsou těla sjednocená, nebo rozdělená. Stůl může být rovněž místem konfrontace či dokonce střetu. Má také velmi silnou křesťanskou symboliku, protože odkazuje k poslední večeři Ježíše obklopeného apoštolů. U stolu se odehrává dlouhý segment filmu **Úkryt** – 15 minut. Zprvu se jedná o okamžik setkání osob, které jsou jinak vždy vnímány jako rozdělené – příčkami a prahy bytu, uvnitř a mimo něj. Tento okamžik umožní, aby vykristalizovalo veškeré napětí, které se až dosud nahromadilo. Tento dlouhý segment není jednotný, a můžeme naopak identifikovat několik částí. Měnicí se výprava doprovází chytře připravený dramatický vývoj.

1 – od 48 min 07 s až 49 min 58 s

Postupné zasedání ke stolu a pohyb okolo něj (v kuchyni). Přímé setkání otce s Tenxem navozuje pocit hluboké odlišnosti a neodvratitelného konfliktu. Konečný zasedací pořádek má velký význam: rodiče naproti mladým, syn uprostřed, jako obvykle zabíraný zezadu. Záběr zahrnuje všechny postavy a hraje si s hloubkou pole. Režie filmu pokračuje stejně jako dosud – kontinuita záběru - sekvence.

2 – od 49 min 59 s až 53 min 17 s

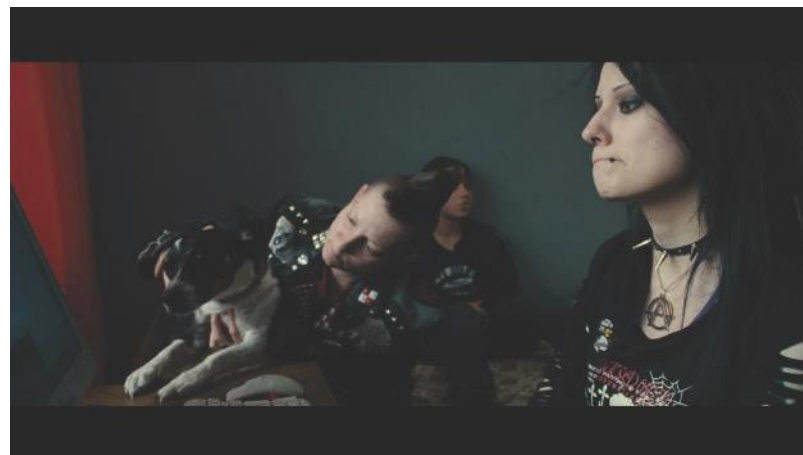
Když se začíná jíst, kamera se přiblíží k postavám. Záběr plynule klouže a nakonec se zastaví u otce, který je zabrán čelem a rámuje ho záda Tenxe a Courtney. V protizáběru si lze všimnout, že pohledy se nesbíhají: otec zapíná televizi, matka je zaneprázdněná, Radu hledí ven do prázdna, Tenx a Courtney jsou zabráni do jídla. Setkání u jídla se již teď zdá být jen iluzí. Střih zde dostává více prostoru, ačkoliv záběry jsou stále poměrně dlouhé – izolují dvojice (Tenx-Courtney, otce-matka) a samotného Rada. Tato izolace jednotlivých postav rozsazených u stolu navozuje skrze prostředky režie konfliktnost – zde zejména prostřednictvím pohledů a rozmístění postav. Když přijde řeč na politiku, střet přejde do slovní roviny, toto téma zobrazuje rovněž mezigenerační propast – to, že o politice se u stolu nemluví, jak připomíná matka, se zde objevuje jako přežitek komunistické doby, kdy převládal zákon mlčení.

3 – od 53 min 18 s až 56 min 16 s

Výše uvedené je stále více potvrzováno z formálního a dramaturgického hlediska. Režie individualizuje postavy ještě více v uzavřenějších záběrech, jak to ukazuje detailní záběr otce v této části. Střih dostává větší prostor, záběry trvají kratší dobu. K režii odhalující protiklad a konflikt se přidává dialog (zde se jedná o doping ve sportu, stejně jako se dříve mluvilo o politice). Lze si povšimnout rovněž toho, jak se opakuje Radův úhel pohledu – to, že je zabraný zezadu naznačuje, že v jeho mysli se odehrává vnitřní konflikt – prostorově se nachází mezi svými přáteli a rodiči, což symbolizuje jeho rozpolcenost. Rado ze záběru navíc často mizí či se nachází na jeho okraji. Dragomir Šolev tak přímo konfrontuje dvě generace, které symbolizují obě dvojice (Courtney-Tenx / rodiče).

4 – od 56 min 17 s až 58 min 12 s

(viz Analýza sekvence v následující kapitole)



ANALÝZA... SEKVENCE

56 MIN 17 S AŽ 58 MIN 12 S

KONTEXT SEKVENCE: MARNOTRATNÝ SYN SE VRÁTIL DOMŮ. JÍDLO.

Po dlouhém dni plném znepokojení je rodina konečně pospolu (s výjimkou staršího bratra Milena, který je ve Spojených státech) a Radostin je konečně doma, ale vše není v pořádku. Přivedl s sebou dva kamarády, kteří vypadají zvláštně, jsou divně oblečení a dokonce mají i cizí jména: Courtney a Tenx.

Matka má radost, že se její syn vrátil domů, a připraví pro všechny jídlo. Otec je naopak zcela užaslý a nedokáže uvěřit tomu, co se děje. Když v pátek odcházel na zápas, nechal doma chlapce a teď si uvědomil, že tento chlapec se chce stát mladým mužem.

V této sekvenci se zvyšuje napětí, až dojde k vyvrcholení filmu, které se odehraje v následující sekvenci (58 min 13 s až 1 hod 03 min).

Divák se stane svědkem střetu mezi dvěma postavami, dvěma rozdílnými světy, které sedí u stejného stolu a vedou diskusi, jež se neobejde bez slovního násilí. Tyto dva světy mají jen zřídka možnost společně interagovat. Jeden z nich je svět běžného občana a druhý svět rebelů. Jeden věří v pravidla a ve volby, druhý věří v anarchii. Tento protiklad je vyjádřený všemi druhy filmového jazyka.

MIZANSCÉNA: ROZSAZENÍ OSOB OKOLO STOLU

Když postavy zasedají ke stolu, je nutné povšimnout si jejich rozmístění.

Postavy sedí po dvou: rodiče na jedné straně, hosté na druhé a Rado uprostřed. Je to symbolické rozdělení myšlenek, které obhajují, a světů, k nimž patří. Dva dospělí se rozhodli vychovat své děti podle tradičních hodnot, v něž věří. Tenx a Courtney jsou mladí lidé, kteří odmítají svět dospělých a chtějí bojovat za jiné uspořádání společnosti. Rado je nejmladší ze všech a možná příliš mladý na to, aby si na život utvořil nějaký názor – právě proto sedí uprostřed stolu. Toto rozmístění postav nabízí různé interpretace. Rodiče a dospívající mají pevné a vcelku extrémní postoje, zatímco odpověď často hledáme někde uprostřed, kde se právě nachází Rado. Nejmladší postava zastupuje rovněž dilema mladých lidí v současném světě: řídit se existujícími pravidly, nebo si vymýšlet vlastní, nová pravidla.



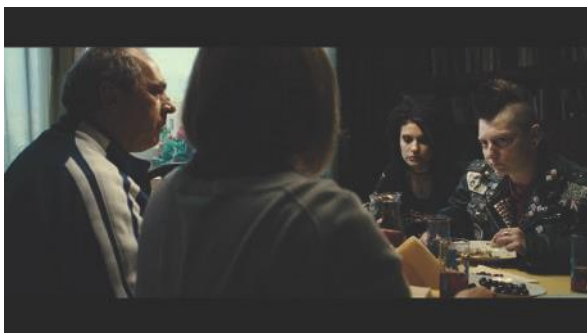
FILMOVÝ JAZYK: KONFRONTACE MYŠLENEK, SETKÁVAJÍ SE DVĚ GENERACE

Vizuální jazyk filmu odpovídá emotivní atmosféře, která se rozostřuje u stolu, a rozpoložení postav. Záběry tvořící tuto sekvenci jsou klaustrofobní, je zde příliš málo prostoru na to, aby postavy mohly „dýchat“. Sekvence je tvořená zejména (středně) detailními záběry s tmavými barvami a slabým osvětlením. Scénu tvoří převážně statické záběry a její kompozice dělí záběry na dva typy: ty, které se zaměřují na rodiče, a záběry věnované mladým. To symbolizuje ústřední protiklad v této části filmu.

Během konverzace se rodiče dozvědí, že Tenx bydlí v garáži (obrázek 2). Tato skutečnost zintenzivňuje emoce a kamera reaguje tak, že se přiblíží nejprve k rodičům (obrázek 3) a poté v protizáběru k Tenxovi a Courtney (obrázek 3). To je jediný případ, kdy kamera v sekvenci není statická.

Konverzace pokračuje diskusí o tom, že Tenx nemá doma elektřinu. Rado vysvětluje, že pokud bude platit, může elektřinu znova mít (obrázek 7), a v tomto jediném případě je v záběru vidět jeho tvář. Napětí v konfliktu mezi otcem a Tenxem se i nadále zvyšuje. Je zde patrná kontinuita záběrů a protizáběrů (se stejnou kompozicí, jako v na obrázku 5 a 6) a nakonec Tenx hostitele přímo napadne a řekne mu, že si nestěžuje jako on. Otec je rozčilený a ihned na tuto provokaci zareaguje. Tenx se zvedne a jde si zakouřit (obrázek 9) a Courtney jde za ním (obrázek 10). V těchto obrazech není vidět Radova reakce na dění, je zde jen jeho silueta, která se stále nachází uprostřed. Silueta je znázorněna ze své podstaty jako dvojrozměrné zastoupení obrysů nějakého předmětu. V Radově případě jsou to obrysy jeho mladé osobnosti, která se teprve vydává na cestu, na níž se má obohatit a naplnit smyslem.

Obě židle zůstávají prázdné a nabízí se otázka, co Rado udělá. Matka mu ještě položí otázku ohledně jídla, ale Rado se zvedne a otočí se k rodičům zády (obrázek 11). Je to symbolická vzpoura proti nim, avšak provedená mírnějším způsobem. Rado dává najevo, že odted bude rozhodovat sám za sebe, nebo bude alespoň bojovat za své právo rozhodovat.



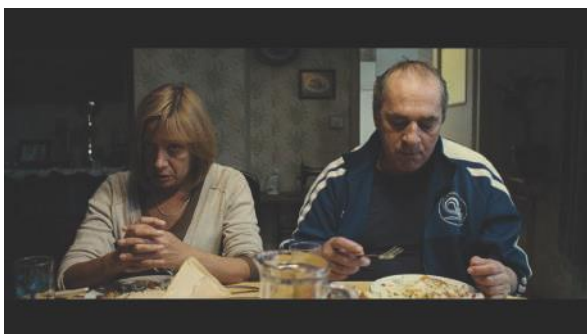
OBRÁZEK 2



OBRÁZEK 3



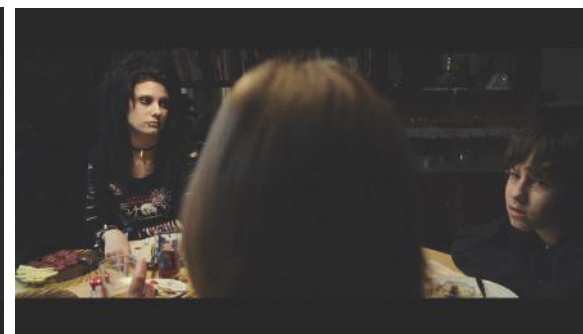
OBRÁZEK 4



OBRÁZEK 5



OBRÁZEK 6



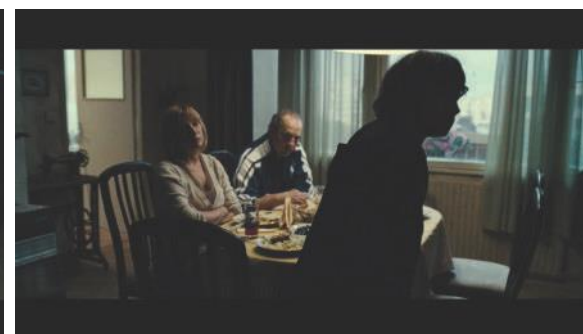
OBRÁZEK 7



OBRÁZEK 8



OBRÁZEK 9



OBRÁZEK 10

ANALÝZA... OBRAZU: NA AUTOBUSOVÉ ZASTÁVCE.

Autobus odjede ze zastávky a v obrazu se objeví oba rodiče. Vidíme matku otočenou zády a otce tváří ke kameře. V levé části obrazu je vidět znak anarchie.

Tento obraz uzavírá první kapitolu filmu z celkových tří. Je zde jasně patrný konflikt v rodině. Ve statické kompozici obrazu můžeme rozlišit dynamiku vztahu v rodině. Oba rodiče hledí rozdílnými směry. Už si nemají co říct, ale zdá se, že prostředí a zvyk je drží pospolu. Z kompozice je patrná zvětšující se vzdálenost mezi nimi. Obklopuje je černý, zcela uzavřený prostor, a vypadají, že jsou v tomto světě téměř ztraceni. Absenci horizontu zvýrazňuje slabý paprsek světla v horní části obrazu. Světlo je však „zatemněné“ tmou, která jako velká nekonečná prázdnota přichází z horní části obrazu. To ještě posiluje klaustrofobní pocit,

který prostor vyvolává, a odráží svět, který obklopuje rodiče a jejich boj.

Autobusová zastávka zde představuje útočiště rodiny a ukazuje dvě osoby, které právě prožívají emoční zhroucení. Vidíme otcův obličej a jeho držení těla – pokrčená ramena. Matka je naopak otočená zády ve snaze vyhnout se komunikaci s manželem. Napětí mezi nimi je ještě výraznější také proto, že v tomto obrazu nejsou děti. Pohromadě je drží tma a také neschopnost najít řešení problému, kterému čelí. Napětí mezi dvojicí zvyšuje také postavení obou těl v prostoru, který je obklopuje. Obraz je zasazený na autobusovou zastávku, která evokuje vězeňskou celu.

Obraz nám sděluje informaci, která je divákovi již známá: mladší syn zmizel a starší

syn odjel velmi daleko. Část obrazu se nachází v jasnějším světle a druhá ve světle temnějším. To odkazuje k dualitě této situace, kterou postavy prožívají. Prostor evokuje rodinný konflikt, k němuž dochází v tomto městském kontextu a v těchto téměř anti-utopických podmínkách. To je obsaženo ve znaku anarchie, který se nachází ve střední části obrazu. Symbolizuje vyjádření svobodné vůle a volání duše po svobodě. Je to jasné prohlášení ohledně současné společnosti a také ohledně touhy po společnosti, která by existovala bez vlády. Tuto změnu si však nepřejí rodiče. Je to ukazatel toho, že se v příběhu objeví nové postavy. Znak anarchie zastupuje nadcházející události a rodinné drama. V obraze si lze všimnout také zbytků starého plakátu z politické kampaně, který ukazuje obličej osoby, již otec volil.



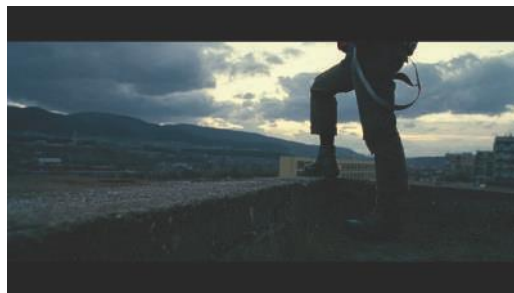
ANALÝZA... ZÁBĚRU

HORIZONTY. NA STŘEŠE GARÁŽE

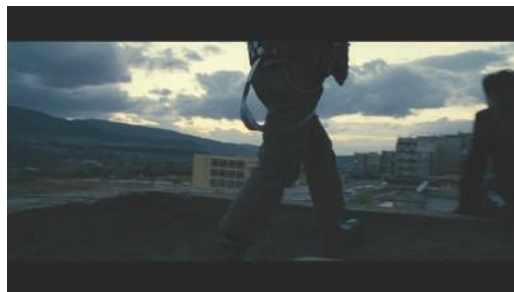
(1:06:38 až 1:07:21)

Kontext: Tento záběr se nachází v poslední části filmu, po jídle, při němž dojde k dramatickému konfliktu mezi generací dětí a dospělých. Během předchozího záběru - sekvence se Rado, který utekl z rodinné domácnosti, přidá ke svým dvěma společníkům a trvá na tom, aby se s nimi mohl vydat do Tenxova úkrytu – opuštěné betonové garáže. Záběr je doprovázený hudbou a signalizuje uvedení do pohybu, jakési dobytí a také nabytí samostatnosti. Mimoto se jedná o jedinou sekvenci, v níž jsou teenageři zachyceni mimo byt, „pod širým nebem“. Záběr, který zde analyzujeme, je skvěle spojený s předchozím záběrem.

Popis: Rado, Tenx a Courtney se nachází na střeše úkrytu. Kamera je umístěna pod velmi nízkým úhlem tak, aby část betonového bloku byla propojená s oblohou, s okolními kopci (nalevo) a napravo s nevzhlednou architekturou této čtvrti města Perníku. Na začátku záběru je vidět polovina Tenxova těla, což zvýrazňuje jeho umístění v prostoru. Následuje pohyb kamery doprava a panoramatický záběr, v němž se mladý pankáč přidá k Radovi a Courtney. Trojice sedí zády ke kameře na okraji betonové stavby, pozoruje krajinu a povídá si. Světlo za soumraku zvýrazňuje přítomnost horizontu, který se ve zbytku filmu téměř neobjevuje, a naznačuje, že se jedná o konec tohoto intenzivního a zvláštního dne.



1



2



3



4

Soukromý prostor: Toto místo, kde trojice sedí, je metaforickým ztvárněním názvu filmu: „Úkryt“. Dalším úkrytem je byt rodiny, ale jen pro rodiče – pro Rada je to spíše vězení, z něhož se chce dostat pryč. S chodidly pevně stojícími na zemi a vykročenou nohou Tenx dominuje horizontu. Záběr a formát 2,35:1 odkazují k rozlehlým prostorům westernu, jako by tento malý pozemek byl výchozím bodem dobovatelské výpravy. Lze uhadnout, že půjde o tažení proti rodičům a odkazu, který zanechali svým dětem. Tento směšný úkryt se zdá být základnou, z níž trojice sleduje svět, který je obklopuje, a promítá si do něj své vlastní myšlenky a sny. Z rozhovoru pochopíme, že skutečnost, že Rado vlastní určité věci (rodinu, psa, počítač, pokoj...) pro Tenxe představuje problém. To zdůrazňuje myšlenku, že je potřeba být *tabula rasa*, aby člověk mohl začít od začátku.

Vytváření budoucnosti: Světlo soumraku není náhodné, ale má symbolický rozměr – svět generace rodičů mizí a je třeba vytvořit svět nový. Jde zde doslova o přetvoření světa podle nových pravidel, jež postavy nastiňují ve svých rozhovorech – směšných pravidel, která evokují spíše dětství než nihilistickou punkovou ideologii. Všichni tři určitým způsobem představují rodinu – Courtney a Tenx jsou rodiče a Rado jejich nové dítě. Jejich vůle vytvořit novou rodinu je patrná z Radovy touhy zbavit se své nukleární rodiny a zůstat s tou novou. Radova touha utéct je již obsažena v emigraci jeho staršího bratra. Ačkoliv všichni tři jsou velice blízcí minulosti, zároveň jsou jí ve svých myšlenkách a přesvědčeních velmi vzdáleni. Všichni tři mají před sebou obzor, ale ani obloha, ani prostředí, jímž jsou obklopeni, nevyvolávají dojem něčeho jasněho a otevřeného.

ŘÁD A ANARCHIE



A



B



C



D

A: „Vyzdobení“ památky z období komunismu. Pod postavou Supermana je bulharsky napsáno „s dobou“. Tuto instalaci následovaly další na té samé památce, z níž se stal specifický nástroj sdělování myšlenek společnosti.

B: „Buď mladý a buď zticha“ je francouzský plakát z května 1968. Za chlapcem je postava generála de Gaulla, tehdejšího francouzského politického vůdce.

C: Obraz z filmu *Tajuplný vlak* (Mystery Train; Jim Jarmush, 1989). Postavy se potulují, je to jejich styl života a rozvracení společenských konvencí.

D: Obraz z filmu *Eastpunk Memory* (Lucile Chaufour, 2012). Film je dialogem mezi archivy punkového hnutí v Maďarsku v 80. letech a aktuálním svědectvím osob, které se ho účastnily.

DIALOGY MEZI FILMY: POSTAVY U JÍDLA (VIZ ANALÝZA STR. 16)

TŘI FILMY U STOLU: MÍSTO, KREV A ÚKRYT

TŘI FILMY ZABÝVAJÍCÍ SE PROBLÉMY MLADÝCH, KTERÉ VYOBRAZUJÍ SCÉNY U JÍDLA.

POSTAVA OTCE

Kdo je otcovská postava ?

Jeho hlavní funkce je zákon. Zavádí obecnou společenskou symboliku ohledně dvou hlavních aktů/funkcí: první z nich je povolení a další zákaz. Druhý akt je uvedení *jména otce*, zadržení a následná proměna přirozené agrese vyprovokované mezi lidským objektem a jeho obrazem (tento obraz by mohl být odrazem společnosti). Jeho role tedy spočívá v přeměně agrese na společensky prospěšné chování tím, že nabídne ideály, které budou fungovat v budoucnosti v nepřítomnosti postavy otce. Hlavní výrazový mechanismus *funkce otce* je potrestání a strach, který vyvolává (policie, náboženství

JMÉNO OTCE

Vysvětlení konceptu

Je to psychoanalytický koncept, který vytvořil Jacques Lacan, a podle něj je přímo spojený s psychózou. Psychóza odkazuje k prekluzi *jména otce* jakožto mechanismu rozlišujícího svět šílenství a normalitu. Tam, kde se šílenství netýká společenských, ale individuálních zákonů, se občas primitivní agresivita člověka vůči sobě samému či vůči společnosti, myslí vůči jemu samotnému, projevuje prostřednictvím halucinací či deliria. Normalita je v takovém případě synonymem obecného společenského/symbolického pořádku.

Jméno otce je archetypální funkce otce ve dvou aktech, která umožňuje a zaručuje přístup k obecně sdílené normalitě a k symbolickému pořádku. Otcovská postava byla předmětem řady antropologických, sociologických a filozofických studií v poválečném světě.

JÍDELNÍ STŮL

Základní funkce a lidový význam

Jídelní stůl není jen pouhým prostorem, kde se scházíme u jídla, ale často je to také srdce rodinného života. Je to místo, kde se setkáváme, mluvíme a udržujeme vztahy. Rodiče vzpomínají na chvíle strávené kolem jídelního stolu a na své mládí a snaží se tyto vzpomínky znovu prožít se svými dětmi. Zatímco v minulosti se tento specifický prostor nacházel u ohně, v dnešní době jíme, komunikujeme a sdílíme každodenní zážitky u jídelního stolu. Rodina u něj tráví společný čas a vyměňuje si názory, dochází zde k určitým vzdělávacím procesům. Jídelní stůl je ústřední motiv řady scén různých filmů uznávaných v mezinárodním měřítku. (Obraz 1)



1

JÍDELNÍ STŮL VE FILMECH ÚKRYT, KREV A MÍSTO

Komparativní analýza tří filmů

Jídelní stůl je stůl, u něž dochází k jednání, kde otcovská postava přeměňuje agresi na ideály. Analyzujeme a srovnáme scény u stolu ve třech následujících filmech: *Úkryt* (2010), *Krev* (1989) a *Místo* (1961). Filmy byly natočeny ve třech různých zemích – v Bulharsku, Portugalsku a Itálii – ve velmi rozdílných obdobích filmových dějin a socio-ekonomických kontextech. V Bulharsku to bylo v době obnovy a pomalého přechodu k demokratickému kapitalismu. Portugalský film vznikl v době předpokládaného ekonomického růstu na konci 80. let poté, co země v roce 1986 vstoupila do Evropské unie. V Itálii se jedná o poválečný život a zázrak ekonomického boomu v 60. letech.

KREV

10 min 24 s až 11 min 43 s

Jedná se o scénu, v níž otec a jeho starší syn večeří. Otec je rozčilený otázkami mladšího syna, vstane a na pozadí v hloubce záběru vidíme tvář mladšího bratra.

Poté se otec přiblíží ke stolu, řekne staršímu bratrovi, že roste příliš rychle, a odejde. Scéna byla natočena jako záběr - sekvence. Dochází zde jen k velmi lehkému pohybu kamery, když otec vstává.

Otec a starší syn sedí u stolu a mladší syn se nachází vzadu (je nemocný a leží na pohovce). Starší syn usiluje o to, aby se jeho otec choval jako otec, ale ten to odmítne a odejde z místnosti. To symbolizuje jeho odmítnutí a selhání jakožto otcovské postavy.

Mladší syn se otce dovolává, což značí volání po obnově zákona a pořádku. Otec je však již mimo zákon. Ve filmu dochází k rekonstrukci oidipovského mýtu a jeho následků, když divák předpokládá, že syn zabil otce. Tato scéna je hutným zobrazením celého portréту otcovské postavy

(Obraz 2 a 3)



2



3

MÍSTO

01 min 11 s až 01 min 13 s

Otec je tradicionalista a hraje svou roli otce. V tomto filmu je rodinný život definovaný svou normalitou. Odehrává se v poválečné Itálii, kde byl otec národa svržen a dochází zde k obnově. Synové ve filmu jsou na tuto novou společnost připraveni a jsou součástí společenské organizace. Studují, aby později mohli pracovat. Oba synové jsou extrémně poslušní a žijí striktně v mezích zákona. Na Silvestra se rozhodnou, že se nepodvolí otcovské vůli. Otec vzpomíná na staré časy a staré zákony, kdy se v jejich věku nechodilo na večírky. V této scéně otec synovi velice jemně dovoluje, aby ho neuposlechl, ačkoliv otec tento „útěk“ naplánoval s matkou jakožto komplicem. Matka hraje v otázce synovy neposlušnosti roli prostředníka. Scéna je velmi jemná a nedochází zde k agresivitě ani k násilí.



4



5

ÚKRYT

48 min 07 s až 01 min 03 s

Otec se během jídla chová nepřiměřeně. Zprv je to proto, že se snaží obnovit roli otce z komunistického období – v této době vyrostl, ale teď musí plnit roli otce ve velmi odlišném prostředí. Navíc je trenér vodního póla a má na starosti tým. A konečně zřídka souhlasí se svou ženou a není schopný v rámci rodinného života udržet shodu. V této scéně vidíme, že si otec nesedne u stolu na obvyklé místo. Místo uprostřed, které je v rodinné tradici východní Evropy obvykle vyhrazeno pro hlavu rodiny, nyní zaujme syn. Tato scéna z filmu představuje obraz vyjednávání mezi starým a novým, scéna o protikladu mezi současností a minulostí a také mezi dvěma konfliktními názory na svět – konzervatismem a anarchií.

(Obraz 6 a 7)



6



7

DIALOGY S JINÝMI UMĚLECKÝMI DÍLY

Jedinec čelící společenské krizi narušuje a ovlivňuje rodinné vztahy, zejména ty, v nichž je otec dominantní postava, o to víc v post-patriarchálním kontextu socialistického režimu. Patriarcha již není pilířem rodiny, je slabý, brutální či psychicky narušený, mrtvý nebo nepřítomný ze složitých politických důvodů a dítě se s tímto nedostatkem vyrovnává tak, že se vydá na cestu zločinu, krize či emigrace. Po konci 90. let nejsou tyto problémy tak palčivé, ale stále jsou zobrazovány v řadě filmů, protože režiséři nové generace je mnohdy zažili v historickém kontextu, v němž vyrostli. V tomto období vyrůstá celá jedna generace bez otcovské postavy a s pocitem zítřka, který nebude existovat. Děti tak přicházejí o iluze a snaží se najít si v životě svou vlastní cestu. Film se vlivu dějin na tyto nevinné a nevědoucí rodiny, které jsou často obětmi, a také na odhalení skrytých frustrací a zlomenin, věnuje s obvyklou nostalgií či magickým realismem. Toho si lze všimnout v architektuře, v pomalém ničení společných prostor ve městech a ve vzpouře mladých proti společnosti prostřednictvím hudby – v případě filmu *Úkryt* prostřednictvím punku.

ARCHITEKTURA / URBANISMUS

Pozorování filmové krajiny města odhaluje stopy socio-ekonomické dynamiky založené na systému vzájemné závislosti mezi prostorem a městským a společenským vývojem, postaveném na teoriích Henriho Lefebvra. Francouzský teoretik přinesl teorii výstavby městské společnosti, z velké části založenou na konceptech urbanismu a architektury. Vysvětluje, že společnost nejen definuje ekonomiku a kulturu a dává jim strukturu, ale vytváří rovněž fyzický prostor. Kapitalistická společnost, v tomto případě rovněž na cestě k demokracii, definuje a organizuje pracovní dobu a mzdy, způsob oblékání a chování v profesionálním světě, ale také výstavbu parků, náměstí, trhů a dálnic. Společnost modeluje veřejný prostor podle svých vlastních měřítek.

Analýza modelovaného prostoru nabývá větší relevanci a význam díky odhalující povaze filmů jakožto komunikačního média. Tato odhalující povaha filmu hraje významnou roli ve způsobu, jakým se konkrétní film zapojuje do vztahu se současným světem a jakým ho vytváří a zobrazuje.

Architekti a projektanti/urbanisté pracující v komunistických zemích ve velké míře rozvíjeli a uplatňovali západní myšlenky ohledně architektury a urbanismu, zejména myšlenky organizace CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) a architekta Le Corbusiera.

Uplynulých dvacet let bylo obdobím revitalizace a stabilizace zchátralých prostor. Ve většině případů se jednalo o projekt významné obnovy namísto hromadné demolice, kterou někteří předpovídali. Země východní Evropy a bývalého Sovětského svazu tak nesou stopu komunistických let, která nebude snadno smazána, ačkoliv zde začínají převládat nové druhy budov a současné architektonické směry.

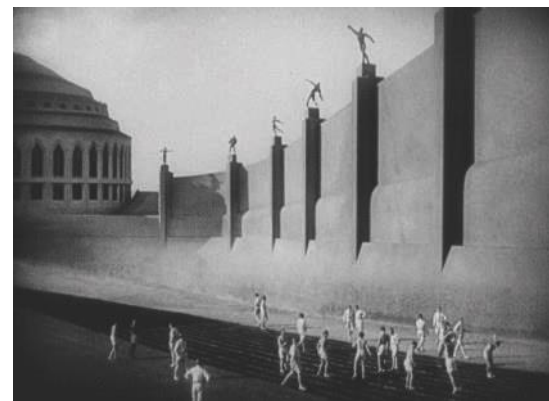
PŘÍKLADY VE FILMU

Metropolis (1927), klasický film německého režiséra Fritze Langa, ukazuje budoucnost, v níž má město vertikální strukturu podle různých společenských úrovní. Tuto organizaci lze dnes rozeznat v současném kontextu různých měst... Dokázali byste uvést nějaké příklady? Myslíte si, že to bude budoucí/současný model našich měst? Je to zajímavý příklad, nejen proto, že se jedná o symbolický film zabývající se tématy, jež jsou stále aktuální, ale rovněž proto, že dobře ukazuje integrovanou funkci architektury ve filmu.

(Obrazy 1 a 2).



1. Obraz z filmu *Metropolis*, 1927



2. Obraz z filmu *Metropolis*, 1927

PUNKOVÁ HUDBA A JEJÍ VLIV

„Ideologická diverze“ a „skupiny s nezdravými základy“ jsou pouze dvě z definic, kterými socialistický stát popisoval různé skupiny, které v Bulharsku vznikly v 80. letech – skupiny, které samy sebe označovaly za hippies, beatniky, pankáče či metalheads. Často byly nazývány rovněž „upadajícími elementy“, „zvrhlíky“ atd. Byli to většinou mladí, kteří se nechtěli podrobit oficiálním názorům na otázky jako např. jak jednat, jak se chovat, jak se oblékat či jak trávit volný čas. Tento typ podvrtného chování samozřejmě není charakteristický jen pro bulharskou mládež, ale je vlastní kontrakulturám v západní Evropě, kde tyto směry již existovaly.

Punk vznikl koncem 70. let v New Yorku nejprve jako radikálně undergroundová hudební scéna. První newyorská punková scéna bývá často spojována s avantgardními umělci, možná s druhou generací hipsterů, kteří se přesunuli ze studia Andyho Warhola do ošuntělých nočních klubů v East Village. Pro tuto scénu, která spadá přibližně do let 1974 až 1976, je charakteristická angažovaná undergroundová hudba, která odmítá hudební průmysl a má tendenci stírat *rozdíl mezi interpretem a publikem*.

Co se ale dělo po pádu komunismu v bulharské kontrakultuře? Bylo to období naprosté svobody, či alespoň snu o této svobodě, která občas vyústila ve společenský a morální úpadek. V temných uličkách neosvětlených měst se skupiny, které byly proti systému, musely rozhodnout, jak naloží se svými životy, ale nebylo to vždy snadné. Vyhraňovaly se proti systému, který byl nyní beztvářý, a bylo potřeba znovu vymezit objekt, jemuž chtěly vzdorovat.

Na počátku 21. století se situace v Bulharsku zlepšila, a to i přes ekonomický propad způsobený krizí roku 2008, která udusila právě vznikající střední třídu. Velká většina lidí stále žije v podmínkách podobných těm, v nichž žije rodina ve filmu *Úkryt*. Mladí lidé stále hledají útočiště v určitých skupinách subkultury, kde často nacházejí zajímavé myšlenky a protějšky, s nimiž mohou vést dialog.



3. Obraz z filmu *Mechanický pomeranč*, Stanley Kubrick (1971)



4. Obraz z filmu *SLC Punk*, James Merendino (1998)



5. Obraz z filmu věnovaného skupině Sex Pistols: *Sid a Nancy*, Alex Cox (1986)



6. Obraz z filmu *Mechanický pomeranč*, Stanley Kubrick (1971)



7. *Město naděje*, Paříž, Francie



8. Památník „1300 let Bulharska“ před Národním palácem kultury. V září 2017 byl památník demontován - před předsednictvím Bulharska v Radě EU v roce 2018

PŘIJETÍ FILMU: ÚHLY POHLEDU

FRANCIE
SYNŮV POKOJ, autorka CAMILLE POLLAS
25. září 2012
CRITIKAT.COM

První film bulharského režiséra Dragomira Šoleva po několik hodin sleduje rodinu ze střední třídy a jejich syna, který rodičům utekl. Originální zpracování, silné záběry, citlivé kladení otázek: *Úkryt* je zdařilý film.

Čtyřpokojový byt ve starém bulharském paneláku. Manželé padesátníci, muž je trenér týmu vodního póla. Ani bohatí, ani chudí, vedou klidný život, který nikdo nezpochybňuje. Mají dva syny, jednoho dospělého, který žije ve Spojených státech, a mladšího Rada, který je na pokraji puberty a jehož zmizení den po večírku otevírá film. Rodiče ztratí hlavu a vydají se na policii. Tam se nepříliš energicky pustí do popisu, aniž by se doopravdy shodli na tom, co kdo udělal, na tom, kdo je zodpovědný za odchýlení, které ještě nechápou. Záběry jsou dlouhé, pokrývají scény v celé komplexnosti jejich vývoje. Kamera není statická ani ruční, pomalu sleduje postavy, pravidelně pěkně plynule zabírá jejich okolí a pak se vrací zpátky k postavám. Je zde patrné mírné napětí, ne klid před bouří, ale síla skutečnosti. Ve městě stále prší, krajina je zahalená podzimní šedí, ale přesto není svět monochromatický jako ve filmech režiséra Bély Tarra, ale odstíny šedi jsou velmi rozmanité. Brzy se za doprovodu zdařilé režie Dragomira Šoleva objeví syn a dva jeho přátelé, dospívající pankáči s příliš stylizovaným vzhledem na to, aby působil přesvědčivě, ale skuteční mladí pouliční vlci, které Rado tiše následuje.

Úkryt připomíná mapu nebo chemický vzorec. Postavy představují prvky s různými vlastnostmi a Dragomir Šolev je konfrontuje v uzavřeném, spíše divadelním prostoru, ale nevynechává ani scény odehrávající se mimo byt. Vybaví se nám konkrétní postavy, které zachytil režisér Cristian Mungiu ve filmu *4 měsíce, 3 týdny, 2 dny*, a ještě více teoretická strohost patrná už ze samotného názvu filmu *Policejní, adj.*, který režíroval Corneliu Porumboiu. Šolev ve svém filmu život postav zachycuje mnohem energičtěji a silněji. Zaprvé je to proto, že se nesnaží zachytit celou společnost, a zadruhé proto, že jeho formalismus jak v režii, tak ve scénáři, přináší nejen silný děj, ale také úvahy. Když se rodiče vrátí domů připravení na ty nejhorší scénáře, najdou v Radově pokoji pankáče a syn jim je představí s odzbrojující přirozeností. Jejich syn je mladý, nenosí kožené oblečení ani piercing. Věkový rozdíl, odlišný styl i chování jsou do očí bijící. Rado poslouchá otce, když k němu mluví, nevysmívá se mu, a pak pokojně odejde za svými kamarády, kteří popíjejí pivo a dohadují se, co v jeho pokoji, kde se nacházejí punkové plakáty i dětská autíčka, je punkové a co ne. Stejně tak otec není tupý surovec, jakého bychom si představili. Nepožaduje, ať Radovi přátelé vyklidí pole, mluví, snaží se vše pochopit, než se rozčílí. Matka je tak šťastná, že syna našla živého a zdravého, že okamžitě připraví jídlo.

Právě jídlo a tato situace soužití navozují dojem zavřených dveří. Postavy se rýsují, místy připomínají film *Funny Games*, ale přesto Šolev není žádný milovník porážení panáků koulí – což bychom mohli vyčítat například Williamu Friedkinovi, ale to už je jiný příběh –

raději konfrontace uzavírá do nitra postav. Rozdělená rodina ze střední třídy, tápající syn, který váhá nad svými vzory, pankáči, policie zmítaná mezi akcí a byrokracií... Celý tento malý svět tvoří kroniku, nadhazuje, možná ne dost otevřeně, ale ne bez půvabu, otázky týkající se světa, který se vyvíjí jen poslepu. (...)

BULHARSKÁ KRITIKA FILMU
KDYŽ SE NA NÁS DĚTI DÍVAJÍ, autor YANKO TERZIEV
17. červen 2011
CAPITAL LIGHT

Úkryt je elegantní a upřímná ukázka skutečného života

Život je vždy konkrétní. A ty nejpropracovanější pravdy jsou výsledkem všedních zkušeností – lidské zkušenosti, událostí, každodenního plynutí času. Ve svém prvním vyspělém celovečerním filmu Dragomir Šolev (jeho jméno si dobře zapamatujte) ukazuje, že dobře zná cenu konkrétní.

Směšný sportovní pohár přilepený na okno autobusu, který jede po šedé a deštivé silnici, vyvolává dojem, že se noříme do nové reality (či do filmu Davida Lynche, pokud se necháme unést písní *The Saddest Song* skupiny Morphine).

Je pondělí ráno, všichni ještě spí, ale muž středního věku, oblečený v teplákovce (Cvetan Daskalov), je velmi rozrušený – mluví po telefonu se svou ženou o jejich synovi, který se od pátku nevrátil domů. Řidič ho později vysadí na rozpadlém sídlišti, ve čtvrti daleko od centra města Perniku. Film se odehrává v současnosti, ale mohlo to být také před deseti či dokonce dvaceti lety...

Zvnějšku je *Úkryt* pozorování života, ale zrežirované jako divadelní hra s prologem, hlavním dějstvím a epilogem. Nabýváme dojem, že každá scéna života je umělecky propracovaná, každý detail a pohyb kamery má význam a nic není součástí obrazu náhodou. Tento styl v současnosti souvisí s Novou vlnou rumunského filmu a není náhodou, že jedním z autorů scénáře je Razvan Radulescu (*Smrt pana Lazaresca; 4 měsíce, 3 týdny, 2 dny*) (...). Ale důležitější než styl je mít co říct, a to Šolev má.

Otec a matka ztrápená nespavostí a slzami (Janina Kaševová) absolvují rutinní policejní postup, aby nahlásili, že jejich dvanáctiletý syn Radostin (Kalojan Siriiski) zmizel. Útrapy spojené s byrokracií jsou stejně velké jako jejich žal. Zničení vzájemným obviňováním, ještě více odcizení (pokud je to možné) vystoupí z autobusu na zastávce ve své čtvrti duchů, kde sami v dešti hledí každý jiným směrem. (...)

Film nedává snadné odpovědi, ale neupadá ani do pesimismu. Zachraňuje ho nevtíravý humor, ironický a shovívavý obraz, skrz nějž divák pozoruje dva světy, které se vzájemně vylučují. Pokud jde o formu, **Úkryt** je konvertibilní evropský film. Kamera pluje v dlouhých záběrech - sekvencích mezi objekty a postavami, střih je neviditelný. Přítomnost režiséra je patrná z kompozice záběrů, výpravy, zvukové stopy. (...)

Úkryt je novátorský, nejen svou formou, jeho význam se bude čím dál víc potvrzovat.

Po tomto filmu je již bulharský film zapsán do Evropy. Otázkou je, jak jsme daleko.

PEDAGOGICKÉ NÁVRHY

PŘED PROJEKCI

1/ Můžete žákům ukázat několik obrazů z filmu a zeptat se jich, jakou mají představu o tématu. Můžete jim položit konkrétní otázky ohledně toho, jak si představují téma filmu, a ohledně postav, které v obrazech vidí.

2/ Připravte žáky na promítání tím, že uvedete témata, která jsou pro film důležitá. Můžete je zahrnout do diskuse.

3/ Před promítáním žákům řekněte, ať se zamyslí nad obrazem, který je napadne po přečtení synopse filmu.

4/ Ukažte žákům filmový plakát a řekněte jim, ať zkusí hádat, o co ve filmu půjde.

PO PROJEKCI

1/ Podobá se příběh tomu, co si žáci představovali? Vybídněte je k porovnání pocitů, které mají po promítání, s očekáváními, která měli, když viděli plakát /obraz z filmu.

2/ Zeptejte se žáků, kam by zasadili konec příběhu. Mají návrhy alternativního vývoje příběhu?

3/ Řekněte žákům ve skupině, aby si vybrali oblíbenou postavu. Vybídněte je, aby pro tuto postavu našli typické sekvence. Použijte obrazy ve výukových materiálech a sekvenci analyzujte.

4/ Požádejte žáky, ať přehrají sekvenci z filmu. Nechejte je vybrat si postavy, které budou hrát, podle jejich vlastní citlivosti a emocionálních charakteristik. Ztělesnění postavy.

5/ Může být zajímavé využít pedagogická videa „U stolu“ a „Konflikt“. Můžete s žáky prodiskutovat otcovu roli a jeho místo u stolu. Na videu „Konflikt“ můžete sledovat, proč ke konfliktu došlo a jestli by bylo možné se mu vyhnout, pokud by se postavy chovaly jinak. Co mohly udělat jinak?

6/ Vyzvěte žáky, ať najdou podobná městská prostředí a vyfotí je. Lze uspořádat rovněž tematické výstavy ve spolupráci s jinými zeměmi účastnicími se projektu.

7/ Nechejte žáky vybrat si několik obrazů, které se jim vybavují po zhlédnutí filmu. Okomentujte je také v souvislosti s obrazy vybranými před promítáním.

8/ Prohlédněte si filmový plakát. Zeptejte se žáků, jestli se jim líbí nebo jestli by na něm chtěli něco změnit. Někteří z nich možná budou chtít vytvořit nový plakát – nakreslit ho, vyfotit nebo udělat koláž.

9/ Jaké kulturní rozdíly žáci ve filmu našli? Zaujalo je něco konkrétního, co v jejich zemi funguje jinak?

10/ Můžete použít obrazy z části **Souvislosti** a promluvit si o tom, co představují. Žáci se mohou zamyslet nad slovy souvisejícími s těmito obrazy. Jak obrazy souvisí s filmem, který žáci právě viděli?



CINED.EU : INTERNETOVÁ PLATFORMA ZAMĚŘENÁ
NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU

CINED NABÍZÍ:

- mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 45 zemích Evropy a slouží k pořádání nekomerčních projekcí určených veřejnosti
- kolekci evropských filmů, jež je určena mladým divákům ve věku 6 až 19 let
- výukové materiály k filmu, návrhy pro práci s filmem určené lektorům/učitelům, pracovní listy pro diváky, výuková videa umožňující srovnávací analýzu ukázek z filmu.

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

INSTITUT
FRANÇAIS

Co-funded by the
European Union



Creative
Europe
MEDIA



Association
of Czech
Film
Clubs

a bao a qu



HEFILM



COOPERATIVA SOCIALE GET

OS TIPOS DE
LUMIERE



LA
CINEMATHEQUE
FRANÇAISE

ARTE URBANA
collectif