

PROJEKT ¹⁰⁰ 2012

WWW.FILMSK.SK



ZVLÁŠTNE VYDANIE *film.sk*

RECENZIE ▶ PROFILY ▶ PROGRAM ▶ ŠTATISTIKY

KRISTOVE ROKY | THE PRIME OF LIFE

VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI | BIRDIES, ORPHANS AND FOOLS

SEDÍM NA KONÁRI A JE MI DOBRE | SITTING ON A BRANCH I AM FINE

3x JURAJ JAKUBIŠKO

REŽISÉROV CELOVEČERNÝ DEBUT KRISTOVE ROKY A MOZAIKOVITÉ PODOBENSTVO VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI Z KONCA 60. ROKOV

DOPĽŇA V RÁMCI KOLEKcie TRAGIKOMÉDIA Z POVOJNOVÉHO OBDOBIA

SEDÍM NA KONÁRI A JE MI DOBRE, KTOREJ PREMIÉRA SA USKUTOČNILA LEN NIEKOĽKO MesiAcOV PRED PÁDOM KOMUNISTICKÉHO REŽIMU.



3x JURAJ JAKUBIŠKO

V PREDAJI OD SEPTEMBRA 2012 | WWW.KLAPKA.SK | CENA: 6,90 €

CSA: H

100
2012
PROJEKT
ZVLÁŠTNE VYDANIE *film.sk*

02-03 NA ÚVOD

04-07 Bohémsky život

Martin Palúch: Tragikomédia o parížskej bohéme na fínsky spôsob

08-11 Čierna mačka, biely kocúr

Jana Dudková: Smiech ako nástroj na zvrátenie smrti

12-15 Čierna Venuša

Nina Šilanová: Aké utrpenie znesie človek?

16-19 Hanba

Michal Michalovič: O obraze, povrchu a telách v priestore

20-23 Chlapec na bicykli

Zuzana Mojžišová: Filmy - portréty

24-27 Neha

Zuzana Gindl-Tatárová: NEHA

28-31 Rozchod Nadera a Simin

Daniel Vadocký: Predstavy o budúcnosti alebo rozchod v súčasnom Iráne

32-35 Trainspotting

Martin Ciel: Dvaja starí exfetáci a Trainspotting

36-39 V tme

Peter Michalovič: Svetlo v temnote doby

40-43 Život Briana

Juraj Malíček: Romani Ite Domum

44-47 Upír Nosferatu

Martin Šmatlák: Nesmrteľný Nosferatu

48-42 PROGRAM Projektu 100 - 2012

Film.sk
Mesačník o filmovom dianí na Slovensku
Zvláštne vydanie k prehliadke Projekt 100 - 2012

Vydali:
Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom

Zodpovedný redaktor:
Marián Brázda

Technické údaje k filmom a informácie o tvorcach:
Miro Ulman

Jazyková redakcia:
Zuzana Dudášová

Design a grafická úprava:
pro.bashta.tree *

Tlač:
Dolis, spol. s r. o.
Uzávierka Zvláštneho vydania k prehliadke Projekt 100 - 2012:
23. 8. 2012
Názory redakcie sa nemusia zhodovať s názormi prispievateľov.

Podujatie PROJEKT 100 - 2012 a tlač tejto publikácie finančne podporil Audiovizuálny fond.

Foto na titulnej strane a vo vnútri bulletinu: ASFK

Akokoľvek rozmnožovanie textu, fotografií, grafov, vrátane údajov v elektronickej podobe len s predchádzajúcim písomným súhlasom vydavateľov.

© Asociácia slovenských filmových klubov / Slovenský filmový ústav

www.asfk.sk / www.sfu.sk



FOTO: archív ASFK

18. PROJEKT 100 - 2012

Pre mňa filmové kluby vždy boli ostrovom slobody a nezávislého myslenia. Od svojho vzniku pred päťdesiatimi rokmi vytvárali alternatívu k hlavnému, komerčnému prúdu v distribúcii a prinášali na plátna kina diela, ktoré rozširovali tematické i formálne hranice kinematografie. V dobách, keď sa na film hľadalo ako na nástroj politickej manipulácie sa vo filmových kluboch dali vidieť diela, ktoré neboli v bežnej distribúcii, niekedy dokonca aj diela, ktoré boli oficiálne zakázané. V kluboch sa premietal Bergmanov *Prameň panny*, Antonionioho *Zväčšenina*, Wajdova *Zem zaslúbená*, Tarkovského *Andrej Rublov*, Felliniho *Amarcord*, Huszáríkov *Csontváry*, Potterov *Hellzapoppin*, Truffautov *Jules a Jim*, Chytilovej *Sedmikrásky*, Šengelejev *Niko Pirosmán* alebo Juráčkov *Pripad pre začínajúceho kata*. Bol to zázrak. Prostredníctvom filmov sme mohli vstúpiť do dialógu s kultúrami, od ktorých nás delil ostnatý drôt, vďaka nim sme stratili pocit svojej izolovanosti. Filmové kluby kultivovali publikum – súčasťou predstavenia býval lektorský úvod a po premietaní sa diskutovalo. Film nás učil premýšľať.

Vnímanie filmov sa zmenilo. Zásadné diela svetovej kinematografie, staré i nové, si môžete stiahnuť za pár minút z internetu. Filmy, ku ktorým sme donedávna ešte nemali prístup, sa predávajú na DVD ako príloha k denníkom a my si ich osamelo púšťame na svojich počítačoch. Nestretávame sa, nerozprávame sa o nich.

Filmové kluby nám stále ponúkajú možnosť vrátiť sa do kina a individuálny zážitok zdieľať s ďalšími nadšencami v publiku. Vo svojej dramaturgii Projekt 100 sprítomňuje minulosť a zároveň sa snaží prostredníctvom nových filmov anticipovať budúcnosť kinematografie. Vedľa seba môžete vidieť filmy *Upír z Nosferatu* a *Chlapca na bicykli* alebo *Rozchod Nadera a Simin* a *Život Briana*. Práve takáto skladba programu umožňuje divákovi cez priamu konfrontáciu starých a nových titulov premýšľať o premenách spoločnosti, o vývoji média i filmového jazyka. Projekt 100 prekračuje hranice filmovej prehliadky, stal sa platformou audiovizuálnej pamäte, ktorá nás zachytáva v čase.

Martin Šulík

Projekt 100 (1995 – 2012) v českých kinách

* stav k 30.6.2012

ROK	KÍN	PREDSTAVENÍ	DIVÁKOV	PRIEMER
1995	22	272	26 845	98,69
1996	44	552	35 154	63,68
1997	60	633	37 168	58,72
1998	60	691	60 161	87,06
1999	68	822	61 414	74,71
2000	77	976	40 026	41,01
2001	84	929	57 477	61,87
2002	90	970	60 746	62,62
2003	121	1,224	71 180	58,15
2004	153	1,364	68 348	50,11
2005	115	1,175	45 091	38,38
2006	119	1,767	57 421	32,50
2007	110	1,470	32 716	22,26
2008	100	1,093	27 617	25,27
2009	100	861	23 242	26,99
2010	96	872	19 722	22,62
2011	83	635	11 854	18,67
2012	107	343	8 017	23,37*
SPOLU		16 649	744 199	44,70

Projekt 100 (1995 - 2012) v slovenských kinách

ROK	KÍN	PREDSTAVENÍ	DIVÁKOV	PRIEMER
1995	9	60	7 309	121,82
1996	15	144	12 591	87,44
1997	18	213	10 855	50,96
1998	21	293	20 490	69,93
1999	30	371	23 223	62,60
2000	35	305	12 255	40,18
2001	36	395	21 210	53,70
2002	35	484	30 098	62,19
2003	36	488	17 417	35,69
2004	31	349	14 461	41,44
2005	40	484	13 201	27,27
2006	39	565	14 914	26,40
2007	31	490	9 555	19,50
2008	37	508	17 329	34,11
2009	44	464	12 416	26,76
2010	44	423	14 013	33,13
2011	41	582	16 083	27,63
SPOLU		6 618	267 420	40,41
spolu ČR+SR		23 267	1 011 619	43,48

Bohémsky život

La vie de bohème,
Francúzsko / Nemecko / Švédsko / Fínsko, 1992,
čb, 100 min., MP 12, české titulky, dráma

RÉŽIA A SCENÁR: Aki Kaurismäki
NÁMET: Henri Murger - román *Scènes de la vie de bohème*
(*Obrazy zo života bohémy*, 1851)

KAMERA: Timo Salminen

STRICH: Veikko Aaltonen

HRAJÚ: Matti Pellonpää (Rodolfo)
Evelyne Didi (Mimi)
André Wilms (Marcel)
Kari Väänänen (Schaunard)
Christine Murillo (Musette)
Jean-Pierre Léaud (Blancheron)
Carlos Salgado (barman)
Sylvie van den Elsen (pani Bernard)
Gilles Charmant (Hugo)
Samuel Fuller (Gassot)
Louis Malle (džentlmen)
a ďalší.

OCENENIA - 1992:

Cena FIPRESCI – MFF Berlín;
Európska filmová cena 1992
za najlepší mužský herecký výkon
v hlavnej úlohe (Matti Pellonpää),
Európska filmová cena 1992
za najlepší mužský herecký výkon
vo vedľajšej úlohe (André Wilms).



Aki Kaurismäki

* 4. 4. 1957, Orimattil, Fínsko

Tento najplodnejší a najúspešnejší fínsky režisér začína ako poštár, umývač riadu a filmový kritik, neskôr sa ako scenárista a herec podieľal na filmoch svojho brata Miku. Spoločne založili produkčnú spoločnosť Vilealfa. V roku 1983 debutoval samostatným filmom *Zločin a trest*. Na prelome 80. a 90. rokov minulého storočia sa vďaka svojim filmom (napr. *Tiene v Raji*, *Hamlet podniká*, *Dievča zo zápalkárne*, *Zmluva s vrahom*, *Bohémsky život*) stal jedným z najvýznamnejších predstaviteľov nezávislého filmu. Na prelome tisícročia nakrútil trilógiu o životných stroskotancoch – *Mraky odtiahli*, *Muž bez minulosti*, *Svetlá v súmraku*. Je ostatným filmom je komédia *Le Havre*. Známy je i vďaka spolupráci so skupinou Leningrad Cowboys. Jeho štylizované, horké tragikomédie sa uvádzajú na prestížnych filmových festivaloch, ale majú veľký úspech aj u divákov v bežnej distribúcii.

Tragikomédia o parížskej bohéme na fínsky spôsob

Keď sa vysloví meno Aki Kaurismäki, každý si okamžite spomenie na tvorbu tohto svetoznámeho fínskeho režiséra, ktorá sa už pravidelne objavuje v našej filmovej distribúcii. Naposledy sme si mohli v kinách pozrieť jeho zatiaľ posledný celovečerný film *Le Havre* (2011), predtým to boli napríklad *Hamlet podniká* (1987), *Mraky odtiahli* (1996), *Juha* (1999), *Muž bez minulosti* (2002), *Svetlá súmraku* (2006), či filmy o hudobnej skupine Leningradskí kovboji. Každý z nich vzbudil určitú pozornosť, pričom medzi jeho najkultovnejšie snímky môžeme zaradiť práve *Bohémsky život* (1992).

Ak by sme mali Kaurismäkiho tvorbu charakterizovať vo všeobecnosti, mohli by sme povedať, že nakrúca nízkorozpočtové autorské filmy, pričom scenáre i adaptácie literárnych predlôh si píše prevažne sám. Z hľadiska filmovej poetiky ho môžeme považovať za klasika, ktorý uprednostňuje hollywoodsky spôsob snímania, typický pre americký film 40. a 50. rokov minulého storočia. Väčšinou sa v jeho filmoch objavujú tí istí obľúbení herci, ktorým dôveruje a viaže ho k nim úprimné porozumenie. A práve priateľstvo, vyznanie rovnakých životných princípov, sloboda tvorby a zápal pre múzy sú atribúty, ktoré nachádzame v nostalgicky ladenom svete filmu *Bohémsky život*. Čiernobiela snímka je situovaná do mesta na Seine, pretože hlavné mesto Francúzska bolo mestom umeleckej bohémy konca 19. a prvej polovice 20. storočia. V Paríži sa stretávali, pracovali a tvorili literáti, výtvarníci, divadelníci, hudobníci, filmári a všetci tí, ktorých dejiny umenia právom považujú za hýbateľov umeleckej moderny a predstaviteľov avantgardných hnutí rôzneho druhu. Pokrm v podobe dadaistického objektu (pstruh s dvoma hlavami) neodkazuje len na príslušnosť filmových hrdinov k avantgarde, ale zároveň aj symbolicky naznačuje niečo bystorne dôležité, pretože je posledným sústom z menu, o ktoré sa noví priatelia musia medzi sebou bratsky podeliť. Aki Kaurismäki si svojich modelových bohémov vytvára podľa seba, pričom im dáva nezabudnuteľnú podobu. Vykresluje ich ako ľudí z okraja spoločnosti,

ktorých, napriek materiálnej núdzi, obklopuje kultivovaný bohémny štýl života. Neprekvapuje, že prvým slovom, ktoré vo filme zaznie, je francúzske „Merde!“, keď sa jedna z postáv potkne medzi smetiakmi v tmavej uličke a pri páde si poraní tvár. Symbolicky nás začiatok pripravuje na fakt, že podobné pády, v osobnom i umeleckom živote, budú musieť absolvovať všetci hlavní hrdinovia filmu. Pre svet zaplnený bizarnými, typologicky a fyziognomicky presne zvolenými postavami si Kaurismäki logicky volí pochmúrnú atmosféru anonymných parížskych uličiek, lokálnych barov, ošarpaných predmestí a starých cintorínov. Filmový priateľ pripomína francúzsky film Reného Claira s názvom *Pod strechami Paríža* z roku 1930. Úvodná vertikálna jazda kamery od parížskych striech smerom dole na ulicu určuje celkové *milieu*, v ktorom budú filmoví hlavní hrdinovia prežívať svoje veľké umelecké sny a rozporuplné milostné dobrodružstvá. Ústrednú trojicu postaviek parížskej bohémy tvoria albánsky maliar Rodolfo (Matti Pellonpää), dramatik a spisovateľ Marcel Marx (André Wilms) a hudobný skladateľ Schaunard (Kari Väänänen). O tom, že sa všetci považujú za géniov, ktorí život zasvätili umeniu, vypovedá ich aktuálna tvorba: avantgardná hudobná kompozícia, kubisticko-naivná maľba, experimentálna divadelná hra s 21 dejstvami s názvom *Pomstiteľ*. Z pohľadu umenia ide o výnimočnú a avantgardnú tvorbu, z pohľadu materiálneho zabezpečenia o bezcennú a nepredajnú prácu. Napriek tomu, že majú všetci traja sympatickí hrdinovia v živote smolu, nerobia žiadne kompromisy a zarobené peniaze mŕňajú na farby, na hudbu alebo na knihy. Pri zaobstarávaní peňazí sú ochotní klamať a podvádzat, ale vždy s dobrým úmyslom, preto im to divák nikdy nemôže mať za zlé. Kaurismäki sa minimalisticky vysporiadal s herectvom, dialógmi i réžiou. Na to, aby filmovým jazykom vyjadril, že je istá postava vymáhačom dlhov, si vystačí s niekoľkými zábermi. V jednom postava zavrčí a vycerí zuby, v nasledujúcom sa jeho prsty zovrú v päsť tak, až mu zapraská v kĺboch. Kaurismäki sa snaží rozprávanie stavať na čistých a zrozumiteľných

obrazových riešeniach, ktoré dokážu presne charakterizovať prežívanie postáv. Namiesto toho, aby sa uchýlil k opisnej dialogickej forme, vyjadruje sa len prostredníctvom scénografických prvkov alebo cez jednoduché vizuálne symboly. Napriek skutočnosti, že film vznikol v roku 1992, ho Kaurismäki nakrútil na čiernobiely materiál, aby podčiarkol nostalgický charakter obdobia, v ktorom sa žilo len pre umenie. Čiernobiela farebnosť zároveň umožnila kameramanovi Timovi Salminenovi vytvárať výrazné výtvarné kompozície založené na klasickom kontrastnom tónovaní obrazu, ktoré stojí na ostrom prelínaní svetlých a tmavých plôch.

Kaurismäki je i v rodnom Fínsku často považovaný za ľavicového filmára, najmä pre jeho záujem o zobrazovanie postáv z okraja spoločnosti, ktoré doslova balansujú na hrane medzi existenciálnou núdzou a krátkodobým úspechom, medzi ambicióznym úsilím a katastrofálnou životnou realitou, v ktorej musia žiť. Najväčší priestor vo filme je venovaný osudovému vzťahu Rodolfa a Mimi (Evelyne Didi). Albánsky švihák sa zamiluje do čašníčky, ale kvôli banálnemu problému je na dva roky deportovaný z krajiny. Jeho ilegálny návrat v kufri Trabanta skvele vystihuje pomery v nezjednotenej Európe. Keď by sa veci mali už konečne vrátiť do starých koľají, Mimi Rodolfa opúšťa, aby sa k nemu neskôr vrátila vyčerpaná smrteľnou chorobou. K motívu prisťahovalectva, ilegálneho prekročenia hraníc a ťažkej choroby sa Kaurismäki opäť vracia aj v spomínanom filme *Le Havre*, pričom vyústenie oboch príbehov je opačné.

Tragika a humor Kaurismäkiho bohémov vyžaruje vždy svoje neopakovateľné čaro, ktoré dojíma. O melodramatický motív pripomínajúci filmy francúzskeho poetického realizmu 30. rokov sa v dejovej štruktúre postará najmä Rodolfova láska k Mimi - jednej z ďalších tragických ženských hrdiniek fínskeho režiséra. Ženy v Kaurismäkiho filmoch často trpia, nedokážu vystúpiť z bludného kruhu ťažkých pomerov, ktoré zažívajú po boku svojich filmových partnerov. Okrem melodramatickej línie je hlavným cieľom bohémov postarať sa o každodenné živobytie, napriek tomu, že oni sami sú povýšení nad takéto malichernosti a nie sú zvyknutí sa na nepriazeň osudu akokoľvek

sťažovať. Prvoradé pre nich je vždy len umenie. No každodenný boj o kúsok jedla alebo o pohár dobrého vína je veľmi vďačným zdrojom neopakovateľných kaurismäkiovských situácií a dialógov. Napriek tomu, že režisér vychádza z novely Henriho Murgera s názvom *Obrazy zo života bohémy*, úsečná strohosť výborne vypointovaných dialógov pripomína skôr stereotypné predstavy o málovravných Fínoch ako francúzsky temperament. Film získal viacero významných filmových ocenení.

Martin Palúch



Mgr. **Martin Palúch**, PhD. (1977) V roku 2001 ukončil štúdium filmovej vedy na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. V rokoch 2002 – 2010 bol vedeckým pracovníkom v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV v Bratislave, odborným asistentom a tajomníkom Katedry filmovej vedy na FTF VŠMU a na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Je autorom mnohých článkov a odborných štúdií z oblasti teórie a dejín filmu.

Čierna mačka, biely kocúr

Čierna mačka, biely mačor,
Federatívna republika Juhoslávia / Francúzsko / Nemecko,
1998, far., 129 min., MP 12, 129 min.,
české titulky, dráma

RÉŽIA: Emir Kusturica

SCENÁR: Emir Kusturica, Gordan Mihić

KAMERA: Thierry Arbogast, Michel Amathieu

STRICH: Svetolik Mica Zajc

HUDBA: Vojislav Aralica, Dr. Nele Karajlić, Dejan Sparavalo

HRAJÚ: Bajram Severdžan (Matko Destanov)

Florijan Ajdini (Zare)

Salija Ibrahimova (Afrodita)

Branka Katić (Ida)

Srdjan Todorović (Dadan Karambolo)

Zabit Memedov (Zarije Destanov)

Sabri Sulejman (Grga Pitić)

a ďalší.

OCENENIA - 1998:

nominácia na Európsku filmovú cenu

za najlepšiu kameru;

Strieborný lev za réžiu - 55. MFF Benátky;

2000:

nominácia na cenu Goya

pre najlepší európsky film.



Emir Kusturica

* 24. 11. 1954, Sarajevo (Juhoslávia, dnes Bosna)

Absolvent réžie na pražskej FAMU, jedna z najvýznamnejších postáv balkánskej kinematografie. Jeho absolventský film *Guernica* získal cenu na CILECT v Karlových Varoch 1978. Po absolvovaní školy sa v roku 1978 vrátil do Sarajeva, kde pracoval pre Sarajevskú televíziu. Jeho celovečerný režijný debut *Spomínaš na Dolly Bell?* získal Zlatého leva na MFF v Benátkach 1981. I za svoje ďalšie filmy získal celý rad ocenení z najvýznamnejších filmových festivalov – *Čierna mačka, biely kocúr* (Benátky), *Otec na služobnej ceste*, *Dom obesenca* a *Underground* (Cannes), *Arizona Dream* (Berlín). Režisér inklinujúci vo svojej neskoršej tvorbe k magickému realizmu a označovaný často za „juhoslovanského Felliniho“ spája vo svojich dielach prvky mystiky, politiky, výrazné emócie a typický humor. Slovenský filmový ústav vydal v roku 2001 knihu Jany Dudkovej Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu..

Smiech ako nástroj na zvrátenie smrti

Film *Čierna mačka, biely kocúr* bol do kín uvedený v roku 1998, v tom istom roku ako *Sud prachu* Gorana Paskaljevića či *Rany* Srdjana Dragojevića. Tento zdánlivo nepodstatný fakt je aj po rokoch zaujímavý – vypovedá totiž o reakcii na dobovú spoločenskú situáciu v Srbsku, ktorá ani v Kusturicovej tvorbe, ani v srbskej kinematografii ako takej, nemá obdobu. Burleska ako reakcia na temné časy sama osebe nie je v tejto kinematografii zriedkavým javom. Počas 80. rokov sa adaptácie satirických drám Dušana Kovačevića tešia stále väčšej popularite spolu s populistickými komédiami, ktoré okrem povrchovej zábavy signalizujú aj devalváciu hodnôt a bezvýchodiskových situácií, aká nastala po smrti Josipa Broza – Tita ako symbolického garanta kultúrneho a hodnotového zjednotenia krajiny. Od začiatku 90. rokov sú však komédie na ústupe a viac rezonujú dramatické a tragické príbehy, čierne a drastický humor, naturalisticky zobrazené násilie, temné farebné spektrum. Takýto trend reprezentujú aj *Sud prachu*, aj *Rany*. Lenže Kusturica k tomuto trendu prispel a rozvinul jeho mnohovrstvový potenciál vo filme *Underground* (1995). Nič extrémnejšie, patetickejšie ani hysterické by už zrejme preňho nemalo zmysel robiť. Ak si pri nakrúcaní *Undergroundu* stále dookola kládol otázku „ako tvoriť“ a na spôsob Dostojevského si na ňu aj príznačne odpovedal – „trpieť, veľa trpieť“, jeho nový film sa mal stať popretím utrpením stanovených východísk. *Čierna mačka, biely kocúr* je výsledkom potreby nakrútiť iný film, vypovedať o anarchii preplietajúcej sa so zneužívaním moci odľahčenejším spôsobom. Vznikol film, ktorý burlesku kombinuje s rozprávkovými motívmi, bol nakrúcaný z veľkej časti v panónskych scenériách okolo Dunaja – nie na Balkáne, ale skôr na jeho hranici – a z najväčšej časti sa odohráva počas slnečných letných dní. Hromadenie gagov, komických fyziognómii a verbálneho humoru sa v ňom prelína s oslavou naivity a viery v dobro, ktoré porazí smrť. Porušenie idylly otvára iba cyklus iniciačných úloh, ktorý končí jej znovunastolením. Toto všetko neznamená, že filmom *Čierna mačka,*

biely kocúr Kusturica uniká od reality či odmieta vypovedať o aktuálnej spoločenskej situácii v krajine. Vypovedá o nej však nepriamo, hlavne prostredníctvom série metonymií. Hneď za prvú z nich možno považovať obraz Rómov. Vďaka „bielej“ postave železničiaru môžeme tušiť, že imaginárny svet vo filme obývaný výlučne Rómami, sa dotýka nejakého vonkajšieho sveta v ktorom okrem Rómov žijú aj iné rasové či etnické skupiny. Uzavretosť „sveta“ Rómov však pripomína uzavretosť Srbska v 90. rokoch a tak sa potvrdzuje, že Rómovia aj tentokrát fungujú ako metafora a zároveň metonymia periférneho postavenia. Metafora v zmysle reprezentácie ideálnych vlastností majority (v tomto prípade dobrosrdečnosti, radosti zo života, ale aj naivity), a metonymia v zmysle „démona metonymickej reprezentácie, deklarujúcej Balkáncov ako európskych Rómov“, ako sa vyjadruje antropológ Marko Živković na margo tradičných reprezentácií Rómov v balkánskych kinematografiách. Ďalšou metonymiou je lokalita, ktorá – ako som už naznačila – reprezentuje hranicu Balkánu. Teda niečo, čo sa ho dotýka, je voči nemu príliš hľe, no nie je s ním totožné. Priestor filmu *Čierna mačka, biely kocúr* je vôbec veľmi špecifický. Jeho geopolitické konotácie nadväzujú na funkciu metonymie Balkánu, ale jeho poetologické kvality ho od alúzií na aktuálnu politickú a spoločenskú situáciu na druhej strane vzdalujú. Mnohé scény filmu sú koncipované ako obrazy idýl. Vidíme obrazy šťastného ničnerobenia pri rieke, slnečnicové polia a dokonca aj kaviareň spravovaná starou mamou hlavného hrdinu budí dojem idylického spolunažívania v súlade s prírodou. Babička síce polieva telegrafický stĺp, aby dobre slúžil komunikácii s vonkajším svetom, veľa sa však o tomto vonkajšom svete nedozvieme. Tu je samozrejme vhodné si pripomenúť, že idyla je zvláštny druh priestoru, ktorý reprodukuje niektoré vlastnosti raja. Okrem iného sa v idylách často vyskytuje motív lásky, avšak lásky oderotizovanej – a ani *Čierna mačka, biely kocúr* nie je v tomto ohľade výnimkou. Hoci film obsahuje dve paralelné ľúbostné línie, v každej je láska

zobrazaná na spôsob romantizovaných verzí rozprávok či na spôsob príbehov pre deti, vždy s dôrazom na de-sexualizovanú naivitu. Dokonca aj zvädzanie hrdinu v slnečnicovom poli pôsobí „detinsky“, a konečný akt – zasvätenie staršou dievčinou – nie je zobrazovaný priamo. Priestor, v ktorom v zhode nažíva šťastné spoločenstvo, však naruší zlomyseľný mafián Dadan, ktorý do spoločenstva ostatných postáv celkom nepatrí. Dokazujú to aj vplyvy „zvonka“, ktoré so sebou nesie – turbofolk a s ním spojená „subkultúra“ predajných krásavíc, odkazujúcich na problema-tickú úroveň mediálnej kultúry protežovanej Miloševičovým režimom.

Napriek svojej zlomyseľnosti je však aj Dadan detinský a smiešny, čo nás znova vedie k jednej z dominantných reprezentačných stratégií tohto Kusturicovho filmu. *Čierna mačka, biely kocúr* je totiž film programovo veselý, postavený na nekonečnom variovaní humorných prvkov. Neobjavuje sa v ňom tiaz nezvratnosti smrti, násillia a zla. Hoci v úvode filmu dôjde k vražde, tá je obkolesená gagmi a parodickými odkazmi na gangsterky. V konečnom dôsledku sa s mŕtvym telom narába ako v kreslených filmoch a nemých groteskách – s detskou nevinnosťou, ktorá nezvratnosť ešte nepozná a mŕtve telo berie ako dočasne vyradené z prevádzky, ako dočasne premenené na nehybnú vec. Keďže zavraždený je jedinou postavou, ktorá pochádza z vonkajšieho sveta – ide o „bieleho“ železničiara – v podstate jeho vražda dokazuje, že pre postavy filmu je konečnosť smrti neznáma, ako sa napokon ukáže aj v závere filmu, venovanom zmŕtvychvstaniu dvoch patrónov ovládajúcich rómske spoločenstvo. Príbeh filmu *Čierna mačka, biely kocúr* je vcelku veľmi jednoduchý a v podstate zodpovedá Kusturicovmu trvalému záujmu o iniciačné príbehy – teda príbehy dospievania či dozrievania cez sériu skúšok. Tentokrát je dospievanie podané cez prizmu iniciačnej rozprávky, v ktorej sa počiatočný stav rovná idyle a príbeh sa odvíja od jej narušenia až po jej záverečné znovunastolenie. Aj preto film končí trojitou svadbou, porážkou smrti a zmierením dvoch rozhádaných bossov. Takáto explózia drobných happy endov by snáď mohla vyústiť do prvého Kusturicovho filmu bez otvoreného, nejednoznačného až melancholického záveru – no nie je tomu tak. Jeden z čerstvo

zosobášených párov nastupuje na loď plaviacu sa po Dunaji a znovunastolenú idylu opúšťa. Film sa tak vracia k svojmu východisku – k alúzii na spoločenskú situáciu v krajine, v ktorej vznikol.

Jana Dudková



Mgr. **Jana Dudková**, PhD. (1977) pôsobí v Kabinete divadla a filmu SAV a na VŠMU v Bratislave. Je autorkou publikácií *Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu* (Slovenský filmový ústav, Bratislava 2001), *Balkán alebo Metafora. Balkanizmus a srbský film 90. rokov* (Slovenský filmový ústav a VEDA – vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2008) a redaktorkou časopisu *Kino-Ikon*.

Čierna Venuša

Vénus noire,
Francúzsko / Taliansko, 2010, far., 159 min.,
MN 15, české titulky, dráma

RÉZIA: Abdellatif Kechiche
SCENÁR: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix
KAMERA: Lubomir Bakchev, Sofian El Fani
STRICH: Camille Toubkis, Ghalia Lacroix,
Laurent Rouan, Albertine Lastera
HUDBA: Slaheddine Kechiche
HRAJÚ: Yahima Torres (Saartjie Baartman)
André Jacobs (Hendrick Caesar)
Olivier Gourmet (Réaux)
François Marthouret (Georges Cuvier)
Elina Löwensohn (Jeanne)
Michel Gionti (Jean-Baptiste Berré)
Jean-Christophe Bouvet
(Charles Mercailier)
Jonathan Pienaar
(Alexander Dunlop)
a ďalší.

OCENENIA - 2010:
nominácia na Césara
pre najlepšiu ženskú hereckú nádej
(Yahima Torres).

Abdellatif Kechiche

* 7. 12. 1960, Tunis, Tunisko

Od šiestich rokov žije vo francúzskom Nice. Navštevoval herecké kurtzy na konzervatóriu a od roku 1978 pôsobil ako divadelný herec a režisér. V roku 1984 debutoval ako herec vo filme *Mätový čaj* (r. Abdelkrim Bahloul), po ktorom nasledovali úlohy v snímkach *Nevinní*, *Upír v raji*, *Biznis*, či *Čarovná skrinka*. V roku 2000 debutoval ako filmový režisér tragikomédiou o tuniskom imigrantovi v Paríži *Voltérová chyba*, za ktorú získal Cenu Luigiho De Laurentiisa na MFF v Benátkach. Nasledovali ľúbostná dráma *Únik* (2003 - César za film, réžiu a scenár), príbeh gastarbajtra *Kuskus* (2007 César za film, réžiu a scenár; Zvláštna cena poroty ex aequo a Cena FIPRESCI na MFF Benátky, Cena FIPRESCI v rámci Európskych filmových cien) a dráma *Čierna Venuša* (2010).

Aké utrpenie znesie človek?

Píše sa rok 1815 a známy francúzsky anatóm, Georges Cuvier, predstavuje v parížskej Kráľovskej lekárskej akadémii model africkej ženy Saartje Baartmanovej. Konečný verdikt znie: keďže telo skúmanej osoby vykazuje z anatomickeho hľadiska znaky približujúcej ho viac k telesnej schránke opice než človeka (veľké pozadie, nadmerne rozvinuté pysky ohanbia a veľkosť mozgu), skúmaná žena náleží k takzvej nižšej rase. Na základe toho boli nasledujúcich 150 rokov, teda až do roku 1974, niektoré telesné orgány Saartje Baartmanovej (genitálie, mozog a kostra) vystavené v parížskom Prírodovednom múzeu. V 80. rokoch vzniesol harvardský profesor Stephen J. Gould svojou esejou *Hotentotská Venuša* námietku voči uchovávaní týchto pozostatkov a poukázal na nehumánnosť tohto prístupu. Gouldovo vyjadrenie prijali s nadšením najmä obyvatelia Juhoafrickej republiky a v roku 1994 Nelson Mandela požiadala o vydanie pozostatkov do krajiny ich pôvodu. Trvalo ďalších osem rokov, kým sa tak stalo a Baartmanovej pozostatky mohli byť konečne pochované v jej domovine. Mladá slúžka Saartje Baartmanová (Yahima Torres), ktorá sa narodila okolo roku 1790 ako otrokyňa v Juhoafrickej republike, pochádzala z kmeňa Khoikhoioi. Holandskí kolonizátori ich posmešne prezývali Hotentoti. Ešte ako dievča opustila rodnú Afriku a spoločne so svojim majiteľom Caesarom (André Jacobs) sa vydala do Európy za vídinou lepšieho života. No nakoniec bolo všetko celkom inak. Ako bizarne vyvinutý „objekt“ ju najskôr vystavovali v drevenej klietke nenásytným divákom londýnskych ľudových predstavení, neskôr svojim zjavom zabávala chliphnú spoločnosť v Paríži a napokon sa stala predmetom vedeckého bádania. O skutočnom živote mladej Afričanky sa toho nevedelo veľa. Podľa niekoľkých dokumentov, ktoré sa režisérovi podarilo získať, Saartje mala aj umelecké sklony – vo filme predvádza hru na hudobný nástroj, podmanivo spieva a obecenstvo si dokáže získať i svojim tancom. Možno nebola krásna, no určite bola zaujímavá. Napriek svojim umeleckým schopnostiam ale nikdy nedosiahla to, čo by

za iných okolností dosiahnuť iste mohla. Lenže okrem predvádzania tela od nej nikto nič viac neočakával. A práve v tom vidí Kechiche podstatu tragickosti jej života.

V takmer trojhodinovom diele plnom ponižovania, krutosti a bezcitnosti podrobuje diváka náročnej skúške. Dejiny hrôzy, šialenstva a utrpenia vo svojom temnom príbehu postupne odkrýva v mučivo pomalom tempe sústavne sa opakujúcich každodenných stereotypov. Tie pravidelne strieda ukázkami ponižujúcich divadelných predstavení, v ktorých majiteľ Saartje predvádza hru na pána a otroka a stavia ju do role úbohého zvierata. Neprestajne tak útočí na divákovu vedomie a snaží sa v ňom vzbudiť potrebný súcit, najmä scénami, v ktorých nenájdeme nikoho, kto by bol čo i len trochu schopný prejaviti tieto základné ľudské city. Celý jej krátky život držali Saartje ako zvieru v klietke či na obojku, alebo ju vystavovali na sexuálnych večierkoch, ktoré ozvlášťovala svojim netypickým zjavom. Ona sama sa ale ako otrokyňa necítila a napriek všetkému, čo zažívala, sa považovala za herečku. Po siedmich rokoch krutého zachádzania sa ocitla v nevestinci, kde umrela vo veku 26 rokov na následky nadmerného užívania alkoholu. Ten sa pre ňu stal jediným pôžitkom a zároveň prostriedkom, ktorý jej pomáhal zabudnúť na večné utrpenie. Napriek tomu, že sa dlho snažila vzpierať svojmu osudu a odmietala „pracovať“ pre svojho majiteľa, cestu úniku zo svojho postavenia nikdy nenašla. Hoci je režisérovo podiel na výslednom tvare filmu a jeho umeleckej hodnote nespochybniteľný, oporným bodom celej snímky je jednoznačne predstaviteľka hlavnej úlohy, ktorá všetky peripetie Kechichovho príbehu zvládla doslova bravúrne. Po mnohých neúspešných kastingoch a nekonečnom hľadaní herečky pre postavu hotentotskej Venuše stretol Kechiche tri roky pred začiatkom nakrúcania na ulici ženu so zaujímavými rysmi tváre, a ihneď v nej objavil Saartje. Čiernu Venušu síce poznal iba z kresieb (mimochodom, ich autorom bol muž, ktorý si podľa režiséra túto ženu ako jedinú skutočne vážil), napriek tomu presne vedel, koľko po celý

čas hľadá. A ukázalo sa, že jeho inštinkt ho ani trochu nesklamal. Yahima Torres z Kuby sa herectvu dovedy profesionálne nevenovala, no dokázala už od začiatku pracovať so silnými emóciami a v spolupráci s režisérom a ďalšími hercami dosiahnuť nesmierne presvedčivé stvárnenie krutej reality, ktorá tvorila predobraz príbehu. Nielen jej, ale aj ostatným hercom Kechiche umožňoval do procesu tvorby zasahovať. Prvoradá pre neho bola ľudskosť. Za hranice toho, čo herec stvárniť nechcel, sám ísť odmietal. Aj keď sa snažil o čo najvernejšie zobrazenie historických faktov a udalostí, mnoho predsa len ponechal na divákovu obrazotvornosť. Pred akciou uprednostnil radšej pomalé, opakujúce sa zobrazovanie každodennej rutiny, ktoré divák pri sledovaní filmu prežíva spolu s hlavnou hrdinkou.

Film teda stojí predovšetkým na výrazných hereckých výkonoch. Saartjie takmer nerozpráva, je však prítomná v každom obraze. Režisérovi stačia na vyjadrenie pocitov jej vystrašené, smutné oči a pohľad do neznáma, kde nie je žiadna budúcnosť. Skľučuje ju strach a paranoja a cítime to pri každom pohľade na ňu. Pomalé zábery a opakujúce sa dlhé scény Kechiche využíva na to, aby divákovi priblížil nielen vonkajší, ale i vnútorný svet postáv. Na určitých miestach filmu sa ale dostavuje celkom opačný efekt – divák sa kvôli zdĺhavosti odcudzuje. Kechiche to však hneď dostatočne kompenzuje svojou snahou o dokumentárne zobrazenie, keď v jednotlivých scénach kameraman „roztrasene“ švenkuje z jednej postavy na druhú, ale aj rozličnými jazykmi, ktorými jeho postavy hovoria – vo filme počujeme angličtinu, francúzštinu i africký jazyk. Na rozdiel od tvorcov iných historických filmov je pre neho realizmus nesmierne dôležitý. Aj preto svoje postavy zobrazuje ako špinavé a spätené individua a ich charaktery sa snaží vykresliť najmä pomocou ich tela či fyziognómie – ako keď Saartjie nechá tancovať v dlhom, hudbou podloženom zábere a vytvorí tak jednu z esteticky najpôsobivejších scén svojho filmu.

Posolstvo filmu autor nijak neskrýva. Vyjadruje jednoduchú moralitu, z ktorej sa už pomaly, i keď neprávom, stalo klišé. Hovorí o tom, že neznášanlivosť alebo podmaňovanie si druhej osoby, či už na základe rasových, etnických,

kultúrnych alebo jazykových odlišností, by sme nemali akceptovať a musíme sa naučiť rešpektovať prirodzené odlišnosti. Neludskosť správania k Saartjie na základe jej rasových, telesných a rodových odlišností je veľmi univerzálna. Kechiche sa prvýkrát počas svojej filmárskej kariéry venuje historickej látke, ktorú sa snaží zobraziť verne. Jeho príbeh je nadčasový a napriek tomu, že sa odohráva v Londýne a v Paríži na začiatku 19. storočia, prekračuje rámec dejín. A aj keď sa môže zdať, že niektoré scény sú príliš ponižujúce a priveľmi drsné, paralelu s nimi môžeme nájsť aj v dnešnom svete.

Nina Šilanová



Mgr. art. **Nina Šilanová** (1985) vyštudovala audiovizuálne štúdiá a umeleckú kritiku na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Po škole pracovala ako dramaturgička filmového klubu v kine Scala v Prešove. Je podpredsedníčkou výkonného výboru Asociácie slovenských filmových klubov. Žije a pracuje v Prešove, kde sa vo voľnom čase venuje organizovaniu filmových premietaní.

Hanba

Shame,
Veľká Británia, 2011, far., 101 min., MN 18,
české titulký, dráma

RÉŽIA: Steve McQueen
SCENÁR: Abi Morgan, Steve McQueen
KAMERA: Sean Bobbitt
STRIH: Joe Walker
HUDBA: Harry Escott
HRAJÚ: Michael Fassbender (Brandon)
Carey Mulligan (Sissy)
James Badge Dale (David)
Nicole Beharie (Marianne)
Lucy Walters (žena v metre)
Mari-Ánge Ramirez (Alexa)
Alex Manette (Steven)
Hannah Ware (Samantha)
Elizabeth Masucci (Elizabeth)
a ďalší.

OCENENIA – 2011:
Volpigho pohár za mužský herecký výkon (M. Fassbender) a Cena FIPRESCI – MFF Benátky; nominácie v kategóriách najlepšie herec a najlepší britský film – Ceny BAFTA; najlepšie herec (M. Fassbender) a nominácie v kategóriách najlepší britský nezávislý film, herečka vo vedľajšej úlohe (C. Mulligan), réžia, scenár, technický počin (kamera/strih) – Britské nezávislé filmové ceny;
2012:
nominácia v kategórii najlepšie herec v dráme – Zlatý glóbus.



Steve McQueen

* 9. 10. 1969, Londýn, Veľká Británia

Študoval na Umeleckej a zlatníckej škole v Chelsea a na londýnskej Goldsmith College. Potom strávil rok na Tischovej umeleckej škole v New Yorku. Jeho práce sú vystavené vo svetových galériách, o. i. aj v Guggenheimovom múzeu, v Tate a v Centre Pompidou. Ako videoartový umelec sa zaoberal i fotografiou a sochárstvom a v roku 1999 získal prestížnu Turnerovu cenu, ktorá sa udeľuje inovatívnym britským umelcom do päťdesiatich rokov. Jeho debut, väzenská dráma *Hlad* (2008), získal zatiaľ 16 ocenení, napríklad Zlatú kameru v Cannes, Európsku filmovú cenu pre Európsky objav roku, Cenu Carla Foremana udeľovanú v rámci cien BAFTA pre najlepšieho debutanta, či Zlatého Huga na MFF v Chicagu. Rovnako úspešný bol i jeho druhý film *Hanba* (2011), v ktorom opäť stvárnil hlavnú úlohu Michael Fassbender. Za svoje dielo dostal Rad britského impéria (CBE; 2011).

O obraze, povrchu a telách v priestore

V druhej polovici prvej dekády nového tisícročia sa na kinematografických mapách oboch brehov Atlantiku objavili dvaja filmári, ktorí toho majú v skutočnosti oveľa viac spoločného, než by sa mohlo na prvý pohľad zdať: Jeff Nichols a Steve McQueen. Ako výrazné autorské osobnosti dokázali obaja na ploche dvoch celovečerných hraných filmov vytvoriť a zadefinovať režijný štýl a prezentovať jasne čitateľný rukopis, hoci sú ich východiská (a tým pádom aj výsledné štýly) úplne odlišné. Spája ich práve oná vyhranenosť štýlu, fakt, že obaja nakrúcajú približne v rovnakom tempe, ďalej to, že si svoje filmy zároveň aj píše (Nichols celkom sám, McQueen aj pri *Hlade*, aj pri *Hanbe* spolupracoval s iným autorom) a v neposlednom rade aj ich kreatívne náprotivky v podobe „dvorných“ hercov (ktorí sa navyše, zhodou okolností, obaja volajú Michael – u Nicholosa Shannon, u McQueena Fassbender). Nichols ako vyštudovaný filmár zjavne dôverne oboznámený s americkou žánrovou kinematografiou vyrozprával na pôdorysoch rodinnej drámy (*Shotgun Stories*), resp. katastrofického filmu (*Take Shelter*) pôsobivé príbehy zo života obyvateľov amerického Stredozápadu. V oboch sa opiera predovšetkým o precíznu dramatickú štruktúru príbehov, ktorú, v porovnaní s tradičnými zápletkami podobných žánrových filmov, obracia naruby: spočiatku akcentované napätie Nichols postupne uvoľňuje namiesto toho, aby ho gradoval, vďaka čomu dochádza v závere k silnej katarzii. Na rovine obrazu nenachádzame u Nicholosa žiadne excentrické stylistické výstrelky či explicitné autorské značky. Obraz je podriadený jasnému cieľu – budovať atmosféru a rozprávať príbeh.

McQueen prestúpil ku kinematografii z oblasti výtvarného umenia (konkrétnejšie videoartu). Z toho vyplývajú korene jeho štýlu, ktorý sa v oveľa väčšej miere spolieha práve na vizuálne aspekty filmu než na tie žánrové. Nemožno povedať, že by McQueenove filmy neboli z hľadiska dramaturgie precízne vystavané, no platí, že oveľa viac na nás emocionálne pôsobia práve prostredníctvom obrazov. (V tomto spočíva podstatný

rozdiel medzi Nicholсом a McQueenom.) V *Hanbe*, rovnako ako predtým pri *Hlade*, sa teda McQueen prejavuje ako režisér, ktorý „verí obrazu“. (Toto spojenie používame bez akéhokoľvek úmyslu evokovať André Bazina.) Len v stručnosti pripomeňme, že *Hanba* rozpráva o mladom úspešnom Brandonovi, ktorý má problém s vlastnou sexualitou: podlieha jej neprimerane často a nie je schopný nadviazať (a hlavne udržať) vzťah so ženou založený na niečom inom než na sexe. Sám o sebe v jednej scéne prezradí, že jeho najdlhší vzťah trval štyri mesiace. Zrejme u neho ide o závislosť (hoci, paradoxne, tento pojem vo filme nikdy nezaznie, a Brandon ani len neuvažuje o nejakej terapii – McQueen sa v tomto zmysle vyjadroval v rôznych rozhovoroch). Jeho situácia sa skomplikuje vo chvíli, keď do intímneho priestoru jeho bytu vnikne neželaný vtretec, jeho sestra Sissy.

Postava Brandona a jej príbeh stoja na niekoľkých základných prvkoch. V prvom rade to je povrch. Podobne ako pri Bobbym Sandsovi v *Hlade*, aj Brandonove prežívanie (resp. to, čo nám z neho McQueen ukazuje) je zbavené akejkoľvek hĺbky: a síce nie v tom zmysle, že by išlo o *povrchné* postavy (hoci sa to tak niekomu, najmä v prípade Brandona môže javiť), ale nemáme možnosť nazrieť do ich vnútra, preniknúť do motívov ich konania, pochopiť ich. McQueen nám neponúka žiadnu možnú perspektívu „vhladu“ – ani psychologickú, ani morálnu, ani emocionálnu, ani metafyzickú. Brandon sa musí vyrovnáť s vlastným telom, silami, energiami a intenzitami, ktoré ním zmietajú. V tomto ohľade ja situácia nás ako divákov veľmi podobná tej jeho: rovnako ako my, ani on nemá žiadny záchytný bod, z pozície ktorého by mohol viesť útok proti oným silám, prípadne pred nimi unikať. Brandon je skratka ponechaný napospas vlastnému telu. (V jednom podstatnom ohľade sa odlišuje od Bobbyho Sandsa: Sandsova hladovka je prejavom jeho *vôle*, z jeho strany išlo o dobrovoľné rozhodnutie, zatiaľ čo Brandon si svoju situáciu nevybral / respektíve ani nemal na výber/. Proces, ktorým

obe telá prechádzajú, je však rovnaký, napriek rozdielnym východiskám.)

Vzhľadom na uvedené je v ďalšom kroku nesmierne dôležité, aké a ako pozície zaujímajú telá v *Hanbe*, ako okupujú priestor (záberu) a, v nadväznosti, na to, akým spôsobom film narába s priestorom. Pripomeňme niekoľko scén, ktoré sú v tomto ohľade príznačné. Hneď prvá scéna filmu je z hľadiska časopriestoru pomerne komplikovaná: odohráva sa na viacerých rôznych miestach (Brandonov byt, metro) a dochádza v nej k prelínaniu rôznych časových rovín. Zaostríme však pozornosť na úryvky z metra. Brandon nadviaže očný kontakt so spolucestujúcou, ktorá sedí oproti nemu. Spočiatku ho sledujeme v širšom ráme, tak, že kamera zaberá aj časť priestoru okolo neho, vidíme aj vedľa neho sediace cestujúce. Takýto záber (nazvime ho „ustanovujúci“) vidíme v prvých dvoch segmentoch, keď nás kamera vracia do metra. V rámci týchto segmentov však sledujeme aj iné zábery, také, kde už po Brandonovom boku nikoho nevidíme. Brandon zrazu okupuje celý priestor, záber ho jasne vymedzuje voči jeho okoliu. Ešte výraznejšie to vystúpi do popredia, keď si uvedomíme, že jeho spolucestujúca je snímaná v rovnako širokom ráme, no okolo nej vždy vidíme aj ďalších. Brandonova zóna je teda jasne vymedzená, zatiaľ čo jej priestor nepodlieha takýmto prísnyim obmedzeniam. Brandon ovláda svoj priestor, dominuje mu, „je jeho pánom“. Rovnaký postup, teda rámovanie, však McQueenovi môže slúžiť aj na vyjadrenie celkom iného zmyslu, konkrétne samoty (apropo, vzťah pozície postáv v priestore a samoty by mohol byť v prípade tohto filmu témou na samostatný článok).

Deje sa tak v scéne, keď sa má Brandon milovať s kolegyňou Marianne. Brandon zlyhá (prvýkrát vo filme) a McQueen následne rozkúskuje scénu do záberov, v ktorých „uzamyká“ postavy v ich vlastnej samote. Tak, ako ich pri fyzickom kontakte (bozkávajú sa, začínajú sa milovať) sníma vo veľkom celku, spolu v jednom ráme, tak v tejto fáze scény prechádza k montáži sledu celkov, v ktorých je raz Marianne, raz Brandon. Hoci sa stále nachádzajú v jednej miestnosti – a teda vzdialenosť medzi nimi je minimálna – obraz im neumožní stretnúť sa: v tejto chvíli sú to dve

osamelé telá uzavreté vo vlastných priestoroch, neschopné prekročiť pomyselnú bariéru, ktorá ich oddeľuje. Tento dojem je ešte posilnený tým, ako sú rámy centrovane: Marianne je vždy vľavo na kraji, Brandon vpravo, keby došlo k prelnutiu týchto záberov, dokonale by splynuli do jedného celku, kde by postavy stáli proti sebe na opačných koncoch obrazu. (V momente rozuzlenia scény sa predsa len objavia v jednom zábere, no v tomto prípade je priestor medzi nimi zviditeľnený hĺbkou záberu – Marianne je v popredí a Brandon v pozadí.)

Tretím typom scén sú tie, v ktorých vidíme Brandona so Sissy. Opakovane ich vidíme v polocelku, vedľa seba – no chrbtom k nám (napríklad keď čakajú na metro na stanici, alebo keď sedia vedľa seba na gauči v Brandonovom byte). Ani jednému z nich nevidíme priamo do tváre, kamera nám „dopraje“ maximálne ich profil. Vďaka takémuto rámovaniu vnímame napätie, ktoré medzi nimi panuje, cítime, že si k sebe nevedia nájsť cestu (a opäť platí, že sme v rovnakej situácii – ani my si nevieme nájsť cestu k nim). Práve tieto momenty môžu nahrávať McQueenovým kritikom: od dôb Antonioniho citových dobrodružstiev sa podobná figúra stala v istom zmysle zhmotnením pocitov odcudzenosti, samoty, neschopnosti komunikácie medzi ľuďmi. McQueen využíva daný postup naplno, bez irónie či odstupu. V jeho rukách nejde celkom o manieru, no napriek tomu pôsobí tento postup mierne vyprázdnené. Tieto voľby potom nútia diváka zaujať postoj – či už prijať tvorcov štýl so všetkým, čo k nemu patrí, s určitými výhradami, alebo ho radikálne odmietnuť.

Michal Michalovič



Michal Michalovič (1985) vyštudoval filmovú vedu na bratislavskej Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, v súčasnosti je zamestnancom Slovenského filmového ústavu. Spolupracuje s viacerými filmovými a kultúrnymi periodikami (Kinema.sk, Kino-Ikon) a festivalmi (MFF Cinematik, Febiofest).

Chlapec na bicykli

Le gamin au vélo,
Belgicko / Francúzsko / Taliansko, 2011,
far., 87 min., MP, české titulky, dráma

RÉŽIA A SCENÁR: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

KAMERA: Alain Marcoen

STRIH: Marie-Hélène Dozo

HRAJÚ: Cécile de France (Samantha)

Thomas Doret (Cyril Catoul)

Jérémie Renier (Guy Catoul)

Fabrizio Rongione (trafikant Surlet)

Egon Di Mateo (Wes)

Laurent Caron (Gilles)

Baptiste Sornin, Samuel De Rijk

(vychovávateľia)

Youssef Tiberkanie (Mourad)

a ďalší.

OCENENIA – 2011:

Veľká cena poroty ex aequo

– MFF Cannes;

Európska filmová cena

za najlepší scenár a nominácie

za najlepší film, réžiu,

herečku (Cécile de France)

– Európske filmové ceny;

nominácia na Césara

za najlepší zahraničný film;

2012:

nominácia na Zlatý glóbus

pre najlepší cudzo-

jazyčný film.

Jean-Pierre Dardenne

* 21. 4. 1951, Engis, Belgicko

Luc Dardenne

* 10. 3. 1954, Awirs, Belgicko

Jean-Pierre Dardenne vyštudoval herectvo na Inštitúte dramatického umenia v Bruseli, jeho brat Luc filozofiu na Katolíckej univerzite v Leuvene. Ich ďalšie smerovanie ovplyvnilo stretnutie s divadelníkom a filmárom Armandom Gattim. V roku 1975 založili produkčnú spoločnosť Dérives (neskôr transformovanú na Films Dérives Production a potom na Les films du Fleuve). Spočiatku sa venovali dokumentárnym filmom so sociálnou tematikou nakrúcaným na video. Sociálna dráma dominuje i v ich dlhometrážnych hraných filmoch, ktoré získali významné ocenenia na MFF Cannes: *Rosetta* (1999) Zlatú plamu a Cenu za ženský herecký výkon ex aequo, *Syn* (2002) Cenu za mužský herecký výkon a Zvláštne uznanie Ekumenickej poroty, *Dieťa* (2005) Zlatú palmu, *Mlčanie Lorry* (2008) Cenu za scenár a *Chlapec na bicykli* (2011) Veľkú cenu poroty.

Filmy - portréty

Jedna francúzska súrodenecká dvojica stála na počiatkoch zrodu kinematografie – bratia Auguste a Louis Lumièrovi. Potom prišli napríklad Prévertovci, Marxovci, Končalovskij a Michalkov, Coenovci... Ďalšia súrodenecká dvojica – Luc a Jean-Pierre Dardennovci – sú už dlhé roky stálicami európskeho nekomerčného filmu. Sú to zlatí chlapi, čo sa týka festivalových pálm z Cannes. Sú ne-rozluční. Ich režirovanie je naozaj symbiotickým tvorením. Pri nakrúcaní je prvý na placi, druhý pred monitorom, na poradí nezáleží, pri jednom filme sa mení i viackrát. „Niekedy mám pocit, že keby tu ktorýsi z nás nebol, nemohli by sme nakrúcať, pretože by som si nebol istý, či robím film, ktorý sme spravili chceli. Nepretržite potrebujeme pohľad toho druhého. Určite by v kine niečo chýbalo, ak by sme pri ňom neboli obaja,“ hovorí Jean-Pierre Dardenne o spoločnej tvorbe s bratom Lucom.

O ich autorskom štýle sa zvykne hovoriť ako o štýle bratov Dardennovcov, je výnimočný, čitateľný, nezameniteľný. Oni na otázku o štýle odpovedajú citovaním talianskeho filmového režiséra Eduarda De Filippa: „Keď hľadáte štýl, strácate pôdu pod nohami. Keď hľadáte život, nájdete štýl.“ Trefné. Lebo ich filmy sú naozaj hľadaním života, jeho najsúčasnejšieho, páľčivého pulzu. Zväčša je reč o ľuďoch na okraji, ktorých tam však nezahňali len politické či spoločenské okolnosti, ale aj ich vlastné rozhodnutia, neraz unáhnené, ktoré ich zvyčajne namiesto do cieľa zavedú len do slepej uličky. Téma si v tomto prípade vyberá spôsob, akým bude znázornená, aby sa z hĺbky vynorilo všetko to, čo je potrebné pre katarziu: dlhé zábery, pohyblivá kamera, civilizmus, minimalizmus, dôraz na herecké stvárnenie. Súčasťou dardennovského štýlu je aj nepoužívanie či len minimálne využitie neodiegetickej hudby. Bratia režiséri tvrdia, že vo svojich filmoch pre ňu nenašli to správne miesto alebo zatiaľ nenašli tú správnu hudbu. Napriek tomu majú ich filmy počuteľný rytmus. Tvoria ho nielen dialógy a ruchy mesta – doprava, priemysel,

predmety, tečúca voda, praskajúce konáre, ale aj bežné zvuky ľudského tela – hlasné dýchanie, dychčanie, plač, vzlykanie či smrkanie – lebo osud sa s hrdinami často kruto zahráva. V *Chlapcovi na bicykli* zaznie mimoobrazová hudba okrem úplného finále len – ako v smutnej rozprávke – trikrát, a vždy je to len pár taktov nostalgickej orchestrálnej skladby: Prvý raz po chlapcovom prvom nepodarenom úteku, náznaku toho, že katastrofa v podobe zrady sa už blíži. Druhý raz vtedy, keď sa zradca z očí do očí prizná k zrade. Naposledy potom, keď sa ukáže, že cesta späť je zarúbaná a katastrofa dokonaná. Pracovať v tíme je Dardennovcom vlastné. Ich dvojčlenná skupinka sa pri nakrúcaní rozširuje. „Keď sa stretnete s ľuďmi, ktorých poznáte, môžete začať vyvolávať spomienky na spoločné záležitosti z minulosti...“ a potom pokračovať. Akoby kontinuálne. Stačí menej slov, rodí sa väčšia vzájomnosť. To, zdá sa, Dardennovcom vyhovuje. V ich filmoch sa objavujú tie isté herecké mená (Jérémie Renier, Olivier Gourmet a iní), ten istý kameraman (Alain Marcoen), rovnaká majsterka strihu (Marie-Helene Dozo). K hranej tvorbe sa Dardennovci dostali cez dokumentárne filmy. Aj v jedných, aj v druhých u nich prevláda sociálno. V *Synovi* (2002) Olivierovi zabili syna. Olivierovi sa, pravdepodobne pod vplyvom prežitej tragédie, rozpadlo manželstvo. Má stolársku dielňu a v nej učňov. Aj jedného nového: Francisu, ktorého práve prepustili z väzenia pre mladistvých. Francis je šikovný, pričinlivý. A opustený. Potreboval by, aby sa ho ujal niekto dospelý. Olivier v ňom spoznáva vraha svojho syna... V *Dieťati* (2005) sú Sonja a Bruno celkom mladí. Žijú zo dňa na deň, ani jeden z nich nemá prácu. Bruno je vreckár a drobný zlodějček. Keď sa im narodí dieťa, zo Sonji sa stáva mama, ale nezrelému Brunovi úloha otca nesadne, jednoducho nerozumie nenahrádziteľnosti určitých hodnôt. A tak, keď sa naskytné príležitosť bábätko speňažiť, ani veľmi neváha. Zradená Sonja chce synčeka späť a Bruno pomaly začína chápať pravé rozmery sveta, ktoré siahajú ďalej a hlbšie, než naznačuje súčasný okamih,

tento deň... V *Mlčaní Lorny* (2008) vystupuje Albánka Lorna, ktorá žije v Belgicku bez povolenia. Taxikár Fabio vymyslí perfektný plán. Lorna sa vydá za drogového závislého Claudyho, tak získava občianstvo, následne by mala rýchlo odovzdať a už ako Belgičanka sa výhodne vydať za majetného Rusa, aby pre zmenu on získal občianstvo. Lorna by teda mala získať peniaze, onedlho odovzdať a už by jej potom nič nemalo stáť v ceste, aby si s milencom Sokolom otvorili malé bistro a žiť spokojne až na veky vekov. Plán je plán, osud plány rád mení. Vzťah Lorna a Claudyho je komplikovaný, Lorna otehotnie... V *Rosette* (1999) mladá Rosetta žije s celkom nepoužiteľnou matkou alkoholičkou. A tak celé bremeno existencie padá na Rosetine plecia; je to nesmierne ťažké, hoci ciele sú vcelku, pre človeka v normálnejšej situácii, jednoduché... V *Slube* (1996) sa pätnásťročný Igor ocitne medzi dvoma mlynskými kameňmi: vlastným svedomím a lojalitou k otcovi, ktorý má na rukách krv. *Chlapec na bicykli* sa volá Cyril, a napriek inému menu by jeho príbeh mohol byť akoby pokračovaním príbehu bábkätky Jimmyho z filmu *Dieťa*. Cyril žije v detskom domove. Do jeho života my ako diváci vstupujeme v okamihu, keď vyjde najavo, že jeho otec, s ktorým doposiaľ udržiaval sice sporadické, ale pre Cyrila nesmierne dôležité kontakty, zmizol, predal synov milovaný bicykel a nenechal novú adresu, ani len telefónne číslo. Zláhla sa po ňom zem. Chlapcov vesmír nebol ani predtým žulovo pevný, mal skôr podobu mnohonásobne zlepovaného krčahu, niektoré úlomky celkom chýbali, ale stále to bolo univerzum aspoň ako tak funkčné, dalo sa v ňom odniesť trochu živej vody, uspokojujúce množstvo ľudskej identity. Orly učia lietať svoje mláďatá zvláštnym spôsobom. Orol-otec si orliatko vezme na chrbát a vyletí s ním veľmi-veľmi vysoko. Potom nakloní telo, mláďa sa zošmykne, nemotorne, neprimerane zbrklo máva krídelkami, nevie využiť vzdušné víry, vlastne sa takmer voľným pádom rúti dolu. Ale opustené otcom je len naoko. V poslednej chvíli, keď už smrť orlíčaťa vyzerá neodvratne, otec-orol prileť, vezme ho na chrbát a letí s ním hore. Chlapec Cyril je ako to zošmyknuté orlíča. Ešte je malý, ešte je priskoro na to, aby vedel lietať,

je vydaný vírom napospas. Otec je preč. Zem sa blíži. A s ňou smrť. Telesná, alebo možno „iba“ duševná. Prileť niekto, aby Cyrila zachránil? A budú mať dost síl, aby spolu vyleteli do oblakov? Na záver slová Luca Dardenna: „Myslím, že jednou z veľkých túžob ľudského rodu je meniť veci, tvoriť ich, ničiť a znovu vytvárať. A nielen sa na svet pasívne pozeráť. Je cieľom ľudstva byť mužmi či ženami, ktorí menia veci. A film je o ukazovaní meniacich sa vecí.“

Zuzana Mojžišová



Mgr. **Zuzana Mojžišová**, PhD. (1965) vyštudovala filmovú a televíznu scenáristiku a dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. Pedagogicky pôsobí na tej istej škole na Katedre umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií. Venuje sa tiež písaniu beletrie a filmových či literárnych recenzií.



Neha

1991, ČSFR, far., 104 min., MP 12, dráma

RÉŽIA: Martin Šulík
NÁMET A SCENÁR: Martin Šulík, Ondrej Šulaj
KAMERA: Martin Štrba
STRIH: Dušan Milko
HUDBA: Vladimír Godár
HRAJÚ: Gejza Benkő (Šimon)
 Mária Pakulinis (Mária)
 György Cserhalmi (Viktor)
 Iva Bittová (Marta)
 Adela Gáborová (Šimonova matka)
 Stanislav Šteпка (Šimonov otec)
 Dušan Brandys
 Aneta Orosiová (Anetka)
 a ďalší.

OCENENIA – 1991:
 Zlatý klíнец v kategórii
 hraných filmov M. Šulíkovi za debut,
 Zlatý klíнец v kategórii
 hraných filmov Martinovi Štrbovi
 za kameru a Zlatý klíнец
 v kategórii hraných filmov
 Vladimírovi Godárovi za hudbu
 k filmom *Neha* (r. M. Šulík)
 a *Let asfaltového holuba* (r. V. Balco)
 – Festival českých a slovenských filmov;

1999:
 film zaradený v anketе členov
 Slovenskej filmovej a televíznej akadémie
 medzi desať umelecky najhodnotnejších
 slovenských filmov 90. rokov.



Martin Šulík

* 20. 10. 1962, Žilina, Slovenská republika

V rokoch 1981–1986 študoval filmovú a televíziu réžiu na FTF VŠMU v Bratislave. Zaujal už svojim stredometrážnym absolventským hraným filmom *Staccato* a stal sa jednou z najvýraznejších osobností slovenského hraného filmu 90. rokov. So scenáristom O. Šulajom, kameramanom M. Štrbom, hudobným skladateľom V. Godárom a výtvarníkom F. Liptákom spolupracoval na niekoľkých filmoch (*Neha*, *Všetko čo mám rád*, *Záhada*, *Orbis Pictus*), ktoré získali celý rad domácich a zahraničných ocenení. Jeho *Slnčný štát* (2005) získal šesť slovenských národných filmových cien. Nasledoval dokument *Martin Šulík – muž, ktorý sadil stromy* (2007), televízny cyklus *Zlatá šedesátá* (2009), dvojdielny dokument *25 zo šesťdesiatich alebo Československá nová vlna* (2010) a hraný film *Cigán* (2011), ktorý získal štyri ceny na MFF Karlovy Vary. Je držiteľom Výročnej ceny ASFK za prínos slovenskej kinematografii a klubovému hnutiu i Výročnej ceny AČFK.

NEHA

Martin Šulík vstúpil do povedomia širšej verejnosti až po páde Berlínskeho múru a nežnej revolúcii roku 1989. V čase prudkých a živelných zmien, ktorými prechádzala väčšina krajín strednej a východnej Európy. Šulík sa vďaka sústredenému a vzáčne integrovanému tvorivému naturelu, vychádzajúcemu z domácich inšpiračných zdrojov, stal pomerne v krátkom čase najvýraznejšou osobnosťou slovenskej kinematografie 90. rokov. Jeho hlbavé, výpravne skromné, no obrazovo silné filmy odťahčené typickou iróniou a humorom, dosiahli nebyvalý medzinárodný ohlas. Zaujali rovnako kritiku aj divákov.

V duchu šulíkovských paradoxov sa jeho novátorský režijný debut *Neha* (1991) stal posledným celovečerným filmom, ktorý bol vyrobený v starých štúdiových podmienkach na bratislavskej Kolibe. Otvoril ním svoju voľnú, vnútornou logikou jasne previazanú „trilógiu vzťahov“: trojicu filmov, v ktorých sa komorne a po svojom snažil reagovať na nečakaný spoločenský vývoj. *Neha*, rozprávajúcu o strate a rozpade základných hodnôt, pripravoval spolu so scenáristom Ondřejom Šulajom v pomerne neprehľadnej dobe. Staré pravidlá hry prestávali platiť, nové sa ešte nestihli sformovať. Aj príbeh svojho druhého filmu *Všetko čo mám rád* (1992) Šulík zasadil do obdobia prekonávania komunikačných bariér. Pokúšal sa hľadať novú hierarchiu hodnôt vo svete, ktorého rovnováha sa narušila. Minulosť sa zrazu premenila na históriu a prekvapená spoločnosť sa nečakane ocitla na prahu inej historickej epochy. Oproti *Nehe* ho však oveľa viac nasýtil sociálnym a kultúrnym kontextom doby: jeho hrdina Tomáš, váhajúci nad emigráciou, sa intuitívne obracia späť k pozitívnym hodnotám svojho starého života, ktorých sa nechce vzdať ani po náhlejši spoločenskej zmene. Film akcentoval potrebu continuity a varoval, že sa pri hľadaní nového *modu vivendi* často „vyleje s vaničkou aj dieťa“. Až tretí Šulíkov film, *Záhada* (1995), na ktorého scenári spolupracoval pôvodne s Marekom Leščákom, rozvíja témy oboch predchádzajúcich filmov ďalej a prináša do nášho rozkolísaného sveta,

zahľteného Jóbovými zvestami najrozličnejšieho druhu, čosi ako dobrú správu. Ponúka ďalšiu z modifikácií šulíkovského hrdinu – trpezlivého pútnika na cestách autentického poznania. V ňom sa už Šulík dostáva kontinuálne od vecí osobných – a možno, z hľadiska zemepisného, lokálnych – k témam univerzálnym. Od vnútornej i reálnej emigrácie z frustrujúcej skutočnosti a hľadania pevných záchytných bodov v nanovo vytváraných spoločenských vzťahoch až po univerzálne problémy týkajúce sa smerovania súčasnej civilizácie. Jeho hrdina Jakub už vedome kráča k bodu, v ktorom možno bude konečne „všetko tak, ako má byť“.

Protagonistov prvých troch Šulíkových filmov však spája predovšetkým silný generačný konflikt, ktorý s krízou hodnôt úzko súvisí. V jeho hrdinoch drieme potreba vymaniť sa spod otcovskej autority, utiecť od všetkého, čo predstavuje, nezhnúť zbytočne pod stromom. Len zmierenie, ktoré generačný boj prináša, má v každom z týchto príbehov inú kvalitu. Kým *Neha* začína suchým matkiným konštatovaním: „Zbil si otca“ – presným, spartansky strohým spojením slov, ktoré zdôrazňovali fyzickú dosťovnosť bolestnej konfrontácie otca a syna – no nenachádza pre nich riešenie, vo filme *Všetko, čo mám rád* nadobúda generačný konflikt skôr podobu citového vydierania a psychologického nátlaku, ktorý vedie k obojstrannej duševnej únave a rozčarovaniu. Už tu však Šulík rozširuje obraz generačného konfliktu na triádu starý otec-otec-vnuk: vďaka nej protagonista dospieva k poznaniu, že človek často opakuje chyby svojich rodičov a v akomsi dedične bezmocnom cykle stráca komunikačnú niť so svojimi vlastnými deťmi. Až v *Záhade* Šulík napokon doťahuje svoju reflexiu generačných vzťahov: konfrontácia tu už nadobúda charakter zosmiešnenia. Opäť tu síce dochádza k fyzickému stretu otca so synom, ale už vo vtipom odľahčenej, prvkami hry a zmierenia nasýtenej podobe. Martin Šulík je dnes známy svojím autentickým humorom, *Neha* ho však veľa neponúka. Lakonické slová „zbit“ a „otca“ odštartujú jeho

„nežnú“ reflexiu doby, nabitej negatívnou energiou rozkladu a odmietania všetkého, čím žili predošlé generácie. Jeho mladého protagonistu Šimona prenasleduje nutková snaha oslobodiť sa od starých pravidiel a nájsť si svoju vlastnú cestu. Programovo sa začína izolovať od okolia, aby spoznal sám seba a svoje hraničné možnosti. Svoj vnútorný exil však veľmi rýchlo vymení za krutý a bizarný trojuholník s oveľa starším párom, ktorý ho nemilosrdne vtiahne do svojho komplikovaného vzťahu. Šimon len postupne odhaľuje tajomstvo ich spoločnej minulosti, korene vzájomnej neznášanlivosti, ale aj podivnej súdržnosti životom sklamaných ľudí. Akoby neboli schopní zbaviť sa konfliktu medzi svojím vnútorne prežívaným a vonkajším konaním, ničia sa navzájom. Šimon sa snaží vymaniť sa z ich vplyvu, no čoraz väčšmi podlieha spôsobu ich existencie. Začína ho desiť existenciálna prázdnota a latentné zlo, ktoré v sebe postupne odhaľuje. Jeho naivná vidina vnútornej harmónie, odtrhnutej od minulosti i prítomnosti, ustupuje paradoxom skutočného poznania. Šulík sa vo svojom debute programovo odklonil od všetkého, čo predtým bolo – z hľadiska klasickej slovenskej dramaturgie zoštrikovanej ideologickými putami 70. a 80. rokov – takmer nepísaným zákonom. Provokatívne obišiel pravidlá o potrebe psychosociálneho zaradenia postáv a presného určenia miesta a času a stvoril neukotveného Šimona, profesijne a ideologicky bližšie neurčeného, difúzneho hrdinu, ktorý hľadá kľúč k tomu, čo je správne aj za cenu konfliktu s morálkou a celého radu alúzií a omylov. Šulík oslobodil svoj prvý film od nepísanej povinnosti „verne odrážať skutočnosť“ a uvoľnil si ruky k nakrúteniu formálne oveľa štylizovanejšieho, abstraktnejšieho a umelecky náročnejšieho diela, ktoré už nereflektovalo priamo spoločenskú realitu, skôr určitý dobový pocit – len nepriamo spojený s politickými a ekonomickými zmenami, ktoré určovali spoločenský vývoj. Šulík vedome nerozvíja príbeh *Nehy* do šírky. Život do jeho filmu preniká prostredníctvom netradične napísaných postáv a ich skvelej hereckej interpretácie: necháva svojich hrdinov riešiť len tie situácie, ktoré sa bezprostredne viažu k téme. Zreálnuje svoju výpoveď skôr zvnútra, cez vzťahy. Vystačí si len s minimom hercov: vďaka

jeho skúsenosti s divadelnou réžiou pripomína *Neha* skôr akési komorné javisko v reálnych kulisách. Režisérovi to umožňuje väčšiu tematickú sústredenost prirodzene smerujúcu k zovšeobecneniu. Pretože intímna dráma jeho protagonistu hlboko polemicky nadväzuje na celý rad skôr pozitívnych, hoci váhových, sčasti slabošských a infantilných hrdinov slovenských filmov, ktorí vždy na pokračovanie hľadali samých seba. Šulík rozširuje svoj symbolický príbeh o individuálnom hľadaní vlastného charakteru aj o isté prvky národnej mentality, o potrebu nadviazať na tradície z nového uhla pohľadu, o skrytú, no pritom zreteľne čitateľnú národnú sebareflexiu.

„Bol by to pekný film,“ hovorí jeden z protagonistov na záver *Nehy*. Scudzí nám jej príbeh, no paradoxne akcentuje zázrak, ktorý sa napriek všetkému, čo sme videli, naozaj stal...

Zuzana Gindl-Tatárová



Prof. **Zuzana Gindl-Tatárová**, PhD. (1956) absolvovala pražskú FAMU. Desať rokov pracovala ako dramaturgička na Kolibe, písala pre televíziu a rozhlas. Podieľala sa na výrobe dvanástich celovečerných filmov, dlhé roky spolupracovala s režisérom Štefanom Uhrom, neskôr s Jurajom Jakubiskom a Martinom Šulíkom. Od roku 1990 pôsobí na FTF VŠMU, od roku 1995 ako prodekanka pre zahraničie. Prednášala na Fakulte žurnalistiky FF UK, externe učí na Univerzite Tomáše Bati v Zlíne. Rok strávila na New York University, The Tisch School of the Arts. Od roku 1983 lektorka FK. V SFÚ jej v roku 2001 vyšla kniha *Holly-woodoo* (filmové ilúzie podľa zaručených receptov), v roku 2008 VŠMU vydala jej publikáciu *Praktická Dramaturgia* (Školfilm 2005) v angličtine.

Rozchod Nadera a Simin

Jodaeiye Nader az Simin,
Irán, 2011, far., 123 min., MP, české titulky,
psychologická dráma

RÉŽIA A SCENÁR: Asghar Farhadi

KAMERA: Mahmood Kalari

STRIH: Hayedeh Safiyari

HUDBA: Sattar Oraki

HRAJÚ: Leila Hatami (Simin)

Peyman Moadi (Nader Lavasání)

Shahab Hosseini (Hodžat)

Sareh Bayat (Ráziže)

Sarina Farhadi (Terme)

Babak Karimi (sudca)

Shirin Yazdanbakhsh (Siminina matka)

Ali-Asghar Shahbazi (Naderov otec)

Kimiya Hosseini (Somáje)

a ďalší.

OCENENIA – 2011:

Zlatý medveď, Strieborný medveď

pre najlepšieho herca a herečku

(herecký kolektív)

a Cena ekumenickej poroty – MFF Berlín;

Britská nezávislá filmová cena

za najlepší zahraničný film;

2012:

Oscar za najlepší cudzojazyčný film

a nominácia na Oscara za najlepší scenár;

César, Donatellov David,

Independent Spirit Award

za najlepší zahraničný film.



Asghar Farhadi

* 1. 1. 1972, Chomejnišár, provincia Isfahán, Irán

Začínal nakrúcaním amatérskych snímok. V roku 1998 absolvoval odbor filmovej réžie na Teheránskej univerzite a ešte počas štúdií režíroval pre televíziu a písal rozhlasové hry. Jeho dlhometrážny debut *Tanec v prachu* (2003) získal Strieborného Georgija pre najlepšieho herca na MFF v Moskve. Nasledovala dráma mladistvého vraha *Krásne mesto* (2004) a intímna dráma mladej slúžky *Ohňostroaj bude v stredu* (2006) ocenená Zlatým Hugom v Chicagu. Za mysterióznu drámu *O Elly* (2009) získal Strieborného medveďa za réžiu na Berlinale kde uspel i so svojim ostatným filmom *Rozchod Nadera a Simin*, ktorý okrem Zlatého medveďa získal celý rad prestížnych ocenení vrátane Oscara.

Jeho manželka Parisa Bakhtavar je tiež režisérkou.

Predstavy o budúcnosti alebo rozchod v súčasnom Iráne

Uplynulo už niekoľko dekád od čias, keď západné publikum objavilo jedinečnosť poetiky a estetiky iránskych filmov. Prirodzená krásna a príťažlivá ľudskosť ich jednoduchých príbehov sa v minulosti zameriavala predovšetkým na detských hrdinov, čím tvorcovia mnohokrát obchádzali zásahy zo strany cenzorov. Za posledných tridsať rokov vzniklo v tejto krajine množstvo dojímavých filmov o deťoch, ktoré boli politicky najschodnejším spôsobom sprostredkovania tamojšej krutej reality, bez možnosti akejkoľvek kritiky vládneho aparátu či spoločenského poriadku. Za mnohé stačí spomenúť dva filmy z nedávnej doby: *Biely balónik* (1995) Jafara Panahiho alebo *Božské deti* (1997) Majida Majidiho. Zobrazenie radosti a starostí každodenného života bežných ľudí ako najefektívnejšieho prostriedku iránskej kinematografie sa za posledné desaťročie posunulo k väčšej otvorenosti. Vo filmoch sa spracúvajú aj témy, o ktorých bolo v minulosti nemožné otvorene hovoriť (napr. otázky manželstva v náboženskom štáte). Samozrejme táto otvorenosť má stále svoje pevné hranice závislé na domácich kontrolných orgánoch. Napriek viditeľnému vývoju si iránska kinematografia neustále zachováva to najcennejšie – príbehovú jednoduchosť a priamočiarosť, ktorá ju zdobí už po niekoľko desaťročí. Za emblematický príklad jej pôsobivého rastu so zachovávaním osvedčených filmárskych postupov môžeme považovať práve posledný film Asghara Farhadiho *Rozchod Nadera a Simin*. Zostáva iróniou, že prvý iránsky víťaz Oscara prichádza v čase, keď je nemožné vziať do rúk noviny bez toho, aby sme nenarazili na neustále preberanú tému napätia medzi USA a Iránom. Takisto poburujúca je aj skutočnosť, že svetovo uznávaní tvorcovia iránskej kinematografie sú vo väzení (Jafar Panahi) či nakrúcajú svoje filmy mimo svojej krajiny (Abbás Kiarostamí). V istom zmysle je preto pozitívom, že *Rozchod* získal svetové meno a takisto, že sa film dostal aj do našej domácej distribúcie.

Rozchod Nadera a Simin je príbehom manželskej dvojice, ktorá sa po 14 rokoch spolužitia rozhodne pre rozvod kvôli odlišným predstavám o budú-

cnosti. Dôvodom je túžba Simin opustiť aj so svojou rodinou Irán a začať odznova na novom mieste. Frustrovaná Naderovou vzpurnosťou odchádza dočasne ku svojim rodičom. Nader ostáva sám na výchovu dcéry Termeh a zaopatrzenie svojho otca trpiaceho Alzheimerovou chorobou. Aby sa počas jeho neprítomnosti mal kto o bezvládneho otca postarať, najíma opatrovatelku Razieh – tehotnú ženu, ktorej manžel Hodjat práve vyšiel z väzenia pre nesplatené dlhy. Prvý akt filmu prezentuje pútavý obraz všeobecne sympatických ľudí, ktorí bojujú za správnu vec v uponáhlanom svete nie príliš vzdialenom tomu západnému. Až keď sa Naderov otec pomôcť a Razieh volá náboženskú linku dôvery, aby u imáma zistila, či je hriech prezliecť starého muža, uvedomíme si diametrálnu odlišnosť týchto dvoch svetov. Keď sa jedného dňa Nader vráti predčasne z práce, nájde prázdny byt a polomŕtveho otca priviazaného k posteli. Bez bližšieho zisťovania podrobností vyhodí Razieh z bytu. Neskôr sa dozvie, že potratila a on je obvinený zo zabitia. Hrozí mu jeden až tri roky väzenia. Začína sa súdna dráma medzi dvoma rodinami, presvedčenými o tom, že nielen pozemský zákon, ale aj ten Boží, je na ich strane.

Hneď úvodnou scénou režisér jasne vymedzuje divákovu pozíciu. Nenecháva nás v nečinnej observácii nastoleného problému, ale vtahuje nás priamo do deja. *Rozchod* odvíra súvislý záber na Nadera a Simin v súdnej miestnosti. Kamera je z jedného bodu fixovaná na manželský pár. Takýmto spôsobom sme situovaní do úlohy sudcu, ktorého dlhý čas nevidíme. V kontraste s nehybným a formálnym úvodným záberom sa nesie nasledujúci príbeh. Postavy sú snímané neustále pohyblivou kamerou naznačujúcou predovšetkým nepokoj v ich životoch. Takisto časté snímanie cez pootvorené dvere alebo spoza rohu nám evokuje voyeristické nazeranie do ich súkromia. Napriek spomínanému spôsobu záberovania nedisponujeme väčším objemom informácií než ktorákoľvek z postáv. Poznáme len fakty, ktoré sú nám postupne podsúvané ako na súdnom pojednávaní. Nepoznáme skutočné

motivácie jednotlivých predstaviteľov až do momentu, keď nám ich oni odhalia. Nič nie je čierne alebo biele a je len ťažké rozhodnúť o tom, kto je v práve, koho lož je prijateľná a koho nie a to až do samotného finále, pričom ani výsledok nie je taký dôležitý ako cesta, ktorá k nemu vedie.

Rozchod Nadera a Simin prostredníctvom pútavého naratívu predstavuje témy sociálnej nerovnosti, náboženskej rigídnosti a nevyhýba sa ani kritike nadradenosti mužov ženám v iránskej spoločnosti. Aby sa však vyhol domácej cenzúre, Farhadi síce spôsob, akým sú iránske ženy zo strany mužov obmedzované a podceňované, radšej priamo neodsudzuje, počas celého filmu však na ich limitované možnosti neustále poukazuje. Hoci Simin nikdy nezrejmi pravý dôvod, pre ktorý chce opustiť Irán, je celkom jasné, že ako inteligentná, nadaná a ambiciózna žena vidí pre seba a svoju dcéru oveľa väčšie možnosti mimo jeho územia. Razieh je takmer v každom momente vyšetrovania a vypočúvania vytláčaná do úzadia, a to aj napriek tomu, že je hlavnou príčinou celej kauzy. V porovnaní so ženami pôsobia mužskí predstavitelia negatívne, aj keď to nie sú zlí ľudia. Majú svoje chyby, ale ich motivácie a konanie aj napriek ich tvrdohlavosti ostávajú pochopiteľné. Nader vyhodí Razieh z bytu, no po tom, ako sa ona zachovala k jeho chorému otcovi, v amoku nenachádza inú možnosť. Na druhej strane je pochopiteľná tiež fyzická agresia Hodjata voči Naderovi, keďže ten sa nazdáva, že Nader je dôvodom smrti jeho nenarodenej dcéry. Títo dvaja muži držia kontrolu nad životmi svojich polovičiek a aj keď možno vedome nemajú reálnu moc, sociálne hodnoty, právo a najmä náboženstvo im ju prisudzuje. Simin a Razieh nakoniec nájdu riešenie, ktoré by mohlo celú situáciu uzavrieť k spokojnosti oboch zúčastnených strán. Toto riešenie je však mužským princípom zrušené. Všetky otázky cti, náboženskej poslušnosti či rodiny sú bez výnimky určované mužskými charaktermi. Výsledkom filmu je tým pádom veľmi šikovne podaná kritika sociálnych noriem hlboko zakorenených v patriarchálnej kultúre, ktoré namiesto toho, aby ľudí spájali, rozdeľujú nielen ženy a deti, ale i mužov navzájom.

Rozchodom Asghar Farhadi úspešne pokračuje v sondovaní interakcií obyčajných ľudí z indife-

rentného urbánneho prostredia Teheránu. Pevné presvedčenia a životné pravdy týchto mnohokrát egoistických a egocentrických postáv dokážu meniť aj nepatrné udalosti. V jeho filme *Ohňostroj bude v stredu* (2006) sledujeme v priebehu jedného dňa očami mladej upratovačky rozkol a takmer rozchod manželskej dvojice, ktorý spôsobí manželova údajná nevera. Vo filme *O Elly* (2009) sa mladé dievča vydáva zabávať so skupinkou (ne)známych ľudí, pričom skutočným dôvodom výletu je jej rozhodnutie opustiť svojho nastávajúceho manžela. Všetky hlavné postavy Farhadiho filmov – mladí či starí, bohatí či chudobní, veriaci či neveriaci – sa v krízových situáciách svojich životov uchylujú ku klamstvám, aby pravdou neublížili svojim najbližším. Lož pritom časom vždy vyjde najavo a všetkých zúčastnených raní ešte oveľa silnejšie. Režisér však nemoralizuje a neodsudzuje svoje postavy. Ukazuje, že aj človek pod neustálou náboženskou ochrannou rukou má svoje chyby a slabosti a že nie každý je schopný im odolať.

Daniel Vadocký



Mgr. **Daniel Vadocký** (1980) vyštudoval filozofiu na Trnavskej univerzite a v roku 2007 absolvoval filmovú vedu na VŠMU v Bratislave. V súčasnosti prednáša na Katedre umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií VŠMU filozofiu a estetiku. Popri tom pracuje na dizertačnej práci zameranej na súčasný autorský hraný film v krajinách juhovýchodnej Ázie. Je spoluzostavovateľom súťažnej sekcie krátkometrážnych filmov na Art Film Feste.

Trainspotting

Trainspotting,
Veľká Británia, 1996, far., 94 min., MN 15,
české titulky, dráma

RÉŽIA: Danny Boyle

NÁMET: Irwin Welsh – rovnomený román (1993)

SCENÁR: John Hodge

KAMERA: Brian Tufano

STRIH: Masahiro Hirakubo

HUDBA: rôzne skladby a piesne

HRAJÚ: Ewan McGregor (Renton)

Ewen Bremner (Spud)

Jonny Lee Miller (Sick Boy / Chcípák)

Kevin McKidd (Tommy)

Robert Carlyle (Begbie)

Kelly Macdonald (Diane)

Peter Mullan (Swanney)

James Cosmo a Eileen Nicholas

(Rentonovi rodičia)

Pauline Lynch (Lizzy)

a ďalší.

OCENENIA – 1996:

Cena BAFTA za najlepší adaptovaný scenár;

Cena divákov – MFF Varšava;

1997:

nominácia na Oscara

za najlepší adaptovaný scenár;

Český lev za najlepší zahraničný film;

Brit Award za najlepší soundtrack.



Danny Boyle

* 20. 10. 1956, Manchester, Anglicko, Veľká Británia

Začínal ako divadelný režisér v divadle Royal Court, režíroval päť inscenácií Royal Shakespeare Company a v roku 2011 inscenoval *Franksteina* v National Theatre. Od roku 1982 pracoval ako producent a neskôr i ako režisér v BBC. Ako filmový režisér debutoval *Plytkým hrobom*, ktorý sa stal komerčne najúspešnejším britským filmom roku 1995. Medzinárodný úspech získal čiernou komédiou *Trainspotting*, po ktorej prišli ponuky z Hollywoodu – *Extra život* opäť s Ewanom McGregorom a *Pláž* s Leonardom DiCapriom. Po návrate domov nasledovali sci-fi triler *O 28 dní* (2002), sci-fi komédia *Milióny* (2004), dobrodružný sci-fi triler *Sunshine* (2007), mimoriadne úspešný *Millionár z chatrče* (2008) – osem Oscarov vrátane sošky za najlepšiu réžiu a dráma *127 hodín* (2010). Usporiadatelia Olympijských hier v Londýne 2012 ho vymenovali za umeleckého režiséra otváracieho ceremoniálu.

Dvaja starí exfetáci a Trainspotting

Dušan: Bolo to v deväťdesiatom šiestom, to sme už boli po poslednom detoxe.

Ivan: Dobrý film. Vtedy sa o tom dosť písalo. Rádiá boli plné *Trainspottingu*. Stále niekto špekuloval, či to náhodou nie je propagácia drog.

Dušan: Iba ak pre debilov. Veď je to protifetácky film.

Ivan: Kniha. Pôvodne Welshov román. A potom divadelná hra. Film je adaptácia. Ide v podstate o retrofilm. Aj keď vznikol vtedy, kedy vznikol, dej sa odohráva koncom 80. rokov. Keď Thatcherová urobila tie drastické škrtky a výsledky z nich ešte neboli. Strašná depresia bola v tom Škótsku.

Dušan: Ja viem, tie kostýmy a hudba sú jasné osemdesiate. Vždy som si myslel, že ten film je preto taký dobrý, lebo nie je o bezprostrednej súčasnosti. Vytvára tak akúsi metaforu.

Ivan: Akú?

Dušan: No nadčasový. Medzinárodný. Aj o fete. Dôsledkoch. Už v deväťdesiatom šiestom kritici tvrdili, že to bude nadčasový film. A premieta sa dodnes. Dodnes funguje. Ten Edinburgh by mohlo byť hocikaké mesto. Pritom to je len Boyleov druhý film. Prvý bol ten srandovný *Plytký hrob*. A potom už len také akési hollywoodske. *Trainspotting* je jeho najlepší. Možno preto, že má takú silnú predlohu. Aj keď nemyslím, že ide o dokonalý film.

Ivan: Ale postavy sú tam vynikajúce.

Dušan: Áno. Oni sú vlastne štyria. Renton. To je hlavná postava. S ním sa môže každý identifikovať, i keď je to vlastne hrozná sviňa. Ale dostane sa z toho. V druhej časti je čistý. A potom Spud, to je sympaták. Sick Boy. Z toho sa stane úplné hovädo. Dfler, pasák. A Tommy. Chudák Tommy. Toho mám najradšej.

Ivan: Naozaj? Najradšej máš Tommyho?

Dušan: Jasné. Tommy je jediný z nich, ktorý nie je narkoman. Až keď ho nechá frajerka, čo mimochodom zapríčiní jeho najlepší kamarát Renton, Tommy príde práve za Rentonom a chce od neho herák. Len aby skúsil. Keď už to Renton tak strašne vychvaľuje. A Renton sa s z toho dostane, zatiaľ čo Tommy umiera v sračkách ako totálne

vygumovaný feták. A pritom on bol z nich ten jediný normálny chalan.

Ivan: No ale to je predsa kliše. Dá sa na drogy, lebo ho opustila frajerka...

Dušan: Jasné, že to je kliše. V *Trainspottingu* je plno klišé. Ale fungujú, pretože je to rozprávka. Keď si to vezmeš všeobecne, celý príbeh je blbosť. Vykonštruované náhody, dejové schválnosti. Ten idealistický happy end. Renton je čistý, odchádza pracovať do Londýna, tam ho dobehne minulosť vo forme Sick Boya a maniaka Begbieho, ale on odotlá. A zmizne balíkom libier v ústrety krásnej budúcnosti. Nezmysel. Úplne nerealistické. Preto som to vždy chápal ako rozprávku pre mládež. Nemôžeš to porovnávať so skutočnosťou. A Boyle to veľmi dobre vedel. Preto ten vizuál.

Ivan: Počkaj, počkaj... Je predsa jasné, že formálne to nie je žiadny realistický film. Ale vráťme sa na chvíľu k tým postavám. Tie realistické sú.

Psychologicky veľmi presné typy. A aj keď ty máš rád postavu Tommyho, väčšina, myslím, miluje Begbieho. Najbláznivejšia a najsilnejšia postava. Tiež nie je feták. Veď on vlastne drogy nenávidí.

Dušan: Ale herák predáva. A nie je z ich partie, len vedľajšia postava. Uznávam, že skvelá. Možno preto, že takéto agresívne šialené charaktery sa dobre hrajú. Veríš mu každé slovo, každý pohyb. A v druhej časti sa stáva pre dej čoraz podstatnejší. A tie ich dialógy! Vtipné, autentické. V Británii úplne zľudovali, dodnes sa medzi mladými deckami citujú. Nehovoriac o hudbe. Mám doma soundtrack...

Ivan: Aj ja ho mám. Podľa mňa je to jeden z mála filmov, no dobre, nie je ich tak málo, ale rozhodne menšina, kde hrá hudba úplne nenahraditeľne dôležitú úlohu. Je akoby jednou z postáv. A je aj pre postavy dôležitá. Pamätáš sa na geniálny dialóg Rentona a jeho mladučkej frajerky? Keď sa rozprávajú o hudbe a ona ničomu nerozumie? Renton a jeho kamoši boli už vtedy stratenou generáciou. Ale Renton zvolil život, ako sa hovorí... V tom veľkom zábere na konci.

Dušan: No vidíš, dostali sme sa zase k tomu

vizuálu, k celkovému spracovaniu. Ten film je plný dramaturgických klišé, ako rozprávanie vlastne neobstojí, je to bájka. Navyše má obrovský problém, pretože prvá časť, tá edinburghská, je super. Zjednotená tempom a rytmom, skladacia situácií, zdanlivo náhodných vzťahov a scén. Nemá chybu. Je to len akoby nezáväzný záznam života niekoľkých postáv a ich predstáv, túžob, fetišských triпов a surreálnych obrazov. Ale – druhá, kratšia, londýnska časť je oveľa slabšia. Nastupuje tam súvislý dej, lineárny, jedno vyplýva z druhého. Kauzalita. Odrazu! Zmení sa žánrovo na tradičnú kriminálku. To ma už ani zďaleka tak nebavilo. Ale...

Ivan: Ale držal si Rentonovi palce, pretože si ho už dobre poznal a poznal si predchádzajúce súvislosti.

Dušan: No dobre, iste, aj preto. Ale hlavne preto, lebo to vizuálne zobrazenie je fascinujúce počas úplne celého filmu. Funguje rovnako dobre aj v tej scenáristicky konvenčnej londýnskej epizóde. Vizuál zjednocuje celý film a je celý nerealistický. Takže akceptuješ aj nerealistickosť deja. Najlepšie sú tie scény, kde sú vizualizované predstavy. Niekedy nevieš, či ide o dej filmu alebo o predstavu niektoej z postáv. A často o fetišku predstavu. No, čo si budeme hovoriť. Zažili sme to... Tá Rentonova predstava smrti pri predávkovaní, keď sa prepadne akoby pod zem, pod realitu... Ale najotrasnejšie je to mŕtve dieťa na plafóne.

Ivan: Uf, mŕtve bábo na plafóne. Moja priateľka sa na to nemohla pozerieť, radšej zavrela oči.
Dušan: To verím! A čo povieš na povestný záchod? To si pamätá každý! Najhorší záchod v Škótsku. V celej kinematografii sú len dva takéto záchody. Ten druhý je v Rodriguezovom Desperadovi, keď Tarantino...

Ivan: Áno, viem, fuj, nepokračuj! Dôležitejšie je, že tie predstavy, aj tá na záchode, keď sa ponorí a skoro narazí na námornú mínu z druhej svetovej, sa dejú bez nejakého formálneho prechodu a prípravy. Preto bol asi *Trainspotting* vo svojej dobe chápaný ako revolučný a radikálny. Navyše, je to veľmi rýchly film. Rýchly strih. Krátke zábery. A neustále sa mení ich veľkosť.

Dušan: Boyle sa určite inšpiroval videoklipmi, celou tou MTV kultúrou. A povýšil ju na umenie. Dal jej v *Trainspottingu* obsah. Klip je založený

na tom, že ho máš vidieť viackrát. Preto sú tam také rýchle strihy – aby si si ho chcel pozrieť znova a odhalil tak všetko, čo je zakódované v obraze. A pritom si chtiac-nechtiac musíš vypočúť aj pesničku...

Ivan: No nemusíš ma poučovať!

Dušan: Prepáč. Len som chcel povedať, že v prípade *Trainspottingu* ide okrem iného o celovečerný vysoko kvalitný umelecký videoklip a tie kapely by mali byť Boyleovi vďačné – Iggy Pop, Blur, New Order, Lou Reed a jeho Perfect Day, Pulp... Začala ich počúvať úplne nová generácia.

Ivan: Dobre, súhlasím. Ale zároveň je to „okrem iného“ film o mládeži, ktorá sa nechce prispôbiť establishmentu, hľadá si svoju vlastnú alternatívnu budúcnosť, identitu. Niektorí z nich to hľadanie neprežijú a v závere samozrejme zistia, že to tak nejde. Že nejaké konvencie jednoducho dodržiavať treba. Smutné, ale múdre. Vlastne také konzervatívne posolstvo.

Dušan: Keď chceš byť v dospelosti kvalitný človek, v mladosti musíš byť anarchista!

Ivan: Tak. Nie je to o drogách, ale hlavne o komunikácii. O nemožnosti komunikácie medzi deťmi a rodičmi, medzi nekonvenčnými a konvenčnými.

Dušan: Podobne ako kultová klasika *Bezstarostná jazda*. Lenže tá je, pravdaže, lepšia.

Ivan: A vieš, aká je najčastejšia otázka v súvislosti s *Trainspottingom*?

Dušan: Aká?

Ivan: Že čo znamená „trainspotting“.

Dušan: A?

Ivan: Vygoogluj si.

Martin Ciel



Doc. PhDr. **Martin Ciel**, PhD. (1963) vyštudoval filmovú a divadelnú vedu, pracoval v Akadémii vied a v Slovenskom filmovom ústave. Dnes pôsobí na Katedre vied o umení VŠMU. Zaoberá sa filmovou teóriou a kritikou. Samostatne publikoval *Film. Ilúzia a akcia, Odborná reflexia filmu na Slovensku a Pohyblivé obrázky*.

V tme

W ciemności,
Polsko / Nemecko / Kanada, 2011, far., 145 min.,
MP 12, slovenské titulky, dráma

RÉŽIA: Agnieszka Holland

NÁMET: Robert Marshall – román *V kanáloch Lvova*

SCENÁR: David F. Shamoon

KAMERA: Jolanta Dylewska

STRIH: Michał Czarnecki

HUDBA: Antoni Komasa-Lazarkiewicz

HRAJÚ: Robert Więckiewicz (Leopold Socha)

Benno Fürmann (Mundek Margulies)

Agnieszka Grochowska (Klara Keller)

Maria Schrader (Paulina Chiger)

Herbert Knaup (Ignacy Chiger)

Kinga Preis (Wanda Socha,

Leopoldova manželka)

Krzysztof Skonieczny

(Szczepek Wróblewski,

Sochov pomocník)

Julia Kijowska (Chaja)

Marcin Bosak (Janek Weiss)

Jerzy Walczak (Jakub Berestycki)

a ďalší.

OCENENIA – 2011:

Cena divákov – MFF Mar del Plata;

2012: nominácia na Oscara

v kategórii Najlepší zahraničný film;

9 nominácií na Poľskú

národnú filmovú cenu Orł;

Grand Prix, cena za réžiu, kameru, strih,

výpravu (Erwin Prib, Katarzyna Sobańska

a Marcel Sławiński), kostýmy (Katarzyna Lewińska

a Jagna Janicka), masky (Janusz Kaleja),

ceny pre najlepšiu herečku (Agnieszka Grochowska)

a herca (Robert Więckiewicz) v hlavnej úlohe

– 37. festival poľských hraných filmov Gdynia.



Agnieszka Holland

* 28. 11. 1948, Varšava, Poľsko

V roku 1971 absolvovala štúdium réžie na pražskej FAMU. Začínala ako divadelná režisérka a spolupracovala na filmoch svojho manžela, Laca Adamika. V roku 1973 bola asistentkou réžie na Zanussiho *Iluminácii*. Upozornila na seba už svojím režijným debutom *Provinciální herci* (1979) a na prelome 70. a 80. rokov vytvorila viacero sociálno-kritických diel radiaciach sa k prúdu tzv. filmu morálneho nepokoja. Agnieszka Holland patrí k tvorcom, ktorým sa podarilo presadiť aj mimo rodnej vlasti (Európa, Európa – nominácia na Oscara za adaptovaný scenár, *Tajomná záhrada*, *Úplné zatmenie*). V súčasnosti žije a pôsobí najmä v USA a vo Francúzsku. Na Slovensku realizovala spolu s dcérou Kasiou Adamik koprodukčný film *Jánošík. Právdová história* (2009). Na Febiofeste 2012 získala Agnieszka Holland Výročnú cenu ASFK za prínos svetovej kinematografii.

Svetlo v temnote doby

Režisérka Agnieszka Holland síce dlho odolávala ponuke realizovať scenár Roberta Marshalla a Davida F. Shamoon, ale nakoniec sa predsa len dala presvedčiť. Nakrútila film *V tme*, ktorý nenechá nikoho ľahostajným a navyše dokáže nenápadným spôsobom iniciovať diskusiu o komplikovanom vzťahu Poliakov k Židom v čase holokaustu. Niežeby diskusie tohto druhu samé osebe antisemitizmus likvidovali, ale aspoň ho morálne diskvalifikujú a odsúvajú na smetisko dejín.

O čom je vlastne film *V tme*? Jednoduchá odpoveď by mohla znieť takto: o záchrane skupinky Židov jedným Poliakom. Ale ponúka sa aj zložitejšia odpoveď: o ťažkom hľadaní cesty Židov k Poliakom a naopak.

Hlavnou postavou filmu je Leopold Socha (Robert Więckiewicz). Nieкто by mohol povedať – hlavným hrdinom, lenže problém spočíva v tom, že on typickým hrdinom rozhodne nie je. Jasne to dokazuje už úvodná scéna filmu. V nej vidíme Sochu ako so svojím kumpánom Szczepekom Wróblewskim (Krzysztof Skonieczny) vykráda byt nemeckého okupanta. Keď ich prekvapia okupantove deti, dôjde k incidentu, za ktorý by obaja mohli odvisnúť na šibenici. Zloději ale rýchlo utečú. K úteku z miesta činu im pomôže znalosť siete ľvovských kanálov. Mesto Lvov, v ktorom sa film odohráva, malo pohnutú históriu a niekoľkokrát v dejinách patrilo pod cudzoštatnú administratívu. Tieto zmeny z neho urobili mesto kozmopolitné. Svoj domov tu našli Poliaci i Ukrajinci, ale napríklad aj Arméni a Židia. V meste sa hovorilo viacerými jazykmi, katolícke a pravoslávne chrámy susedili so židovskou synagógou a do vypuknutia vojny všetci vzájomne komunikovali a obchodovali, pričom nikomu zásadným spôsobom neprekážala inakosť toho druhého, nikto nepovažoval za svoju dejinnú úlohu systematicky likvidovať niektorú z minorít.

Všetko sa to začalo až 2. svetovou vojnou, keď zúrivá a nenávisťná antisemitská fašistická ideológia urobila zo Židov parazitov priživujúcich sa nielen na tele nemeckého národa, ale aj na

väčšinovom obyvateľstve Lvova. Znížiť Židov na úroveň vší alebo kryš nebolo len otázkou poníženia, od samého začiatku išlo o ich konečnú likvidáciu. Veď zabiť človeka je vždy zločin, ale rozpučiť voš alebo zabiť potkana, na tom vlastne nie je nič zlé. A tým sa riadili aj fašisti a ich kolaboranti, keď jedného dňa vtrhli do ľvovského geta a ozbrojené sily začali zabíjať Židov, ktorí im prišli do cesty. Vďaka pohotovému vyhodnoteniu situácie sa podarilo skupinke Židov dostať do kanálov, kde prečkali besnenie fašistov. Na jednej strane im kanály poskytovali pomerne bezpečný úkryt, na druhej strane neposkytovali nijakú možnosť obživy. A tak Židia čakali na zázrak. Osudovým v pozitívnom zmysle sa pre nich stalo stretnutie s Leopoldom Sochom. Stretli sa len náhodou, prekvapené teda boli obe strany. Židia sa báli, že ich Socha udá a Socha vedel, že akýkoľvek kontakt so Židmi môže spôsobiť jeho záhubu. Po chvíli sa však Socha so Židmi napokon predsa dohodli: on im bude za peniaze nosiť jedlo a oni si tak budú u neho kupovať čas na prežitie.

Hoci Socha na začiatku bohatol, zabezpečenie jedla nebolo jednoduché. Narastajúce nákupy potravín vzbudzovali podozrenie, takže si musel neustále vymýšľať rôzne výhovorky. Okrem toho fašisti a ich kolaboranti tušili, že v kanáloch sa ukrývajú Židia a preto vypísali odmenu za ich objavenie. Tejto príležitosti sa chopil Sochov známy kolaborant, ktorý vedel o Sochovej znalosti kanálov. Donútil ho, aby ich spolu prehľadali. Keď sa dostali k miestu, kde sa ukrývali Židia, Socha sa musel rozhodnúť, či ich zradí alebo zachráni. Keď sa kolaborantovi ponúkol, že túto časť prehľadá iba on, pretože sa v nej vyskytuje viac výkalov než na iných miestach, bolo jasné, že ich zachránil a týmto činom prevzal zodpovednosť za ich životy. Možno to povedať aj tak, že po dlhšom čase začala byť ich vzájomne výhodná dohoda kontaminovaná citmi, čo je pre každý obchod škodlivé. Keď Židom došli peniaze, začal im sám Socha dávať peniaze. Tie peniaze, ktoré si predtým u nich zarobil. Hra, v ktorej Socha

akoby predával jedlo a Židia ho od neho akoby kupovali nemala nijaký iný zmysel, len upevniť presvedčenie o obojstrannej ekonomickej výhodnosti vzťahu, hoci bolo už dávno jasné, že o finančnom zisku nemôže byť ani reči. Krach tejto podivnej ekonómie prakticky spečatilo narodenie dieťaťa jednej zo Židoviek. Keď sa to Socha dozvedel, bol ochotný novorodenca zobrať k sebe domov a postarať sa o neho. Žiaľ, jeho rozhodnutie prišlo neskoro. Matka v amoku novorodenca zabila. Vzala mu život jednak preto, lebo stratila nádej, že by jej dieťa niekedy mohlo žiť dôstojný život, a jednak v ňom videla hrozbu prezradenia celej komunity.

Takmer každodenný kontakt so Židmi spôsobil postupnú premenu Sochu – hriešnika. Bolo by efektné povedať, že vyvolal premenu hriešnika na svätca, ale tak to nebolo. Premena sa týkala obyčajného človeka, ktorému dejiny umožnili pochopiť zmysel ľudskosti, zmysel toho, čo znamená milovať blížneho svojho a akú cenu za to treba zaplatiť. Každodenné prežívanie vypätej situácie zákonite determinovalo aj zmenu správania a myslenia Židov. Na začiatku komunikácie so Sochom na ich strane dominovala nedôvera a arogancia. V Sochovi videli len potenciálneho nepriateľa, úžerníka a možného zradcu, ktorý zneužíval ich beznádejné postavenie. Paradoxne sa na neho pozerali ako na menejcenného príslušníka nevyvoleného národa, uctievaného falošného proroka ako Syna Božieho. Postupne však zisťovali, že za maskou úžerníka a špekulanta, za maskou cynického človeka sa skrýva v podstate dobrák, veď ako inak možno nazvať človeka, ktorý každý deň riskoval svoj život, len aby im (hoci zo začiatku za peniaze) priniesol jedlo? Ako inak nazvať človeka, ktorý sa pre nich stal jediným prostredníkom medzi svetom tam hore a svetom dole, v kanáloch, v akomsi predpeklí a dokonca aj na tomto nehostinnom mieste ich minimálne raz zachránil pred istou smrťou? Keď sa vojna skončila a Lvov oslobodila Červená armáda, Socha vyviedol Židov z kanálov a vykrikoval, že sú to jeho Židia, jeho dielo a mal absolútnu pravdu.

Režisérka spolu s kameramanom dokázali strastiplný život v kanáloch zachytiť veľmi zaujímavým spôsobom. Je jasné, že Židia trpeli núdzou, o nedostatku hygieny ani nehovoriac, no rovnako

strašnou pre nich bola absencia denného svetla, ktorá spôsobovala ochudobňovanie života o jeho základné koordináty. Každý, kto sa dlhodobo pohyboval v tomto labyrinte, si následkom nedostatku svetla nedokázal utvoriť predstavu o jeho pôdoryse. Vždy videl len kúsok pred sebou, ktorý osvetľovalo svietidlo. Vytrácalo sa vedomie domova, prirodzené rozdelenie priestoru na časť súkromnú a verejnú, ale aj chápanie času, keďže dole v kanáloch sa nestriedal ani deň s nocou.

Stratu týchto dôležitých súradníc približujú tvorcovia filmu opakovanými dlhými, tmavými zábermi a nechávajú tak divákov nazeráť do sveta kanálov očami tých, ktorí ich obývajú. Darí sa im to tak sugestívne, až má divák miestami chuť odísť zo sály, aby už nemusel znášať tú nekonečnú úzkosť z tmy.

Tento film je adresovaný predovšetkým mlčiacej väčšine, pretože práve ich mlčanie neraz umožnilo menšine gaunerov páchať zverstvú, za ktoré by sa aj ona mala hanbiť. A preto by v sebe mala prebudiť Antona Sochu, kým ešte nie je príliš neskoro.

Peter Michalovič



Prof. PhDr. **Peter Michalovič**, PhD. (1960) vyštudoval odbor filozofia a estetika na FF UK v Bratislave, kde od roku 1987 pôsobí. Okrem toho prednáša aj na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Zaoberá sa estetickou teóriou, štrukturalizmom, postštrukturalizmom a teóriou rozprávania. Je autorom knižných publikácií *Az idióma keresése* (Hľadanie idiómu, 1997); *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997, s Pavlom Minárom); *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999); *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000); *Dal Segno al Fine* (2003); *Omnibus in omnibus* (2004); *De disciplina et arte* (2005); *Juraj Jakubisko* (2005, s Vlastimilom Zuskom); *Interpretatio. Fila – Klimt.* (2007), *Znaky, obrazy a stíny slov* (2009, s Vlastimilom Zuskom). Okrem toho sa venuje kurátorskej činnosti, realizoval viac ako 60 výstav doma aj v zahraničí.

Život Briana

Life of Brian,
Veľká Británia, 1979, far., 94 min., MP,
české titulky, komédia

RÉŽIA: Terry Jones

SCENÁR: Terry Jones, Graham Chapman, John Cleese,
Terry Gilliam, Eric Idle, Michael Palin

KAMERA: Peter Biziou

HUDBA: Geoffrey Burgon

STRIH: Julian Doyle

ANIMÁCIA: Terry Gilliam

HRAJÚ: Terry Jones (Mandy, Brianova matka/Colin, okoloídúci/svätý muž Šimon/Bob Hoskins) Graham Chapman (prvý mudrc/Brian, nazývaný Brian, Vtakus Velikus) Michael Palin (druhý mudrc/pán Nosál/Francis, revolucionár/pán A, ktorý hodil druhým kameňom, ex-leprotik/Ben, dlhoročný väzeň/Pilát Pontský/rímsky guvernér/nudný prorok/Eddie, okoloídúci, Nissus Mokrus) John Cleese Terry Gilliam Eric Idle a ďalší.



Terry Jones

* 1. 2. 1942, Colwyn Bay, Wales, Veľká Británia

Vyštudoval stredovekú literatúru v Oxforde. V polovici 60. rokov začal písať scenáre pre televíznu stanicu BBC. V roku 1969 sa stal zakladajúcim členom komediálnej skupiny Lietajúci cirkus Monty Pythona (Monty Python's Flying Circus), ktorá sa v rokoch 1969–1974 preslávila svojimi polhodinovými televíznymi skečmi, na ktorých sa podieľal ako herec, scenárista, autor hudby a režisér. S Terry Gilliamom režíroval *Monty Python a svätý grál* (1974). Ďalšie dva filmy – *Život Briana* (1979) a *Monty Python: Zmysel života* (1983) – už režíroval sám. S Michaelom Palinom bol scenáristom seriálu *Neskutočné historky* (1976–1979), ktorý parodoval klasické diela chlapčenskej dobrodružnej literatúry. V 80. a 90. rokoch sa venoval prevažne tvorbe pre deti a mládež (napr. *Viking Erik*, *Žabikove dobrodružstvá*). Je autorom niekoľkých kníh a štúdií.

Romani Ite Domum

V susedstve chlieva, v ktorom Panna Mária pri-
viedla na svet Ježiška, sa práve v tom čase na-
rodil syn Mandy Cohenovej, Brian. Mandy určite
nebola panna, naopak, ako neskôr vyplynie
z deja, Mandy žila pomerne frekventovaným
intímny životom. Azda preto Brian vyrástol
bez otcovskej autority a skončil ako predavač
drobného občerstvenia a aktívny účastník
protirímskeho odboja. Toľko k príbehu. *Život
Briana* je jedným z tých filmov, v ktorých príbeh
nie je príliš dôležitý, respektíve, nie je dôležitý
sám o sebe, ale funguje ako posttext. Čoho
posttext? Napíšme euroamerickej kultúrnej
tradičie, ktorej súčasťou je aspoň aké-také,
hoci i veľmi všeobecné či povrchné, povedomie
o človeku zvanom Ježiš Kristus. Alebo o Bohu,
či jednej jeho tretine, v Trojedinosti, Otec, Syn,
Duch Svätý, ale nerozvádžajme to ďalej, nech
sa nerúhame. Ježiš je dôležitý, minimálne to
meno poznáme.

Čosi o ňom vieme, nakoniec, jeho narodením
začína náš letopočet. Ak by sme nevedeli, film
Život Briana by vôbec nedával zmysel. Alebo
dával? Sotva, ťažko si to čo i len predstaviť,
každopádne, v tomto filme o Ježiša nejde, padne
o ňom iba zopár slov, spomína sa iba na jednom
mieste. Okrem kázania na hore, z ktorého poču-
jeme iba fragmenty, Ježiš do Brianovho života
nijako nevstúpi. A predsa je on v tom filme
absolútne najdôležitejší, on definuje formu
i obsah, vďaka jeho príbehu má Brianov príbeh
štruktúru, a čo je úplne najdôležitejšie, kvôli
Ježišovi môžeme *Život Briana* pokladať za hlboko
duchovný film, nesmierne silný, múdry, ľudský,
hlboký, nádherný. Dáme Ježiša preč, meno,
i to, na čo odkazuje a *Život Briana* sa rozpadne,
zrúti, rozplynie do ničoty.

Poetika *Života Briana* vyrastá jednoducho z toho,
že nech sa na ten film dívame akokoľvek, nedá
sa naň neďávať bez toho, čo je za ním. Bez ohľadu
na to, kto sa díva, kresťan v jednej z mnohých
konfesijných podob, ateista, veriaci či neveriaci,
vždy sa díva na akýsi paralelný príbeh. Ak tento
fakt divák neidentifikuje, ak nevie, s čím je
paralelný príbeh, na ktorý sa pozerá, ani ho

nemusí dopozeráť. Už vieme, že nevidí.

Život Briana je najprv veľmi vtipný film, komédia,
ktorá rešpektuje fakt, že ona sama – komédia
je jednou z podob drámy, bez ohľadu na to, aké
konkrétne postupy využíva. Vidíme ich celú
škálu, od fyzickej komiky krutosti, ktorej gagy
nepotrebujú samostatnú dramatickú stavbu, ale
vystačia si s prostoduchou smiešnosťou kopancov
do zadku, až k vysoko sofistikovaným vtipom
pracujúcim s poetikou dada a nonsensu. Aj pri
nich je veľmi dôležitá, že sa vzťahujú k čomusi
mimo filmu, k životnej skúsenosti, ktorá vo filme
nie je obsiahnutá, ale je našou súčasťou. Tam,
kde my zvykneme klásť rečnícke otázky, na ktoré
nečakáme odpoveď, *Život Briana* bez zaváhania
odpovedá.

„Vzali nám všetko!“ rozhorčene konštatuje vodca
odboja na adresu nenávidených Rimanov a v reč-
níckom zápale sa pýta: „A čo nám kedy za to dali?“
Keď z pléna zaznie: „Akvadukt!“, chtiac-nechtiac
musí súhlasiť, a súhlasí aj s kanalizáciou, cestami
a tak ďalej, až by sa zrazu mohlo zdať, že vlastne
nieť proti čomu odbojárič. Potom ale ktosi prejde
od konkrétnych praktických dôsledkov rímskej
okupácie k tým dôležitejším a spomenie mier –
a už je revolučný zápal späť s novou silou.
Lebo mier je abstraktnejší ako kanalizácia,
a preto už ako argument neplatí.

Tu kdesi sa zo *Života Briana* stáva kruto satirický
a preto veľmi tendenčný film, čo ale vôbec nezna-
mená, že nie je pravdivý. Naopak, je omnoho pra-
vdivejší, akoby bol, ak by v ňom tej satiry nebolo.
Film o ľudskej malosti, o hlúposti davu, o stáde,
ktoré má moc uštváť individualitu, zomlieť ju,
zničiť. Film o strete jednotlivca s nemysliacou,
tupou masou na jednej strane a s autoritatívnou
mocou systému na strane druhej. To, čo majú obe
strany spoločné je ideológia, ktorá tú tupú masu
dokáže rozhybať a ktorej ten systém slúži. Pritom
vôbec nemusí ísť a nejde o tú istú ideológiu.
Proti Brianovi stoja fanatici a formalisti a spolu
vytvárajú presilu hlúposti, ktorej sa nedá čeliť.
Možno preto je *Život Briana* taký univerzálny
a funguje bez ohľadu na vonkajšie limity.
Byrokracia je všade rovnaké zlo, fanatizmus je

všade rovnako nebezpečný, tuposť a stádovitosť vedú ovce vždy do priepasti.

Poetika Lietajúceho cirkusu Montyho Pythona sa príliš nezmenila, spája televíznu sketch show, ktorá skupinu preslávila, s ich neskoršími filmami a ona zabezpečuje skupine popularitu i dávno potom, ako prestala byť aktívna. To preto, že vyrastá z paradoxu povýšeného až na filozofický princíp, z ktorého sa rodí absurdita ako základná výrazová kvalita. Rozum prestáva fungovať podľa pravidiel, rozpadá sa kauzálna logika príčiny a následku, nič nie je, ako má byť. A paradoxne – tu môžeme identifikovať pravidlá tvorby Monty Pythonovcov, ktoré stoja za ich úspechom.

Aj v *Živote Briana*, ale nielen v ňom. Nezmysel tu nie je nedostatkom zmyslu, ale jeho presýtením. Preto môže v strede filmu Brian spadnúť do kozmickej lode k dvom mimozemšťanom, trocha si polietaať vesmírom a na konci vyjsť nezranený z havarovaného vraku.

Z troch montypythonovských filmov je *Život Briana* ten, ktorý môžeme pokladať za najmenej docenený. Akoby bol troch utopený medzi ich celovečerným debutom *Monty Python a svätý grál*, v ktorom skupina dokázala, že montypythonovský film rozhodne nemusí byť iba dlhšou sketch show, a ich najambicióznym filmom *Monty Python: Zmysel života*. *Život Briana* je pritom vlastne najtradičnejší film – zachováva sa v ňom časová následnosť, téma príbehu aj jednota prostredia. Šiesti príslušníci skupiny stvárnia väčšinu čo len troška dôležitejších postáv, takže niet priestoru pre samoúčelnosť. Všetko je pragmaticky podriadené tomu, aby fungoval každý vtíp a každý gag, a keď divák pochopí vzorec, podľa ktorého sa to deje, môže sa prestať prvoplánovo smiať a začne nad videným premýšľať. V komédiách sa dejú smutné veci tak, aby sa zdali smiešne. Ukrižovaný Brian spieva o tom, že život treba brať vždy z tej lepšej stránky. Môže to byť optimistické posolstvo i rezignované poznanie, irónia aj sarkazmus, vždy je to ale čosi, čo vlastne vôbec nie je smiešne. Brian sa nebaví, nesmeje, on sám by sotva o sebe povedal, že je hrdinom komédie. Nesmejeme sa ani na ňom, ani s ním, smežeme sa namiesto neho.

Veľmi silným, až mystickým sa stane *Život Briana* vtedy, keď si uvedomíme, že Briana stvárňuje Graham Chapman, už vtedy ťažký alkoholik,

človek plný vlastných démonov a príliš rezignovaný na to, aby im dokázal čeliť. Briana si zahral ako tridsaťosemročný, o desať rokov zomrel a nebola to tragická smrť, ale vyslobodzujúca – smrť, na ktorú sa, podľa Brianovej finálnej piesne, máme, rovnako ako na život, pozerať vždy z tej lepšej stránky.

Neviem, či by sa pod čosi takéto podpísal Ježiš, ale v svetle zmŕtvychvstania azda aj hej. Preto je *Život Briana* lepší film, než ako si ho pamätáme. Funguje totiž ako akési aktualizáčn zrkadlo, odráža obraz toho, kto sa díva, ale aj to, kedy sa díva a aký sa díva. Pred trinástimi rokmi, keď bol film po prvý raz uvedený v našich kinách, to bola ľahučká komédia, trocha rúhačská, trocha nedotiahnutá, ale inak fajn. Dnes sa mi javí skôr ako výraz rezignovaného poznania, že ľudiasi vlastne spásu nezaslúžia. O to úžasnejšie je, že ju dostali.

Juraj Malíček



Mgr. **Juraj Malíček**, PhD. (1974), vedecko-výskumný pracovník Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie, FF, UKF v Nitre, v rámci aprobačného predmetu estetika prednáša teóriu populárnej kultúry, interpretáciu filmu a skepsu. Príležitostne publikuje.

Upír Nosferatu

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens,
Nemecko, 1922, čb., 67 min. (pri 25 obr./sek.), MP 15,
nemý s českými medzitulkami, horor

RÉŽIA: Friedrich Wilhelm Murnau

NÁMET: (neuvedený) Bram Stoker – román *Dracula* (1897)

SCENÁR: Henrik Galeen, Friedrich Wilhelm Murnau, Albin Grau

KAMERA: Fritz Arno Wagner

PÔVODNÁ HUDBA: Hans Erdmann

HUDBA K PROJEKTU 100: Film sa bude premietať so živou
hudbou na limitovanom počte predstavení

VÝPRAVA A KOSTÝMY: Albin Grau

HRAJÚ: Max Schreck (gróf Orlok/Nosferatu),

Gustav von Wangenheim (Hutter),

Greta Schroeder-Matray (Ellen),

Alexander Granach (Knock),

Georg H. Schnell (Harding),

Ruth Landshoff

(Hardingova sestra Ruth)

a ďalší.

POZNÁMKA:

V Projekte 100 – 2009 bola uvedená
neozvučená virážovaná verzia,
ktorá bola zrekonštruovaná v inštitúte
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

V súvislosti s uvedeným podujatím
zvinol v roku 2009 aj nasledujúci text
M. Šmatláka, ktorý publikujeme
v nezmenenej podobe.



Friedrich Wilhelm Murnau

* 28. 12. 1888, Bielefeld, Nemecko — 11. 3. 1931, Santa Barbara, Kalifornia, USA

Narodil sa ako Friedrich Wilhelm Plumpe. Študoval filológiu na Berlínskej univerzite a potom dejiny umenia na Heidelberskej univerzite. Po ukončení štúdií v roku 1913 sa stal členom divadelnej spoločnosti Maxa Reinhardta. Režiroval divadlo vo Švajčiarsku a od roku 1919 sa začal venovať filmovej réžii. Čoskoro sa spolu s Fritzom Langom, G. W. Pabstom a Ernstom Lubitschom stal jednou z popredných osobností nemeckého filmu. V jeho tvorbe nájdeme diela radiace sa k expresionizmu (*Upír Nosferatu*, *Tartuffe*, *Faust*) i kammerspielu (*Cesta do noci*, *Posledná štácia*). Po medzinárodnom úspechu jeho filmov sa ozval Hollywood. Jeho prvý americký film *Východ slnka* (1927) získal troch Oscarov a patrí k najvýznamnejším dielam éry nemého filmu. Na svojej poslednej snímke *Tabu* (1930) spolupracoval s Robertom Flahertym, režisérom filmu *Nanuk, človek primitívny*.

Nesmrtelný Nosferatu

Ak *Kabinet doktora Caligariho* v réžii Roberta Wieneho patrí medzi najčastejšie alebo najrozpornejšie citované diela a *Metropolis* Fritz Langa medzi nemé filmy s najväčším počtom reštaurovaných či dodatočne ozvučovaných verzií, tak *Nosferatu* nepochybne môže súťažiť medzi filmami s najväčším počtom „remakov“, parafráz, voľných pokračovaní či rôznych napodobení. No a spolu s grófom Draculom má gróf Orlock alias Nosferatu určite popredné miesto medzi najčastejšie stvárňovanými filmovými postavami, pričom pokojne môže v tomto smere súperiť o prvenstvo s Ježišom Kristom. Je totiž jeho priamym protikladom – diabol v (polo)ľudskom tele, princíp večnej smrti prebývajúcej v živom organizme, symbol zla, personifikácia hrôzy a tajomnosti či výraz obskúrnych zákutí ľudskej mysle. Film *Upír Nosferatu* (v pôvodnom názve s oveľa expresívnejším dôvetkom *Nosferatu – Symfónia hrôzy*) prišiel necelé dva roky po *Caligari* a nesie v sebe aj niektoré viac či menej priame odkazy na svojho expresionistického predchodcu. Nielen scénou v kancelárii realitného obchodníka Knocka z prvej časti filmu – obrazovou kompozíciou aj dekoráciami výrazne pripomína šikmé línie a svetlá mesta Hostenwall, do ktorého aj so svojím ľudským vraždiacim nástrojom zavítal čudný doktor z kabinetu. Ale *Nosferatu* nasleduje *Caligariho* najmä tým, že pokračuje v línii „hypnotizovania“ diváka filmom a v jeho psychologickom ovplyvňovaní prostredníctvom sugestívnych a expresívnych pohyblivých obrazov. Zdá sa, že teória Huga Münsterberga z roku 1916 o tom, ako sa film môže „zmocniť“ svojho diváka s rovnakou intenzitou sugescie a aktivizujúceho účinku, s akými hypnotizér vzbudzuje predstavy vo vedomí hypnotizovanej osoby a posúva ju k (ne)vedomému konaniu, našla naozaj intenzívnu odozvu v nemeckom filmovom expresionizme a stala sa jedným z hlavných psychologických motivačných prvkov pri hľadaní filmového štylizovaného výrazu tohto obdobia.

Ak v *Caligari* mali tieň (ako významový „negatív“ svetla) najmä dekoratívnu či sugestívne

pôsobiacu funkciu pri zobrazení prostredia a jeho atmosféry, tak vo filme *Upír Nosferatu* sa tieň stáva hlavnou postavou filmu. Pochádza z trmy, rodí sa vo svetle, vynára sa z tmavých priestorov, chodí po stenách, zjavuje sa vo dverách, narastá aj mizne bez logického vysvetlenia. V obrazovom stvárnení aj v hereckej štylizácii (vrátane kostýmu a masky) sa stierajú hranice medzi štylizovaným tieňom Orlocka a jeho „skutočným“ telesným predvedením. Jeho postava akoby patrila do priestoru medzi životom a smrťou, do času medzi dňom a nocou. Aj preto môže existovať v našom vedomí bez ohľadu na to, či sa práve zjavuje ako tieň alebo ako hmota v tvare ľudskej bytosti. Veď napokon je to jedno – na filmovom plátne sú všetky ľudské bytosti v skutočnosti iba tieňmi. Režisér Friedrich Wilhelm Murnau si vo filme *Upír Nosferatu* „vypožičal“ od *Caligariho* aj ďalšie štylizujúce a výrazové prostriedky, ako napríklad časté využívanie kruhovej masky filmového záberu na pointovanie viacerých scén a na zvýraznenie ich emotívneho účinku alebo štylizované dekorácie interiérov s výraznou hrou svetla a tieňov, ktorá narúša prirodzené línie známeho priestoru a vnáša doň rozmer tajomnosti. Na rozdiel od *Caligariho* však Murnau (spolu so scenáristom Henrikom Galeenom) prichádza s výraznejším filmovým rozprávaním, založeným na rozvíjaní lineárneho príbehu a na jeho postupnej dramatizácii prostredníctvom viacerých paralelných dejov a situácií. Najmä v závere filmu sa tak výrazne stupňuje tempo rozprávania, keď Murnau paralelne rozvíja a v dynamickom strihu kombinuje tri až štyri motivické línie (Hutter na ceste domov, Orlock na lodi plávajúcej do prístavu, Ellen vyčkávaná na brehu mora a bláznivý Knock v kutici za mrežami). V tejto premyslenej filmovej narácii ustupuje do úzadia aj nevyhnutné, vtedajšou dobou podmienené teatrálné herectvo či technické obmedzenia pri stvárnení nočných exteriérových scén. Film rozvíja príbeh, ktorý síce má zreteľný literárny základ (oficiálne nepriznaná inšpirácia románom Brama Stokera *Dracula*), no zároveň dokáže filmovými prostriedkami

vniesť do rozprávania výrazný emotívny účinok a napätie. Murnau sa v ňom sústreďuje na hlavnú líniu sugestyvity – na tajomnosť nepoznaného a hrôzu objavovaného zla. Na ceste k nemu nerobí zbytočné odbočky, ani neľadá psychologizujúce zákutia. Po úvodnej slnečnej scéne s rozradostenou a šťastnou manželskou dvojicou Huttera a Ellen ide Murnau rovno „na vec“, pričom nezabudne ústami náhodného okoloidúceho zdôrazniť, že nikto neujde svojmu osudu. Zlo je jeho nevyhnutnou súčasťou a stáva sa nám tak v našom bežnom živote oveľa bližším, než by sme si chceli dobrovoľne pripustiť.

Motívy tajomnosti a hrôzy Murnau dávkuje postupne v priebehu rozprávania príbehu – od obrazov a tajomných symbolov cez úryvky zo starej knihy, vlkolaka, krasy, pavúky, rakvy, náhrobné kríže a loď bez posádky až po Orlocka/Nosferatu a mor ako rozsievanie smrti, ktorá prichádza s ním.

Režisér pritom účelne využíva aj naratívne skratky (najmä prostredníctvom medzituliek, v ktorých účelne kombinuje komentár, úryvky z knihy aj list Huttera pre Ellen), filmové triky a obrazové či filmovo štylizované symboly.

Medzi najvýraznejšie z nich patrí „povozník smrti“ – čierny kočiar s čiernymi koňmi a čiernym kočišom, ktorý v neprirodzene zrýchlenom pohybe odvezie Huttera na Orlockov (Oravský) zámok. Sluha smrti prichádza k nám rýchlo po akýchkoľvek cestách aj necestách... Vizualne pôsobivý je aj prvý záber na Orlocka, ktorého bledá a vychudnutá postava v čiernom odevu sa pomaly vynára do svetla z tmavého podchodu ako z hrobu, odkiaľ práve vstala... Makrozábery na mäsožravú rastlinu požierajúcu muchu či na priesvitný a takmer nehmotný vodný polyp, ktorý do seba vťahuje iné organizmy, nie sú iba súčasťou „prednášky“ profesora Bulwera, ale symbolom vzájomného „upírieho“ požierania živých tvorov ako základného princípu existencie sveta... Motívickým vrcholom filmu je slávna scéna, v ktorej Nosferatu a jeho tieň príde do postele za nevinnou Ellen, obetujúcou sa pre spásu všetkých (scéne predchádza rovnako sugestívny nemý dialóg, v ktorom Ellen cez okno láka upíra k sebe). Obraz, v ktorom tieň dlhoprstých rúk upíra chytia Ellen za prsia a „vezmú“ jej srdce, je pôsobivým a mimoriadne expresívnym symbolom spojenia erotiky a vraždy

či života a smrti, v ktorom existuje každý správny upír. Ellen umiera, Nosferatu sa vyparí a život tak víťazí len prostredníctvom smrti, denné svetlo skraca nočné tieň a kohút ohlasuje nový deň. Nosferatu však ako pravý tieň neprestáva existovať – zomiera iba vtedy, keď zhasne premietacia (v kine alebo v ľudskej myslí) a rodí sa vždy znovu s každým jej zapnutím.

Martin Šmatlák



Doc. PhDr. **Martin Šmatlák** (1961) vyštudoval filmovú vedu na VŠMU v Bratislave. Bol riaditeľom Slovenského filmového ústavu, neskôr pôsobil v manažmente Slovenskej televízie, na Ministerstve kultúry SR, v televízii JOJ a v rade SFÚ. Je pedagógom Filmovej a televíznej fakulty VŠMU a v máji 2009 bol zvolený za prvého riaditeľa Audiovizuálneho fondu. Okrem filmových recenzií publikoval aj odborné štúdie o slovenskej kinematografii a audiovizii pre slovenských aj zahraničných vydavateľov. Je spoluautorom knižných publikácií *Filmové profily* (SFÚ, 2005) a *Od kultúrnych hodnôt k hodnote kultúry* (Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2008), dlhodobo sa venuje legislatívnym a systémovým riešeniam v audiovizii, ako aj otázkam kultúrnej politiky a audiovizuálneho dedičstva.

PROJEKT 100 – 2012 – PROGRAM**FILMOVÉ KLUBY****FK v Múzeu SNP BANSKÁ BYSTRICA****> 17.9. – 26.11.2012**

17.9. Chlapec na bicykli
 24.9. Život Briana
 1.10. Rozchod Nadera a Simin
 8.10. V tme
 22.10. Hanba
 29.10. Čierna Venuša
 5.11. Neha
 12.11. Bohémsky život
 19.11. Trainspotting
 26.11. Čierna mačka, biely kocúr

FK Oko BANSKÁ ŠTIAVNICA**> 14.9. – 7.12.2012**

14.9. Rozchod Nadera a Simin
 28.9. Chlapec na bicykli
 14.10. V tme
 26.10. Bohémsky život
 2.11. Trainspotting
 9.11. Hanba
 16.11. Čierna mačka, biely kocúr
 30.11. Neha
 7.12. Život Briana

Artkino za zrkadlom BRATISLAVA**> 12.9. – 28.10.2012**

12.9. Trainspotting
 16.9. Hanba
 19.9. Chlapec na bicykli
 23.9. Bohémsky život
 26.9. Čierna mačka, biely kocúr
 30.9. Čierna Venuša
 7.10. Neha
 14.10. V tme
 21.10. Rozchod Nadera a Simin
 28.10. Život Briana

FK Igric BRATISLAVA**> 18.10. – 8.11.2012**

18.10. Chlapec na bicykli
 25.10. Čierna Venuša
 8.11. Rozchod Nadera a Simin

Kino Lumière BRATISLAVA**> 24.8. – 30.12.2012**

24.–27.8. Rozchod Nadera a Simin

28.–31.8. Chlapec na bicykli
 6.–12.9.
 +11.–13.10.
 +14.–16.12.
 +20.–21.12. Život Briana
 6.–9.9.
 +1.–3.10.
 +29.–31.10.
 +2.–3.11. V tme
 10.–12.9.
 +27.–30.9.
 +1.–2.12. Hanba
 13.–19.9.
 +8.–10.10.
 +14.–16.10.
 +29.11.–2.12.
 +17.–19.12. Trainspotting
 13.–19.9.
 +17.–19.10.
 +16.–18.11.
 +10.–11.12.
 +13.12. Rozchod Nadera a Simin
 20.9.+4.–8.10.
 +20.–21.11. Chlapec na bicykli
 20.–26.9.
 +23.–24.10.
 +25.–27.11. Čierna Venuša
 22.–26.9.
 +23.–24.10.
 +12.12. Neha
 27.9.–3.10.
 +20.–22.10.
 +22.–24.11.
 +28.–30.12. Bohémsky život
 4.–7.10.
 +4.–7.11. Čierna mačka, biely kocúr

kino Mladost' BRATISLAVA**> 1.9. – 22.10.2012**

1.–12.9.
 +7.–9.10. Rozchod Nadera a Simin
 10.–12.9.
 +20.10. Chlapec na bicykli
 13.–15.9.
 +17.–18.9. Hanba
 19.–20.9.
 +21.10. Neha
 20.–23.9.
 +21.10. V tme
 23.9.+22.10. Trainspotting
 24.9.+20.10. Čierna mačka, biely kocúr

5.–6.10. Čierna Venuša
 14.–15.10. Bohémsky život
 14.–15.10. Život Briana

FK Nostalgia BRATISLAVA**> 28.9. – 21.11.2012**

28.9. Čierna mačka, biely kocúr
 10.10. V tme
 12.10. Trainspotting
 7.11. Hanba
 26.10. Život Briana
 24.10. Chlapec na bicykli
 17.10. Bohémsky život
 21.11. Rozchod Nadera a Simin

FK BYTČA**> 19.10. – 19.12.2012**

19.10. Život Briana
 15.11. Trainspotting
 30.11. Čierna mačka, biely kocúr
 19.12. Hanba

FK 23 DOLNÝ KUBÍN**> 10.9. – 19.11.2012**

10.9. Trainspotting
 24.9. Chlapec na bicykli
 8.10. Bohémsky život
 5.11. Rozchod Nadera a Simin
 19.11. V tme

FK Rebel HANDLOVÁ**> 6.9. – 20.12.2012**

6.9. Bohémsky život
 13.9. V tme
 4.10. Rozchod Nadera a Simin
 11.10. Čierna mačka, biely kocúr
 8.11. Čierna Venuša
 22.11. Život Briana
 29.11. Chlapec na bicykli
 6.12. Hanba
 13.12. Trainspotting
 20.12. Neha

Kinoklub Fajn HUMENNÉ**> 12.9. – 5.12.2012**

12.9. Bohémsky život
 17.10. Život Briana
 14.11. Chlapec na bicykli
 5.12. V tme

FK Iskra KEŽMAROK**> 10.9. – 17.12.2012**

10.9. Bohémsky život
 17.9. Neha
 24.9. Rozchod Nadera a Simin
 29.10. Trainspotting
 12.11. Život Briana
 19.11. Čierna Venuša
 26.11. Hanba
 3.12. Chlapec na bicykli
 10.12. V tme
 17.12. Čierna mačka, biely kocúr

kino Akropola KREMNICA**> 4.9. – 18.12.2012**

4.9. Chlapec na bicykli
 11.9. Neha
 9.10. Čierna mačka, biely kocúr
 16.10. Hanba
 6.11. Čierna Venuša
 13.11. V tme
 27.11. Život Briana
 4.12. Bohémsky život
 11.12. Trainspotting
 18.12. Rozchod Nadera a Simin

FK Otáznik LEVICE**> 20.9. – 22.11.2012**

20.9. Hanba
 27.9. Rozchod Nadera a Simin
 4.10. Život Briana
 11.10. Neha
 18.10. Čierna Venuša
 25.10. Trainspotting
 1.11. Chlapec na bicykli
 8.11. V tme
 15.11. Bohémsky život
 22.11. Čierna mačka, biely kocúr

FK Európa LUČENEC**> 24.9. – 3.12.2012**

24.9. Hanba
 8.10. Trainspotting
 5.11. Chlapec na bicykli
 19.11. Bohémsky život
 3.12. Rozchod Nadera a Simin

FK MCK MALACKY**> 10.10. – 12.12.2012**

10.10. Trainspotting
 17.10. Rozchod Nadera a Simin

24.10. Bohémsky život
31.10. Neha
7.11. Chlapec na bicykli
14.11. Čierna mačka, biely kocúr
21.11. Čierna Venuša
28.11. V tme
5.12. Život Briana
12.12. Hanba

FK Alternatíva MARTIN**> 19.9. – 21.11.2012**

19.9. Bohémsky život
3.10. Rozchod Nadera a Simin
10.10. Chlapec na bicykli
17.10. Čierna mačka, biely kocúr
24.10. Hanba
31.10. Čierna Venuša
7.11. Neha
15.11. V tme
21.11. Trainspotting
29.11. Život Briana

FK "K4" MODRA**> 21.9. – 14.12.2012**

21.9. Rozchod Nadera a Simin
28.9. Život Briana
12.10. Hanba
26.10. Chlapec na bicykli
2.11. Bohémsky život
9.11. Čierna mačka, biely kocúr
23.11. Trainspotting
30.11. V tme
7.12. Čierna Venuša
14.12. Neha

FK pri MsKP NÁMESTOVO**> 23.11. – 14.12.2012**

23.11. Rozchod Nadera a Simin
14.12. Chlapec na bicykli

FK Univerzita NITRA**> 26.9. – 27.11.2012**

26.9.+ 6.11. V tme
2.10. Hanba
9.10. Život Briana
16.10. Chlapec na bicykli
23.10. Rozchod Nadera a Simin
13.11. Trainspotting
20.11. Čierna mačka, biely kocúr
27.11. Bohémsky život

FK kino Považan NOVÉ MESTO NAD VÁHOM**> 19.9. – 12.12.2012**

19.9. Rozchod Nadera a Simin
20.10. Čierna Venuša
14.11. Život Briana
17.-18.11. Chlapec na bicykli
28.11. Hanba
12.12. V tme

FK Kultúrne centrum PEZINOK**> 11.9. – 18.12.2012**

11.9. V tme
18.9. Čierna mačka, biely kocúr
2.10. Život Briana
16.10. Neha
13.11. Hanba
27.11. Rozchod Nadera a Simin
4.12. Trainspotting
11.12. Bohémsky život
18.12. Chlapec na bicykli

FK Fontána PIEŠŤANY**> 17.9. – 10.12.2012**

17.9. Bohémsky život
1.10. Trainspotting
15.10. Čierna mačka, biely kocúr
29.10. Rozchod Nadera a Simin
5.11. Život Briana
12.11. Chlapec na bicykli
19.11. Hanba
26.11. V tme
3.12. Čierna Venuš
10.12. Neha

kino Scala PREŠOV**> 4.9. – 4.12.2012**

4.9. Bohémsky život
11.9. Čierna Venuša
18.9. V tme
2.10. Chlapec na bicykli
9.10. Rozchod Nadera a Simin
23.10. Život Briana
30.10. Čierna mačka, biely kocúr
13.11. Neha
4.12. Hanba

FK '93 PRIEVIDZA**> 11.10. – 15.11.2012**

11.10. Čierna Venuša
25.10. Rozchod Nadera a Simin
1.11. Život Briana

8.11. Trainspotting
15.11. Hanba

FK pri DK PÚCHOV**> 26.9. – 16.12.2012**

26.9. Chlapec na bicykli
24.10. Rozchod Nadera a Simin
17.-18.11. Život Briana
28.11. Čierna mačka, biely kocúr
15.-16.12. Hanba

kino Orbis RIMAVSKÁ SOBOTA**> 30.9. – 9.12.2012**

30.9. Neha
28.10. Čierna mačka, biely kocúr
4.11. Hanba
11.11. Rozchod Nadera a Simin
25.11. Chlapec na bicykli
2.12. Bohémsky život
9.12. Trainspotting

kino Nova SEREĎ**> 4.10. – 6.12.2012**

4.10. Trainspotting
11.10. Rozchod Nadera a Simin
18.10. Hanba
25.10. V tme
8.11. Život Briana
15.11. Čierna Venuša
22.11. Neha
6.12. Bohémsky život

kino Mier SPIŠSKÁ NOVÁ VES**> 4.9. – 11.12.2012**

4.9. Hanba
18.9. Čierna Venuša
25.9. Rozchod Nadera a Simin
2.10. Neha
23.10. Čierna mačka, biely kocúr
30.10. Bohémsky život
11.12. Život Briana

FK ŠALA**> 12.9. – 5.12.2012**

12.-13.9. Čierna mačka, biely kocúr
19.-20.9. Život Briana
26.-27.9. Trainspotting
3.10. Čierna Venuša
17.10. V tme
31.10. Rozchod Nadera a Simin
7.11. Bohémsky život

21.11. Hanba
5.12. Chlapec na bicykli

Artkino Metro TRENČÍN**> 5.9. – 25.11.2012**

5.-6.9. Trainspotting
7.-9.9. Čierna mačka, biely kocúr
13.9. Čierna Venuša
14.-16.9. Život Briana
10.10. Bohémsky život
13.-14.10. Chlapec na bicykli
27.-28.10. Hanba
20.11. Neha
21.-22.11. V tme
24.-25.11. Rozchod Nadera a Simin

FK Naoko TRNAVA**> 25.9. – 27.11.2012**

25.9. Bohémsky život
2.10. Čierna mačka, biely kocúr
9.10. Neha
16.10. Čierna Venuša
23.10. V tme
30.10. Hanba
6.11. Trainspotting
13.11. Rozchod Nadera a Simin
20.11. Život Briana
27.11. Chlapec na bicykli

KINÁ**kino Mostár BREZNO****> 3.11. – 16.12.2012**

3.-4.11. Rozchod Nadera a Simin
11.11. Neha
8.-9.12. Chlapec na bicykli
16.12. Čierna Venuša

kino Spoločenský dom TOPOĽČANY**> 28.9. – 30.9.2012**

28.-30.9. Rozchod Nadera a Simin

kino Turiec TURČIANSKE TEPLICE**> 20.10. – 21.10.2012**

20.-21.10. Rozchod Nadera a Simin



66 sezón | Peter Kerekes, 2003



Osadné | Marko Škop, 2009



Slepé lásky | Juraj Lehotský, 2008



Hranica | Jaroslav Vojtek, 2009

ASOCIÁCIA SLOVENSKÝCH FILMOVÝCH KLUBOV

najúspešnejší distribútor slovenských dokumentárnych filmov

www.asfk.sk



časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze



1/12 normalizácia

www.asfk.sk

PROJEKT 100 2012

18. PROJEKT 100 – 2011 V SLOVENSKEJ REPUBLIKE
6.9. – 31.12.2012

PROGRAM FILMOVÝCH KLUBOV PROJEKT 100

FK v MÚZEU SNP BANSKÁ BYSTRICA ▶ 17.9. – 26.11.2012
FK OKO BANSKÁ ŠTIAVNICA ▶ 14.9. – 7.12.2012
ARTKINO ZA ZRKADLOM BRATISLAVA ▶ 12.9. – 28.10.2012
FK IGRIC BRATISLAVA ▶ 18.10. – 8.11.2012
KINO LUMIÈRE BRATISLAVA ▶ 24.8. – 30.12.2012
KINO MLADOSŤ BRATISLAVA ▶ 1.9. – 22.10.2012
FK NOSTALGIA BRATISLAVA ▶ 28.9. – 21.11.2012
FK BYŤČA ▶ 19.10. – 19.12.2012
FK 23 DOLNÝ KUBÍN ▶ 10.9. – 19.11.2012
FK REBEL HANDLOVÁ ▶ 6.9. – 20.12.2012
KINOKLUB FAJN HUMENNÉ ▶ 12.9. – 5.12.2012
FK ISKRA KEŽMAROK ▶ 10.9. – 17.12.2012
KINO AKROPOLA KREMNICA ▶ 4.9. – 18.12.2012
FK OTÁZNIK LEVICE ▶ 20.9. – 22.11.2012
FK EURÓPA LÚČENEC ▶ 24.9. – 3.12.2012
FK MCK MALACKY ▶ 10.10. – 12.12.2012
FK ALTERNATÍVA MARTIN ▶ 19.9. – 29.11.2012
FK "K4" MODRA ▶ 21.9. – 14.12.2012
FK PRI MSKP NÁMESTOVO ▶ 23.11. – 14.12.2012
FK UNIVERZITA NITRA ▶ 26.9. – 27.11.2012
FK KINO POVAŽAN NOVÉ MESTO NAD VÁHOM ▶ 19.9. – 12.12.2012
FK KULTÚRNE CENTRUM PEZINOK ▶ 11.9. – 18.12.2012
FK FONTÁNA PIEŠŤANY ▶ 17.9. – 10.12.2012
KINO SCALA PREŠOV ▶ 4.9. – 4.12.2012
FK '93 PRIEVIDZA ▶ 11.10. – 15.11.2012
FK PRI DK PÚCHOV ▶ 26.9. – 16.12.2012
KINO ORBIS RIMAVSKÁ SOBOTA ▶ 30.9. – 9.12.2012
KINO NOVA SEREĎ ▶ 4.10. – 6.12.2012
KINO MIER SPIŠSKÁ NOVÁ VES ▶ 4.9. – 11.12.2012
FK ŠAĽA ▶ 12.9. – 5.12.2012
ARTKINO METRO TRENČÍN ▶ 5.9. – 25.11.2012
FK NAOKO TRNAVA ▶ 25.9. – 27.11.2012

PROGRAM KÍN PROJEKT 100

KINO MOSTÁR BREZNO ▶ 3.11. – 16.12.2012
KINO CENTRUM SNINA ▶ 9.9. – 11.9.2012
KINO SPOLOČENSKÝ DOM TOPOĽČANY ▶ 28.9. – 30.9.2012
KINO TURIEC TURČIANSKE TEPLICE ▶ 20.10. – 21.10.2012

ORGANIZÁTOR
Kultúrna spoločnosť
SLOVENSKEJ REPUBLIKY
PARTNERI
KINEMA
RADIO_FM
film.sk
Pravda
Pravda.sk
tyždeň
MEDIALNI PARTNERI
vof
PODVAŽIE
FINANČNE
PODPORIL
FOND
KINEMA
PARTNERI
KINEMA
FESTIVAL
CIVILESK
FESTIVAL
KINEMA

FILM.SK JE VIDOVANÝ MK SR POD EV. Č. EV 947/08