



FESTIVAL DE CANNES
GRAND PRIX
2023



ZÓNA ZÁJMU

FILM **JONATHANA GLAZERA**



A24, FILM4 a ACCESS UVAŘÍ VE SPOLUPRÁCI S THE POLISH FILM INSTITUTE JW FILMS a EXTREME EMOTIONS PRODUCTION NA MOTIVY ROMÁNU MARTIN AMIS
CHRISTIAN FRIEDEL SANDRA HÜLLER

DRAMATURGIE FRANZ RODENKIRCHEN UŠKACE EUGENE STRANGE MICHAL SLIWKIEWICZ ASISTENT REŽIE MARC A. WILSON POSTPRODUKCE RICHARD LLOYD
VIZUÁLNÍ EFEKTY GUILLAUME MÉNARD KOSTYMY MALGORZATA KARPIUK CASTING SIMONE BÄR ALEXANDRA MONTAG MAGDALENA SZWARCART ZVUK JOHNNIE BURN HUDA MICA LEVI STŘÍH PAUL WATTS
VÝPRAVA CHRIS ODDY KAMERA LUKASZ ŻAL KOPRODUCENTI BARTEK RAINSKI BUGS HARTLEY VÝKONNÍ PRODUCENTI RENO ANTONIADES LEN BLAVATNIK DANNY COHEN TESSA ROSS OLLIE MADDEN
DANIEL BATTSEK DAVID KIMBANGI PRODUCENTI JAMES WILSON EWA PUSZCZYŃSKA SCÉNÁŘ A REŽIE JONATHAN GLAZER



© Two Wolves Films Limited, Extreme Emotions BIS Limited, Soft Money LLC, ZDF Film LLC and Channel Four Television Corporation 2023



HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNER

Radiožurnál
Český rozhlas

MEDIÁLNÍ PARTNEŘI



NOVÝ PROSTOR



HISTORY



SPODPORU





PRESSKIT

ZÓNA ZÁJMU

USA, Velká Británie, Polsko 2023

105 min

Režie: Jonathan Glazer

Scénář: Jonathan Glazer

Kamera: Łukasz Żal

Hudba: Mica Levi

Hrají: Sandra Hüller, Christian Friedel, Ralph Herforth, Freya Kreutzkam, Max Beck, Ralf Zillmann, Imogen Kogge, Stephanie Petrowitz, Marie Rosa Tietjen

Premiéra: 15. 2. 2024

Distribuce ČR: Aerofilms

Více informací o filmu: <https://www.aerofilms.cz/zona-zajmu>

PRESS KONTAKT:

Aerofilms | Beata Mrazíková | beata@aerofilms.cz | +420 773 101 998

Fotografie v tiskové kvalitě a další materiály ke stažení najdete na úložném systému aero.capsa.cz (přístupové údaje na vyžádání).



SYNOPSIS

Rudolf, Hedwiga a jejich děti žijí ve velkém domě s krásnou, udržovanou zahradou. Každý den slaví společnou večeří, vzpomínají na milovanou Itálii, užívají si víkendové výlety k vodě a procházky s přáteli. Zpoza zdí jejich domova se však ozývají znepokojivé zvuky a občas něčí zoufalý křik. Rudolf Höss je totiž velitel koncentračního tábora v Osvětimi. Mrazivý snímek Jonathana Glazera o banalitě zla si díky svému výjimečnému zpracování odvezl Velkou cenu z festivalu v Cannes.

PROČ TENTO FILM

„Možná máte pocit, že filmů popisujících hrůzy druhé světové války už jste viděli nad hlavu. Zóna zájmu se ale představě válečného filmu zcela vymyká. Neobjeví se v něm jediná explicitní násilná scéna. Na zem vás ale položí to, co uslyšíte jakoby ledabyle v pozadí. Všechno zlo se k vám dostane v podobě znepokojujících zvuků, děsivých křiků a praskání ohně odněkud za zdí. Za ošklivou betonovou zdí hyzdící Hedwigu vymazlenou zahradu, kterou si tolik přála. Skrze scény z manželského života Hössových k vám dolehne všechna tíha a úzkost historie. Sandra Hüller (v roli Hedwigy) opět hraje jako královna. Výjimečnost filmu podtrhuje i několik nominací na Oscara a Zlaté glóby. A pokud by existovala cena o nejméně nervy drásající úvodní scénu, vyhrál by ji určitě.“

Sabina Coufalová, Aerofilms

Jedna z vedlejších obětí krutostí může být samotný jazyk, překroucený, osekáný a přetvořený v bezkrevný, sterilní eufemismus. I když méně (nechvalně) známé než „konečné řešení“ vypovídá toto odtažitě označení „zóna zájmu“ (německy Interessengebiet) používané nacistickými jednotkami SS pro 40 km² velkou oblast okolo komplexu koncentračních táborů v polské Osvětimi o stejně precizním a znepokojivém smyslu pro zastírání.

V roce 2014 použil toto slovní spojení Martin Amis jako název svého pochmurně pitoreskního románu, v němž se střídají perspektivy kolaborantů, dozorců a vězňů; jedna z postav zde popisuje „zónu“ jako zrcadlo odhalující pravou tvář toho, kdo se do něj dívá. Jonathan Glazer ve své dlouho připravované filmové adaptaci dokazuje, že se nezajímá ani tak o reflexi, jako spíše o represi. Zóna zájmu je film o postavách, které vytrvale odmítají vidět samy sebe: uznání a přiznání by je totiž mohlo snadno přivést k šílenství.

Glazer je jedním z nejpřísnějších formalistů současné kinematografie a, na rozdíl od Amise, se vytrvale zajímá o civilní stránku rozdělené Osvětimi a vtahuje diváky do slunné, dobře udržované fasády prosperující, společensky stoupající rodiny Hössových, jejíž patriarcha Rudolf (Christian Friedel) je velitelem tábora. Pobyt rodiny Hössových v bohatě zásobované, původní dvoupatrové, štuky zdobené vile vedle sebe (doslova) staví idylickou árijskou fantazii a hrůzostrašnou realitu, na jejichž základech stojí.

Zítřek patří jim: Rudolfova žena Hedwiga (Sandra Hüller) si povídá se svou postarší matkou, která ji přijela navštívit, o nedávných úpravách zahrady a vysvětluje jí, že plánuje pokrýt odhalené cihly kolem rozlehlého dvorku domu břečťanem, který má časem úplně zastříti hranice mezi vilou a táborem. „Židi jsou za zdí,“ dodává tento fakt a zároveň zcela obludně popírá realitu Hössovi se v tomto rádobí ráji snaží o normálnost, zatímco tábor produkuje oblaka smrti, které Elie Wiesel nazval „kouřové věnce pod tichou modrou oblohou“.

Segmentace jako architektonický i psychologický princip je vůdčím tématem Glazerovy Zóny zájmu, v níž neuvěřitelně podrobně zobrazuje labyrint Hössovy usedlosti v Polsku. (Autorem výjimečného scénografického řešení je Chris Oddy, jehož tým vytvářel zahradu celé čtyři měsíce před natáčením.) Téměř strukturalistické pojetí Glazerovy adaptace, její přesné tempo, nesčetná a ošidně minimalistická rytmická opakování, jsou vedlejším produktem unikátní tvůrčí metody, při níž Glazer a jeho tým použili až deset pevných kamer (ovládaných na dálku týmem pěti ostřířů) k paralelnímu natáčení scén v několika různých místnostech na place. Efekt této techniky je podprahový, a zároveň zlověstný a vytváří intimní, a přitom odtažitou estetiku, připomínající televizní reality show typu Big Brother, která testuje pnutí mezi řízeností a spontánností.

„Jeho specialitou je převádění teorie do praxe,“ prohlásí na jednom místě filmu spolustraník z NSDAP, profesionální kompliment, který je zároveň (i když nevědomě) tím nejzákeřnějším a nejnelidštějším odsouzením. Myšlenka genocidy jako jakéhosi mezního případu institucionálního myšlení, infrastruktury, jejíž praktická dilemata a komplikace vylučují jakékoli skutečné zamyšlení nad jejím cílem; praxe prováděná tvrdošíjně ve jménu teorie, byla zkoumána z různých úhlů, ale Glazerův film se s ní setkává přímo a hledí na ni zpoza pevně nasazených klapek přes oči, které nám komplikují zjednodušený zpětný pohledu na historii. Když Rudolf a Hedwiga stojí bok po boku u řeky proudící za jejich pozemkem, na místě řady lyrických rodinných procházek, vypadají jako jakýkoli jiný pár, který se zamýšlí nad svojí budoucností. Když jí oznámí, že má být přeložen na Inspektorát koncentračních táborů poblíž Berlína, na jakési ředitelství, její tvrdohlavá neochota opustit hnízdo, o které se tak starala, je zcela upřímná.

Zóna zájmu je radikálně otevřený film, který odmítá zavírat dveře před historií, jež zůstávají nebezpečně, věčně otevřeny.



ROZHOVOR S JONATHANEM GLAZEREM

Můžete nám říct, jak jste se dostal k Zóně zájmu?

Netočíím moc filmů. Když už ale nějaký dělám, mám tendenci se mu věnovat velmi, velmi dlouho, dokud není hotový. Nikdy se mi nepřekrývá práce na více projektech. Na toto téma jsem narazil až, když jsem dokončil svůj poslední film (Under the Skin). Řekl bych, že by na něj došlo dřív, nebo později. Ale ta perspektiva mě napadla až po přečtení knihy Martina Amise; vlastně to začalo už, když jsem si četl její přebal. Něco na tom, jak se tam psalo o úhlu pohledu, mě oslovilo, a tak jsem zavola [producentovi] Jimu Wilsonovi a navrhl mu, ať si román přečte, a já udělal totéž.

Zaujala mě perspektiva fiktivního velitele tábora Paula Dolla, hybné síly tábora a velmi barokní postavy. Ta mimořádná perspektiva, kterou Martin Amis částečně použil, mně přišla velmi fascinující a nebezpečná. Martin Amis vytvořil postavu Paula Dolla podle Rudolfa Hösse, skutečného velitele Osvětimi, a tak jsem po přečtení románu začal o Hössovi a jeho ženě Hedwize číst a zkoumat, jak v Osvětimi žili takříkajíc přímo ve středu dění. Měli dům a velkou zahradu a společnou zeď, která je oddělovala od tábora. Na určité úrovni to pro mě ve skutečnosti bylo především o té zdi. O oddělení, segmentaci, jejich životů a o té hrůze pramenící z toho, že žili hned vedle. To byl začátek a od něj se to odvíjelo dál.

Zdá se, že důležitým tématem filmu je právě segmentace, která stojí i za tím, jak jste film natáčel, např. jak všechny ty kamery točily zároveň v jednotlivých místnostech...

Je to velmi zvláštní způsob natáčení, ale nemohl jsem to udělat jinak. Chtěl jsem prozkoumat vzdálenost a odstup: jak daleko jsem chtěl být od filmových postav a jak daleko jsem je chtěl mít od sebe. Musel tam být jistý kritický odstup, myslím. Ne proto, že

bych měl strach se toho dotknout, spíš proto, že jsem to chtěl zkoumat forenzně. Téměř antropologicky. Takže jsem si neuměl představit, jak diskutuju s kameramanem o protisvětle nebo že na hereččiných vlasech není světlo dost hezké. Nebo jestli používáme správný objektiv. Nebo jestli potřebujeme záběr přes rameno a tak dále.

Nechtěl jsem nic romantizovat, což film umí, snadno k tomu svým jazykem sklouzne. Musíte se hodně snažit, abyste se tomu vyhnul. Říkal jsem si, že chci být jen pozorovatelem. A tak pro mě začala být zápletka postupně vedlejší. Nechtěl jsem mít příběh na pozadí holokaustu. O tomhle tématu existuje tolik knih a ať je otevřete na jakékoli stránce, vypadne na vás nějaký filmový příběh. Tohle jsem ale nechtěl, a tak jsem se do toho začal nořit hlouběji a hlouběji, dokud mi nebylo jasné, jak to natočím a až pak jsem pochopil, co budu točit.

Film je velmi zdrženlivý, pokud jde o to, co vidíte; snaží se evokovat věci prostřednictvím jejich nepřítomnosti nebo čistě prostřednictvím zvuku, jako jakousi ambientní genocidu... Chtěl jsem natočit kontrast mezi tím, když si někdo nalévá kávu v kuchyni, a tím, když je na druhé straně zdi někdo zavražděn. Koexistenci těchto dvou extrémů. Taková měla být atmosféra a tak ji měli vnímat i diváci. Říkal jsem si: tihle lidé žili v tomto domě a páchali tyto zločiny celé čtyři roky. Ptal jsem se sám sebe: Kdy se tam podíváme? Kdy se u nich zastavíme?

Musel tomu asi předcházet důkladný průzkum, že?

Na rešerších jsem pracoval dva roky, než jsem vůbec začal psát. Měli jsme výzkumníky v muzeu a památníku v Osvětimi-Březince. Jejich úkolem bylo projít všechny „černé knihy“, tisíce a tisíce svědectví obětí a přeživších. Já jsem hledal všechno, co souviselo s Rudolfem Hössem, jeho ženou nebo dětmi. Za pár měsíců nám začali dodávat materiály, občas maličkosti, občas věci, které už byly publikovány. Svědectví zahradníka a pár dalších sloužících. V jednom z nich vzpomínal zahradník, který válku přežil, na scénu, kdy se Hedviga s Rudolfem hádala kvůli tomu, že bude přeložen, a ji to rozcílilo. Řekla mu, že ji budou muset odtamtud, z Osvětimi, vynést. A při tom mě napadlo, že tam bych chtěl film zasadit. Do období tohoto převozu, kdy té ženě hrozí, že přijde o všechno, na čem tak tvrdě pracovala. Toto stojí v popředí celého filmu, s tím jsme ho natáčeli.

Máme tu film, rodinné drama o muži a jeho ženě. Jsou velmi šťastní. Mají pět dětí, žijí v krásném domě. Ona je zapálená zahradnice, ráda se obklopuje přírodou. On má důležitou práci a je v ní velmi dobrý. Skvěle se doplňují. Najednou se dozví, že ho chce firma přestěhovat do jiného města. Ona je v šoku, nechce jít s ním. V jejich manželství nastává rozkol. On přesto odjíždí. Dělají, co mohou. Nechtějí se všeho vzdát. Nakonec všechno dobře dopadne: on se vrací a pokračuje v tom, co dělá a co má rád, s nimi. Zapomněl jsem jen zmínit jeden detail: je to nacistický velitel Osvětimi. Odsud pramení myšlenka ambientní genocidy. A také to, že by ten příběh klidně mohl být o nás. Podle mě se nejvíce bojíme toho, že bychom to mohli být my. I oni byli lidské bytosti.

Ve filmu sledujete všechny detaily z jejich domácnosti, takže i když neustále víme, kdy a kde se nacházíme, jsou zde také konkrétní (a univerzální) postřehy související se společenským postavením, s manželstvím, rodičovstvím, se vztahem lidí k práci – to vše v širším kontextu tohoto svévolného, kolektivního popírání. Je to šílené.

Ve filmu je řada velmi zvláštních, ale řízených formálních prvků: zmínil jste termovizi, ale také prolog a codu, kde je jen čistě černé plátno, kromě názvu na začátku, ten se ale pomalu ztrácí v černé tmě, a dokonce i střih mezi fikcí a dokumentem, který je velmi nečekaný...

Všechno to souviselo s tím, jak zachovat optiku 21. století. Nechtěl jsem, aby to působilo jako film o tamté době, který se jen přesune do muzea. Něco ve stylu: „To se přeci stalo tenkrát.“

Mluvíme pravděpodobně o nejhorším období v historii lidstva, ale pak „to hodíme za hlavu, to nejsme my, my jsme před tím v bezpečí, to se stalo před osmdesáti lety. Nás už se to netýká.“ Ale jasně že se nás to týká, a jakkoli je to znepokojivé, zase se nás to týkat může. Chci se neustále dívat moderníma očima.

Dům postavili pár let před tím, než se do něj Hössovi nastěhovali. Měl vypadat nově. I Osvětlení měla působit nově. Stromy, které jsou dnes vysoké padesát metrů, byly tehdy stromky. Všechno vypadalo tip top, a tak to také kamery zachytily. Všechno je rovné a přesné a přitom anonymní – odosobnělé. Použití termokamery vyšlo ze stejného nápadu nemít vůbec žádné osvětlení. Ve filmu není vůbec žádné filmové osvětlení, jen přirozené světlo nebo když někdo v místnosti rozsvítí. Takže když jsem nenasvěcoval obývací, nenasvěcoval jsem ani pole. V roce 1943 na poli v noci nic nevidíte, takže moderním nástrojem je termokamera. Vše je otázkou důslednosti a snahy nic nefetišizovat. Všechny umělecké figury musely pryč.

Můžete se zmínit o vztahu mezi svobodou a kontrolou při použití více kamer? Spousta scén působí, jako by byly spíše rozpohybovány, než řízeny – trochu jako ve filmu Under the Skin, kde máte poloimprovizované části i velmi komponované hlavní záběry.

Šlo o to vytvořit arénu. Režirovat tento film bylo opravdu zvláštní, protože ano, musel jsem být velmi náročný a naprosto disciplinovaný v tom, co kamera uvidí, a nechat v záběrech prostor pro naprostou improvizaci. Některé scény jsou improvizované, jiné jsou pečlivě napsané a v obou případech jsem věděl, že vždycky půjde udělat další záběr, ale nepůjde jen tak přijít a posunout židli. Zkrátka musíte rezignovat na kontinuitu. Rezignujete na osvětlení. Zbavíte se všech těch nudných stránek filmařiny, víte totiž, že tam nemůžete nakrácet tak jako obvykle. Občas mě to vážně frustrovalo. Svým způsobem jsem se musel vzdát mikro-managementu. Sedíte tam a koukáte na deset monitorů!

Aréna je velmi dobrá metafora. Je to prostor, kde je velké napětí a hodně času se stráví mapováním hranic mezi diváky. Scéna, kde Rudolf prochází kolem a zavírá dveře a zhasíná světla, má v sobě strukturalistický prvek: má v sobě zároveň domáckou atmosféru i velmi zlověstný a rituální prvek, každý střih je velmi přesný.

Je to jako malý film ve filmu. Já si ho ale představuji jako velmi vystrašeného člověka a tahle scéna ten strach skvěle ilustruje. Nutí vás přemýšlet o tom, na čem mu záleží a na kom záleží nám; na kterých tělech nám záleží a na kterých ne.

Vzhledem ke všem možným příležitostem nahlédnout v tomto filmu přes zed' nebo za ni, a to doslova i obrazně, můžete říct něco o tom, proč jste se rozhodl držet se absolutně zpátky, pokud jde o viditelné násilí?

Je to volba. Vychází z diskuzí o etickém rozměru zobrazení holocaustu. Hodně jsem o tom četl. Jak vlastně můžete ukázat holocaust? Nebo spíš: můžete ho ukázat? Měli byste ukázat celek, nebo můžete ukázat jen část? Existují o tom brilantní disertační práce. Vedu tyto rozhovory s vlastní rodinou, stejně jako je jistě vedete i vy.

Musel jsem se pevně rozhodnout. Věděl jsem, že nechci točit násilné scény. Nechtěl jsem vidět, jak bijí komparzisty v pruhovaných pyžamech. Sice jen jako, i když by to bylo dobře zahrané... a pak by si tam ten komparzista dával v cateringovém stanu dezert. Na začátku jsem s tím měl velké problémy a později jsem byl v tomto ohledu čím dál přísnější. V jedné rané předloze se objevily násilné scény, ale odehrávaly se jen ve snech. Přemýšlel jsem o hororu jako žánru a o všech těch hrozných věcech, kterými by se tenhle film mohl stát, kdybych ustoupil ze svého rozhodnutí. Na tom jsem se nechtěl podílet.

Dobrym příkladem může být film jako Salo; takový film bych nedokázal natočit. Na takový film nemám žaludek. Takže jsme zůstali jen na jedné straně zdi. Věděl jsem, že zvuk, a naše interpretace zvuku, vyplní obrazy, které jsme všichni viděli, které jsme se učili ve

škole. Nechtěl jsem ty obrazy sám ukazovat. Myslím, že ty obrazy se na nás tlačí skrz každý záběr filmu, každý pixel. Ale to je celé.

Bylo ve filmu něco, co tam zpoza zdi téměř proniklo?

Neřeknu, že ne. Určitě jsem napsal něco, co zpoza zdi proniklo, ale pak jsem to nenatočil. Víte, byli jsme na osvětimské půdě. Němečtí herci zpodobňovali postavy, které mohly být jejich prarodiči. Byla to velmi zvláštní atmosféra. Nevím, jestli toho mohlo být dosaženo v ateliérech nebo někde jinde v Polsku. Vzpomínám si, že jsem říkal lidem kolem, že to bylo tím místem. Bylo to místem. Čím víc o tom přemýšlím, bylo to uspořádáním místa, kde se točilo, jak bylo rozdělené a jak to působilo na postavy.

Jak se říká: Bezcitné oko pohledem neuhne.

To je pravda. Protože se musí dívat. A je těžké se dívat. Je těžké neuhnout pohledem.



JONATHAN GLAZER

Režisér / Scenárista

Po dokončení umělecké školy a absolvování oboru Divadelní výpravu se Jonathan Glazer věnoval výrobě filmových trailerů. Přes ně se dostal k hudebním klipům, televizním reklamám a uměleckým projektům.

Glazer debutoval jako režisér celovečerních filmů snímkem *Sexy bestie* v roce 2000. Poté se scenáristicky a režijně podílel na filmech *Zrození* (2004) a *Pod kůží* (2014).

CHRISTIAN FRIEDEL

Rudolf Höss

Christian Friedel se narodil v Magedeburgu v roce 1979 a vystudoval herectví na Škole Otto Falckenberga v Mnichově.

Před kamerou se objevuje pravidelně, například v celovečerním filmu Michaela Hanekeho *Bílá stuha*, který vyhrál v roce 2009 Zlatou palmu na filmovém festivalu v Cannes a byl nominován na Oscara. V roce 2015 získal Friedel Metropolitní cenu za titulní roli ve snímku *Elser* Olivera Hirschbiegela a byl nominován na německou i evropskou filmovou cenu pro nejlepšího herce. Také historický film Jessicy Hausner *Láska šílená*, kde ztvárnil Heinricha von Kleistu, byl vybrán na festival v Cannes. Friedel byl také obsazen v oceňovaném televizním seriálu *Babylon Berlin*.

Kromě hraní je Christian Friedel také frontmanem a skladatelem art popové kapely *Woods of Birnam* a divadelním režisérem.



SANDRA HÜLLER

Hedwig Höss

Před tímto snímkem zaujala Sandra svým výkonem ve filmu Toni Erdmann režisérky Maren Ade, za který získala Evropskou filmovou cenu za nejlepší herecký výkon. Snímek Toni Erdmann získal řadu národních i mezinárodních ocenění a v roce 2017 byl německým kandidátem na Oscara za nejlepší cizojazyčný film. V poslední době hrála Sandra Hüller po boku Virginie Efiry, Adéle Exarchopoulos a Gasparda Ulliela ve filmu Sibyla režisérky Justine Triet a v dramatu Alice Winocour o astronautech Proxima s Evou Green, Mattem Dillonem a Larsem Eidingerem. Od své průlomové role ve filmu Hanse-Christiana Schmida Requiem, za níž získala cenu za nejlepší ženský herecký výkon na berlínském filmovém festivalu (spolu s mnoha dalšími oceněními), patří v Německu k nejuznávanějším a nejžádanějším herečkám své generace. V loňském roce zazářila ve vítězi Zlaté palmy Anatomie pádu, za výkon spisovatelky podezřelé z vraždy vlastního manžela si vysloužila oscarovou nominaci.



ZE ZAHRANIČNÍCH OHLASŮ

„Brilantní zkoumání lidské spoluviny.“ – [The Playlist](#)

„Zóna zájmu vás udeří jako rána kladivem.“ – [The Times](#)

„Nad každým okamžikem se ve filmu se vznáší lidská zrůdnost, která je zároveň akcentována i potlačena.“ – [Variety](#)