

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Bakalářský studijní program

Katedra dokumentární tvorby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

JAFAR PANAHI A NENÍ TO FILM

Širín Nafariehová

Vedoucí práce: MgA. Lukáš Kokeš

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Documentary

BACHELOR'S THESIS

JAFAR PANAHI AND THIS IS NOT A FILM

Širín Nafariehová

Thesis advisor: MgA. Lukáš Kokeš

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Jafar Panahi a Není to film

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Děkuji Emě, Vojtovi a Močkovi za podporu.

ABSTRAKT (ČZ):

Práce je zevrubnou analýzou snímku *Není to film* íránského režiséra Džafara Panahího, který tento film natočil v roce 2010, a to v době, kdy čekal na rozsudek íránského soudu ohledně svého uvěznění. V bakalářské práci se zaměřuji na způsob natáčení, výběru lokace, přístupu k režii a hercům. S odkazem na další Panahího filmy zmiňuji, jak do svých děl začleňuje důležitá společenská témata.

ABSTRACT (ENG):

The thesis is concerning analysis of the film *This is Not a Film* by the Iranian director Jafar Panahi, who created this film in 2010, while he was waiting for the verdict of the Iranian court regarding his imprisonment. In my bachelor thesis, I focus on the Panahi's method of filming, location selection, approach to directing and selecting actors. Referring to Panahi's other films, I mention how he incorporate important themes into his works.

OBSAH

1. Úvod	8
2. Film a politika	9
2.1 Bílá revoluce a Farah Pahlaví	9
2.2 Íránská Nová vlna 1969-1979	10
2.3 Islámská revoluce a irácko-íránská válka	12
2.4 Druhá Nová vlna-dětská mise	13
2.5 Pozdější snímky	16
3. Analýza filmu Není to film	18
3.1 Životopis Džafara Panahího	18
3.2 Děj filmu	20
3.3 Kritika režimu	20
3.4 Postavy ve filmu	23
3.5 Práce s (ne) herci a lokace	25
3.6 Politická rovina filmu	28
4. Není to domácí vězení?	30
4.1 Panahího další uvěznění	33
5. Závěr	34
6. Použité zdroje	35

1. ÚVOD

Filmy Džafara Panahího jsem vždy obdivovala nejen pro jejich formální stránku, ale také pro jejich zaměření na společenská témata, a hlavně postavení žen, které ve všech svých filmech reflektuje. Když Panahí v roce 2010 čekal na rozsudek íránského soudu, natočil film *Není to film*, který nezobrazuje pouze jeho soudní proces, ale také íránskou společnost. Film je natočený za domácích podmínek a s minimálním finančním rozpočtem, přesto zaujímá důležitou roli v rámci celé íránské kinematografii. Naskytla se mi příležitost zkoumat nejen formální stránky, se kterými Panahí pracuje, ale také jeho přístup k režírování za velmi omezených podmínek.

V této bakalářské práci budu analyzovat film *Není to film* a pozornost zaměřím na různé aspekty, které jsou se snímkem spojené. Vycházím z knihy amerického spisovatele Drewa Todda, jenž shromáždil všechny rozhovory, které Panahí mezi lety 1994 a 2018 novinářům poskytl.

V první kapitole se pokusím stručně popsat dějiny íránského filmu od 60. let do současnosti a neopomenu v krátkosti zmínit režiséra Abbáse Kíarostamího, který Panahího v jeho tvorbě výrazně ovlivnil. Druhá část práce bude věnována souhrnnému režisérovu životopisu a poté samotné analýze filmu *Není to film*. Popíšu Panahího práci s herci a výběr lokací v jeho dřívějších dílech, ke kterým se v tomto snímku vztahuje. Dále se budu orientovat na politickou rovinu filmu a ukážu, jakým způsobem situace v Íránu ovlivňuje formu Panahího snímku. Následně pak zdůrazním, na která společenská témata se režisér zaměřuje. V poslední kapitole poukážu na mylnou informaci ohledně jeho domácího vězení a také zmíním jeho aktuální uvěznění.

Oproti původnímu zadání názvu práce („Jafar Panahi a Není to film“) budu ve výsledném textu práce používat český přepis režisérova jména, tedy „Džafar Panahí.“ Stejně budu postupovat i u ostatních perských jmen a názvů.

2. FILM A POLITIKA

2.1 BÍLÁ REVOLUCE A FARAH PAHLAVÍ

Džafar Panahí se narodil v roce 1960, tedy v době, kdy byl na iránském trůnu šáh Reza Pahlaví. O rok později se šáh rozhodl pro hospodářské reformy Íránu, které měly zajistit celkový ekonomický a společenský růst, a začal tzv. Bílou revoluci. Od té doby se také začínají zintenzivňovat vztahy mezi Íránem a tehdejším Československem, které byly od komunistického převratu minimální. Šáh a jeho žena Farah Pahlaví byli nadšení z českých umělců, kteří vystavovali na Expu v roce 1967, a rozhodli se požádat Art centrum (obchodní organizace exportující české umění¹) o spolupráci na připravovaném výročí 2500 let od založení Perské říše. Čeští umělci zde připravovali projekce, které se promítaly na připravovaném památníku na teheránském Náměstí Svobody. Na přípravě projekcí se podílel například střihač Alois Fišárek, architekt Stanislav Pícek nebo hudební skladatel Zdeněk Liška.²

Bílá revoluce se bezesporu týkala také iránského filmového průmyslu. Velká část státních výdajů směřovala k filmovým a ostatním kulturním institucím, přesto byla veškerá umělecká tvorba cenzurována a opoziční hlasy byly umlčovány. Šáh i ostatní vysocí státní představitelé si totiž uvědomovali sílu takových médií.³ Nepotismus zavládl skoro ve všech kulturních a filmových institucích. Například hlavou státní televize a rádia byl bratranec šáhovy ženy, ministerstvo kultury zase vedl šáhův bratranec Mehrdad Pahlbod.⁴

Velkou roli v podpoře kultury v tehdejším Íránu měla šáhova žena Farah Pahlaví. Předtím než si vzala šáha, studovala architekturu na univerzitě ve Francii a byla velkou milovnicí umění všeho druhu. Stála u zrodu Centra pro intelektuální rozvoj dětí a mladistvých (*Kánún*), které založila její blízká kamarádka Lili Amir-Ardžomand a na které docházel Džafar Panahí nebo další velmi úspěšní režiséři. Jelikož tyto instituce vedli její příbuzní nebo známí, měla o fungování

¹ Ševčíková Pešek, „Art centrum: Dny slávy 1977.“

² Axworthy, *Dějiny Íránu*, kap. česko-iránské vztahy, str. 657.

³ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 329.

⁴ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 330.

kulturního průmyslu velmi dobrý přehled. Mezi politickou elitou byla nazývána jako „další mocenská základna.“⁵

Farah Pahlaví stála za několika rozhodnutími, která později ovlivnila další chod íránské kinematografie. Například podporovala filmový festival v Šírázu, na kterém se objevovala jak tradiční tvorba, tak nová kontroverzní díla, a to íránská i zahraniční. Například režisér Dáriuš Mehrdžújí je považován za jednoho z hlavních představitelů tzv. íránské nové vlny. Bez podpory královny by nebylo možné vznik takových děl, jako je jeho film *Gáv* (Kráva, 1969), v Íránu povolit.⁶

2.2 ÍRÁNSKÁ NOVÁ VLNA 1969-1979

Íránská nová vlna vychází z italského neorealismu a navazuje na nové vlny, které vznikaly po celém světě. Naficy ve své knize *Social History of Iranian Cinema (volume 2)* íránskou novou vlnu nejvíce přirovnává k italskému neorealismu a nachází charakteristické prvky, které se objevují u obou směrů. Filmy byly například geograficky (Itálie/Írán) nebo časově ohraničené (poválečné období 1945-1951/Bílá revoluce 1969-1979). Oba směry měly také své mistry (Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti/Abbás Kiárostamí, Dáriuš Mehrdžújí, Masúd Kimiai atd.) a jasně stanovená pravidla (lokace, neviditelný střih, pracující třída atd.). Íránské komerční filmy se zpravidla odlišovaly od těch autorských. V komerčních se tradičně objevoval šťastný konec, kterému předcházela smutná nebo dramatická zápleтка, která se ale díky hlavnímu hrdinovi úspěšně vyřešila.⁷

Filmy nové vlny využívaly prvky realismu a surrealismu, byly natáčeny v opravdových lokacích a měly vždy několik formálních pravidel. Protagonisté byli většinou z nižší pracující třídy, příběhy se nevracely do minulosti, ale odehrávaly se v současnosti. Fikční filmy íránské nové vlny obsahovaly sekvence připomínající dokumentární natáčení a často neměly šťastný konec, končily nejednoznačně nebo cyklicky. Naficy zmiňuje, že íránští režiséři a režisérky nebyli ovlivněni pouze italským neorealismem. Přestože spousta z nich film nestudovala, měli možnost vidět filmy z celého světa. Byli tak ovlivněni jak filmy francouzské

⁵ Naficy, A *Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 332.

⁶ Naficy, A *Social History of Iranian Cinema, volume 2* str. 332.

⁷ Oblíbené byly také westernové filmy, ať už americké produkce, nebo té íránské.

nové vlny, tak filmy americkými, indickými, japonskými a také snímky z východního bloku včetně Československa.⁸

Íránské nové vlně předcházely dva důležité filmy. Jedním z nich je *Cháne sijáh ast* (Dům je černý, 1962) od režisérky Foroukh Farokhzad.⁹ Ten poetickým způsobem pojednává o léčbě malomocných v Íránu. Dalším dílem je film od spisovatele a režiséra Ebrahíma Golestána *Chešt va ájíné* (Cihla a zrcadlo, 1965). Oba tyto snímky byly uvedeny v zahraničí a zaznamenaly pozitivní ohlasy, íránská veřejnost na ně ale kladně nereagovala.¹⁰

Íránská nová vlna je úzce spjatá s velkými íránskými spisovateli. Je tomu tak v případě filmu *Gáv* (*Kráva*, 1969) od Mehrdžujího, který se inspiroval příběhem od spisovatele Gholamhosejna Sadího. Ten nikdy sám žádný film nenatočil, přesto se jeho příběhy staly stěžejními pro toto období. Mehrdžují film tajně přivezl na filmový festival v Benátkách, kde sklídl úspěch, a díky tomu začal svět íránské kinematografii přikládat větší váhu.¹¹

Film vypráví příběh vesničana Maše Hasana, který jako jediný vlastní krávu, která je zdrojem mléka pro celou vesnici. Maš Hasan má s krávou velmi silné pouto a když kráva zemře při násilném vniknutí zlodějů do vesnice, Maš Hasan se zmitá ve velkých bolestech a úzkostech, ze kterých se nemůže dostat. Zblázní se a myslí si, že se stal krávou. Donutí ostatní vesničany, aby s ním jako s krávou zacházeli. Ti tak nakonec učiní a Maš Hasan umírá při pádu z útesu.¹² Podle Naficyho „tento typ identifikace poukazuje na klíčový rys íránské mystické a súfijské filozofie a poezie, prominentní ve filmech nové vlny, kde milenec a milovaný mizí jako odlišní jedinci, aby potom splývali jeden v druhém a vytvářeli tak jednotu.“¹³ Dalšími spisovateli jsou například Sádek Čúbak, podle jehož novely natočil režisér Amír Naderí film *Tangsir* (Rozsudek bez soudu, 1972), nebo Hušang Golširí, podle kterého natočil režisér Bahman Farmanaram film *Šázde Ehtedžáb* (Princ Ehtedžáb, 1974).¹⁴

⁸ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 349-352.

⁹ Gaffary, „*History of Cinema in Persia*.“

¹⁰ Gaffary, „*History of Cinema in Persia*.“

¹¹ Jahed, *Directory of World Cinema: Iran*, kapitola Iranian New wave (1969-79).

¹² Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 338-339.

¹³ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 2337-338.

¹⁴ Fouladi, *Adaptation in Iranian New Wave Cinema: Social Commentary in Dariush Mehrjui's The Cow* (1969), str. 448-459.

Přestože byly filmy íránské nové vlny podpořeny státem, neopěvovaly velikost šáha a monarchie, naopak byly kritické k socioekonomickým podmínkám v Íránu.¹⁵ Dalším společným prvkem jsou dlouhé záběry a komplikovaná narativní složka, v rámci které jsou zobrazovány emoce postav. Jejich představitelé jsou vybíráni z řad neherců v autentických lokacích. V tomto se nová vlna odlišovala od předešlé éry, kdy byly filmy inspirované klasickým perským divadlem a melodramatem.¹⁶ Nová vlna neskončila přímo islámskou revolucí, ale pokračovala na konci 80. let. Navazuje na ni další generace filmařů, jako je například Džafar Panahí a další.

2.3 ISLÁMSKÁ REVOLUCE A IRÁCKO-ÍRÁNSKÁ VÁLKA

Islámskou revoluci, která se odehrála roku 1979, předznamenala událost, která se stala ve městě Abadán v roce 1978, a to v kině Rex. Několik mladíků zde zapálilo sál, kde se zrovna promítal kontroverzní film Masúda Kimiaího *Gavazn-há* (Jeleni, 1974). Jelikož skupina zatarasila vchod, nebylo možné se z kina dostat a zemřelo zde okolo 370 lidí. Tento případ přispěl k velkým protimonarchistickým demonstracím a vyústil až v islámskou revoluci. Přestože událost nebyla přímo důvodem k revoluci, rozhodně k protirežimním náladám velmi přispěla. Později se zjistilo, že tento čin spáchali mladíci z radikální islamistické skupiny a k této verzi se přiklání většina odborníků, i když případ dodnes nebyl vyřešen.¹⁷

Když Ajatolláh Chomejní přiletěl v roce 1979 do Teheránu jako vůdce revoluce, ve své první řeči k íránskému lidu prohlásil: „Nejsme proti kinematografii, rádiu nebo televizi (...) Jsme proti zneužívání těchto médií, které bylo způsobené zrádnou politikou předchozích vůdců.“¹⁸ Přesto byly zakázány všechny filmy ze Západu a filmy natočené za vlády šáha. Od této doby se nesmí ženy objevovat bez pokrytí hlavy a jakákoliv sexualita je ve filmech potlačována. Chomejní využil moci těchto médií a snažil se využívat oslavného ducha revoluce ve všech formách.¹⁹

¹⁵ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, volume 2, str. 352.

¹⁶ Matt, „*What is Iranian New wave cinema? Essential Guide To The film movement.*“

¹⁷ Axworthy, *Dějiny Íránu*, str. 225-234.

¹⁸ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, volume 3, str. 7-8.

¹⁹ Atwood, *Reform Cinema in Iran: Film and Political Change in the Islamic Republic*, kapitola 1.

Během irácko-iránské války je kinematografie zaměřená na válečnou propagandu a oslavu islámské revoluce. Soustředí se na válečné hrdiny a hrdinské činy během války, která trvala bezmála osm let. V roce 1983 založil Chomejní filmovou nadaci Farabí (FCF), která poskytovala finanční pomoc začínajícím filmařům a jejich producentům. Pod záštitou FCF vznikaly filmy pro děti nebo o dětech, které nebyly pro režim tolik nebezpečné. V této době také vznikají velmi originální filmy od nejznámějších iránských režisérů.²⁰

2.4 DRUHÁ NOVÁ VLNA-DĚTSKÁ MISE

Po úmrtí Chomejního v roce 1989 a nástupu Chámenejního začíná druhé období nové vlny, které se také nazývá „dětská mise“ a trvá zhruba do konce 90. let.²¹ Jeden z hlavních důvodů většího uvolnění ve společnosti je bezpochyby nově zvolený prezident Chatámí, který vládnul od roku 1997 do roku 2005.

Společnými prvky nové vlny jsou hlavní dětští hrdinové a také prolínání filmového děje s procesem natáčení. Například u filmů *Ájine* (Zrcadlo, 1997) nebo *Támé-je guilás* (Chut' třešní, 1997) vidíme štáb, který se stává součástí filmu, a divák zaznamenává proces natáčení, i když je vše dopředu připravené. Emblematickým jevem je také precizní práce se zvukem, který doplňuje narativní složku filmu. Mezi významné režiséry této doby patří bezpochyby Abbás Kiárostamí.

Abbás Kiárostamí byl jedním z nejvýznamnějších světových režisérů. Narodil se v Teheránu, kde také získal svůj bakalářský titul. Jelikož si musel na své studium vydělávat sám, živil se různými pracemi. Pracoval například v reklamním průmyslu a právě reklamy zásadně ovlivnily jeho pozdější tvorbu. „Naučil se časové přesnosti a hospodárnosti, což jsou znaky jeho stylu.“²² V 60. letech si ho najal institut *Kánún*, kde se stal vedoucím filmové katedry. Pod záštitou této instituce natočil svůj první film *Nán va kúčeh* (Chléb a ulička, 1970). Většina jeho filmů vzniklých při této instituci zapojovala do děje děti, přesto Kiárostamí tvrdil, že jeho filmy sice o dětech jsou, ale nejsou pro ně.²³ Jeho dalším velmi úspěšným

²⁰ Bordwell a Thompson, *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, str. 697.

²¹ Bordwell a Thompson, *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, str. 698.

²² Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 398.

²³ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 2*, str. 398.

a také posledním filmem před islámskou revolucí byl *Gozáreš* (Report, 1977). Kiárostamí také natočil tři díla, která začala být později označována jako Kokerská trilogie, jelikož jejich děj se odehrává v oblasti Koker na severu Íránu. Tam také v roce 1990 proběhlo obrovské zemětřesení.

Prvním filmem Kokerské trilogie je *Cháné-je dost kodžáast?* (Kde je dům mého přítele?, 1987) Snímek je o chlapci, který hledá dům svého přítele, aby mu mohl vrátit omylem odcizený sešit. Druhým filmem je *Zendegí va dígar híč* (Život jde dál, 1992), road movie, kde se Kiárostamí a jeho syn Bahman vydávají do Kokerské oblasti, ve které se nedávno událo zemětřesení, a snaží se společně najít protagonisty z předchozího filmu *Kde je dům mého přítele?*. Třetím snímkem je *Zír-e Diarakhtán Zejtún* (Pod olivovníky 1994), kde se Kiárostamí vydává do zákulisí druhého filmu *Život jde dál*, ve kterém se hlavní herec zamiluje do své kolegyně a tím na natáčení způsobí velký rozruch.

S Džafarem Panahím se Kiárostamí poprvé setkává u filmu *Pod olivovníky*. Panahí zasílá Kiárostamímu dopis, ve kterém ho žádá o možnost pomáhat na jeho natáčení: „Dobrý den pane Kiárostamí. Jmenuji se Džafar Panahí a jsem televizní režisér. Natočil jsem film *Přítel*, který byl inspirován Vaším filmem *Chléb a ulička*. Četl jsem v novinovém článku, že máte v plánu natáčet nový film. Opravdu velmi rád bych s Vámi pracoval. Na jakékoliv možné pozici...“²⁴

V knize od Drewa Todda Panahí zmiňuje, že když přijel na natáčení s dodávkou a dalšími pomocníky, byl Kiárostamí trochu překvapen a jeho přízeň a důvěru si Panahí získal hlavně díky své pečlivosti, což zjistil až později při společném rozhovoru. Popisuje také situace, kdy Kiárostamí dokázal odříkávat scénáře nazpaměť, ale zároveň byl vždy připravený reagovat na nastalou situaci a byl schopný reagovat na všechny překážky, které se při natáčení naskytly. Vždy se snažil najít ten nejdokonalejší obraz, který by mu umožnil vyjádřit přesně to, co si dříve představil, i když to mohlo trvat několik dní.²⁵

Kiárostamí využil limity, které se objevovaly jak ze strany režimu, tak během natáčení, k tomu, aby byl naprosto flexibilní a kreativní. Bylo tomu tak například v případě filmu *Nemá-je názdik* (Detail, 1990), kdy se Kiárostamí z novinového článku dozvěděl o příběhu muže jménem Sabzián, který se vydával za režiséra Machmalbáfa a oklamal tak jednu rodinu, která mu uvěřila. Rodina dokonce kvůli

²⁴ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 3.

²⁵ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 3-7.

jeho fiktivnímu natáčení, které chtěl uskutečnit na jejich zahradě, plánovala porazit strom. Kiárostamí díky tomuto příběhu zrušil již připravené natáčení a rozhodl se natočit jeden ze svých nejvýznamnějších filmů.²⁶ Ve snímku *Detail* se objevuje fiktivní část se všemi aktéry tohoto příběhu, včetně seznámení s rodinou. S tím Kiárostamí kombinuje reálné záběry ze soudu a vězení se samotným Sabziánem.

Mezi Kiárostamího pozdější díla patří například snímek *Támé-je guilás* (Chuť třešně 1997) nebo jeho scénář k filmu *Bádkonake sefid* (Bílý balónek 1995) ve kterém se režie ujal Panahí. Tvorba Kiárostamího bezpochyby ovlivnila tvorbu Džafara Panahího, pro kterého byla jejich setkání (ať v institutu *Kánún* nebo na Kiárostamího natáčení) a pozdější spolupráce rozhodující. Například jeho dřívější filmy pracují s dětmi a neherci, stejně jako Kiárostamího filmy. V rozhovoru s Ahmadem Tálebinezádím (1997), který zmiňuje, že Panahího vnímá trochu jako druhého Kiárostamího, Panahí říká: „Mladí filmaři byli dlouho ovlivněni režiséry před nimi a dá se to označit jako vliv nebo napodobování. Musím si ale vytvořit svou vlastní identitu a posuzovat svá vlastní díla ve vztahu k filmům, které mi předcházely. Přesto se nebojím, že budu obviněn z ovlivnění kterýmikoliv režiséry...“²⁷

Dalším filmem druhé nové vlny je *Bádkonake sefid* (Bílý balónek 1995), který natočil Džafar Panahí a scénář napsal Abbás Kiárostamí. Příběh se odehrává v Teheránu na Nový rok, který se slaví první jarní den. Hlavní hrdinkou je malá holčička, která si chce koupit zlatou rybkou, aby si ji mohla dát na ozdobený novoroční stůl, kterému se říká Havsín. Jde o spleť příběh, ve kterém jsou zobrazeny životy obyčejných Íránců. Vystupuje zde například mladý muž, který absolvuje povinnou vojenskou službu v Teheránu a nemá peníze dostat se domů za rodinou, i když dostal volno, nebo malí chlapci, kteří musejí pracovat, aby finančně pomohli své rodině. Zajímavostí je důraz kladený na oslavu Nového roku, což je tradiční perský svátek a islámští duchovní ho tolerují jen velmi neochotně. Po celý film slyšíme zvuk z rádia, který oznamuje čas zbývající do Nového roku. Film byl natáčen nízkorozpočtově a jak zmiňuje Panahí v rozhovoru s Eslamím a Golmakaním, pro všechny ze štábu šlo o první velkou zkušenost s hraným filmem. Lokace se vybíraly z různých míst po Íránu, například úvodní scéna byla

²⁶ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 4*, str. 180.

²⁷ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 36.

natočena ve městě Kašán, některé ulice zase v Teheránu. Vedlejší role hráli herečky a herci různých etnických skupin. Například hodnou babičku, která holčičce pomůže hledat ztracené peníze, hraje dcera polských přistěhovalců, kteří utekli do Íránu během druhé světové války. Dalšími postavami jsou krejčí azerského původu nebo afghánský chlapec prodávající balónky.²⁸

Dalším významným režisérem této doby je bezpochyby Mohsen Machmalbáf. Ve svém dokumentárním snímku *Salám cinema* (Salám cinema, 1995) uspořádá konkurz na hlavní postavu do svého filmu. Když tento konkurz navštíví mnoho Íránců, rozhodne se celý proces konkurzu natočit. Sám se stává hlavní postavou filmu a provokativně komunikuje s aktéry před kamerou. Jeho další snímek *Safare-je Kandahár* (Kandahár, 1997) je zasazený do oblasti Afghánistánu, který je pod nadvládou Talibánu. Mladá reportérka Nafas, která se narodila v Afghánistánu, ale jako mladá emigrovala do Kanady, se vrací do vlasti, aby mohla zachránit svou sestru. Ta v zemi musela zůstat a rozhodla se, že při zatmění Slunce spáchá sebevraždu. Reportérka Nafas se tedy vydává za její záchranou.

2.5 POZDĚJŠÍ SNÍMKY

V pozdějších letech vzniklé filmy nemůžeme společně pojmenovat či najít podobné prvky v jejich filmové řeči, přestože bezpochyby vycházejí z nové vlny a jsou ovlivněny režiséry 90. let 20. století. Dá se ale najít jediný společný cíl, kterým je hledání různých cest, jak se vyhnout cenzuře, a přesto šířit důležitá společenská témata napříč celou zemí. Po Mohammadu Chatámím se prezidentem stává Mahmúd Ahmadinežád a situace už není tak příznivá jako dříve. Po roce 2009, kdy proběhla Zelená revoluce, (která ale skutečnou revolucí nebyla), vznikají další významné filmy, které se zapisují do dějin íránské kinematografie. Zmíním zde několik snímků, které byly k vidění i u nás a obecně se jim dostalo pozornosti v zahraničí.

Je to například *Džodá-je Náder va Simín* (Rozchod Nadera a Simin, 2011), psychologické drama režiséra Asghara Farhádiho, které pojednává o rozchodu íránského páru. Ten se potýká nejen s vlastním vztahem a rozdělením péče o jejich dítě, ale také s íránským režimem a jeho pravidly, podle kterých jsou děti

²⁸ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 16.

posílány výhradně k otcům a páry se musejí vyzpovídat, aby dostaly povolení k rozvodu. Dalším snímkem je film *Darbará-je Elly* (O Elly, 2009).

Mezi ženské autorky patří Mardžán Satrapi, režisérka a spisovatelka, která podle své knihy *Poulet aux prunes* (Kuře na švestkách, 2011) natočila úspěšný stejnojmenný film. Ten velmi poeticky vypráví příběh muže, kterému ve vzteku manželka rozbila housle (v knize mu rozbije setár, což je tradiční perský nástroj). Protože nemůže najít podobně kvalitní nástroj lehá si muž do postele a čeká na smrt. Satrapi kombinuje hrané pasáže natočené v ateliéru s pasážemi animovanými, jelikož film vychází z komiksu. Autorčiným nejvýznamnějším dílem je *Persepolis* (Persepolis, 2007), které nejdříve vyšlo jako komiks a později jako animovaný film. Jde o příběh samotné režisérky, která humorně vypráví o svém dětství během islámské revoluce a následném stěhování do Francie.

Z novějších filmů stojí za zmínku film režisérského dua Maryam Moghadam a Behtaš Sanaeaha a jejich film *Qasíde-je gáv-e sefíd* (Balada o bílé krávě, 2020). S použitím magického realismu zpracovávají příběh ženy, jejíž manžel je státem popraven za trestný čin, který měl spáchat. Později se dozvídáme, že trestný čin neprovedl a byl nespravedlivě odsouzen. Žena požaduje veřejnou omluvu a domáhá se svých práv. V tomto filmu je jasná kritika režimu a jeho právního systému, který vychází z islámského práva a umožňuje trest smrti vykonat.

Filmový debut Panaha Panahího (syna Džafara Panahího) a jeho humorné road movie *Džádde chákí* (Na cestě, 2021) vypráví příběh čtyřčlenné rodiny, která se autem vydává k hranicím Íránu, aby zde nechala nejstaršího syna nelegálně překročit hranice a dostat se tak do zahraničí.

3. ANALÝZA FILMU NENÍ TO FILM

3.1 ŽIVOTOPIS DŽAFARA PANAHIHO

Džafar Panahí se narodil v roce 1960 ve městě Miánech, které se nachází na severu Íránu v provincii Východní Ázerbájdžán. Vyrůstal v ázerbájdžánské mluvící rodině s dalšími šesti sourozenci. V roce 1972 se rodina přestěhovala do hlavního města Teheránu, ve kterém Panahí žije dodnes. Ve svých dvanácti letech napsal knihu, se kterou vyhrál v literární soutěži. Přes nesouhlas svého otce také začal objevovat íránskou i světovou kinematografii. Navštěvoval *Kánún*, což byl institut pro intelektuální rozvoj dětí a mládeže, ve kterém se studenti ve velkém rozsahu věnovali umění. *Kánún* poskytoval možnost zapůjčení knih a filmů nebo návštěvu různých kurzů. Institut *Kanún* také produkoval několik filmů (například od Abbáse Kíarostamího).²⁹

Rok od islámské revoluce, tedy v roce 1980, začala irácko-iránská válka. Džafar Panahí byl na frontu poslán ve svých dvaceti letech jako válečný reportér a fotograf. Zde natáčel pro íránskou státní televizi IRIB několik dokumentů z válečných oblastí.³⁰ Tuto zkušenost také popisuje v rozhovoru s Lisou Bear: „Válečné filmy byly pro mě velmi důležité a povzbuzující, uvědomil jsem si, že dělám filmovou práci.“³¹ Po válce se dostal na filmovou univerzitu v Teheránu, kde si oblíbil filmový střih a poté se jako jeden ze sedmi studentů dostal na katedru režie, kde absolvoval s filmem *Negá-he dovom* (Druhý pohled, 1989), který byl v Íránu až do roku 1993 zakázán. Po dokončení univerzity natočil několik krátkých dokumentárních snímků pro íránskou státní televizi. Jeho první dva hrané filmy *Jarálí bašlár* (Zraněné hlavy, 1988) a *Doust* (Kamarád, 1992) vyhrály několik cen. Film *Kamarád* byl inspirován snímkem Abbáse Kíarostamího, kterému také Panahí později napsal a požádal ho o práci v jeho projektu. Kíarostamí souhlasil a Panahí se stal asistentem režie ve snímku *Pod olivovníky*.³² V roce 1995 natočil Panahí svůj filmový debut *Bádkonake sefíd* (Bílý balónek 1995), který měl v zahraničí velký úspěch a vyhrál cenu v Cannes. Scénář napsal spolu s režisérem Kíarostamím.

²⁹ Moghadam, „Kanun-e Parvareš-e Fekri-e Kudakan va Nowajavanan v. *Film Production: 1970-77.*”

³⁰ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 15.

³¹ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 28.

³² Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 16.

Do roku 2009 natočil film *Ájine* (Zrcadlo, 1997), krátký dokumentární snímek *Ardakúl* (Ardakúl, 1997) a dále filmy *Dájereh* (Kruh 2000), *Talá-je sorch* (Karmínové zlato, 2003) a *Offside* (Offside, 2008). Po zfalšovaných volbách v roce 2009 začala Zelená revoluce a do ulic vyšlo několik milionů Íránců. Na jedné z demonstrací byla zavražděna mladá žena Neda Agha-Soltán, na jejímž pohřbu byl Panahí zatčen. Po několika hodinách byl propuštěn, ale bez svého pasu, který mu byl zabaven, nemohl opustit Írán. V březnu roku 2010 byl opět zatčen i s celou rodinou a ostatními přáteli (například režisérem Mohammadem Rasúlofem). Všichni kromě Panahího byli po dvou dnech propuštěni, on sám zůstal ve vězení až do května, kdy zahájil hladovku. Následně byl na kauci propuštěn. V prosinci byl obviněn z protistátní propagandy, hrozilo mu šestileté vězení a bylo mu na dvacet let zakázáno psát scénáře, režírovat filmy a poskytovat rozhovory. Během čekání na verdikt soudu natočil film *Není to film*. Později byl propuštěn, ale dvacetiletý zákaz tvorby stále platil a jeho uvěznění mohlo být kdykoliv uskutečněno (Írán nesměl nadále opustit). V roce 2013 získal s právničkou Nasrín Sotúdeh Sacharovovu cenu za svobodu myšlení. I přes zákaz natočil v roce 2013 s režisérem Kambuziem Partovím film *Pardé* (Zatažený závěs, 2013). Ten měl premiéru na Berlínském festivalu a vyhrál zde Stříbrného medvěda za nejlepší scénář. Za dva roky natočil film *Taxi* (Taxi Teherán, 2015), který měl také premiéru na berlínském festivalu a získal zde Zlatého medvěda. O tři roky později vznikl film *Sé roch* (Tři tváře, 2018), za který na festivalu v Cannes dostal cenu za nejlepší scénář. V červenci roku 2022 byl Panahí opět zatčen a odsouzen na šest let odnětí svobody.

3.2 DĚJ FILMU

Snímek *In film níst* (Není to film, 2010), natočený Panahím a Mírtahmásbem během čekání na rozsudek íránského soudu, je deníkovým záznamem dne, kdy se v Íránu slaví Nový rok (Nourúz). Jeho rodina odjíždí navštívit známé a Panahí se tak ocitá sám doma, kde ho za zvuku petard pozorujeme, jak snídá nebo si volá s právníčkou ohledně svého případu. K sobě domů si zve dokumentárního režiséra Mírtahmásbu, aby se s ním pokusil natočit jeho dokončený scénář. Mírtahmásb se tak stává kameramanem i spoluautorem tohoto snímku. Skrze film vidíme, jakým problémům ze strany režimu čelí filmoví tvůrci i ostatní obyvatelé Íránu. Těmto aspektům se Panahí věnoval ve všech svých předešlých filmech. U tohoto filmu ale zaznamenává svůj vlastní příběh.

3.3 KRITIKA REŽIMU

Až komický obrázek íránského režimu vidíme, když Panahí sedí na pohovce ve svém obývacím pokoji a sleduje internetové stránky ze zahraničí. Ty jsou ale režimem zablokované.³³ Zatímco jeho domácí mazlíček, leguán Iggy, mu vyběhá až na ramena, režisér předčítá stanovisko ministra kultury, které je napsané na jedné z oficiálních stránek místních novin. Ministr si pochvaluje, že se íránské filmy natáčejí v duchu islámské revoluce a gratuluje filmové obci k řízení Berlínského filmového festivalu. Je to ale naprostá lež a Panahí se tomu s Mírtahmásbem smějí. Tím, že se Panahí přímo vyjadřuje proti režimu i v situaci, kdy mu hrozí šestileté vězení, dokazuje, jak důležité jeho filmy a postoje jsou. Dávají totiž naději, že i známé osobnosti Íránu neopouštějí a bojují za svobodu slova.

Panahí o sobě tvrdí, že je filmařem nezávislým na všech politických stranách a smýšleních, a proto se nepovažuje za někoho, kdo dělá politické filmy. Pokud by jím byl, musel by pracovat pro nějakou politickou stranu, která má jasně dané, co je správné a co špatné. Politické filmy mají podle něho svou spotřebu, zato ty nezávislé budou vždy „čerstvé“. Cenzuru odmítá nejen od režimu, ale také

³³ Režim například blokuje všechny sociální sítě, hlavně Twitter, Facebook a všechny zahraniční noviny. Přestože jsou tyto stránky nedostupné, Íránci už dneska používají šifrované připojení na internet (VPN), díky němuž mohou zablokované stránky navštívit. Oblíbené jsou také satelitní televize, které se vysílají i z USA. Zajímavostí je, že Twitter a jiné sociální sítě používají nejvyšší představitelé íránského režimu. Například íránský prezident Ebrahim Raisi nebo duchovní vůdce Ajatolláh Chámenei mají svůj oficiální účet a několik tisíc sledovatelů.

od svých vlastních nápadů a myšlenek. Proto ukazované problémy nechává k posouzení na samotných divácích.³⁴ Odvaha poukazovat na problémy a kritizovat režim je mu vlastní i v dřívějších filmech, o čemž se několikrát můžeme přesvědčit i ve snímku *Není to film*. Když totiž Panahí stojí před kamerou ve svém obývacím pokoji, mluví o svém předešlém filmu přímo k divákům a komentuje pouštěnou scénu ze svého filmu *Zrcadlo* (1997).

Snímek *Zrcadlo* je příběhem malé dívenky Míny (sestra herečky z Bílého balónku), kterou maminka nepřišla vyzvednout ze školy a ona se proto rozhodne jít sama domů. Zažívá velmi strastiplnou cestou, při které poznává mnoho různých lidí a příběhů. Při dívčině cestě autobusem Panahí tematizuje postavení žen v íránské společnosti. Holčička je totiž řidičem nucena sednout si do zadní části autobusu, která je vyhrazena pouze pro ženy. Záhy slyšíme dvě mladé ženy povídající si o jejich přítelkyni, která měla domluvený sňatek na dálku a po svatebním obřadu byla překvapená, že má muž dvě děti a je docela starý. Starší žena zase tvrdí své spolucestující, které věští z ruky, že nemá nechat zbohatnout svého manžela, protože ten si pak bude chtít vzít další ženu. Opodál sedí babička, která se s manželem odstěhovala z vesnice do města, aby byla blíže svému synovi. Ten jí ale nenechává vídat se s jejím vnukem a před sousedy předstírá, že to není jeho matka. Jelikož babička nemá na vybranou, jezdí celý den autobusem a svůj příběh vypráví ostatním cestujícím. Tohle všechno Mína z velké blízkosti sleduje, ale jen do té chvíle, než film mění svůj formát a stává se fikčně „dokumentárním“. Mína se během scény v autobusu koukne do kamery a je na to následně Panahím upozorněna. Poté si naštvane sundává šátek, rozhoduje se, že už nechce ve filmu hrát, a vydává se po vlastní ose domů. Na krátkou chvíli vidíme režiséra a celý štáb, jak přemýšlejí, co se mohlo stát, že Mína nechce pokračovat v natáčení. Panahí poté rozhoduje, aby štáb Mínu i nadále sledoval.

Často slyšíme holčičku komunikovat s lidmi na ulici nebo řidiči taxíků, kteří se snaží Míně pomoci. V záběru se ale objevují jen jedoucí auta a přeplněné ulice. Tímto Panahí umocňuje pocit „dokumentárního“ natáčení. V jednom z taxíků probíhá zajímavý rozhovor, při kterém se dohaduje žena s mužem, zda je vhodné, aby jí pomáhal v domácnosti. Řidič taxíku totiž tvrdí, že muž byl stvořen k tomu, aby pracoval venku a vydělával peníze. Žena má podle něho obstarat to

³⁴ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 76.

ostatní. Na námitku, že jsou i ženy, které pracují venku a potom ještě obstarávají celou domácnost, muž reaguje argumentem, že slušný muž tohle ženě nedovolí. Na konci této debaty žena vysloví názor, že pán se takhle předvádí venku, protože doma má stejně poslední slovo jeho žena. Panahí tak do filmu nenápadným a přirozeným způsobem dostává velmi důležitá témata, která jsou aktuální i dnes, a to nejen pro íránskou společnost. Pocit dokumentárního snímání umocňuje setkání s babičkou z autobusu, kterou holčička zve k sobě domů. Ta ale odmítá, protože prý byla její role inspirovaná skutečností a po natáčení ji členové štábu odvezli do parku, kde bude čekat, než se vrátí k synovi domů. V závěru filmu Panahí kreativně pracuje se zvukem, když holčička odevzdává mikrofon muži v obchodě, který filmařům její představitelku přivedl. Obchod se nachází blízko jejího domu, do kterého holčička konečně po strastiplné cestě vstupuje. Sledujeme vchod domu a slyšíme Panahího, který instruuje majitele obchodu, aby se šel zeptat Míny, proč už nechce ve filmu hrát. Ten při zaklepání omylem vypíná mikrofon a divák se tak nedozvídá, proč si holčička svou účast na natáčení rozmyslela.³⁵

Panahí stojící před svou televizí ukazuje scénu v momentu, kdy si Mína sundává šátek. Odmítá pokračovat v natáčení a vydává se sama domů. Panahí v této scéně vidí paralelu mezi sebou a Mínou. Oba se zbavují své role, aby mohli hrát jen sami sebe, a přesto se stále jedná o lež. Poukazuje na fakt, že cokoliv, co se ve filmu objeví, je určitý výřez reality, který ale celé realitě neodpovídá. Zároveň pochybuje o tom, zda se v případě jejich natáčení vůbec o film jedná. Přes tyto pochybnosti to pravdivost filmu a prožívání nesnižuje, ale naopak umocňuje.

Když Panahímu, který zrovna sedí ve své moderně vybavené kuchyni, volá jeho právnička Ghejrat, z rozhovoru se dozvídáme, že se ve světě o jeho případu mluví. Divák tak poprvé chápe, že je režisér odsouzen a čeká na verdikt soudu. Na podporu Panahího byla napsána petice, kterou podepsalo mnoho známých režisérů. V telefonním rozhovoru právnička zmiňuje, že zahraniční odezva je velmi důležitá, jelikož takový tlak může režim donutit trest odvolat nebo zmírnit. Íránská filmová obec nemůže vyvíjet takový tlak jako ta zahraniční, jelikož všem režisérům, kteří by se postavili proti režimu, hrozí podobný trest. Sám Panahí

³⁵ Tuto práci se zvukem můžeme také vidět u filmu *Nemá-je Nazdík* (Detail 1990), kde Kiárostamí není spokojený s řečenou větou, a tak fiktivně natočí rozhovor mezi ním a zvukařem, který mu oznamuje, že se zvuk vypnul, i když se tak opravdu nestalo.

zmiňuje, že ani takovou odezvu nečeká, protože jejich pozici naprosto chápe.³⁶ Právnička mluví o tom, že rozsudky nejsou legální, protože kdyby ano, byly by jejich námitky vyslyšeny. Proto se v tomto případně jedná o nelegální politický proces. Později si Panahí telefonuje také s dokumentární režisérkou Rakšán Banietemadovou, která ho informuje o nově vznikajícím odvolání. Píše ho společně s dalšími iránskými režiséry a chtějí ho poslat na odvolací soud.

Ze zpráv v televizi, které Panahí pozoruje, se dozvídáme o velkém tsunami, které v roce 2009 postihlo Japonsko. Na zprávy se ale nedíváme příliš dlouho, jelikož Panahí otevírá domovní dveře, ve kterých ho jeho sousedka prosí o pohlídnání psa jménem Micky. Panahí k hlídání svolí, ale jakmile se zavřou dveře, Micky začne velmi nahlas štěkat, a tak se vrací zpátky ke své majitelce. I když se tato událost stala náhodou, připomíná problematiku psů v domácnosti. Majitelka nemůže vzít psa s sebou na novoroční návštěvu rodiny, protože v Íránu funguje nepsaný zákon, který nedovoluje mít psa jako domácího mazlíčka. Lidé tento zákaz nedodržují a chodí psy venčit v pozdějších hodinách nebo jen na svůj dvůr. Pokud by ale policie zahlédla, že je se psem venku, hrozí několikatisícová pokuta. V roce 2022 se také plánuje zákon, který by vlastnictví domácích mazlíčků zakázal úplně. Podle režimu se jedná o nečistá zvířata a trend, který představuje symbol západního světa.³⁷ Tomuto tématu se Panahí věnuje ve filmu *Pardé* (Zatažený závěs, 2013), který natočil s Kambuziem Partovím.

3.4 POSTAVY VE FILMU

V první dlouhé scéně, kde Panahí snídá, volá spoluautorovi tohoto snímku, aby za ním přijel a „zkusil s ním něco vymyslet“. Od této chvíle Mírtahmásb Panahího v bytě sleduje a proběhne mezi nimi několik zajímavých interakcí. Panahí několikrát vytahuje svůj mobilní telefon a natáčí ze svého balkonu město, které se připravuje na oslavu Nového roku. Když chce Panahí svůj telefon vypnout, Mírtahmásb ho nabádá, aby tak nečinil a natočil také jeho pro případ, že byl také zatčen (to se nakonec stane). Mezi neustálými pochybnostmi, zda vůbec

³⁶ Přesto ji iránské režiséři podepisují, je to například Asghar Farhádí, Babák Ahmadí, Mohammad Reza Aslaní, Hamid Amdžád nebo spoluautor tohoto snímku Modžaba Mírtahmásb a mnoho dalších.

³⁷ ČTK, „Za psa pokuta 19 tisíc. Írán chce zakázat domácí mazlíčky.“

z materiálu může vzniknout film, inscenuje Panahí části svého scénáře, který byl dokončený před zatčením, ale nebyl režimem schválen a zatím ani realizován.

Hlavní postavou měla být dívka Maryam, která se dostala na uměleckou školu v Teheránu. Scéna se odehrává v den, kdy má poslední možnost se do školy zapsat. Jelikož pochází z velmi tradiční rodiny, není jí dovoleno na univerzitu nastoupit a je donucena zůstat ve svém zamčeném pokoji, zatímco její rodina odjíždí pryč z města. Na otázku Mírtahmásba, jakým způsobem chce scénu ze scénáře ukázat, Panahí odpovídá, že s kamerou a s ním může nejlépe scénu předvést v obývacím pokoji a instruuje Mírtahmásba, aby kameru prozatím vypnul. Vzniká další interakce režisérů, kdy je Panahí upozorněn, že v tomto případě není režisér, ale postava před kamerou, s čímž souhlasí a doplňuje, že po rozsudku už žádný režisér nebude, jelikož mu hrozí dvacet let zákazu režírování, psaní scénáře, odchodu ze země a dávání rozhovorů.

Z lepicí pásky Panahí na koberci naznačí půdorys pokoje, ve kterém měla být mladá dívka zamčena. Na kameru ze svého mobilu ukazuje záběry ulice a pokoje v Isfahánu, kde se měl film natáčet. Vysvětluje, že dříve ženské postavy nikdy nenatáčel doma, jelikož by musely mít na sobě šátek, což neodpovídá realitě.³⁸ Jeho předchozí scénáře nedostaly povolení, a tak se rozhodl mít pro svůj film pouze jednu lokaci, ve které by se mohl film natočit i bez souhlasu státu.³⁹ Předváděná scéna končí větou směřovanou k Mirtahmasbovi: „Když můžu film vyprávět, tak k čemu je ho točit?“

Třetí postavou filmu *Není to film* je mladý muž, který vyvází odpadky obyvatelům domu. S Panahím se setkává téměř na konci filmu během Mírtahmásbova odchodu, který jde za svou rodinou oslavit Nový rok. Od mladíka zjišťujeme, že je studentem umělecké školy a odpadky vyvází zadarmo, aby pomohl své rodinné známé a také aby u ní mohl použít sprchu, kterou na koleji nemá.

³⁸ Íránské ženy chodí doma nezahalené, pokud tedy nejsou věřící a není zrovna v domě cizí muž. Režim ale nařizuje, aby ve filmech byla v každé scéně žena zahalená, stejně jako na veřejnosti. Často ale takové scény neodpovídají realitě. Mohu uvést příklad z komerčního filmu *Púpak vá Maš Mašalláh* (Pupak a maš mašalla, 2010), kdy herečka ulehá sama do postele a má na hlavě šátek. Íránský divák je na takovou scénu zvyklý a ví, že to není realita. Zato zahraniční si může myslet, že to takhle opravdu v íránských domácnostech chodí.

³⁹ To udělal i u filmu s Rasúlofem, se kterým natáčel u sebe doma. Natáčení přerušila tajná policie, která jim odnesla všechnen materiál a Panahí se tak dostal do problémů, které po veřejné podpoře Zelené revoluce vyústily v soudní stíhání.

Panahího okamžitě poznává a ptá se ho, proč tuhle scénu natáčí na malý mobilní telefon. Panahí se tak vrací do kuchyně a bere do ruky velkou kameru, se kterou se vydává výtahem vyvážet s mladíkem odpadky. Během zastavování v každém patře se Panahí od mladíka dozvídá, že má ke studiu ještě dvě práce. Dříve pracoval v textilní továrně, kde byl ale tak velký hluk a prach, že musel po šesti měsících odejít. Do budoucna nepočítá s tím, že by se ve studovaném oboru pohyboval, jelikož je práce velmi málo. Panahí se snaží zjišťovat o jeho životě co nejvíc s vědomím, že může přinést do filmu pohled člověka z jiné sociální bubliny, a to hlavně po tom, kdy se doma nudil a natáčel jen sám sebe. Mladík přiznává, že byl v domě, když přišla tajná policie do Panahího bytu a odvezla ho s rodinou do vězení. Snaží se situaci popsat, ale příběh nedokončí, protože v každém patře musí házet odpadky do koše a zvonit na sousedy. Zastavují se také v patře, kde žije paní se psem Micky. Ta hned chlapce prosí, aby Mickyho na chvíli pohlídal. Vzniká tak humorná situace, kdy uštěkaného Mickyho nikdo nechce hlídat. Panahí se vzdává snahy získat popis razie a ptá se, co bude mladík dělat po dokončení studia. Ten odpoví: „Vypadnu aspoň na měsíc někam do přírody, kde bude ticho a pokoj od všech aut, smradu, hluku a Mickyho.“

Skrze příběh mladého muže vidíme, v jak špatné ekonomické situaci se někteří studenti nacházejí. Pokud nemají finanční podporu v rodině, velmi špatně se jim daří studium zvládat. Jednozáběrová scéna končí na dvoře domu, kam odvázejí popelnici, a Panahí se s kamerou dostává až k domovním dveřím. Mladý muž ho upozorňuje, aby nechodil moc blízko, protože by ho mohl někdo zahlédnout, a ze záběru odchází. Panahí tak natáčí domovní dveře, za kterými je rozdělaný obrovský oheň a jsou slyšet oslavy Nového roku. V tomto okamžiku film končí.

3.5 PRÁCE S (NE)HERCI A LOKACE

Panahí ve svých filmech pracuje hlavně s neherci. V rozhovoru s Masúdem Mehrabím vysvětluje, že výběr představitelů postav trvá velmi dlouho. Ti musí naprosto odpovídat popisu člověka, kterého mají představovat. Potom není potřeba, aby daný člověk hrál někoho jiného, protože svým vzhledem a mimikou již samotný příběh vypráví. Nikdy svým (ne)hercům nedává dopředu přečíst scénář, pokud by totiž dopředu věděli, co mají hrát, už nejsou autentičtí. Herec

představující Hosejna ve filmu *Karmínové zlato* byl ale výjimkou. Trpěl schizofrenií a pokud by scénář neznal dopředu, mohl by reagovat nečekaným způsobem. Rozvozem pizzy se ale, stejně jako ve filmu, doopravdy živil.⁴⁰ Svou práci s neherci vysvětluje Panahí při pouštění další scény právě z filmu *Karmínové zlato*.

Scénář k filmu napsal Abbás Kiárostamí a hlavní postavou je muž jménem Hosejn, který je válečný veterán živící se jako doručovatel pizzy. Hosejn pochází z nižší třídy a skrze něho vidíme, jak velké sociální rozdíly v iránské společnosti (a hlavně v hlavním městě) panují. Film začíná statickým záběrem uvnitř zlatnictví, ze kterého je vidět ven na ulici. Dovnitř se vloupá muž s maskou, který po příchodu majitele chce dostat klíče od sejfů. Když klíče nedostává a majitel zapíná alarm, který znemožní únik, zahalený muž zastřelí majitele a následně i sám sebe. Flashbacky se dozvídáme, že mužem v masce je právě kurýr Hosejn, který s bratrem nevěsty domlouvá svůj sňatek v místní čajovně. V jednu chvíli k nim přisedá muž, který je pro jejich vzhled považuje za kapsáře, a prohodí větu: „Pokud chcete zatknout zloděje, budete muset zatknout celý svět!“ Jelikož spolu sňatek domluvili, rozhodli se jít koupit nevěstě zlaté šperky. Do zlatnictví ale nejsou prodavačem vpuštěni, a to z důvodu jejich vzhledu a třídního postavení. Tento moment se stává rozhodujícím pro loupež ve zlatnictví. Později Hosejn během rozvozu pizzy navštěvuje bohaté části Teheránu. Pizzu dováží například na místo, kde se zrovna odehrává nelegální večírek. Když vstupuje do zahrady domu, čeká tam policie, která mu nedovolí místo opustit, dokud nechytanou všechny účastníky večírku. Jednou z posledních scén je návštěva velmi bohatého muže, kterého zrovna opustila přítelkyně. Když Hosejn s pizzou dorazí, muž ho zve dovnitř, aby s ním poseděl a objednanou pizzu snědl. Muž mu vysvětluje, že se v Íránu narodil, ale od velmi nízkého věku žil v cizině. Hosejn využívá pohostinnosti muže, opije se a následně se vykoupe v mužově luxusním bazénu. Poté se znovu dostáváme do úvodní scény ve zlatnictví, kde se Hosejn zastřelí.

Skrze Hosejnův příběh vidíme, že i když jsou lidé různého postavení nebo bohatství, mají každý své problémy. V rozhovoru s Davidem Walshem Panahí vysvětluje, že jeho záměrem nebylo očerňování lidí na základě jejich společenského postavení. Když je Hosejn pozván bohatým mužem domů, je vidět, že

⁴⁰ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 89.

nechápe aktuální problémy íránské společnosti, nedokáže s lidmi komunikovat a velmi tím trpí. Je nám tedy líto jak bohatého muže, tak Hosejna.⁴¹ Počinání Hosejna není doslovné, přesto chápeme kritiku režimu, který svým jednáním vytváří ve společnosti obrovské sociální rozdíly a podporuje předsudky vůči lidem z jiné sociální vrstvy.

Panahí pouští scénu, v níž Hosejn vychází ze zlatnictví, kde byl předtím ponížen prodavačem. Kravatu, kterou si vzal, aby působil bohatším dojmem, sundává a opírá se o zeď, kde se snaží nadechnout. Při lapání po dechu si nasazuje čepici a otáčí oči v sloup. Panahí divákům vysvětluje, že scéna nebyla předem domluvená. Říká, že by ho samotného nenapadlo říct herci, aby takhle vyšel z obchodu ven a otáčel oči v sloup. Rád nechává postavy autenticky reagovat a vysvětluje, že pokud chce režisér vyprávět příběh, musí tak činit právě skrze tyto malé detaily. Hosejnova mimika a výraz jsou ale dány výběrem postavy, která naprosto odpovídá své předloze ve scénáři. Za důležitý nepovažuje Panahí pouze výběr postav, ale také lokace. Ukázkou z filmu *Kruh* upozorňuje na to, že správně vybrané místo dokáže mluvit samo za sebe.

Scéna, kterou pouští na své televizi, zobrazuje mladou dívku, která běží po atriu autobusového nádraží. Tam se nachází velká prosklená okna a mezi nimi vysoké sloupy. Panahí poukazuje na ponuru architekturu místa, která v tuto chvíli promlouvá za herečku. V kladení důrazu na okolní prostředí se inspiroval především u Kiárostamího, který byl schopen čekat na správnou lokaci i několik dnů, anebo strávil několik měsíců hledáním místa, které si v hlavě představoval.⁴² To, jak je pro režiséra lokace důležitá, vidíme po skončení scény z filmu *Kruh*. Panahí se totiž našťavaně ptá, jak může určitý pocit a význam scény ze svého nerealizovaného scénáře ukázat na koberci v obývacím pokoji. A následně prosí Mírtahmásba o pauzu.

⁴¹ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 89.

⁴² Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 90.

3.6 POLITICKÁ ROVINA FILMU

V roce 2009 se v Íránu odehrály prezidentské volby, které již podruhé za sebou vyhrál kontroverzní Mahmúd Ahmadinežád. Jelikož vyvstalo podezření, že volby byly zfalšované, začala tzv. Zelená revoluce. Ahmadinežádův protivník Mir-Hossein Mousaví odmítl akceptovat výsledky voleb a vyzval íránskou společnost k protestům. Jejich hlavním symbolem byla zelená barva, a to kvůli předchozímu prezidentovi Khátámímu, který položil během voleb symbolický zelený šátek na krk Mousavímu, aby tím vyjádřil jeho podporu ve volbách.⁴³ Do ulic vyšlo několik milionů Íránců, kteří protestovali proti režimu. Během protestů Panahí a další filmaři vyšli do ulic a průběh demonstrací natáčeli. Na jedné z demonstrací byla zavražděna mladá žena Neda Agha-Soltán a její smrt se stala symbolem odporu proti režimu. Na pohřbu zavražděné Nedy došlo k Panahího zatčení. Později byl sice propuštěn, ale zabavení jeho pasu mu znemožnilo odletět ze země. V únoru roku 2010 byla zamítnuta Panahího žádost o návštěvu Berlínského festivalu a v březnu byl opět uvězněn, tentokrát ve věznici Evin spolu se svou ženou, dcerou a dalšími patnácti přáteli.⁴⁴ Po 48 hodinách byli všichni kromě Panahího propuštěni, ten byl ve vězení bez upřesnění jakýchkoliv obvinění. Zhruba měsíc po jeho zatčení sepsalo 50 významných íránských režisérů včetně Asghara Farhádiho petici za Panahího propuštění. K nim se také přidali američtí režiséři jako Anderson, Scorsese nebo Spielberg. V květnu po zahájení hladovky byl Panahí propuštěn na kauci v přepočtu kolem 5 milionů korun a na festivalu v Cannes byla v porotě ponechána prázdná židle, která měla symbolizovat jeho zatčení a nemožnost účastnit se francouzského festivalu jako porotce.⁴⁵ V prosinci byl Panahí obviněn z šíření protivládní propagandy a poslán na šest let do vězení. Dále měl dvacetiletý zákaz natáčení filmů, psaní scénářů, poskytování rozhovorů a nesměl v těchto letech opustit Írán. Zemi mohl opustit jenom v případě poutě do Mekky. Během čekání na verdikt íránského soudu natočil film *Není to film (2010)*, který zahajoval v roce 2011 festival v Cannes. Íránský soud několikrát zamítnul jeho odvolání, ale po dvou měsících byl Panahí podmíněčně propuštěn. Nesměl však

⁴³ Niakooee, *Explaining the Crisis of the Green Movement in Iran (2009-2017)*, kap. Democracy and Security.

⁴⁴ Vězení Evin, které je známé svými krutými podmínkami, se nachází v Teheránu a jsou v něm umístěni političtí vězni.

⁴⁵ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. XVII.

opustit zemi a kdykoliv mohl být znovu uvězněn.⁴⁶ V roce 2012 Evropský parlament rozhodl, že Panahí a jeho advokátka Nasrín Sotúdeh obdrží Sacharovovu cenu za svobodu myšlení. Cenu převzala dcera Panahího, jelikož i právnička Sotúdeh nemohla opustit Írán a sama byla za svou právnickou a aktivistickou činnost (zejména v oblasti práv dětí, žen a politických vězňů) souzena.⁴⁷ Panahímu se podařilo propašovat snímek *Není to film* na francouzský festival v dortu, ve kterém byl film na USB flash disku schovaný. V Íránu byl sice zakázán, ale černý trh je tak rozšířený, že snímek nemohl veřejnosti uniknout.

V rozhovoru s Maryam Maruf o jeho filmu *Offside* (2006) se Panahí zamýšlí nad otázkou vlastenectví a cti. Zdůrazňuje, že co se týče nacionalismu a patriotismu, nejedná se o šovinismus v tom smyslu, že je jedna rasa (nebo stát) lepší než ta druhá. Islámský režim bojuje proti starým zvykům a tradicím, jako je například Nový rok Nourúz. Obyvatelé Íránu chtějí vrátit svou národní identitu a chtějí mít možnost říci, že mají historii, na kterou mohou být hrdí. Chtějí obnovit své tradice a dokázat, že mohou být kultivovaní a že dokážou žít společně pod těmito sdílenými kulturními hodnotami.⁴⁸ Pro Íránce je získání cen a mezinárodního uznání velmi důležité. Filmy totiž poukazují na normální život obyvatel a zlidšťují tak mnohdy neobjektivní zprávy o této zemi. Dá se říci, že filmy vyprávějící o intimních rodinných záležitostech se pod vládou totalitního režimu stávají politickými, neboť odrážejí aktuální poměry v zemi. Filmy Džafara Panahího a ostatních umělců jsou velmi cenné, protože neztrácejí svůj kritický pohled na společnost.

⁴⁶ Beamont-Thomas, „Jafar Panahi asks for Golden Bear winner *Taxi* to be shown in Iran.“

⁴⁷ Mostaghim, „*Imprisoned lawyer in Iran goes on hunger strike.*“

⁴⁸ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 105.

4. NENÍ TO DOMÁCÍ VĚZENÍ?

Mohsen Machmalbáf v roce 2015 v rozhovoru pro Český rozhlas odpovídá na otázku ohledně Džafara Panahího, který je podle reportéra Pavla Sladkého v domácím vězení. Machmalbáf upozorňuje, že Panahí nikdy v domácím vězení nebyl. Tato domněnka vznikla na základě jeho filmu *Není to film*, který působí dojmem, že je natáčen v domácím vězení. Machmalbáf přiznává, že Panahího tříměsíční uvěznění se opravdu událo, ale po „humbuku“, který filmová obec v zahraničí i v Íránu udělala, je režisér znovu volný a natočil už tři filmy. Uznává, že má Panahí zakázáno filmy točit, ale i přesto je točí a propašovává je do zahraničí. Především ho ale kritizuje za to, že upoutává pozornost pouze na svůj případ a nedává prostor ostatním umělcům, kteří tak známí nejsou: „Filmové hnutí je v Íránu velké, nejde o pár lidí. Je to několik generací. Ano, někteří z nás jsou známí, ale před pár lety například na YouTube bylo k vidění spousta skvělých záběrů z íránské revoluce. Kdo je natočil? Kdo se tím vystavil nebezpečí? Mladí Íránci! Za jeden revoluční den vzniklo na čtyři tisíce krátkých filmů a řada z nich byla dobrá. Ale svět si rád vybírá jen pár známých jmen, na která soustředí pozornost (...) Je ostuda, že si umělec bere za rukojmí celý národ. Žádal jsem Džafara, jsi slavný, můžeš jít a mluvit o našem národě. Proč zůstáváš v Íránu a necháváš celý svět, aby mluvil jen o tobě? Jsi svobodný, ale lidé v zahraničí si myslí, že ne. Tohle je poprvé, kdy o Džafarovi takhle přímo mluvím. Džafar by měl jasně odpovědět. Jsi ve vězení? Byl jsi někdy v domácím vězení? Co vede umělce k tomu, že není čestný? Je to ostudné, bohužel.“⁴⁹

O Panahího domácím vězení chybně psalo mnoho médií, dokonce i britský časopis *The Guardian* tuto mylnou informaci uvádí.⁵⁰ Například u filmu *Taxi Teherán* se v mnoha článcích píše, že tento film natočil v rámci svého nuceného domácího vězení. U nás například na webových stránkách *Film Europe*.⁵¹ Panahí se k této lži, která je ohledně jeho života a tvorby rozšířená, vyjádřil v roce 2018 v rozhovoru s Drewem Toddem: „Nechápu, odkud vznikla domněnka, že jsem v domácím vězení, když jsem natočil a stále točím nové filmy. *Zatažený závěs*“

⁴⁹ Sladký, „Rozhovor s významným íránským režisérem o jeho filmech.“

⁵⁰ Brooks, „Jafar Panahi: arrested, banned and defying Iran with his new film.“

⁵¹ *Film Europe*, „Taxi Teherán. Svoboda nepotřebuje taxametr.“

jsem natočil na severu Íránu u Kaspického moře, *Taxi Teherán* v ulicích města. Jak více mohu dokázat, že nejsem v domácím vězení?“⁵²

Přirozeně vystává otázka, do jaké míry může Panahí zabránit, aby se lež ohledně jeho domácího vězení dále šířila. V žádném z rozhovorů, na které jsem narazila, Panahí nezmiňuje, že by byl v domácím vězení. Pouze poukazuje na fakt, že má zakázáno v Íránu jakýkoliv film natočit. I přes tento zákaz ale nadále točí a vybírá si taková místa, u kterých je co nejmenší pravděpodobnost, že by zde byl odhalen. Informace o domácím vězení se objevuje pouze v článcích, které popisují jeho filmy nebo se zabývají jeho zatčením a problémy s režimem. Nabízí se otázka, zda je vůbec možné Panahího kritizovat za to, že v zemi zůstal a snaží se nadále nacházet cesty, jak v takových podmínkách točit filmy. Bezpochyby je vidět, že se Panahí od zatčení stává hlavní postavou ve svých filmech. Je vůbec možné zvolit jinou cestu?

Ve svém pozdějším filmu *Where are you, Jafar Panahi* (Kde jsi Džafare Panahí, 2016) své počínání podrobně vysvětluje. Film je natočený během cesty v autě, ve kterém sedí společně s režisérem Madžidem Barzegarem, se kterým se vydává na hrob Kiárostamího, který nedávno zemřel. Cestu zaznamenává na dva mobilní telefony a vysvětluje, proč se od zákazu tvořit filmy zaměřuje pouze na svou reflexi íránské společnosti. Aby mohl kdokoliv natáčet film se složitějšími scénami v ulicích nebo na jiných lokacích, musí mít povolení od státu. Stát zná dopředu podrobný scénář a upravuje jej podle svých představ. Jelikož má Panahí zakázáno točit, žádný scénář by mu už nebyl povolen. Natáčí tedy v lokacích jako je auto nebo odlehlá vila na pobřeží Kaspického moře. Napomáhají tomu samozřejmě dnešní technologie, které takto minimalistické natáčení dovolují. Jak Panahí sám říká, byl okolnostmi donucen točit sám sebe a svůj pohled na společnost. Zmiňuje, že svým studentům nedoporučuje psát jeho jméno do titulků, film by totiž nesměl být promítán. Barzageran s ním souhlasí, protože když chtěl ve svém filmu Panahího v titulcích zmínit, byl režimem donucen jméno smazat. Je tak jasné, že všichni, kdo s Panahím spolupracují, se dostávají do hledáčku íránskému režimu a nejedná se jen o filmovou spolupráci nebo studenty. Kdokoliv, kdo s ním udržuje kontakt, může mít problémy. Tím režim Panahího nutí žít v ústraní. V titulcích filmu *Taxi Teherán* Panahí (bez zmínění konkrétních jmen)

⁵² Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 143.

děkuje všem, kteří mu s filmem pomohli, a píše, že závěrečné titulky byly schváleny režimem, (ve filmu žádné nejsou).

Hodnotit, zda by měl filmař zůstat ve své zemi, i když je tam perzekvovaný, je velmi těžké. Panahí ve svých filmech sice účinkuje, ale neopomíná důležitá témata, která se týkají perzekuce a různých forem diskriminace. V rozhovoru s Chošbachtmem a Toddem uvádí, že filmař, který se věnuje společnosti, její problémy sleduje a poté z nich ve svých filmech čerpá. On už z ní ale čerpat nemůže, jelikož už součástí společnosti není, a to ho samozřejmě velmi ovlivňuje. Jeho osobní zkušenost hraje v jeho filmech větší roli, než tomu bylo dříve.⁵³ Přes všechny překážky mají jeho filmy velkou hodnotu, protože je natáčí přímo v zemi, kde se perzekuce odehrává, a divák ji může sledovat z velké blízkosti, jako je tomu například u filmu *Není to film*.

K odchodu ze země se Panahí několikrát v rozhovorech vyjádřil, například ještě před zákazem ze země vycestovat. Tvrdil, že se klidně může stát, že natočí pár filmů mimo Írán, ale pořád si myslí, že by íránští filmaři měli ve své zemi zůstat a využívat íránské prostředí ke své tvorbě.⁵⁴ Tento názor nezměnil ani v roce 2014, kdy přiznal, že ho představa tvořit mimo Írán láká. Vždy by ale chtěl mít možnost se do země znovu navrátit. To by ale v případě exilu už možné nebylo, což je také důvod, proč v zemi nadále zůstává.⁵⁵

V knize *A Social History of Iranian Cinema (volume 4)*, Naficy cituje Esfandiariho (2004), který tvrdí, že každý rok více než 150 000 vzdělaných Íránců opouští zemi, aby žilo v zahraničí. Nejvíce se jich přestěhovalo do Evropy a Severní Ameriky. Z Naficyho vlastního šetření mezi roky 1960-2012 vyplývá, že zhruba 264 filmařů natočilo přes 1 170 filmů mimo svou íránskou vlast.⁵⁶ Neméně důležitý je i pohled režisérů, kteří žijí mimo Írán. Mají možnost přímo kritizovat režim nebo točit ženy bez šátku v situacích, kdy ho opravdu nenosí. Mohou nabídnout odlišný pohled někoho, kdo už v zemi nežije a na danou společnost nahlíží odlišným způsobem. Přes to všechno ale nemají možnost film natočit v místě, o kterém vypráví.

⁵³ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 144.

⁵⁴ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 117.

⁵⁵ Todd, *Jafar Panahi: Interviews* str. 135.

⁵⁶ Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, volume 4*, str. 371-372.

4.1 PANAHÍHO DALŠÍ UVĚZNĚNÍ

V květnu roku 2022 se ve městě Abadán zřítíl dům, ve kterém zemřelo kolem 41 lidí. Později se zjistilo, že zřícení zapříčinila špatná statika stavby. Podle účastníků masových demonstrací, které vzápětí vypukly v iránských městech, umožnila existenci domu v takto špatném stavu korupce, kterou je iránský systém prorostlý. Demonstranti čelili velkému množství policistů, kteří používali slzný plyn či vystřely k zastrašení. Docházelo také k mnoha zatčením. Skupina filmařů vedená Rasúlofem sepsala otevřený dopis, ve kterém režim žádala, aby policie přestala protesty krvavě potlačovat. Kvůli tomuto otevřeném dopisu byl zatčen režisér Mohammad Rasúlof a Mostafa Alí Ahmad. Když se šel Panahí na jejich situaci zeptat vládního prokurátora, byl také uvězněn. Později byl odsouzen na šest let odnětí svobody a aktuálně si odpykává uložený trest z roku 2010.⁵⁷

Panahí nebyl zatčený pouze v Íránu. V roce 2001 byl zadržen při přestupu na Kennedyho letišti v New Yorku. Kvůli své národnosti byl požádán o otisk prstu a měl být také vyfotografován. Odmítnul a následně byl v cele držen necelých deset hodin. Na festival v Montevideu už nedorazil a později napsal otevřený dopis americké Národní radě pro kontrolu filmu, ve které popisuje průběh zatčení a špatné zacházení, které viděl i vůči jiným lidem.⁵⁸

Může se zdát pošetilé, že se Panahí vydal do věznice, aby zjistil o zadržených více informací. V případě jeho zatčení v roce 2009 ale tlak zvenčí jemu samotnému pomohl. Několik přátel ho bylo ve věznici navštívit a díky tomu se mohl svět dozvědět, co se s ním stalo. Dokonce byl režim v danou chvíli donucen říct, že Panahího zatkl omylem, protože tlak medií byl velký a režim neměl žádný důvod k jeho zatčení. V tomto případě ale takový přístup nepomohl. Íránská vláda se aktuálně potýká s velkou nevolí obyvatel, kterou vyvolává aktuální stav ve státě. Ekonomická situace v zemi je velmi špatná a režim zavírá všechny, kteří se nebojí proti režimu nahlas bojovat.

⁵⁷ Shoard, „Jafar Panahi sentenced to six years in jail.“

⁵⁸ Todd, *Jafar Panahi: Interviews*, str. 63.

5. ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem analyzovala film režiséra Džafara Panahího *Není to film* a zaměřila jsem se na jeho práci s herci a výběr lokace. Rozebrala jsem také jeho ostatní snímky, ke kterým se ve filmu vztahuje, a zmínila jsem režiséry, na které v íránské kinematografii navazuje.

Z rozboru filmů vychází, že pro Panahího tvorbu jsou stěžejní společenská témata. Přes překážky, které mu totalitní režim klade, volí nové režijní přístupy, kterými se snaží produkčním i ideologickým bariérám vyhnout. Zajímavou skutečností je přesun pozornosti z příběhů jiných postav na ten jeho a také reflexe společnosti, do které podle svých slov již nezapadá. Osobní zkušenosti a reflexe společnosti se stávají politickým aktem, i když je snímek natáčen doma a v prostředí, do kterého režim nemůže příliš zasáhnout.

Mýtus ohledně Panahího domácího vězení je pro mě zajímavým zjištěním. K rozhovoru s Machmalbáfem jsem se dostala náhodou a určitě mi jeho pohled pomohl mít na Panahího komplexnější názor. Jeho určitá potřeba upoutávat na sebe pozornost je patrná, ale přesto pochopitelná. Je to jediný způsob, jakým může bojovat proti útlaku totalitního režimu a zároveň točit další filmy.

Téma odlišnosti v tvorbě režisérů, kteří emigrovali, a těch, kteří zůstali v Íránu, je určitě zajímavá a do budoucnosti by si zasloužila detailnější prozkoumání.

6. POUŽITÉ ZDROJE:

ATWOOD, Blake. *Reform cinema in Iran: Film and political change in the Islamic Republic*. New York: Columbia University Press, 2016.

AXWORTHY, Michael. *Dějiny Íránu*. Nakladatelství Lidové noviny, 2014.

BEAMONT-THOMAS, Ben. "Jafar Panahi asks for Golden Bear winner Taxi to be shown in Iran." *The Guardian*, February, 2015.

<https://www.theguardian.com/film/2015/feb/17/jafar-panahi-golden-bear-taxi-iran>

BORDWELL, David a THOMPSON Kristin. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Nakladatelství Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny, 2011.

BROOKS, Xan. "Jafar Panahi: arrested, banned and defying Iran with his new film." *The Guardian*, March, 2012.

<https://www.theguardian.com/film/2012/mar/22/jafar-panahi-arrested-banned-iran>

ČTK. "Za psa pokuta 19 tisíc. Írán chce zakázat domácí mazlíčky." *Seznam zprávy*, červenec 2022.

<https://www.seznamzpravy.cz/clanek/zahranicni-za-psa-pokuta-19-tisic-iran-chce-zakazat-domaci-mazlicky-209326>

FILM EUROPE. "Taxi Teherán. Svoboda nepotřebuje taxametr." *Film Europe*, srpen, 2022.

<https://www.filmeurope.cz/cs/filmy/taxi-teheran/>

GAFFARY, Farrogh. "History of Cinema in Persia." *Encyclopædia Iranica*, Vol. V, Fasc. 6, pp. 567-572. December, 1991.

<https://www.iranicaonline.org/articles/cinema-i>

JAHED, Parviz. *Directory of World Cinema: Iran*. Bristol: Intellect Books, 2012.

MATT, Jacobs. "What Is Iranian New Wave Cinema? Essential Guide To The Film Movement." *Filmmaking Lifestyle*. July, 2022.

<https://filmlifestyle.com/what-is-iranian-new-wave-cinema/>

MOGHADAM, Fereydoun Moezi. "Kānun-e parvareš-e fekri-e kudakān va nowjavānān v. Film Production: 1970-77," *Encyclopædia Iranica*, XV/5, pp. 509-512, December 2012.

<http://www.iranicaonline.org/articles/kanun-e-parvares-e-fekri-e-kudakan-va-nowjavanan-film-production>

MORADABBASI FOULADI, Mazda. *Adaptation in Iranian New Wave Cinema: Social Commentary in Dariush Mehrjui's The Cow (1969)*. Oxford University Press, April, 2021.

MOSTAGHIM, Ramin. "Imprisoned lawyer in Iran goes on hunger strike." *Los Angeles Times*, October, 2012.

<https://www.latimes.com/archives/blogs/world-now/story/2012-10-18/imprisoned-lawyer-in-iran-goes-on-hunger-strike>

NAFICY, Hamid. *Social History of Iranian Cinema. Volume 2: The Industrializing years, 1941-1978*. Duke University Press, Durham and London, 2011.

NAFICY, Hamid. *Social History of Iranian Cinema. Volume 3: The Islamicate Period, 1978-1984*. Duke University Press, Durham and London, 2012.

NAFICY, Hamid. *Social History of Iranian Cinema. Volume 4: The Globalizing Era, 1984-2010*. Duke University Press, Durham and London, 2012.

NIAKOOEE, Seyed Amir. "Explaining the Crisis of the Green Movement in Iran (2009-2017)". *Democracy and security* (2020): 1-31.

SHOARD, Catharine. "Jafar Panahi sentenced to six years in jail." *The Guardian*, July, 2022.

<https://www.theguardian.com/film/2022/jul/19/jafar-panahi-sentenced-to-six-years-in-jail>

SLADKÝ, PAVEL. "Mohsen Makhmalbaf: Pomocí skutečnosti vrátit sílu." Rozhovor připravil Pavel Sladký. *Slovo o filmu, Český rozhlas Vltava*, září 2015.
<https://vltava.rozhlas.cz/mohsen-makhmalbaf-pomoci-skutecnosti-vratit-filmu-silu-5022477>

ŠEVČÍKOVÁ PEŠEK, Barbora. "Art centrum: Dny slávy 1977." *Artyčok*, Listopad, 2019.
<https://artycok.tv/cs/post/art-centrum-dny-slavy-1977>

TODD, Drew. *Jafar Panahi: interviews / edited by Drew Todd*. University Press of Mississippi, 2019.