

FILM.SK

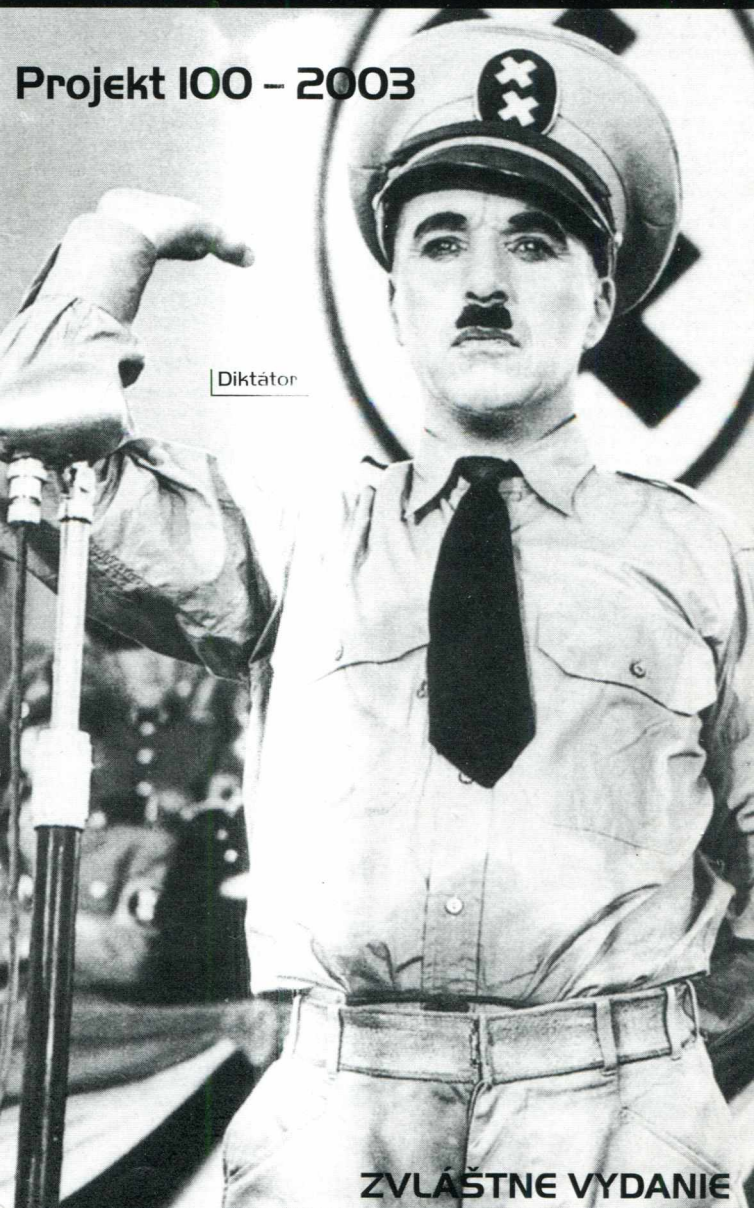
mesačník o filmovom dianí na Slovensku
2003

www.filmsk.sk

3

Projekt 100 – 2003

Diktátor



ZVLÁŠTNE VYDANIE

Filmy uvedené v Projekte 100

1995

BEZSTAROSTNÁ JAZDA (r. D. Hopper, USA 1969)
KOYAANISQATSI (r. G. Reggio, USA 1983)
LÁSKY JEDNEJ PLAVOVLÁSKY (r. M. Forman, Československo 1965)
MARKÉTA LAZAROVÁ (r. F. Vlácil, Československo 1967)
OBCHOD NA KORZE (r. J. Kadár, E. Klos, Československo 1965)
PERLIČKY NA DNE (r. J. Menzel, J. Němec, E. Schorm, V. Chytilová, J. Jireš, Československo 1965)
PINK FLOYD: THE WALL (r. A. Parker, Veľká Británia 1982)
TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO! (r. W. Wenders, SRN 1993)
TRI FARBY: MODRÁ (r. K. Kieslowski, Francúzsko/Švajčiarsko/Poľsko 1993)
URGA (r. N. Michalkov, ZSSR/Francúzsko 1991)
 + krátkometrážna tvorba

1996

KUCHÁR, ZLODEJ, JEHO ŽENA A JEJ MILENEC (r. P. Greenaway, Veľká Británia/Francúzsko 1989)
LOVEC JELEŇOV (r. M. Cimino, USA 1978)
PRED DAŽĎOM (r. M. Manchevski, Francúzsko/Macedónsko/Veľká Británia 1994)
TAJOMNÝ VLAK (r. J. Jarmusch, USA 1989)
TOMMY (r. K. Russell, Veľká Británia 1975)
TOTO HRDINA (r. J. van Dormael, Belgicko/Francúzsko/SRN 1991)
ÚDOLIE VČIEL (r. F. Vlácil, Československo 1967)
VEĽKÁ ŽRANICA (r. M. Ferreri, Francúzsko/Taliansko 1973)
ZBEHOVIA A PÚTNICI (r. J. Jakubisko, Československo/Taliansko 1968)
ZLODEJ DETÍ (r. G. Amelio, Taliansko/Francúzsko 1992)
 + krátkometrážna tvorba

1997

ĎALEKÁ CESTA (r. A. Radok, Československo 1949)
DOM OBESENCA (r. E. Kusturica, Juhoslávia 1987)
FALOŠNÁ HRA S KRÁLIKOM ROGEROM (r. R. Zemeckis, USA 1988)
BOZK PAVÚČEJ ŽENY (r. H. Babenco, Brazília/USA 1985)
POVOLANIE: REPORTÉR (r. M. Antonioni, Taliansko/Francúzsko/Španielsko 1975)
PRET-A-PORTER (r. R. Altman, USA 1994)
SMOKE (r. W. Wang, USA 1995)
UNAVENÍ SLNKOM (r. N. Michalkov, Francúzsko/Rusko 1994)
VÝSTRELY NA BROADWAYI (r. W. Allen, USA 1994)
ZEM A SLOBODA (r. K. Loach, Veľká Británia/SRN/Španielsko 1995)
 + krátkometrážna tvorba

1998

CHUŤ ČEREŠNÍ (r. A. Kiarostamí, Irán 1997)
MAZACIA HLAVA (r. D. Lynch, USA 1976)
MOST CEZ RIEKU KWAI (r. D. Lean, Veľká Británia 1957)
MÔJ RUŽOVÝ ŽIVOT (r. A. Berliner, Francúzsko 1997)
NOSTALGIA (r. A. Tarkovskij, Taliansko/ZSSR 1983)
SALÓ ALEBO 120 DNÍ SODOMY (r. P. P. Pasolini, Taliansko/Francúzsko 1975)
SLADKÉ HRY MINULÉHO LETÁ (r. J. Herz, Československo 1969)
TAJNOSTI A LŽI (r. M. Leigh, Veľká Británia/Francúzsko 1996)
VERTIGO (r. A. Hitchcock, USA 1958)
NICK PARK UVÁDZA... (kolekcia filmov Nicka Parka)

Asociácia slovenských filmových klubov,
 Grösslingová 32, 811 09 Bratislava,

tel.: 02/527 33 213, fax: 02/529 25 533, e-mail: asfk@stonline.sk

Svet Brazil v tieni Diktátora

Prehliadka *Projekt 100* je ojedinelým projektom nákupu filmov pre filmové kluby v (nielen) stredoeurópskom regióne. Program filmových klubov, artkín či bežných kín „projektové“ filmy pravidelne obohacujú už od roku 1995 – najmä vďaka fungujúcej spolupráci Asociácie českých filmových klubů a Asociácie slovenských filmových klubov. Ani tomuto partnerstvu sa však pri realizácii výnimočného projektu nevyhlo čosi, čo možno označiť ako problém rozdelenia republiky. Nerovnaké tempo vývoja ekonomík oboch štátov a z toho vyplývajúce kurzové rozdiely spôsobili, že v predposlednom – deviatom – ročníku prehliadky prišlo k zmene v jej financovaní. Aj napriek tomu však deviaty *Projekt 100 – 2003* opäť prináša desať kvalitných filmových titulov. Po prvýkrát ale prišlo k rozdielu v programe jeho českej a slovenskej časti: keďže práva na uvedenie Formanovho *Amadea* (1984) sa podarilo získať len pre Českú republiku, v programe slovenskej časti *Projektu 100 – 2003* sa namiesto neho zjaví nemenej zaujímavá snímka – Kaurismäkiho *Muž bez minulosti* (2002) – ktorá získala hneď niekoľko ocenení na minuloročnom MFF v Cannes.

Medzi titulmi *Projektu 100 – 2003* nájdeme aj tri znepokojivé vízie minulosti – prítomnosti – budúcnosti nášho sveta. *Diktátor* (1940). *Brazil* (1985). *Naqoyqatsi* (2002). Snáď iba prehliadka s tak veľkorysou dramaturgiou mohla zviazať dohromady filmy, ktoré by sa inak „nestretli“, a z ktorých každý prichádza s až mrazivo jednoznačným posolstvom. Chaplinov *Diktátor* ako vykreslenie narastajúcej mašinérie moci stelesnenej v osobe vodcu v čase svojho vzniku vďaka jednoznačnej a nie náhodnej podobe filmového diktátora Hynkela so skutočným diktátorom Hitlerom predstavoval jasné varovanie pred mocnejúcim fašizmom. Ako každé nadčasové dielo, aj *Diktátor* prináša svoje posolstvo i súčasnému publiku – avšak s jedným výrazným rozdielom: naša doba ponúka diktátorov (volajú sa prezidenti) podstatne viac. Preto je takmer nemožné tvrdiť so stopercentnou istotou, pred ktorým z diktátorov nás Chaplin varuje tentokrát. V každom prípade však treba rátať s tým, že náš svet sa aj vďaka boju proti tomu (ne)správnemu diktátorovi bude čím ďalej viac podobaf svetu z filmu *Brazil*... Kým *Diktátor* i *Brazil* ku nám prehovárajú síce jasnovidecky, no z viac či menej vzdialenej minulosti, *Naqoyqatsi* podáva aktuálnu správu o stave tohto sveta. Aj keby sme Reggiov pohľad považovali za akokoľvek subjektívny, temnosť jeho výpovede (nenadarmo sám označil *Naqoyqatsi* za „film o stave beznádeje“) nás možno prinúti zamyslieť sa...

Časy sa menia, no *Projekt 100* zatiaľ zostáva. Dúfajme, že jeho blahodárne pôsobenie sa po ukončení pôvodne plánovaného desaťročného cyklu predĺži minimálne o ďalších desať rokov a prinesie do filmových klubov ďalšiu stovku kvalitných filmov. A tiež, že spomínané realizačné problémy oboch strán sa stratia vďaka spoločnému stretnutiu v Európe bez hraníc. Aj keď svet bude už zrejme úplne iný...

Silvia Klasová

(autorka je členkou Výkonného výboru ASFK)

Film.sk

Mesačník o filmovom
dianí na Slovensku
– zvláštne vydanie k prehliadke
Projekt 100 – 2003

Vydavateľ: Slovenský
filmový ústav

Adresa redakcie: Film.sk
Slovenský filmový ústav
Grösslingová 32
811 09 Bratislava
tel.: 02/52 73 32 12
fax.: 02/52 73 32 14
e-mail: filmsk@sfu.sk

Šéfredaktorka:

Simona Nôtová-Tušerová

Zodpovedná redaktorka

**Film.sk 3/2003 – zvláštneho
vydania k prehliadke
Projekt 100 – 2003:**

Silvia Klasová

Tajomníčka redakcie:

Dáša Čiripová

Redakčná rada:

Peter Dubecký

generálny riaditeľ SFÚ

Štefan Vraštiak

vedúci videotéky SFÚ

Miroslav Ulman

vedúci infocentra SFÚ

Marián Brázda

vedúci edičného oddelenia SFÚ

Lubica Mistríková

vedúca kancelárie AIC – SFÚ

Simona Nôtová-Tušerová

šéfredaktorka Film.sk

Design: Marek Borovský

Grafická úprava:

Miroslav Grnja

Litografie a osvit:

Dolis, spol. s r. o.

Tlač: Žilinské tlačiarne

Hviezdoslavova 42, 011 33 Žilina

Uzavierka čísla: 10. 2. 2003

Text neprešiel jazykovou úpravou.

Názory redakcie sa nemusia

zhodovať s názormi

prispievateľov.

Profily režisérov, výrobné údaje
filmov, fotografie a zoznam filmov

uvedených v Projekte 100

sú spracované podľa

Filmových listov – zvláštneho

vydania k prehliadke

Projekt 100 – 2003 v ČR.

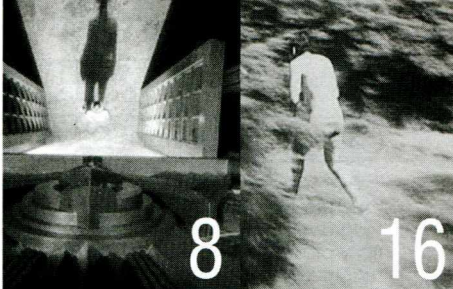
Foto na titulnej strane:

Diktátor

Film.sk vychádza

s podporou MK SR.

ISSN 1335 – 8286



OBSAH

- 3 ⇔ **OTÁZKA PRE...**
- 4 – 7 ⇔ **AMARCORD**
Amarcord čiže nepoučovať
posolstvom
- 8 – 11 ⇔ **BRAZIL**
Brazil ako systém a hra
- 12 – 15 ⇔ **DIKTÁTOR**
Veľký malý Diktátor
- 16 – 19 ⇔ **IDIOTI**
Medzi úpadkom
a oslobodením
- 20 – 23 ⇔ **MLIEČNA DRÁHA**
Heréza obrazu
- 24 – 27 ⇔ **MUŽ BEZ MINULOSTI**
Keď stratíte sami seba
- 28 – 31 ⇔ **NAQOYQATSI**
Svet podľa Reggia
- 32 – 35 ⇔ **NOČNÉ HOVORY
S MATKOU**
Okno – okno do duše
- 36 – 39 ⇔ **OSTROV**
Variant lásky
- 40 – 43 ⇔ **ZVÄČŠENINA**
Zdanie, ktoré neklame
- 44 – 48 ⇔ **PROGRAM**
Projektu 100 – 2003

Tohtoročný – deviaty – Projekt 100 je v súlade s jeho filozofiou predposledným ročníkom tejto prehliadky. Ako by ste zhodnotili jeho pôsobenie a dosah na výchovu filmového diváka v Čechách a na Slovensku?

Jiří Králík, podpredseda Rady Asociace českých filmových klubů, autor Projektu 100: „Možno by stálo za to, pripomenúť počiatočné ambície Projektu 100. Jeho hlavnou úlohou bolo zachrániť klubovú distribúciu a tým v podstate aj celé hnutie, ktoré v polovici 90-tych rokov zostalo bez perspektívy prísunu kvalitných filmov. Preto vznikol Projekt 100, ktorý v priebehu deviatich rokov zaistil nielen kvalitný a atraktívny program pre filmové kluby, ale dokázal i „presvedčiť“ niekoľko kín k založeniu filmového klubu či artkina. Projekt 100 je ojedinelá a unikátna aktivita, ktorá nemá v Európe obdobu, a súčasne aj cesta k záchrane a vytvoreniu pevnej a dobre fungujúcej štruktúry filmových klubov a artkín. Situácia českých a slovenských filmových klubov tak ostro kontrastuje s umierajúcim hnutím v minulosti omnoho progresívnejších poľských či maďarských filmových klubov.“

Peter Dubecký, predseda Asociácie slovenských filmových klubov: „Projekt 100 je úplne ojedinelý projekt akejsi putovnej prehliadky, ktorá je schopná vysokou mierou kultivovať filmového diváka. Taktiež predstavuje jedinečnú možnosť ako obohacovať dramaturgiu filmových klubov prostredníctvom stabilného prísunu nových premiérových titulov. A v neposlednom rade je to veľmi príjemná a vítaná možnosť prepojenia filmovej klasiky s filmami, ktoré reprezentujú súčasné trendy svetovej kinematografie. V tejto chvíli je však ťažké presne vyčíslieť celkový dosah Projektu 100 a zhodnotiť ho v rámci klubovej a artovej distribúcie, či v rámci distribúcie ako takej. Evidentné však je, že práve Projekt 100 by mal byť viac vnímaný nielen ako projekt Asociácie slovenských filmových klubov, ale aj ako projekt Ministerstva školstva SR. Určite by nebolo na škodu veci zamyslieť sa nad tým, ako výraznejšie podporiť takéto filmy – nepochybne patriace do zlatého fondu svetovej kinematografie – ktoré by sa mali stať súčasťou učebných osnov predmetov literatúra či estetická výchova na stredných školách. Toto je rozhodujúci moment aj pre ďalšie projekty, ktorých zámerom je prispievať k výchove filmového diváka.“

OTÁZKA PRE...

Amarcord

Amarcord, Taliansko/Francúzsko 1973, far., 127 min.



Námet a scenár: Federico Fellini, Tonino Guerra. **Réžia:** Federico Fellini. **Kamera:** Giuseppe Rotunno. **Hudba:** Nino Rota. **Strih:** Ruggero Mastroianni. **Výprava a kostýmy:** Danilo Donati. **Zvuk:** Oscar de Arcangelis. **Produkcia:** Franco Cristaldi. **Hrajú:** Bruno Zanin (Titta), Armando Brancia (otec Aurelio), Pupella Maggiová (matka Miranda), Magali Noël (Gradisca), Luigi Rossi (advokát), Giuseppe Lanigro (dedko), Ciccio Ingrassia (bláznivý strýko), Maria Antonietta Beluzzi (trafikantka), Nando Orfei (Pataca), Ferruccio Brembilla (fašistický vodca) a iní.

Federico Fellini

* 20. 1. 1920 Rimini (Taliansko)

† 31. 10. 1993 Rím (Taliansko)

Taliansky režisér už počas svojho života patril k novodobým filmovým legendám. Vyslúžil si označenie klaun filmového plátna, mystifikátor, mudrc, ale aj blázon. Z mnohokrát všednej reality dokázal utkať fascinujúce, takmer magické obrazy a príbehy. Aj keď Fellini vychádzal z odkazu neorealizmu, okamžite zdôraznil svoju vlastnú obrazotvornosť ako východiskový zdroj inšpirácie. Reagoval na dobové spoločenské problémy, no ich vyobrazenie prechádzalo zložitými metamorfózami. Dokonca sa rozhodol nakrúcať svoje diela výhradne vo filmovom štúdiu,



aby tak dospel k výraznej priesotorovej štylizácii. Fellini síce nikdy nezískal filmové vzdelanie, no svoje bohaté skúsenosti získal, keď vymýšľal gagy, podieľal sa na scenároch či asistoval iným režisérom. Režijne dokázal viesť uznávané hviezdy (A. Sordi, M. Mastroianni), z herečiek obsadzoval predovšetkým svoju ženu Giuliettu Masinu. Okrem mnohých iných ocenení získal v roku 1993 aj Oscara za celoživotnú tvorbu.

Amarcord čiže nepoučovať posolstvom

V zvláštnom dokumente režiséra Pasquita Del Bosca *Nájdennyj autoportrét* Federico Fellini rôznym novinárom odpovedá na otázky o ceste filmového tvorca od nakrútenia *Bieleho šejka* (1952) po *Amarcord*. Na začiatku tejto dvadsaťročnej cesty nás vitálny tridsiatnik presviedča, že nakrútiť film preňho znamená „nepoučovať posolstvom, hovoriť pokorne a hlavne so zmyslom pre proporcie vecí“. Rovnakú odpoveď počujeme aj na konci dokumentu v rozhovore o Felliniho štvrtom Oscarovi za najlepší zahraničný film. Cenu za *Amarcord* išla prebrať do Los Angeles Giulietta Masina a Fellini s dobráckou zlomyseľnosťou komentoval ono dvadsaťročné aj poukazovaním na svoje preriednuté vlasy a tučnejší podbradok.

Amarcord je skvelá prechádzka pamäťou autora, ktorého témou sú spomienky. Za zvuku „chytľavých“ melódii Nina Rotu rozhýbaná panoráma figúr a figúrok, ktoré „poznal alebo dobre vymyslel“. Preto aj na otázku, či Rimini jeho fantázie jestvovalo alebo nie, odpovedal, že „je skutočnejšie to, čo som si vysnil. Rodný kraj má čo robiť s dimen-

ziou pamäti, sú v nej zapísaní ľudia, matka, otec. Ale ani vzťah k nim nie je jasný. Nedomáham vidieť objektívne ani svoje mesto. Ja si spomienky často vymýšľam.“ Lenže zároveň – a možno predovšetkým – je to film, ktorý človeka má vyrušiť z pokoja, pretože ide o nezvyčajný „obraz fašizmu a portrét talianskej spoločnosti tej doby“.

Názov mestečka *Amarcord* je ľahké stotožňovať so spomienkami, pretože v románskom nárečí slovo *a m'arcord* znamená *spomínam si*. Fellini názov ponechal, napriek tomu, že si veľmi prial, aby to čudesné slovíčko pripomínalo zvonkohru, fonetický predmet, kabalistický zvuk, značku aperitívu, hocičo, „len nie dráždivú asociáciu predstavy ‚spomínam‘“.

A tak svojrázny kronikár, pán advokát – niekedy zastúpený pouličným predajcom Biscuinim alebo obecným bláznom Giudiziom – môže začať predstavovať bizarné prímorské mestečko *Amarcord* s bizarným komparzom hlavných postáv. Za epizodickou štruktúrou filmu sa postupne spevňuje kostra príbehu dospievania mladého Tittu. Počas jed-



ného roka, medzi ritualizovanými činnosťami, ako sú pálenie starých rároh na oslavu príchodu jari, fašistická oslava „zrodenia Ríma“ 21. apríla, čakanie na hrdé dielo režimu – obrovský parník REX, automobilové závody, Tittov príbeh „dorastá“ do rozchodu s pestvami samopašných vtipkárov, akýchsi predobrazov budúch *vifelloni* (darmošlapov).

V Tittovom rodičovskom dome žije pestro sfarbená trojgeneračná komunita: od rustikálneho deda Peppina, cez otca, pracovitého murárskeho majstra a anarchistu, po matkinho brata, nenapraviteľ-

ne všetkým, čo drží pohromade koketnú kaderníčku Gradiscu (Šťastíčko). Dokonca aj legenda o jej milostnom „dare“ kniežatú v apartmáne Grandhotela, sprevádzanom ponukou trošky *šťastíčka* výmenou za prísľub stavby korza, iba posilňuje Tittove erotické „vytrženie“, keď sa ocitne s Gradiscou v prázdnom hľadisku kina Fulgor. Podobne ako u jeho spolužiakov rozhojňuje „extázu“ vyvolávanie mien miestnych erotických bohýň pri skupinovom onanovaní v zaparkovanom aute.

A vôbec Grandhotel: „zhmotnenie všetkých fantázií s pred-



ného flákača a fašistu, a dvojicu *ratolesť*, Tittu a jeho mladšieho brata Olivu. Výchovné metódy otca – neznaboha sú ukričané, zato ochranné krídla matky – napriek občasnému zafrflaniu – sú dostatočne široké aj láskavé. Pravda, Tittovo dozrievanie sa pomaly pomaličky rozpletá z kĺbka nesmelých dotykov a odvážnych erotických predstáv. Tie štartujú pri pohľade na profesorku matematiky, fašistickú aktivistku, najmä však „Levicu“ s prsnatou bustou, rovnako ako pri pohliadzaní neukojiteľnej nymfomanky Líštičky alebo pri „nafukovaní“ trafikantkiných prsníkov, väčších ako vankúše. Predovšetkým sa však uvoľňujú Tittove sexuálne fantázie úpl-

stavou bohatstva a smelých erotických snov“. Federico Fellini ich – raz jemnejšie, raz nástojčivejšie – ironizuje, pretože dobre vie, že „aj exhibícia sexu je fašizmus. Keď rozprávam o živote jedného mestečka, rozprávam aj o živote celej zeme a ukazujem mladým ľuďom, z akej spoločnosti vyšli, ukazujem im, čo bolo na fašizme a tejto spoločnosti fanatické, čo v nich bolo provinčné, detinské, smiešne, nesúrodé a ponížujúce.“ Napríklad pompéžna oslava 21. apríla so *spartakiádou* v malom a s prehliadkovým pochodom funkcionárov v čiernych košeliach a „Levicou“ v napnutej čiernej blúzke. Lenže oslava má ešte čiernejšie finále, pretože niekto vy-

pol elektrický prúd a zo zvonice do tmy spustil *Internacionálu*. Až po hodnej chvíli skupina *elitných* strelcov odprace z veže kufříkový gramofón a preventívne pozatýka evidované *ľavičiarске „kviетка“*. Samozrejme, na čestnom prvom mieste anarchistu Aurelia, Tittovho otca. Na policajnej stanici ho prinútiť k opakovaným prípitkom na oslavu fašizmu, lenže pritom doňho doslova nalievajú ricínový olej a jeho *vyprázdňujúce* účinky sú ozaj príkladné, rovnako príkladne sú provinčné, detinské, smiešne a ponižujúce.

Ako keby karnevalizácia *Amarcordu* nemala koniec, vpletie sa aj do trapasov počas letného rodinného obeda na statku, ktorý je príležitosťou raz do roka vyvenčiť strýka Tea na „opušťáku“ z blázinca. O mraziacej mnohovrstevnatosti aj tejto *idyllickej* epizódy svedčí napríklad marginálne zaznamenanie decka pechoriaceho sa s veľkým kameňom, aby sa pokúsilo zabiť súrodenca uloženého v košíku.

Všetko to bláznenie zrazu zväžnie v hustej hmle, v ktorej sa dedo Peppino „stratí“ sotva po dvoch krokoch od brány domu a zamudruje si o smrti. Tá čoskoro kruto zasiahne. Smrť matky Tittu možno predčasne, ale určite definitívne vyvedie z detských rokov. Po pohrebe sám odíde na mólo, aby *načúval* moru. Jeho vážny hlas prekrýva rozpustilé finále so svadbou Gradiscy s karabinierom v *sexi uniforme*. Titta *nepočuje* ani parodovanie svadby chlapcami, ktorí Gradiscu uisťujú, že napriek večnému podpichovaniu ju vždy *milovali*.

Amarcord je vari najpresvedčivejší Felliniho film, v ktorom sa potvrdzuje platnosť jeho vyznania: „*Nerobím žiadne kompromisy, moje filmy sú ako ja, sú zrkadlom, ktoré nastavujem sám sebe.*“ Patria doňho aj obrazy o zneužitelnosti slova frázou a falošným pátosom, rovnako aj obrazy ľahostajnosti, stádovosti, „*nekonečnej hlúposti, ktorá nám poplietla hlavy.*“

Juraj Mojžiš



Juraj Mojžiš (1938) vedie interpretačný seminár na Katedre filmovej vedy Filmovej a televíznej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Knižne publikoval monografické práce o Rudolfovi Filovi, Albertovi Marenčinovi, Marianovi Čunderlíkovi a antológii štúdií Oskára Čepana o výtvarnom umení *Znepokojené múzy*. Spolu s Janou Geržovou je spoluautorom koncepcie *Slovníka svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*.

Brazil

Brazil, USA 1985, far., 131 min.

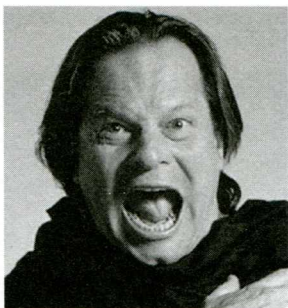


Scenár: Terry Gilliam, Tom Stoppard, Charles McKeown. **Réžia:** Terry Gilliam. **Kamera:** Roger Pratt. **Hudba:** Michael Kamen. **Strih:** Julian Doyle. **Výprava:** John Beard, Keith Pain. **Kostýmy:** James Acheson. **Zvuk:** Rodney Glenn. **Producent:** Arnon Milchan. **Hrajú:** Jonathan Pryce (Sam Lowry), Robert de Niro (Archibald „Harry“ Tuttle), Katherine Helmondová (Ida Lowryová), Ian Holm (Kurtzmann), Bob Hoskins (Spoor), Michael Palin (Jack Lint), Ian Richardson (Warren), Peter Vaughan (Eugene Helpmann), Kim Greistová (Jill Laytonová), Jim Broadbent (Dr. Jaffe) a ďalší.

Terry Gilliam

* 22. 11. 1940 Minneapolis (USA)

Vyštudoval politické vedy, no tomuto odboru sa nikdy nevenoval. Živil sa ako karikaturista a ilustrátor, pracoval v novinách, časopisoch a reklamných agentúrach. Skôr, než sa v roku 1967 pridal ako posledný člen k legendárnemu zoskupeniu Monty Python's Flying Circus, zaoberal sa najmä komiksom. Túto skúsenosť cítiť nielen z jeho pôsobenia v rámci „Python's“, ale aj z jeho neskoršej samostatnej tvorby. Skupina Gilliamovi ponúkla – čo sa týkalo výtvarnej a animátorskej zložky – takmer absolútnu tvorivú slobodu. V každom z jeho filmov objavíme vo svetovej kinematografii zriedkavú tvorivú hravosť – jeho bohato kypiacu predstavivosť nie je



príznačná len pre jeho surreálne imaginatívne fantasy filmy, ale pre všetky jeho snímky. Aj napriek malému komerčnému úspechu svojich filmov sa Gilliam stal až nečakane žiadaným režisérom, ktorý si získal povesť extravagantného perfekcionalistu. Tento rok má mať premiéru jeho apokalyptická fantasy *Dobré znamenia* (Good Omens), ktorá rozpráva „o Antikristovi, nebi a pekle“.

Brazíl ako systém a hra

Ak akceptujeme chápanie filmového diela ako systému, vynoria sa nám pri filme *Brazil* ako ponorky spod hladiny dve otázky: z akých prvkov sa tento systém skladá a akú majú tieto prvky funkciu?

O prvkoch takéhoto formálneho systému môžeme uvažovať v dvoch rovinách – materiálnej a abstraktnej. Materiálnymi (alebo konkrétnymi) prvkami sú obrazy pozostávajúce z filmových znakov analogických predkamerovej realite. Filmové obrazy v dokumentárnom a hranom filme sa pokladajú za maximálne podobné obrazom života, ktoré obsiahneme jedným pohľadom. Ak medze obrazu nevyznačujú strihy alebo spustenie a zastavenie kamery alebo figúry plniace interpunkčné funkcie – na akej báze môžeme rozhodovať, kde obraz začína a kde končí, kde prebiehajú jeho hranice? Jedným z predpokladaných riešení tejto dilemy bolo prehlásenie, že „obrazom je najmenšia samostatná významová jednotka, ktorá sa dá vyčleniť len rozumovou operáciou príjemcu“. (A. Helmanová, *Obraz*. In *Kino Ikon* 1/2001, s. 24 – 25)

Na materiálne obrazy nadväzujú mentálne obrazy diváka a jeho asociácie, čo je veľmi dôležité. Obraz má – podobne ako filmový znak – dvojité charakteristiky. Je zároveň reprodukciou aj transformáciou, je ako odtlačok prstu... V druhej rovine, v rovine abstraktnej, ide o symboly, metafory, konvencie (o štylistické figúry) vyplývajúce z obrazu a/alebo z ich spojení a samozrejme z kontextu systému. Ten môžeme najjednoduchšie charakterizovať ako súbor pohyblivých obrazov rôznych veľkostí usporiadaných za sebou v určitom rytme, v prípa-

de filmu *Brazil* v explozívnom rytme latinsko-americkej hudby.

„Pre systém je príznačná diskretnosť na úrovni prvkov a nediskretnosť na úrovni fungovania.“ (P. Mihálik, *Kapitoly z filmovej teórie* 1983, s. 117) Prvky majú silnú tendenciu vďaka funkciám prekonávať svoju diskretnosť smerom k nerozčlenitosti, otvorenosti, kontinuálnosti. Funkcie majú totiž v konečnom dôsledku vytvárať na úrovni systému ako celku iluzívnu realitu. Toto je už všeobecnou funkciou systému. Funkcie jednotlivých prvkov smerujú práve sem. V tejto súvislosti je dôležité, že ak sa mení alebo „nefunguje“ nejaký prvok, menia sa aj jeho funkcie a teda i celý systém. Takže divák by ťažko akceptoval systém filmového diela o ponorkách, v ktorom postavy dýchajú pod vodou bez kyslíkového prístroja, pokiaľ by nešlo o systém paródie alebo povedzme sci-fi o ľuďoch so žiabrami.

Vo filme *Brazil* ide práve aj o paródiu, aj o sci-fi. A systém funguje. Tento triumf predstavivosti a dizajnu z roku 1985 je okrem iného systémom, ktorý popisuje víziu systému spoločensko-politického. Pohybuje sa tu nešťastný úradník Sam Lowry. Alebo skôr potáca až do chvíle, kým sa nezapletie do omylu svojho vlastného všemocného Ministerstva informácií. Zámena prvého písmena v mene Tuttle v expozícii filmu zapríčiňuje zatknutie a umučenie nesprávnej osoby. V zápletke sa následne zrefazujú náhody. Sam spozná „Dievča svojich snov“ (nepohodlnú svedkyňu zatknutia) a konflikt medzi Samom a mocou začína. Toľko kolízia. Sam bojuje rôznymi prostriedkami a zdá sa, že všetko skončí dobre. Lenže v peripetii Oddelenie obnovy informácií



zatýka Sama a v záverečnej surreálnej vizii úteku (s brilantnou citáciou scény odeských schodov z filmu *Krížnik Poťomkin*) sa opäť karty premiešajú. Náznak happy endu je prekrytý tragickou krízou, ako sa na antickú výstavbu diela patrí. Koniec filmu je veľmi apelatívny a v podstate nečakaný, i keď vyplýva z logiky deja a ostro ironického popisu totalitného systému moci.

Odcudzenosť akejsi komunisticko-fašistickej mašinérie je výrazne a priznane inšpirovaná Orwellovým *1984* a Kafkovým *Procesom*, v obraze Langovým *Metropolisom* a Kubrickovým *Mechanickým pomarančom*. Isté by sa dali nájsť i ďalšie vplyvy, v prvom rade z tradície Monty Python. Ale o to teraz nejde. Terry Gilliam vytvoril svojbytné, autentické dielo. Vytvoril samostatný časopriestor prvkov a vzťahov medzi nimi, situovaný podľa úvodného titulku „niekde v dvadsiatom storočí“. A v obraze využíva všetky možné atribúty tohto storočia skutočne veľkoryso a veľkolepo. Už neónový titulok *Brazil*, oznamujúci názov filmu, predznačuje kabaretnú, barokovo plnú, pestrofarebnú atmosféru, ktorá je vďaka tomu, o čom sa rozpráva, vlastne (paradoxne) ponurá. Divák automaticky číta filmové obrazy prehustené desiatkami rekvizít, stáleprítomných počítačových a televíznych obrazoviek, nápisov, bezpečnostných zložiek a optimisticky veselých reklamných plôch ako niečo nebezpečné. Obrazový kontext filmu *Brazil* iniciuje mentálne obrazy úzkosti a strachu, a i keď ide o ironickú čiernu komédiu, nesmejete sa často. Neistotu vzbudzuje i to, že či už použité rekvizity, alebo móda sú z rôznych období dvadsiateho storočia (s dôrazom na dizajn 50-tych rokov).

Nemožnosť identifikovať tento zvláštny retroštyl film automaticky radí do žánru sci-fi: alter-

natívna realita, ale s podstatnými prvkami a) melodrámy: nemožná láska protagonistu a hrdinky, b) komédie: spôsob stvárnenia vedľajších postáv a ich správania využíva extrémnu karikatúru, c) akčného filmu: naháňačky spolu s prestrelkou a „záchranu v poslednej chvíli“, d) hard-boiled school: zločin a motív osamelého pátrača v dlhom kabáte a klobúku. Do tohto koktajlu Gilliam sporadicky primiešava Samove sny a predstavy. Sú to vizuálne veľkolepé hrdinské sny o lietaní a rytierskej záchrane, čím sa do hry dostáva i žáner rozprávky a historického filmu – podobne to mimochodom režisér urobil i vo svojom neskoršom filme *Kráľ rybár* (1991). Tieto sny sa v závere filmu *Brazil* začínajú prelínať s filmovou „skutočnosťou“ a vzniká komplikovaná iluzívna realita, kde sa dve roviny navzájom občas falzifikujú, resp. pretláčajú.

Vyššie uvedené prvky, sami o sebe uzatvorené a samostatné, vytvárajú v kontexte perfektne fungujúci systém vďaka tomu, že nie sú vybrané ani zďaleka náhodne. Dá sa to dokumentovať i na zložkách jednotlivých obrazov. Oblé hrany telefónov korešpondujú s pokrútenými hadicami vzduchotechniky, pravouhlé tvary zbraní rôznych dôb s hranami črepov z rozbitého zrkadla. Parodizácia v zmysle prehánania, prehušovania divákovi dôverne známych postupov a schém spolu s kompozíciou scén a spomenutou atmosférou dodáva filmu jednotiacu poetiku. Jedinečný a jednoznačný autorský rukopis. Preto si môže suverénne dovoliť miešať rôzne štýly a štýlové obdobia. Systém sa nerozpadá. A tento fakt sa týka i zvukovej a hudobnej zložky, na ktorú Gilliam ako jeden z mála režisérov hraných filmov dáva rovnaký dôraz ako na výstavbu obrazu. Mimochod-

dom, názov filmu je názvom ústrednej piesne.

Na úrovni elementárnej interpretácie materiálnej roviny prvkov obrazu ide teda o akčnú sci-fi antiútópiu. Ale radosť z interpretácie nastáva pri odhaľovaní skrytých významov, citácií a z ironického odstupu. To všetko kontext umožňuje. *Brazil* sa vyslovuje vážne k veľmi vážnym veciam – ale vďaka odstupu a princípu hry nepôsobí pateticky.

Zmechanizované postavy príslušníkov bezpečnosti pôsobia komicky, až kým nezačnú umierať. Teroristi, t. j. akísi novodobí mestskí partizáni bojujúci proti systému, by mohli pôsobiť hrdinsky, kým nezačnú zmätkovať. A bežní príslušníci establishmentu, strednej vrstvy polapenej systémom, pôsobia groteskne – dovtedy, kým sa roztrhajú črepinami bômb neplazia vo vlastnej krvi po podlahe monštrózneho nákupného strediska. Terry Gilliam hrá teda s divákom hru na nesplnené očakávania. Postavy sú zložitejšie, ako naznačuje v úvode, a obrazy sú komplikovanejšie, keď sa na ne sústredene zadíivate. Aj vedľajšie postavy sa často verbálne vyjadrujú o hre – je to hra, hra tu má isté pravidlá, nehraje podľa pravidiel... Čiže hra hrdinov so systémom stvoreným iluzívnou realitou filmu alebo proti nemu, a zároveň režisérova hra so systémom kinematografie, s jej dejinami a jej konvenciami. Je to dobrá hra. Ak ju totiž dokážete hrať, stále máte šancu. Môžete vyhrať alebo prehrať, isteže. Ale už tým, že hráte proti systému a jeho pravidlám, dokazujete, že vás systém nedostal. Že sa neprispôbujete

a nestávate sa iba malým šedivým kolečkom vo svete *Brazil* a iných *Matrix*ov. Alebo – v inej rovine, o krôčik bližšie k tomu, čo považujeme za realitu – že sa Terry Gilliam nestane jedným z anonymných zameniteľných režisérov komerčne orientovaného stredného prúdu.

Princíp hry sa prezentuje aj v obraze v obraze, teda na televíznych obrazovkách prítomných v mnohých záberoch. Postavy viac menej neustále sledujú staré čiernobiele filmy (napríklad *Casablanca*) alebo správy. Zároveň sa dostávajú do situácií pripomínajúcich/citujúcich scény zo starých filmov, ako už spomenutý *Križnik Poľomkin* alebo *Vrah medzi nami* Fritza Langa a iné. Vzniká zvláštna intertextuálna kvalita. V prípade obrazoviek bohatšia a zložitejšia kompozícia obrazu vďaka zobrazeniu vizuálneho textu v inom vizuálnom texte. V prípade citácií ide o povestný postmoderný odstup, kde divák sledujúci primárny dej rozpoznáva a oceňuje variáciu na zobrazenie známej situácie. Je to naozaj dobrá hra. Je stále, znovu a znovu schopná iniciovať adekvátne mentálne obrazy a dávať ich do pozoruhodných súvislostí.

Poznámka 1: A je to aj jeden z mála prípadov, keď nesúhlasím s naším obľúbeným historikom Leonardom Maltinom, ktorý dáva vo svojej povestnej encyklopédii filmu *Brazil* síce vysoké hodnotenie, ale vyčíta mu prídĺhý záver.

Poznámka 2: Keď som v roku 1992 písal štúdiu o filmovom sci-fi žánri, vybral som dvadsaťpäť filmov od roku 1900 do roku 1990. Bol medzi nimi aj *Brazil*. Som rád, že by som ho tam s kludným svedomím mohol zaradiť aj dnes. Zdá sa, že i z odstupu času nestratil nič zo svojej elegancie.

Martin Ciel

Martin Ciel (1963) vyštudoval filmovú a divadelnú vedu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (1986), pracoval v Akadémii vied a v Slovenskom filmovom ústave. Dnes docent Katedry filmovej vedy na VŠMU. Publikoval v časopisoch *Film a doba*, *Film a divadlo*, *Kultúrny život*, *OS* a v rôznych zborníkoch. Samostatne vydal knihy *Film. Ilúzia a akcia* (1992) a *Odborná reflexia filmu na Slovensku* (1997).

Diktátor

The Great Dictator, USA 1940, čb., 128 min.



Scenár, réžia a produkcia: Charles Chaplin. **Kamera:** Rollie Totheroh, Karl Struss. **Hudba:** Meredith Willson, (neuvedený) Charles Chaplin. **Strih:** Willard Nico. **Výprava:** J. Russell Spencer. **Zvuk:** Glenn Rominger, Percy Townsend. **Hrajú:** Charles Chaplin (diktátor Hynkel/židovský holič), Jack Oakie (diktátor Napaloni), Paulette Goddardová (Hannah), Reginald Gardiner (Schultz), Henry Daniell (minister Garbitsch), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moscovitch (pán Jaeckel), Emma Dunnová (pani Jaeckelová), Grace Hayleová (Madame Napaloni), Carter de Haven (bacteriánsky veľvyslanec) a ďalší.

Charles Chaplin

* 16. 4. 1889 Londýn

(Veľká Británia)

† 25. 12. 1977 Corsier-sur-Vevey

(Švajčiarsko)

Syn anglických hercov z predmestských londýnskych scén vyrastal v chudobnom prostredí. Od piatich rokov vystupoval s psychicky chorou matkou a s bratom Sydom vo vaudeville a v kabaretoch ako imitátor, akrobat a hudobný klaun. Od roku 1908 pôsobil ako člen pantomimickej spoločnosti Freda Karno, s ktorou bol dvakrát na turné v USA. V roku 1913 tu prijal angažmán vo filmovej spoločnosti Keystone. Z jeho neskorších grotesiek sa vykryštalizovala jeho typická figúrka čaptavého tuláka s fúzikmi, oblečeného v ošú-



chanom čiernom fraku a širokých nohaviciach, s neodmysliteľným svetáckym „tvrďákom“ a paličkou. V roku 1919 založil spolu s D. Fairbanksom, M. Pickfordovou a D. W. Griffithom produkčnú a distribučnú spoločnosť United Artists. Keďže mu aj napriek úspechu jeho celovečerných filmov bol kvôli „neamerickej činnosti“ znemožnený pobyt v USA, usadil sa vo Švajčiarsku. Bol držiteľom mnohých cien, vrátane Oscara za celoživotné dielo (1971). V roku 1975 bol britskou kráľovnou povýšený do šľachtického stavu.

Veľký malý Diktátor

„Som v podstate sentimentálny pajác,” povedal o sebe kedysi jeden z najväčších filmových tvorcov dvadsiateho storočia. Človek, ktorého meno sa pre mnohých stalo priam synonymom filmu. Tvorca, ktorý vo svojich dielach obsiahol, určoval aj prekonal takmer polstoročný vývin filmu ako osobitého umenia od jeho počiatkov až k dokonalosti zobrazeného rozprávania. Charles Spencer Chaplin.

„Nepoužil som nikdy ani farbu, ani široké plátno, lebo radšej sa vyjadrujem na malom plátne. Radšej ukazujem človeka ako mieša lyžičkou čaj, než vybuchujúcu sopku... Radšej nafilmujem tieň vlaku, ako preletí po hercovej tvári, než by som mal filmovať celú stanicu.” Tak pomenoval Chaplin svoj základný tvorivý prístup či pocit. Táto reflexia bola publikovaná v roku 1960, teda na sklonku jeho aktívnej filmárskej kariéry, no v princípe pomenúva základné vlastnosti, ktoré v sebe obsahuje nielen nesmrteľná postava Charlieho, ale aj všetky filmy Chaplinovej veľkej éry od nemých grotesiek firmy Keystone až po *Diktátora*. Je to najmä úspornosť výrazu, skromnosť vonkajšieho prejavu, úprimnosť myšlienok aj citov a schopnosť spájať situačný humor s hĺbkou umeleckej aj ľudskej výpovede. Azda nikto iný tak intenzívne a zároveň tak spontánne nedal filmu taký ľudský rozmer ako Chaplin. Jeho Charlie, ktorý bol spočiatku jednoduchou maskou sennettovských grotesiek, však už od svojho zrodu obsahoval v sebe to spojenie noblesy a prostoty, ktoré symbolizuje tvrdý klobúk a vyčaptané topánky. Pod touto maskou však možno takmer v každom

z Chaplinových filmov objaví aj iné, oveľa dokonalejšie spojenie – symbiózu vysokého intelektu a spontánneho ľudského súcitu či neobyčajnej kreativity a úsporného, no o to pôsobivejšieho a presvedčivejšieho výrazu. „Nič nie je zriedkavejšie, nič nie je ťažšie, nič nie je vzácnejšie ako rozosmiať a pritom nikoho neponížiť. Práve pre toto je Chaplin najväčší,” povedal o ňom francúzsky režisér René Clair, ktorého s Chaplinom neraz spájala príbuzná inšpirácia aj poetika situačnej grotesky s vážnou tvárou. Tak ako Clairov film *Nech žije sloboda!* (1932) našiel nepriamu odozvu v Chaplinovej *Modernej dobe* (1936), aj Clairov *Posledný diktátor* (1934) má veľa spoločné s *Diktátorom*, ktorého Chaplin nakrútil o šesť rokov neskôr. Fantasknú filmovú grotesku o bohatom diktátorovi – bláznovi síce Clair situoval do vymysleného mesta Casinario, no analógie pripomínajúce Hitlera a Mussoliniho sú vo filme viac než zjavné.

Na rozdiel od Clairovho je Chaplinov *Diktátor* výrazne bližší dobovým spoločenským aj politickým súvislostiam. Clairovo tušenie prítomnosti tyrana a jeho vôle ovládnuť ľudstvo sa v čase vzniku Chaplinovho *Diktátora* zmenilo na poznanie a na skúsenosť ľudstva s priamym pôsobením zla a s dôsledkami jeho moci. Nepochybne aj to je jeden z dôvodov, prečo Chaplin v *Diktátore* prvý raz na plátne prehovorí. Dovtedy mlčanlivá postava, ktorá svoje city, myšlienky a skutky prezentovala jedine prostredníctvom pohybu tela a mimiky tváre, sa stáva nositeľom posolstva, ktoré už nemožno nevyjadriť slovami. „Vo-



jaci, v mene demokracie spojme sa!" – tak znie výzva Chaplina alias Charlieho, ktorý sa v postave židovského holiča situačnou zámenou dostáva na miesto diktátora Hynkela. „Vy ľudia máte moc stvoriť slobodný a skvelý život, premeniť ho na krásne dobrodružstvo. Tak teda v mene demokracie využime túto moc, zjednoňme sa!... Bojujme za vyrovnaný svet!"



Charlie, ktorý sa dovtedy akémukolvek násiliu či neprávosti bránil iba svojou vlastnou šikovnosťou, vtipom či prirodzeným intelektom a citom, tu – vo svojom prvom a poslednom „veľkom“ slovnom prejave – priamo vyzýva na boj proti násiliu. Zlo vo svete už dosiahlo také obľudné rozmery, že mu nemožno odporovať iba nenásilnou cestou. Hynkelov navonok noblesný, no vo svojej podstate diabolský tanec so zemeguľou ako nafúknutou hračkou, ktorá zrazu praskne (bravúry Chaplinov situačný herecký výkon), je priamym symbolom hrozby, ktorú prináša nekontrolovateľne narastajúca moc zla. Aj preto treba diktátora zničiť. Jeho situačná zámena za Charlieho je iba začiatok. Je však zákoni-

té, že po tejto zámene a po rozvojení sa medzi holiča a diktátora musí zaniknúť aj sám Charlie. Niet cesty späť. Aj preto sa postava s paličkou, fúzikmi a „tvrdákom“ už nevráti na filmové plátno v žiadnom z Chaplinových ďalších filmov. Zanikla ako symbol sveta pred vojny, v ktorej ľudstvo zostarilo a zbavilo sa vonkajšej bezstarostnosti. Jej nositeľom a vyzna-

vačom bol aj sám Charlie, no zostali z nej už iba svetlá a tieň na filmovom plátnu. „Chaplin nie je čarodejník, ktorý vdychuje veciam dušu, ale je oveľa väčší čarodej, ktorý vdychuje veciam večnosť,“ napísal o Chaplinovi Karel Čapek. Aj preto tie Charlieho svetlá a tieň zostávajú medzi nami a sú stále živé aj po desaťročiach od jeho odchodu z filmového aj z reálneho sveta.

Aj napriek nemalému slovnému pátosu a moralizátorskej výzve zostáva Chaplinov *Diktátor* nielen zásadným zlomom v jeho osobnej tvorivej aj ľudskej histórii, ale aj najkomplexnejším dielom tohto filmára telom aj dušou. V navonok jednoduchom príbehu o paralelných osudoch židovského

holiča a politického dobrodruha sa naplno prejavila celá šírka Chaplinovho filmového umenia – od premyslenej štruktúry rozprávania príbehu, cez vynikajúce muzikálne čítanie (jedinečná scéna „holičského baletu“ na hudbu Brahmsovho *Uhorského tancu*), precíznu režijnú kompozíciu a vypointovanie situácií (za všetky možno uviesť scénu, v ktorej predstavitelia „odboja“ zo židovského ghetta jedia koláče so zapečenými mincami) až po Chaplinov brilantný herecký prejav prostredníctvom pohybu, mimiky, zvuku aj slova (napríklad perfektná karikatúra Hitlerových prejavov v Chaplinovej zmesi slov, zvukov a kašľa pripomínajúcej namiesto ľudskej reči iba zverské „štekание“ zbrane). Práve toto spojenie situačnej komiky s odhaľovaním ľudských vlastností aj vzťahov a s ostrou paródiou či satirou konkrétnej spoločensko-politickej situácie robí z Chap-

linovho *Diktátora* nielen jediný otvorene protifašistický film v hollywoodskej produkcii, ale najmä jedno z najväčších diel svetovej kinematografie v polstoročí jej historického vývinu. *Diktátorom* sa v roku 1940 symbolicky končí jedna etapa vývinu filmového umenia – od grotesky k filmovému rozprávaniu a od zábavy k umeleckej výpovedi a posolstvu. Filmom *Občan Kane* režiséra Orsona Wellesa sa o rok neskôr začína etapa nová.

„Lutujem, ale nechcem byť vládcom. To nie je pre mňa. Nechcem nikomu vládnuť, ani nič dobýjať. Chcel by som, ak by sa to dalo, pomáhať každému...“ – tak začína svoj záverečný prejav filmu a svoju výzvu k ľuďom Chaplin, naposledy s tvárou Charlieho a v uniforme diktátora Hynkela. Hoci nechcel byť vládcom, aspoň na chvíľu ovládol rozum aj cit miliónov ľudí na tomto svete a tým im pomohol. A to je dobre.

Martin Šmatlák



Doc. PhDr. Martin Šmatlák (1961) vyštudoval filmovú vedu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Pôsobil ako riaditeľ Slovenského filmového ústavu, pedagóg, prorektor pre zahraničie a styk s verejnosťou a prodekan Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, riaditeľ koncepcie a stratégie v Slovenskej televízii a generálny riaditeľ sekcie médií a audiovizie na Ministerstve kultúry Slovenskej republiky. Publikoval odborné štúdie z histórie aj súčasnosti slovenskej kinematografie vo viacerých zahraničných publikáciách a v katalógoch medzinárodných filmových festivalov. V súčasnosti pôsobí ako výkonný riaditeľ Klubu reklamných agentúr Slovenska, ako podpredseda Rady ministra kultúry pre masmédiá a ako člen krízového manažmentu STV.

Idioti

Idioterne, Dánsko/Francúzsko/Taliansko/Holandsko 1998, far., 117 min.



Scenár a réžia: (neuveđený) Lars von Trier. **Kamera:** Casper Holm, Jesper Jargil, Kristoffer Nyholm, Lars von Trier. **Strih:** Molly Malene Stensgaardová. **Zvuk:** Per Streit. **Produkcia:** Zentropa Entertainments 2 ApS/DR TV/Danish Broadcasting Corp. **Hrajú:** Bodil Jørgensenová (Karen), Jens Albinus (Stoffer), Anne Louise Hassingová (Susanne), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Prip (Ped), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Luis Mesonero (Miguel), Louise Mieritzová (Josephine), Trine Michelsenová (Nana), Anne-Grethe Bjarup Riisová (Katrine) a ďalší.

Lars von Trier

* 30. 4. 1956 Kodaň (Dánsko)

V rokoch 1976–79 študoval film na univerzite v Kodani. V roku 1984 debutoval psychologickou drámou *Prvok zločinu*, za ktorú získal technickú cenu na MFF v Cannes a ocenenie na MFF v Chicagu. V roku 1991 získal medzinárodné uznanie štylizovanou drámou *Európa* (okrem iného Cena poroty na MFF v Cannes). Nasledovala mnohými oceneniami ovenčená psychologická dráma *Prelomif vlny* (1996), koncipovaná ako esej o viere a láske. Pozornosť televízneho publika si získal hororovým seriálom z nemocničného prostredia *Kráľovstvo* (1994), ktorý sa v roku 1997 dočkal svojho druhého pokračovania. Na svojráznu drámu *Idioti*



(1998) strhol pozornosť, keď spolu s podobne naladenými kolegami koncipoval búrlivo diskutovaný manifest *Dogma 95*. V roku 2000 nakrútil štylizovanú psychologickú drámu s muzikálovými prvkami *Tanečnica v tme* s Björk v hlavnej úlohe. Film získal Veľkú cenu – Zlatú palmu na MFF v Cannes. Pri príležitosti nového milénia sa zúčastnil kolektívneho mediálneho performance „bratstva Dogmy“ *Projekt D-dag*, ktorého výsledok uviedla dánska televízia. Jeho zatiaľ posledným filmom je „hollywoodsky“ obsadená dráma *Dogville* (2002).

Medzi úpadkom a oslobodením

Trierov film *Idioti* nás bude zaujímať predovšetkým v jeho krajných polohách, zastúpených dvoma obrazmi sexuality. Východisková téza by teda mohla znieť: pornografická scéna skupinového sexu verus vášnivo cudné stretnutie Jeppeho a Josephiny. Spomínané obrazy idú vo filme ruka v ruke, bezprostredne na seba nadväzujú a rozvíjajú tú istú dejovú situáciu, zároveň však predstavujú opačné póly, medzi ktorými sa utvára vlastný charakter *Idiotov*.

Základné rozlíšenie sa týka povahy viditeľného. Zatiaľ čo ambíciou pornografickej scény je „ukázať všetko“, situácia intímneho zblíženia „odhaľuje iba niečo“. Z istej perspektívy sa pornografia javí bohatšie a plnšie, než ostýchavá erotika. Naša otázka však nie je otázkou miery, ale, ako sme už predostreli, povahy. Čo potom znamená ono „ukázať všetko“? Za daných okolností sa nemôžeme spoliehať na totalitu celku, ktorá sa uzatvára úplnou aktualizáciou viditeľného v obraze. Scéna skupinového sexu neukazuje všetko v zmysle encyklopedickom či fyziologickom, nesnaží sa vyčerpať inventár polôh lásky, ani bezo zvyšku opísať telesné orgány. Ide o niečo celkom iné. „Ukázať všetko“ je výzvou k prekročeniu konvencie, k prekonaniu spoločenských obrysov, ktoré zaväzujú naše konanie. Inými slovami, sme pobádaní k excesu ako oslobodeniu pudov. V tomto ohľade je Trier nepochybne politický. Ak v jeho raných filmoch prevládali kritériá este-

tické, *Idioti* uprednostňujú kritéria spoločenské. Zdá sa, akoby chceli oživiť zväzok sexu a politiky zo 70-tych rokov. Trierovo vizionárstvo sa však nevzťahuje iba na rámec sexuality.

Skupina ľudí, ktorí sa zišli v neobývanej vile na predmestí Kodane, hľadá spôsob, ako oslobodiť svojich vnútorných idiotov. Trier vníma spoločnosť nielen prostredníctvom vonkajšieho obmedzenia, ale aj prostredníctvom súkromného nešťastia. Dôvod, prečo sa hlavná hrdinka Karen nechá vliahnúť do tohto „bláznivého podniku“, je pocit odpútanosti a vylúčenia z reality, v ktorej si nevie nájsť miesto. Skoro by sme mohli povedať, že Trier zastáva rousseauovský protiklad spoločnosti a strateného sveta čistoty. Spoločnosť oberá človeka o to, čo mu je najvlastnejšie, a odsudzuje ho k životu v exile. Človek ako spoločenská bytosť je tak vždy mimo domova. Rousseauova postava divocha a Trierova postava idiota snívajú sen o návrate domov, o návrate k pôvodnej prirodzenosti, ktorá by im priniesla úľavu a pôsobila hojivo na otlaky duše. No čím ďalej v tomto sne zájdeme, tým zreteľnejšie sa nám ukáže jeho snový charakter. Každý pokus o uskutočnenie končí neodvolateľným fiaskom. Je to politický sen, oponujúci a kritizujúci, nie sen pre život. Koncept oslobodenia sa zvažuje smerom k absolútnemu rozkladu a deštrukcii. Jediný spôsob, ako tento pohyb postupného opotrebovania a vyčerpania



odkloniť od konečnej smrti, predstavuje návrat k spoločnosti. Tu niekde sa ukrýva základný paradox Trierovho politického a etického postoja. Nejde len o nesúrodosť toho, čo je, a toho, čo by byť malo, ale o nenapraviteľnú závislosť života na ideáloch, ktorých sa vzápätí zmocňuje a podriaďuje ich zákonom entropie. Odtiaľ pôsobivosť výpovedí, zaznievajúcich z odstupu času. Bývalá idiotka na otázku, či jej chýbajú ľudia zo skupiny, odpovedá: „Chýbajú mi. Sama neviem, prečo ich na-

tuálnym, impregnuje sa virtuálnym a stáva sa jeho dielčím momentom. Stretnutie Jeppeho a Josephiny akoby nieslo váhu celého sveta. Odohráva sa na hrane únosnosti. Preto sa celý akt vyznačuje zvláštnou nehybnosťou, a preto Josephina, namiesto toho, aby konala, prepuká v plač. Prítomnosť sa tu neodvíja v nekonečnom rade následností, sama sa otvára do nekonečna. Pohyby milencov ochromuje práve nemiernosť času. Pocit minulosti, ktorá neprebýva v žiadnych



priek tomu nechcem vidieť.“ „Ukázať všetko“ znamená zájsť príliš ďaleko. Opustiť hranice relatívneho bezpečia a objaviť časopriestor, v ktorom sa potýkame so smrťou.

Ak scéna skupinového sexu vstupuje do služieb politiky a času ako úpadku, milovanie Jeppeho a Josephiny zakladá intimitu domova a zahŕňa čas ako úľavu. „Odhaľuje iba niečo“, pôsobí ostýchavo a placho. Dotyky sa takmer nedotýkajú, telá strácajú svoju pornografickú priehľadnosť, sú rozmerom ducha. A predsa je toto „niečo“ neporovnateľne bohatšie, než ono „všetko“ excesu. Je kulmináciou i počiatkom zároveň. Viditeľné sa spája s vir-

spomienkach, ktorá nebola aktuálnou prítomnosťou, pocit budúcnosti, ktorá sa neuskutoční. Je to neosobný, všeobecný čas. A práve v ňom spočíva jedinečná intenzita obrazu. Uprostred času ako úpadku sa rodí nový čas, na jednej strane povznášajúci, na druhej strane ťažiaci svojou enormnosťou. Trier vystavuje postavy úľave spolu s bolesťou. Josephinino „milujem ňu“ hľadá úľavu od neúnosnej bolesti a zároveň stelesňuje trýznivé jadro úľavy.

Skúsenosť Jeppeho a Josephiny je skúsenosťou domova. Skutočnosť nikdy nebola autentickjšia, čas nikdy prítomnejší. Situácia, v ktorej sa ocitli, prekonáva exil. Spoloč-

nosť, kde sa nedokážu usadiť a kde sú odtrhnutí od toho, čo považujú za vlastné, ustupuje do úzadia. Opúšťajú spoločnosť ako prostredie pretvárinky, aby sa spojili s živým pohybom sveta. Až v ňom nachádzajú pôdu pre svoje oslobodenie. „Iba niečo“, zviditeľnené v obraze, je obklopené atmosférou života. Nad kritéria estetické aj politické sa kladie život sám.

Krása v tomto období tvorby Triera nesmierne poburuje. Jeho obrazy strácajú pevný rám a estetickú uhladenosť. Zábery už nie sú výsledkom kompozície, vznikajú akoby mimochodom. Kamera sa podriaďuje realite a jej jediným určením je zvedavosť. Odpovedá výzve čistých optických situácií. Trier o práci na *Idiotoch* hovorí: „*Mal som pocit, že keď budem postupovať, 'správne', podarí sa mi zachytiť kúsok života (a bit of life).*“ Je si dobre vedomý, že jediným správnym postupom je vzdať sa všetkých vopred definovaných postupov a odpútať sa od všetkých kategórií správnosti. Trierova túžba prelomiť súradnice, pozdĺž ktorých sa film odvíja ako konštrukcia, vyústila do pokusu o improvizáciu. Takýto postoj priviedol celé natáčanie na pokraj krachu a prinútil režiséra vrátiť sa k scenáru. Dotkol sa limity, za ktorou sa film rozpadá na prach ľubovlných obrazov.

Ešte raz sa pozrime na obe sexuálne scény z hľadiska, ktoré je viac pohľadom, než perspektívou, z hľadiska *a bit of life*. Je zvláštne, že hrdinovia *Idiotov* sa rozhodnú hľadať úľavu od svojich spoloč-

čenských rolí zase len v divadle. Predstierajú idiotov, ktorými nie sú. Stretnutie so skupinou skutočných idiotov dokonca považujú za atrakciu hodnú pozornosti. Netušia, že dojatie pochádzajúce z vedomia „obscénnosti“ ich znovu uzatvára do života v exile. Rovnako scéna skupinového sexu je scénou divadelnou. Má svoje postavy, svoje úlohy a svoj zmysel, ktorý sa stáva zrozumiteľným na úrovni symbolického. Trier potrebuje obrazy skupinového sexu, excessu či obscénnosti, aby mohol sám na seba zobrať rolu kritika. Je to jediný moment, v ktorom sa rozchádza s hercami a postavy musí obsadiť dublérmi z pornografickej praxe. Divadelné role sa množia a každým krokom nás vzdďľujú od reálneho. Tam, kde mal byť kúsok života, je symbolický akt.

Jeppa a Josephina tiež konajú v rámci svojich rolí, ale z ich divadelného výstupu vzchádza život. Prítomnosť nadobúda zvláštnu hĺbku. Je kulmináciou všeobecného času a zároveň počiatkom oslobodenia ako pohybu k sebe. Tento pohyb však nie je návratom, ale povznesením. Hra na idiotov nasiakla životom a uvoľnila novú realitu. Jeppa a Josephina zakúšajú silu reálneho, ktorá ich na okamih vytrhá z únavy exilových existencií.

Snímka *Idioti* patrí k Trierovým majstrovským dielam, pretože jediným skutočným excesom je presiahnutie filmu do života.

Slavena Pavlásková

Slavena Pavlásková (1977) je doktorandkou na Katedre scenáristiky a dramaturgie Filmovej a televíznej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Okrem písania scenárov sa venuje aj teoretickému a kritickému písaniu o filme.

Mliečna dráha

La voie lactée/La via latte, Francúzsko/Taliansko 1968, far., 102 min.



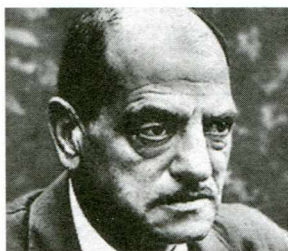
Scenár: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. **Réžia:** Luis Buñuel. **Kamera:** Christian Matras. **Hudba:** (výber) Luis Buñuel. **Strih:** Louise Hauteceurová. **Výprava:** Pierre Guffroy. **Kostýmy:** Jacqueline Guyotová, Françoise Tournafondová. **Zvuk:** Dominique Amyová. **Produkcia:** Serge Silberman, Greenwich Films Production/Fraia Film. **Hrajú:** Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Jean), Alain Cuny (muž v kapucni), Edith Scobová (Panna Mária), Bernard Verley (Kristus), François Maistre (francúzsky kňaz), Muni (matka predstavená), Michel Piccoli (markíz de Sade), Pierre Clémenti (diabol), Georges Marchal (jezuit) a ďalší.

Luis Buñuel

* 22. 2. 1900 Calanda
(Španielsko)

† 29. 7. 1983 Mexico City
(Mexico)

Narodil sa v prísne katolíckej rodine a základné vzdelanie získal v jezuitskej škole, v ktorej sa ho čoskoro začali zmocňovať náboženské pochybnosti. Po štúdiách v Madride a Paríži sa zapísal na súkromnú filmovú akadémiu a ako asistent pracoval na filmoch Jeana Epstein. Priateľstvo so Salvadorom Dalím, väzba na ďalších avantgardných umelcov z „generácie roku 1927“ a fascinácia surrealistickým „obratom k iracionálnu, k temnotám, k impulzom, ktoré prichádzajú z hlbokého ja“ mali zásadný vplyv na vznik dvoch kľúčových diel filmového surrealizmu: *Andalúzsky pes* (1928) a *Zlatý vek* (1930). Po



dľa jeho vlastných slov ho „*doživotne poznamenali náboženská výchova a surrealizmus*“. Jeho tvorbu možno vnímať v tematicky spätých cykloch – či už prostredníctvom filmov, v ktorých dokazuje, že celý život zostal „*ateistom zaujatým religiozitou*“, alebo prostredníctvom výsmešných podobenístiev z jeho „francúzskeho obdobia“. Titulnými hrdinkami ďalších filmov sú krásne, nevinné, ale pritom rozporuplné, tajomné, zneužívané i zneužívajúce ženy (J. Moreauová, C. Deneuveová).

Heréza obrazu

Dvaja muži, jeden starší, so šedivou bradou, druhý ešte mladý, obaja s palicami pútnikov, kráčajú bok po boku, delia sa o chlieb a cigarety, spoločne zdieľajú útrapy i slasti dlhej cesty. Kto by nemiloval príbehy o spoločnom putovaní k vzdialenému cieľu? Filmové príbehy o priateľstvách, ktoré sa upevňujú na prašných cestách, za letných horúčav, v daždivých večerných hodinách, pod hviezdnatým nebom – kto by sa nedal unášať ich plynutím, ktoré nám, usadeným a zabezpečeným, pripomínajú, že cesta je cieľ? Cesta je dlhá, peňazí je málo, cigarety sa mihnajú, nohy začínajú bolieť, v žalúdku sa ozýva hlad, deň sa schýľuje k noci a nocľah je stále neistý. Kto by ostal necitlivý k neistotám, aké sa pred našimi pútnikmi s hustým súmrakom vynárajú?

Cieľ, ku ktorému smerujú kroky dvoch mužov z Buñuelovho filmu, leží v Španielsku – je to starobylé pútnické mesto Santiago de Compostella. Popri francúzskych dialľniciach, vedľa áut sa uberajú k miestu, kde sú pozostatky svätého Jakuba. Idú po ceste, ktorá smeruje do Španielska a ktorou kedysi prechádzali tisíce pútnikov, aby sa dostali k hrobu slávneho svätca. Kedysi sa táto cesta volala Mliečna dráha. Od prvých záberov filmu cítime, že to bude dlhé a náročné putovanie, plné nezvyčajných udalostí.

Nezvyčajní sa nám začnú javiť sami pútnici. Naozaj ich poháňa oduševnenie hlboké viery? Je to naozaj tak, že útrapy dlhej cesty prekonávajú len povznášajúcou vidinou posvätného miesta? Občas sa najmä mladší z nich neprejavuje práve najzbožnejšie,

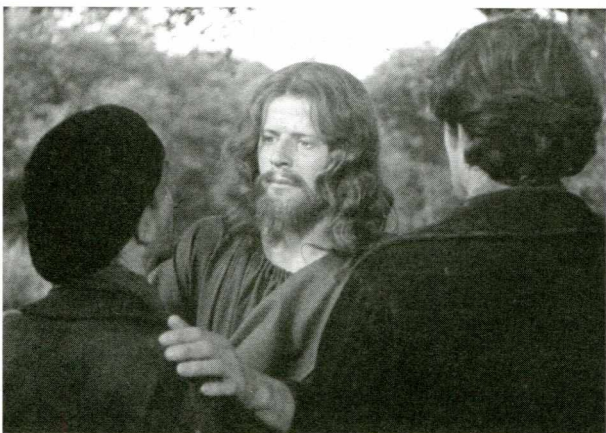
dokonca ani rúhanie mu nie je celkom cudzie. Zároveň nadobúdame dojem, že zbožný zápal zachvátil práve tých, s ktorými sa stretávajú. Všetci okolo nich horľivo diskutujú o náboženských otázkach, vykladajú Písmo, hľadajú pravý zmysel dogiem, poučajú o ňom poslucháčov, škriepia sa s oponentmi, dokonca sú ochotní biť sa preň v súboji. Akoby celú krajinu, ktorou pútnici prechádzajú, zachvátila posvätná horúčka veľkých teologických a náboženských sporov. Každý dychtí po pravom význame Písma, objavujú sa vykladači a ich nasledovníci, vytvárajú sa znepríatelené tábory, vzduchom lietajú obvinenia z herézy, varovania pred učeniami odpadlíkov, nechýbajú ani klatby a hroz-



by zapálených hraníc. Akoby ani tí najobyčajnejší ľudia uprostred tých najobyčajnejších činností neprestávali myslieť na záhady Slova.

Scéna odohrávajúca sa v jednej francúzskej luxusnej reštaurácii: čašníci, servírky, celý personál pod dohľadom





šéfa pripravuje stoly na príchod hostí; treba ešte urobiť množstvo maličkostí, všetci sú zamestnaní, prví hostia môžu vstúpiť každú chvíľu; to im nijako nebráni diskutovať o otázkach dvojakej podstaty Krista. Ukazuje sa, že šéf je tu nielen na to, aby dával príkazy a dozeral na ich plnenie; to on odpovie na otázku, ako treba chápať, že Kristus bol vtelením Boha a zároveň človekom, ktorý zomrel, ktorý chodil, ktorý kašľal... Prichádzajú prví hostia, všimli si, o čom sa tu debaťuje a podľa všetkého to zaujíma aj ich. Šéf prijíma ich objednávku, sám odporúča čerstvé ustrice, a pritom sa priznáva k svojmu záujmu o teologické problémy.

Keď sa Luis Buñuel v knihe svojich spomienok vracia k tomu, ako so scenáristom Jean-Claudom Carrièrom tento film pripravovali, píše, že prečítali knihy o kacíroch a heretických učeniach, aby sa potom uzavreli na odľahlom mieste v andalúzskych horách. Celé dni tam hovorili o svätej trojici, o Kristovej dvojakej podstate, o mystériách Panny Márie. Tie to rozhovory sa predlžujú vo filme, ktorý vznikol. Vedú ich čašníci, servírky, dedinskí kň-

zi, poľovníci, aj policajti sa zapája... Všetky postavy tohto filmu zachvátila túžba preniknúť k tajomstvám Slova.

Film však nikdy nie je len zo slov; túto banálnu pravdu treba upresniť, ani samo priznanie práv obrazu totiž nestačí: filmové obrazy nie sú ilustráciou, doplnením alebo rozvedením hovoreného slova. Osobitosť filmového obrazu a jeho nezredukovateľnosť na verbálne posolstvo sa ukazuje práve v tomto Buñuelovom filme, kde reč poháňa túžba po zachytení pravého významu Slova. Citáty z teologických spisov, výroky heretikov a ich odporcov, rozsudky z úst neoblomných strážcov viery a posledné slová odsúdených, to všetko Buñuel včleňuje do hry slova a obrazu, hry, kde sa úloha obrazu zďaleka neobmedzuje na názornú ilustráciu a potvrdenie povedaného.

Prítom nechýbajú situácie, keď obraz akoby doslova vyplínal posolstvo slova: po rúhavom slove privolávajúcom hromový úder naozaj udrie hrom, po kľatbe na adresu šóféra auto havaruje. Nie je celé putovanie dvoch mužov len uskutočňovaním proroctva,

ktoré na začiatku počuli z úst tajomného muža? Lenže aj v týchto prípadoch sa vzápätí medzi slovom a obrazom objaví nesúladsť: hrom mal predsa udrieť do rúhača a nie vedľa neho, kľatba vlastne nechcela šoféra zabiť. A vyplnenie proroctva prináša podozrenie, že sa tým zároveň vládca slova ironizuje.

Na druhej strane tohto registra vzťahov sa objavujú situácie, keď obraz jednoducho ukáže to, k čomu sa reči so všetkou svojou výrečnosťou márne pokúšali priblížiť. Reč v týchto prípadoch naozaj zmĺkne, zarazí sa pred svedectvom videného a prenechá

slovo obrazu. Pochybovači odrazu pred sebou vidia predmet svojho pochybovania. Zmĺknu. O chvíľu sa však znovu rozhovoria: o tom, čo sme videli, treba predsa hovoriť, toto svedectvo má význam iba ako vypovedaná a dosvedčená reč.

Buñuelov film sa pôvodne odvolával na inšpirácie, ktoré surrealizmus našiel v učeniach náboženských heretikov. Dnes sa naň môžeme pozeráť ako na svedectvo trochu inej herézy: tej, s ktorou proti univerzalistickým nárokom slova prichádza obraz. Filmový obraz.

Miroslav Marcelli



Miroslav Marcelli (1947) študoval filozofiu a dejiny na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Od roku 1971 tu pracuje na Katedre filozofie, v súčasnosti ako profesor dejín filozofie. Prednáša dejiny klasickej filozofie a semiotiku. Okrem toho prednáša na Vysoké škole múzických umení v Bratislave. Absolvoval viaceré študijné pobyty v zahraničí (Paríž, Oxford, Viedeň a i.). V roku 1991 pôsobil ako hosťujúci profesor na univerzite B. Pascala v Clermont-Ferrand, v roku 1997 na Masarykovej univerzite v Brne. Sústreďuje sa na problematiku dejín klasickej a súčasnej filozofie, semiotiky a teórie argumentácie. Je autorom monografií *Znovuzrodenie času* (1989) a *Michel Foucault alebo stať sa iným* (1995). Publikoval viaceré články vo filozofických časopisoch v zahraničí. Pravidelne prispieva do kultúrno-spoločenských časopisov. Je organizátorom stretnutí a seminárov s rakúskymi a francúzskymi filozofmi. Prekladá z francúzštiny, angličtiny a nemčiny, preložil práce J. Piageta, M. Foucaulta, J. Deleuza a i.

Muž bez minulosti

Mies vailla menneisyyttä, Fínsko/Nem./Franc. 2002, far., 97 min.



Scenár a réžia: Aki Kaurismäki. **Kamera:** Timo Salminen. **Strih:** Timo Linnasalo. **Zvuk:** Jouko Lumme, Tero Malmberg. **Hudba:** Antero Jokila, The Renegades, Crazy Ken Band, Oulu Symphony Orchestra, Masao Onose a ďalší. **Produkcia:** Sputnik Oy. **Hrajú:** Markku Peltola (muž), Kati Outinenová (žena), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinenová (Kaisa Nieminenová), Sakari Kuosmanen (Anttila), Tähti (pes Hannibal) a ďalší.

Aki Kaurismäki

* 4. 4. 1957 Orimattila (Fínsko)

V súčasnosti najplodnejší fínsky režisér, scenárista a producent prerušil štúdiá na univerzite v Tampere, pretože sa chcel včleniť do „reálneho“ života. Začínal ako filmový kritik a základy filmovej práce získaval sledovaním európskych filmov. Bez filmového vzdelania sa ako scenárista a herec začal podieľať na filmoch svojho staršieho brata Miku, s ktorým tiež založil produkčnú a distribučnú firmu Villealfa. Medzinárodné uznanie si získal koncom 80-tych rokov, kedy už bol známy ako tvorca, ktorý sa obklopuje stálym tímom a ktorého snímky sú kratšie ako deväťdesiat minút. Vo svojich štylizovaných, horkých až sardonických



tragikomédiách sa zameriava predovšetkým na osudy outsiderov a stroskotancov. Zároveň je však aj autorom bizarných ľudobných karikatúr, v ktorých účinkujú Leningradskí kovboji. Tuženské publikum pozná predovšetkým jeho filmy z 90-tych rokov. O vlastnej tvorbe sa Kaurismäki vyjadruje veľmi lakonicky – niektoré svoje snímky označuje za „najhoršie filmy v histórii kinematografie, ak nerátame filmy so Sylvestrom Stallonom“.

Keď stratíte sami seba



Máloktorý režisér má tak osobitý rukopis ako práve fínsky nezávislý režisér a scenárista Aki Kaurismäki. Jeho filmy sú natoľko svojrázne a špecifické, ich poetika natoľko vyhranená, že je úplne nemožné spliesť si ich s tvorbou akéhokoľvek iného filmového tvorca. Bývalý stavebný robotník, umývač riadu, poštový doručovateľ, zamestnanec papierní a neskôr filmový kritik film nikdy neštudoval, ale napriek tomu patrí k najvýraznejším zjvovom svetovej kinematografie posledných dvadsiatich rokov.

Jeho zatiaľ posledný film *Muž bez minulosti* uzatvára tzv. „nezamestnaneckú trilógiu“ tvorenú filmami *Mraky odťahli* (1996) a *Juha* (1998). Aki Kaurismäki sa očividne po sérii filmov o Leningradských kovbojoch vracia k začiatkom svojej výrazne sociálne

ladenej tvorby – k tzv. „proletárskej trilógii“, ktorú tvoria filmy *Tiene v raji* (1986), *Ariel* (1988) a *Dievča zo zápalkárne* (1990).

Hlavnou postavou smutnej komédie *Muž bez minulosti* je osamelý muž, ktorý prichádza nočným vlakom do Helsínk. Netrvá dlho a je prepadnutý trojicou mladíkov v parku. Tí ho nielenže okradnú, ale aj zmlátia tak, že sa ocitne na hranici medzi životom a smrťou. Prichádza o osobné veci, peniaze, doklady, ale aj o svoju identitu, lebo po úderoch do hlavy stratí pamäť. Nevie tak o sebe nič, svoje meno, vek, odkiaľ pochádza, čo robil, kam išiel. Stáva sa z neho muž bez minulosti, muž bez práce, bezdomovec... A práve dvojica bezdomovcov mu pomôže na jeho ceste „späť medzi živých“.

Aki sa opäť pohybuje po úzkej hranici medzi vážnym filmom a fraškou. Autenticky pôsobiace zábery z periférie Helsínk obývanej najrozličnejšími bezdomovcami spoluexistujú s až absurdnými vý-



javmi – ako zmŕtvychvstanie v nemocnici (podobajúce sa na výjav z filmu *Zombie a strašidelný vlak* (1981) od Miku Kaurismäkiho) alebo následné napravenie zlomeného nosa.

Príbeh o človeku, ktorý stratí pamäť a hľadá svoju identitu iste nie je ničím novým – a treba povedať, že Aki v konečnom dôsledku siaha vždy k známym príbehom. Veľa jeho filmov je inšpirovaných a nakrútených na základe literárnych predlôh – film *Zločin a trest* (1983) podľa rovnomeného román F. M. Do-

ktoré pôsobia skôr literárne ako realisticky.

Väčšina filmov Akiho Kaurismäkiho, podobne ako *Muž bez minulosti*, sa odohráva na predmestí veľkých miest, na periférii, v úzkych zašpinených uličkách, v staromódnych bytoch s opadanými rôznofarebnými vyblednutými stenami, ktoré obývajú rôzne stratené existencie, bezdomovci, alkoholici, neúspešní umelci. Títo outsideri trpia nedostatkom peňazí, hľadajú prácu alebo vykonávajú monotónnu ubíjajúcu činnosť v zastaralej fabrike. V ich ošú-



stojevského, film *Hamlet podniká* (1987) vychádza zo Shakespearovho Hamleta, román francúzskeho spisovateľa Henriho Murgera *Zo života parížskej bohémy* sa stal predobrazom k filmu *Bohémsky život* (1992), inak tomu nie je ani v prípade filmu *Juha*, kde režisér vychádzal z rovnomennej novely fínskeho spisovateľa Juhaniho Aha. Tieto filmy však nikdy nie sú mechanickým prepisom predlohy, tvoria len akýsi priestor pre rozohranie osobitých výpovedí o stave dnešného sveta. Pôvodné texty presvitajú na povrch len miestami, a ak ich je niekde naozaj aj cítiť, tak je to najmä v dialógoch postáv,

chaných oblekoch ich nikdy neuvidíte v presvetlenom centre veľkého mesta stáť vedľa drahých obchodov. Snažia sa však vymaniť z okraja spoločnosti, túžia po lepšom živote. Aki im niekedy ponúka nádej – napríklad v závere filmu *Mraky odtiahli* a podobne aj v *Mužovi bez minulosti*.

Smutní antihrdinovia v Kaurismäkiho filmoch skôr mlčia ako rozprávajú – dialógy akéhokoľvek z jeho filmov by ste bez problémov zhrnuli na jednu stranu formátu A4. Nakoniec – aj samotný Aki tvrdí, že „dialógy len znečisťujú životné prostredie“. Keď už postavy majú dôvod niečo významné povedať, tak ich rozhovory

neobsahujú žiadne zbytočné slová, ani emócie. Akiho filmy zobrazujú ľudské príbehy bez akýchkoľvek zbytočností, s chladným odstupom, nie však bez citov. Skoro v každom jeho filme nechýba milostný príbeh – nie je tomu inak ani v *Mužovi bez minulosti*, kde sa hlavný hrdina zbliží s Irmou, ktorá pracuje v Armáde spásy.

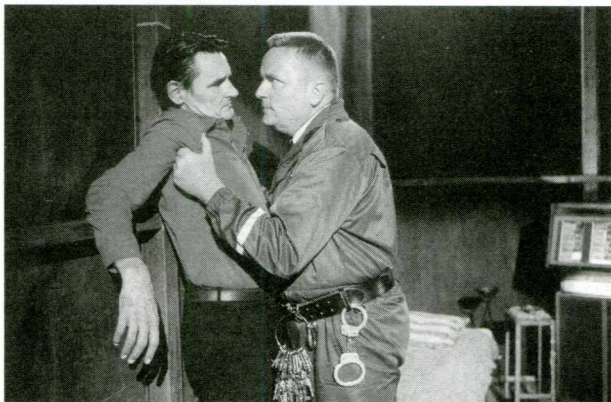
Tváre hrdinov v Akiho filmoch sú radikálne odlišné od hlavných predstaviteľov v hollywoodskych filmoch. Neoplývajú krásou, sú to ale výrazné typy, ktoré už častokrát svojím zovňajškom charakterizujú stvárnené postavy. Režisér svoje filmy vytvára s úzkym okruhom ľudí, ktorí spolu s ním prechádzajú z filmu do filmu.

Osobitou kapitolou je u Akiho práca s hudbou. Opäť si siahol, ako v prípade predchádzajúcich filmov *Mraky odťahli* alebo *Dievča zo zápalárne*, po skupine Marko Havavisto & Poutahaukat. Hudba je v tomto prípade častokrát

prvkom, ktorý posúva príbeh dopredu a dokresľuje pocity postáv.

Muž bez minulosti je vskutku typickým Akiho dielom, ktorý akoby vo svojich filmoch rozprával stále jeden a ten istý príbeh v rôznych variáciách a obmenách. Hlavný hrdina v podivnom „road movie“ *Muž bez minulosti* tak stretáva podobných outsiderov, ktorí sa mu snažia pomôcť. Medzi nimi ale nevznikajú žiadne zložité vzťahy. Samotné prezrávanie príbehu sa odohráva v podobnej línii, cez úplne bežné ničím výnimočné situácie, akými sú počúvanie hudby, jedenie polievky alebo fajčenie. Rovnako, ako americký nezávislý režisér Jim Jarmusch, aj Aki Kaurismäki skladá veľmi premyslene a úsporne svoje filmy z častí, ktoré by iní režiséri s najväčšou pravdepodobnosťou vystrihli pre ich striedmosť a nedostatok dramatickosti.

Jozef Obuch



Jozef Obuch (1973) vyštudoval filmovú vedu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Do roku 2002 bol zamestnaný na edičnom oddelení Slovenského filmového ústavu. V súčasnosti pracuje v mesačníku o marketingu, reklame a médiách *Stratégia*. Publikuje v časopisoch *Kino Ikon*, *Film.sk* a v ďalších periodikách.

Naqoyqatsi

Naqoyqatsi, USA 2002, čb. a far., 89 min.

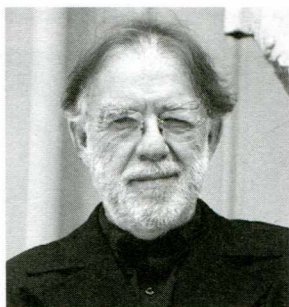


Scenár a réžia: Godfrey Reggio. **Kamera:** Russell Lee Fine. **Hudba:** Philip Glass. **Strih:** Jon Kane. **Zvuk:** Matthew Griffin. **Zvláštne efekty:** Manuel Gault, Cameron Hickey, Zachary David Medow. **Produkcia:** Joe Beirne, Godfrey Reggio, Lawrence Taub. **Distribúcia v SR:** SPL.

Godfrey Reggio

* 29. 3. 1940 New Orleans, USA

Ako štrnásťročný vstúpil do Rádu kresťanských bratov a ďalších štrnásť rokov prežil v pôste, mlčaní a modlitbách. Z iniciatívy Inštitútu pre oblasťnú výchovu začal v roku 1974 pracovať na filme *Koyaanisqatsi* (1983), ktorý tvorí prvú časť jeho bezslovnej „qatsi“ trilógie o modernej technológiou globálne podmaňovanej a stravovanej planéte. Zatiaľ čo v prvom filme zobrazoval oblasť Severu, v druhej snímke *Powwaqatsi* (1988) sa zameral na teritórium Juhu a na ničenie kultúrnych a historických koreňov Tretieho sveta. Po nakrútení dokumentu *Animà Mundi* (1991) sa od-



mlčal na takmer desať rokov. Od roku 1993 sa podieľal na vzniku školy pre výskum umenia, technológie a masmédií, ktorá bola otvorená o dva roky neskôr pod názvom *Fabrica - Future, Presente* v Treviso neďaleko Benátok. Po celú dobu však pripravoval záverečnú časť triptychu - *Naqoyqatsi* - ktorá je jeho zatiaľ najtemnejším svedectvom o svete nadvlády technológie.

Svet podľa Reggia

Štrnásť rokov strávil Godfrey Reggio v Ráde kresťanských bratov. Možno aj to je jedným z dôvodov, prečo je vo svojich filmoch tak skúpy na slová a na pocity, a prečo svoje myšlienky vyjadruje výhradne obrazom a hudbou. Na minuloročnom festivale v Benátkach mal premiéru tretí film z trilógie o stave sveta – *Naqoyqatsi*. Na prvom filme z tejto trilógie – *Koyaanisqatsi* (1983) pracoval Reggio takmer desať rokov, na druhom s názvom *Powwaqatsi* (1988) päť rokov. Dôvod bol jednoduchý: pokiaľ sa do projektu nezaangažoval žiadny významný filmový tvorca – v prípade druhého dielu to boli Francis Ford Coppola a George Lucas a u tretej časti v poslednej dobe mimoriadne úspešný režisér Steven Soderbergh – bol problém zohnať dostatok peňazí.

Všetky tri snímky z „qatsi“ trilógie majú mnoho spoločného. Od symbolických názvov pochádzajúcich z jazyka indiánskeho kmeňa Hopi, ktorý žije v Arizone a hrozí mu zánik, cez spôsob rozprávania, dôslednú strihovú rytmizáciu, obrazové a zvukové delenie na niekoľko častí, až po – v neposlednom rade – kongeniálnu minimalistickú hudbu Phila Glassa. V prípade záverečného dielu trilógie *Naqoyqatsi* je tu však jeden zásadný rozdiel. Zatiaľ čo u prvých dvoch filmov Reggio k výpovedi o dnešnom svete takmer výhradne využil len svoje vlastné zábery nakrútené v reálnom svete, do snímky *Naqoyqatsi* využil na osemdesiat percent už existujúce zábery zo spravodajských, športových, vojenských a inštruktážnych filmov, animovaných fil-

mov, televíznych relácií alebo reklám. Tie následne digitálne upravil – zdeformoval, polarizoval, koloroval alebo dekoloroval, rozfázoval, znásobil, zrýchlil či spomalil – a tým vlastne úplne pretvoril.

Vo filme *Koyaanisqatsi* („život vyvedený z rovnováhy“ alebo tiež „stav volajúci po zmene spôsobu života“) Reggio upozorňoval na súčasný stav industrializovanej Ameriky, v ktorej ľudia ničia prírodu, ktorej súčasť sami tvoria. Na jednej strane režisér zobrazil krásu a bohatstvo, na strane druhej industrializáciu a odľudštenosť. V snímke *Powwaqatsi* („spôsob života bytosti, ktorá, aby mohla existovať, vysáva životnú silu iných tvorov“) sa Reggio so svojím štábom vybral do Peru, Brazílie, Kene, Hongkongu, Indie, Egypta, Nepálu a Izraela, aby poukázal na ničenie kultúrnych a historických koreňov.

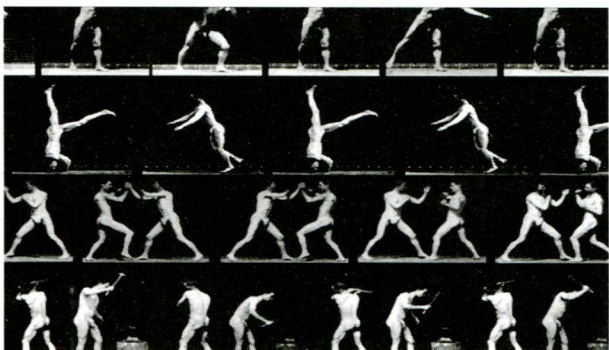
V tretej časti *Naqoyqatsi* („vojna ako spôsob života“ alebo „civilizované násilie“) sa režisér zamýšľal nad tým, ako technológia všetko premieňa: médiá, umenie, zábavu, šport, politiku, medicínu, etiku, prírodu a aj celú podobu ľudskej existencie. Zatiaľ čo v prvých dvoch filmoch trilógie ľudstvo ešte malo šancu na záchranu (pokiaľ by si včas dokázalo uvedomiť, kam smeruje), v záverečnej časti ho Reggio nadobro odpísal. „*Naqoyqatsi* je film o stave beznádeje,“ povedal režisér na festivale v Benátkach. „Techniku chápe nie ako niečo, čo používame, ale ako niečo, čím žijeme. Rozpráva o technike ako o spôsobe života. V tomto zmysle je *Naqoyqatsi* filmom zamýšľajúcim sa nad tragédiou toho, že nám technika vzala náš jazyk.“



Cítim, že náš jazyk už nevyjadruje svet, v ktorom žijeme. Prístupujeme k svetu s antickými ideálmi, myšlienkami a zastaralými formulami, ktoré už neplatia. Popisujú svet, ktorý tu už nie je. Náš svet už nie je prístupný nášmu jazyku, takže dôvod, prečo som napríklad použil obrazy reklamy, bol ten, že práve ony sú „lingua franca“ nadvlády techniky. Vzal som tento diktát obrazu, ktorý nahradzuje tisíce slov, a chcel som ho obrátiť naruby, aby som získal tisíce obrazov, ktoré

všadeprítomného nástroja zvukového počítača – z akéhosi nového božstva. Nástroje, ktoré pretvárajú svet k svojmu obrazu. Pretože cieľom tohoto filmu je spojiť sa s divákmi, cítil som, že musím použiť jazyk diváka. Teda jazyk obrazu.“

Celý film bol strihaný v digitálnom formáte a až výsledná verzia bola prekopírovaná na celuloidový pás. Problémy s financovaním projektu a časový sklz boli tentokrát na dobro veci. Počas dlhých dvanástich rokov, kedy diváci čakali na



by umožnili uvedomiť si silu jediného slova. V tomto prípade tajomného slova, ktoré pochádza z necivilizovaného a nevedzaného zdroja, ale ktoré je pre mňa plné múdrosti. Slova, ktoré popisuje svet, v ktorom žijeme. Svet sankcií a teroru proti sile života.“

Godfrey Reggio pritom vedome využíva ďalší protiklad. Na nakrútenie svojho filmu, v ktorom hovorí o technike ako o zbrani, čo zničí našu planétu, sám použil najmodernejšiu digitálnu techniku. „Tento film vedome prijíma protiklady a využíva médium, ktoré spochybňuje, aby nastolil otázky. Motívom Naqoyqatsi je spracovaný obraz. A pretože z môjho pohľadu sa obraz stal jazykom našej doby, obrazy, ktoré vo filme uvidíte, pochádzajú zo

Naqoyqatsi, sa totiž technika vyvíjala závažnou rýchlosťou. „Keď som dával tento film v roku 1989 dohromady, naivne som si myslel, že ho môžem natočiť analógovou technológiou, čo sa však ukázalo ako nemožné,“ priznáva Reggio. Autorovi nepatrí prvenstvo len v tom, že sa mu pomocou netradičného spôsobu nakrúcania podarilo vytvoriť fascinujúci umelecký dokument, ktorý aj napriek závažnosti témy, ktorej sa dotýka, zostáva podmanivým filmom, ale aj v tom, že to bol práve on, kto po prvýkrát priviedol k filmu už spomínaného skladateľa Phila Glassa. Jeho hudba je pre filmy Godfreyho Reggia mimoriadne dôležitá. Navyše – ako kontrast k elektronicky upravovaným obrazom – bola nahráva-

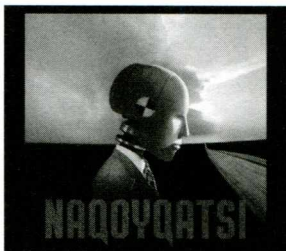
ná analógovo. Novinkou je spolupráca so svetoznámy violončelistom Yo-Yo Ma, ktorého nástroj dodáva filmu „ľudský“ hlas a hudbu „pretepluje“. Reggio vo svojich dielach potlačuje to, čo býva v centre pozornosti tradičného filmu – postavy, príbehy, herecké výkony – a hlavný subjekt, či motív jeho filmov tvoria naopak veci, ktoré stoja u klasických filmov v pozadí a niekedy ich ani nevnímame – budovy, cesty, počítače, reklamy, rôzne symboly. Rovnako je to i s hudbou. Tá v prípade Reggiových filmov nie je len obyčajným sprievodom kdesi v pozadí, ale podstatnou časťou filmu, ktorá naopak po celý čas vystupuje do popredia a je vlastne jazykom, ktorým film k divákovi prehovára. Phil Glass bol po celých dvanásť rokov, kedy film vznikal, s Reggiom v kontakte. Reggio a Glass sa v procese tvorby neustále navzájom ovplyvňovali. *Naqoyqatsi* má – rovnako ako *Koyaanisqatsi* a *Powwagatsi* – štruktúru symfónie. Prvá „veta“, ktorá je zahájená záberom na Brueghelov obraz *Stavba babylónskej veže* (1563), zobrazuje vývoj od ľudského jazyka po číselný kód. Druhá „veta“ divákov zavedie do sveta športu, hier a súťaží, ale tiež na burzu alebo do sveta celebrit – reálnych, či vygenerovaných počítačom. Záverečná tretia „veta“ filmovej symfónie je výletom do 21. storočia, na prahu ktorého stojí náš svet plný násillia a utrpenia. A to

nielen pri demonštráciách alebo počas vojnových konfliktov, ale tiež na cestách, štadiónoch, vo filmoch i počítačových hrách. Glassov podiel na celkovom vyznení filmu je pritom tak obrovský, že by si zaslúžil byť uvádzaný v tituloch nielen ako skladateľ hudby, ale aj ako spoluautor scenára.

Godfrey Reggio je však tak trochu obeťou popularity svojich vlastných filmov. Jeho kedysi originálne postupy sú dnes už celkom bežné v reklamách a videoklipoch. A preto pri sledovaní *Naqoyqatsi* môžu mať diváci občas pocit „už videného“ – a to nielen vďaka použitiu niektorých notoricky známych archívnych záberov. To však nič nemení na skutočnosti, že pre obdivovateľov Reggiových predchádzajúcich dvoch celovečerných filmov bude *Naqoyqatsi* presne tým filmom, na ktorý dlhé roky čakali.

Miro Ulman

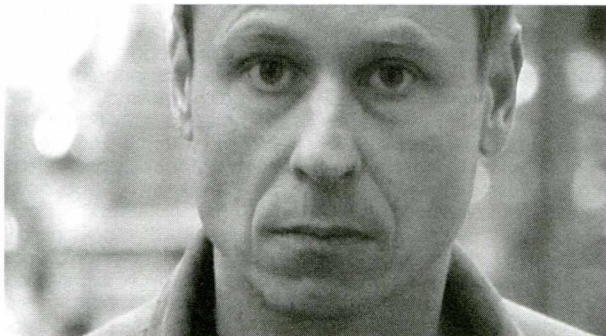
Text bol prevzatý z Filmových listov – zvláštneho vydania k filmovej prehliadke Projekt 100 – 2003 v Českej republike.



Miro Ulman (1959) je filmový publicista. Bol spoluzakladateľom a redaktorom filmového mesačníka Film Fan (1991–95), v roku 1997 začal publikovať internetový časopis Filmsite, ktorý je dnes súčasťou on-line denníka www.inzine.sk. Je pracovníkom Slovenského filmového ústavu, členom FIPRESCI a SFTA. S bratom Petrom zostavil *Sprievodcu klubovým filmom* (2001). Publikoval v rôznych slovenských a českých denníkoch a časopisoch (Cinema, Rock & Pop, Domino Fórum, Kultúrny život, Film.sk, Sme).

Nočné hovory s matkou

Noční hovory s matkou, Česká republika 2001, čb. a far., 69 min.



Námet, strih, produkcia: Iva Ruszeláková. **Scenár, réžia, kamera a hudba:** Ján Němec. **Špeciálna vizuálna spolupráca:** Vojta Dukát, Vladimír Vízner, Igor Luther, Petr Marek. **Výroba:** Jan Němec Film. **Hrajú (a v obraze, zvuku či na dokumentárnych fotografiách, záberoch a v spomienkach účinkujú):** Jan Němec, Karel Roden, Zuzana Stivínová, MUDr. Josefa Sobotková-Němcová (odborná očná lekárka), Ing. Ladislav Němec, Marta Kubišová, Václav Havel, Ján Melicher, Ester Krumbachová, Věra Jirousová a ďalší.

Jan Němec

* 12. 7. 1936 Praha
(Československo)

V rokoch 1954–60 vyštudoval réžiu na FAMU. Po škole pracoval vo Filmovom studiu Barrandov, zo začiatku ako asistent réžie Václava Kršku a pomocný režisér Antonína Kachlíka. Doma aj vo svete dosiahol uznanie hneď prvým dlhometrážnym hraným filmom *Diamanty noci* (1964). Svojím nekompromisným umeleckým krédom a nonkonformným životným štýlom sa však opakovane dostával do konfliktu s komunistickým režimom. V druhej polovici 60-tych rokov začal pracovať aj pre televíziu. V roku 1974 dostal povolenie na prácu v cudzine, domov sa však už nevrátil. Žil a pracoval



v SRN, Holandsku, Švédsku, Francúzsku, Veľkej Británii a USA, prednášal o filme a nakrúcal pre televíziu hrané filmy a dokumenty. Ako odborný poradca pôsobil pri nakrúcaní filmu *Neznositelná ľahkosť bytia* (1988) Philippa Kaufmana. V roku 1989 sa vrátil do vlasti. V roku 1993 založil produkčnú a distribučnú spoločnosť Jan Němec Film. Venuje sa hranému filmu aj dokumentu, od roku 1999 učí na FAMU.

Oko – okno do duše

To, čo nám ponúka Jan Němec pod titulom *Nočné hovory s matkou*, sotva možno označiť za tradičný film. O nič presnejším označením nebude ani to, keď o tomto opuse povieme, že ide o film nakrútený na DVD. Dôvod je jednoduchý – je to viac než DVD film. Rovnocenným základom tohto artefaktu sú totiž tak pohyblivé obrazy a fotografie, ako aj slovné výpovede predovšetkým troch hlavných aktérov. Prvým je fiktívny hlas MUDr. Josefy Sobotkovej-Němcovej, druhým je hlas Jana Němca a tretím zase hlas Ester Krumbachovej, prvej manželky Jana Němca. V epizódnych úlohách si „zahrali“ vzdialený bratranec Vašek alias bývalý prezident Českej republiky, Marta Kubišová, vo filme sa objavili aj Eric Clapton, Miles Davis, Elisabeth alias dcéra zambijského ministra zdravotníctva, či násilný otec Ing. Ladislav Němec.

Tieto tri hlasy rozprávajú, pričom to, čo je témou ich výpovede, je zrozumiteľné až na pozadí obrazov. Medzi slovnou referenciou a obrazovou reprezentáciou sa vytvorila zvláštna aliancia, mimo ktorej pohyblivé obrazy bez slov náhle blednú, ich kontúry sa rozpúšťajú v šedosti každodennosti. Slová zase bez pohyblivých obrazov strácajú svoj význam a pripomínajú džavot detí alebo blúznenie duševne chorého. Bolo by však nesprávne, keby sme si mysleli, že pohyblivé obrazy či fotografie len ilustrujú slovné výpovede. Naopak, obrazy sú autorom manipulované, pričom táto manipulácia sleduje prinajmenšom dva ciele. Prvý cieľ sleduje možnosti nového média, možnosti rozširo-

vať sféru vizuálneho. Metaforicky povedané, film Jana Němca je filmom a zároveň aj rozpravou o filme. Rozpravou, ktorá je však vedená vo filmových obrazoch. Druhý cieľ môžeme sformulovať asi tak, že zmyslom tejto manipulácie je urobiť obraz akoby subjektívnym. Čo to znamená? Približne to, že autor sám nechce, aby tieto obrazy boli chápané ako mimesis, ale ako diegesis, teda ako rozprávanie.

Pohyblivé obrazy, staré fotografie, hlasy a fragmenty rôznych hudobných prejavov z vôle autora uzatvorili alianciu, ktorá sa nedá inde a inakedy opakovať. Alianciu, ktorá je nevyhnutná pre predovšetkým zmysluplnú existenciu slov a pohyblivých obrazov,



príčom za zmysluplnosť môžeme považovať to, že synergiou spoločných síl dokážu rozprávať príbeh, ktorý je, voľne povedané, poskladaný z rôznych udalostí, zachytených v rôznych médiách. Po tomto strategickom zjednodušení je načas povedať, či príbeh film rozpráva. Bez problémov môžeme povedať, že je to príbeh Jana Němca, ktorý pozostáva z jednotlivých udalostí jeho života. Tá istá pamäť, ktorá nielen uchováva, ale aj selektuje. Vynecháva, done-



konečna prepisuje, emocionálne koloruje jednotlivé udalosti života, miestami aj zámerne mystifikuje, a preto je rozprávanie založené na konfrontácii dominantného hlasu s inými hlasmi. Tento príbeh nie je lineárny, nie je vedený v prísnej postupnosti minulosť – prítomnosť – budúcnosť. V tomto príbehu prítomnosť preniká do minulosti, pričom ju zásadným spôsobom modifikuje. Tak sa môže stať, že Jan Němec môže byť vo „filmovej minulosti“ zastúpený Karlom Rodenom, a matka môže byť dokonca reprezentovaná len hlasom Zuzany Stivínovej. Výsledkom tejto rafinovanej filmárskej hry by mohlo byť biografické rozprávanie. Mohlo, ale celkom nie je, pretože disciplína samotného žánru je znútra spochybňovaná rozprávaním samotným.

Kvázi-(auto)biografické rozprávanie sa „deje“ od Národného múzea na Václavskom námestí smerom na Vínohradskú ulicu. Tento priestor nie je len formálnym priestorom, v ktorom zaznievajú hlasy matky, syna a ostatných aktérov. Je niečím viac, je priestorom, ktorý je dôverne obšľapaný nohami a dôkladne ohmataný zrakom. Jeho geografické hranice nie sú dôležité, pretože oveľa dôležitejšie sú hrani-

ce, ktoré sú vymedzené napríklad nemocnicou, kde sa človek rodí, kde sa zachraňuje jeho život, a kde pracovala matka Jana Němca. Ďalej obradnou sieňou, kde možno uzatvárať manželstvá napríklad s Ester Krumbachovou alebo s Martou Kubišovou. A napokon strašnickým krematóriom ako miestom poslednej rozlúčky, či cintorínom ako miestom konečného odpočinku. Paradoxne do tohto priestoru patrí aj slnečná Kalifornia, tisícky kilometrov vzdialená od tohto malého priestoru v Prahe, no napriek tomu s ním bytostne prepojená. Je to dané tým, že v prvom rade máme do činenia s existenciálnym priestorom, ktorý nie je daný, staticky vymedzený geografickými hranicami, ale niečím, čo je permanentne vytvárané životným pohybom. Tým pohybom, ktorý nielen mechanicky za určitý časový interval prejde nejaký úsek priestoru, ale pohybom, ktorý niečo kvalitatívne či evolučne mení. Tak napríklad príchod okupačných vojsk v roku 1968 neznamená len prechod štátnej hranice suverénneho štátu, ale predovšetkým spôsobil zásadnú zmenu konania a myslenia. Presun funkcionárov na politickej šachovnici neznamená len pohyb v tomto



priestore, „vyšachovanie“ niektorých figúrok, ale kvalitatívnu zmenu nálady v spoločnosti, ktorá spôsobila to, že taký Jan Němec sa musí jedného dňa v roku 1974 presídlieť do zahraničia. Zaiste, inak by sa Jan Němec sotva dostal do Kalifornie a ťažko by sa stretol napríklad s Milesom Davisom alebo Ericom Claptonom, ale cena, ktorú zaplatil za emigráciu, bola oveľa vyššia ako cena týchto stretnutí.

Keď takto chápeme existenciálny priestor, tak sa môžeme pokúsiť zodpovedať otázku, prečo v tomto priestore musia slovné výpovede uzatvárať s obrazovými reprezentáciami spomínanú alianciu. Nuž jednoducho preto, lebo medzi nimi prechádza niečo spoločné, čo ich spája. Tým spoločným sú udalosti, tvoriace v celku to, čo tak temne filozofi označovali pojmom život. Každý predmet v tomto priestore nepredstavuje len vec v jej surovom bytí, ale zároveň aj pamäťovú stopu, ktorú musí slovo ako komentár priviesť k tomu, aby vysvetlila to, čoho stopou je. A naopak, keď slovo nie je ukotvené materialitou obrazu veci, tak bezcieľne poletuje vo vzduchu ako pierko. To znamená, že zmysel, rozliaty po celej dĺžke príbehu, nespočíva ani v obraze, ani v slove, ani v hĺbke reprezentácie, ani v šírke referencie, ale na povrchu, presnejšie v tom mieste, kde sa obtiera o seba slovo a obraz, a kde ich aspoň na krátky čas spája tmel života.

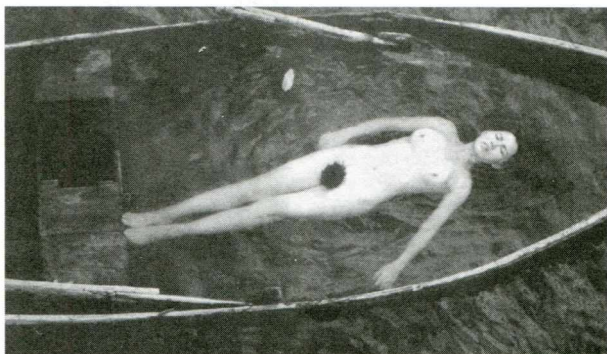
Peter Michalovič



Doc. PhDr. Peter Michalovič, PhD. (1960) v súčasnosti prednáša na katedre estetiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Okrem toho prednáša na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Vo svojej vedeckej práci sa venuje štrukturalizmu a postštrukturalizmu. Je autorom piatich monografií, vyše sto štúdií a odborných článkov.

Ostrov

Seom, Južná Kórea 2000, far., 92 min.



Scenár, réžia a výprava: Kim Ki-duk. **Kamera:** Hwang So-sik. **Hudba:** Čon Sang-jun. **Strih:** Kjong Min-ho. **Zvuk:** I Sung-čol. **Produkcia:** I Un (Myung Film). **Hrajú:** So Čong (Hui-džin), Kim Ju-sok (Hjon-sik), Pak Song-hui (Un-a), Čo Če-hjon (pasák Mang-či), Čang Hang-son (muž stredného veku) a ďalší.

Kim Ki-duk

* 1. 1. 1960 Bonghwa
(Južná Kórea)

Narodil sa v horskej dedine, v deviatich rokoch sa s rodičmi presťahoval do Soulu. Od detstva rád maľoval. Od sedemnástich rokoch pracoval v továrňach, v dvadsiatich sa pridal k vojenskému námorníctvu a v armáde strávil päť rokov. Dva roky potom pôsobil v cirkevnej organizácii pre zrakovo postihnutých a uvažoval o dráhe kazateľa. Filmársku profesiu nikdy neštudoval. V roku 1993 – 95 trikrát zabodoval v národných scenáristických súťažiach, potom nakrútil svoj debut *Krokodíl* (1996). Jeho prvým medzinárodným úspechom sa stáva film *Vtáčia klietka* (1998), okrem iného uvedený na filmových festivaloch v Berlíne, Moskve a Montreale.



Definitívne ho preslávil až film *Ostrov*, ktorý sa v roku 2000 stal najväčším škandálom na MFF v Benátkach. Tu o rok neskôr Kim Ki-duk súťažil so svojím najautobiografickejším opusom *Adresát neznámy*. Od roku 2002 pripravuje film zo života budhistických mníchov s pracovným názvom *Jar, leto, jeseň, zima... a jar*, ktorý má byť dokončený v apríli tohto roku. Jeho ďalšia snímka by sa mala odohrávať v starom Japonsku.

Variant lásky

Aj keď sa zdá, že západným filmovým publikom už po megadávkach sexu a násillia len tak hocičo nezatrásie, film *Ostrov* juhokórejského režiséra Kim Ki-duka bol počas premietania na MFF v Benátkach 2000 nečakaným sústom.

Štvrtý celovečerný film tohto filmárskeho samorastu s bohatým životným registrom (najmä čo sa týka drsných mravov a prísnej disciplíny) sa odohráva na jazere, posiatom plávajúcimi obydliami. Útočisko v tomto „pohyblivom“ prostredí hľadá bývalý policajt Hjon-sik. Zavraždil svoju ženu a uniká spravodlivosti. Miestna pospolitosť rybárov sa vyznačuje hrubými mravmi, najmä v príležitostných vzťahoch so ženami, ku ktorým patrí i Hui-džin. Živí sa rybolovom, predajom rozličného tovaru vrátane vlastného tela. Mlčky znáša ponížovanie, ale tvrdo ho opláca. Medzi oboma vzniká zvláštny vzťah, popisateľný hranicami pudovej, až animálnej príťažlivosti, ovládanej silnými vlastnickými väzbami, ústiacimi často do agresivity voči tomu druhému, ale aj voči sebe. Keď na brehu zostane prostitútka na Hjon-sikovu objednávku, Hui-džin ju síce prevezie k domu mladého muža (má mu predsa poslúžiť), ale akonáhle sa dievča opätovne domáha návštevy s tým, že už k nemu nejde ako k zákazníkovi, ale ako k svojmu priateľovi, pomsta na seba nedá dlho čakať.

Vzájomné prejavy lásky sa tiež pohybujú kdesi na rozhraní živočíšnej vynaliezavosti a hravej lyriky, často splyvajú do šokujúcich scén, kedy si Hui-džin vloží do vagíny háčiky v tvare srdiečok a spustí sa do vody. Podobne, ako ona predtým vy-

berala háčiky z úst svojho partnera, ktorého chcela uchrániť pred policajnou hliadkou, i Hjon-sik zaujato absolvuje dráždivo krvavú operáciu. Všetko sa odohráva takmer bez slov, v akejsi nemej krutej pantomíme. Kim Ki-dukov mĺkvy poetický surrealizmus býva niekedy porovnávaný s dielami japonských režisérov Šohei Imamura a Nagisa Ošimu.

Nárazové pohyby tejto bolestne do seba zakvačenej dvojice sa odohrávajú na pozadí vodného živlu. Je po mužovi a žene treťou entitou, svetom skrývajúcim vo svojich hĺbinách všetky hriechy, mŕtvych ľudí, vtáky i ryby, a zároveň je prostriedkom, možnosťou úniku, úkrytom, trvalým cieľom. Nesie znamenie očisty, paralelného sveta, plného zmierenia a splynutia. V závere, kedy v symbolickej scéne muž kráča k zelenému ostrovčeku a ten z vtácej perspektívy vidíme medzi nohami v člnku ležiacej Hui-džin, sa naplňa archaická jednota, syntéza ženy a prírody čakajúcej, až muž dorazí k cieľu.

Takmer všetci Kim Ki-dukovi hrdinovia sú vyhnanci, rezignujúci na ľudskú pospolitosť kdesi na brehoch riek, jazier, v pustatinách či v zapadnutých štvrtiach miest, kde niet priestoru pre spravodlivosť, ale ani morálku a česť. Nič z toho, čo by sme mohli nazvať tradičnými kórejskými hodnotami. Idú za inými hlasmi, než sú všeobecný súhlas a spoločne prijaté pravidlá. Idú za svojou slobodou, za svojím vnútorným imperatívom, ktorý ich často dovádza k hraniciam života.

Môžeme uvažovať, aká spoločenská situácia a klíma vyvoláva na svet hrdinov práve takýchto kvalít, outsiderov, roz-

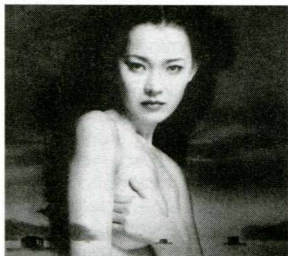


hodnutých vzoprieť sa všetkému, čo sa pokladá za kritérium spoločenskej prijateľnosti. Veľký vplyv na vytváranie práve takýchto typov má prirodzene režisérova individualita a jeho životné osudy, skúsenosť s mašinériou politickou, vojenskou a do istej miery aj cirkevnou. Naplniť svoje ambície môže práve revoltou, a tá musí byť taká silná, aby prelomila existujúce zábrany.

Pripusťme však, že tón Kim Ki-dukových filmov môže trochu osvetliť i doba, v ktorej sa ako tvorivá osobnosť formoval. Roky 1961 – 1987 sú rokmi rýchlej industrializácie, kedy sa tradičná kultúra prehodnocuje pod veľkým tlakom modernizačného procesu, usku-točňovaného navyiac v podmienkach vojenského autoritatívneho režimu. Spoločnosť, vytváraná takmer v celej svojej histórii v odpore voči tlaku zvonku, či už čínskeho alebo japonského, veľmi ťažko predstavuje svoju integritu a hľadá nové konštelácie orientačných bodov. Možno práve preto sa nositeľom signifikantných čŕt stáva hrdina, ktorý nehľadá slobodu v politickej alternatíve, ale ktorý sa obracia k prírode, k jej dynamike, spôsobom prežitia, intenzite a charakteru vzťahov. Režisér po novom a výsostne individuálne predstavuje a obnovuje súradnice vzťahu k prírode, do značnej miery určujúcej povahu kórejskej kultúry. Robí to extrovertne, s brutálnou otvorenosťou, ale zároveň s jednoznačným výtvarným vkusom, poučeným pobytom v Paríži i samostatnou tvorbou. Jeho silné sociálne cítenie a schopnosť včleňovať ho do filmového rozprávania tak v spojení s výtvarnými kvalitami vytvára výnimočný režijný rukopis.

Vodnou dominanciou, ale aj dvojicou hrdinov pripomína *Ostrov* Kim Ki-dukov debut *Kro-*

kodíl (1996). Je to prezývka mladíka, žijúceho na brehu rieky Han, ktorá preteká Soulom. Jej betónové brehy i magické dno sú paralelným životným priestorom vydedenca, v mnohom podobného Hjon-sikovi z *Ostrova*. Živí sa tým, že okráda samovrahov prichádzajúcich skoncovať so životom. S týmto cieľom prichádza na breh rieky i dievčina Hjun-jung. S obsahom jej kabelky si Krokodíl privlastňuje i ju. Búrlivý vzťah prerastá do lásky, nachádzajúcej zavŕšenie na dne rieky. Dvojica umiera spútaná v idyllickej polohe, usadená na malej pohovke opretej o stenu ozdobenú obrazom.

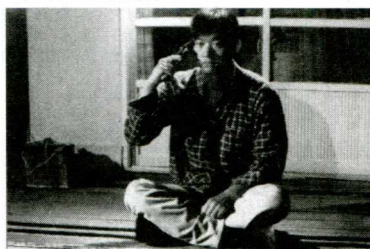


V jednom z rozhovorov režisér vysvetľuje, že film je preňho možnosťou, procesom, v ktorom sa snaží porozumieť niektorým veciam. Totálne zaujatie filmom sa tak stáva spôsobom jeho myslenia, hmatateľným výrazom otázok, ktoré si kladie, a odpovedí, ktoré takto nachádza. Jeho hrdinovia sa často vracajú do miest, odkiaľ vyšli, nachádzajú zmierenie tam, kde začali, poučení vykonanou cestou. Ich osudy sa uzatvárajú do kruhu, kolo-behom dramatických udalostí. Tento spôsob myslenia a tvorby má blízko k mechanizmu rituálu, jeho vnútornému obsahu, zacielenému na vykonanie istého činu, skutkov, ktorými získavajú odolnosť voči okolitému svetu. Na jeho agresivitu, či už domnelú alebo skutočnú, odpovedajú hrdinovia

rovnako. Útočia v stave bojového nasadenia, preto sú agresívni, bezohľadní a násilní.

Dramatický kontrast voči svetu násillia vytvára Kim Ki-duk nasadením sveta emócií, vykresľovaním vzťahov mužov a žien, ale aj ich vzájomného priateľstva. V jeho filmoch často registrujeme dvojice mužov – Hong-san a Chung-hae v *Dívkej zveri* (1997) – príbehu dvoch kórejských vysťahovalcov v Paríži, alebo Chang-gook a Ji-hum vo filme *Adresát neznámy* (2001), vykresľujúcim život obyvateľov kórejskej dedinky neďaleko americkej základne. Povahou nejednoduchých ženských vzťahov sa režisér zaoberá vo filme *Vtáčia klietka* (1998), kde si rodina privyrába na živobytie tým, že jednu izbu domu prenajme mladej prostitútke. Nezanedbateľné miesto v Kim Ki-dukových filmoch patrí výtvorným odkazom, jeho postavy často amatérsky kreslia či maľujú. V *Ostrove* dvojica komunikuje výrobou postavičiek a predmetov z drôtu. Prostredníctvom nich môžeme zahliadnuť subtilný emocionálny svet s náznakmi humoru a hravosti. Ich zraniteľnosť nezriedka symbolizujú zvieratá, vtáky, zlaté rybky či korytnačky.

„Kruté triedne rozdiely a nedostatok súcitu ma sprevádzali po celý život,“ hovorí režisér. *„Ako môžem vo svojich filmoch ukazovať krásny, pozitívny svet, zbavený a vyliečený zo svojich problémov za jediný deň?“* Večná téma vzťahu



muža a ženy sa tak v diele Kim Ki-duka rozširuje o kórejský variant. Na náš vkus možno šokujúci, v každom prípade však mimoriadne expresívny a sugestívny, odhaľujúci mnohé z významov kultúry zápasiacej vo svojich dejinách o právo na vlastnú identitu.

Viera Langerová

Viera Langerová (1961) v roku 1984 absolvovala štúdium filmovej a divadelnej vedy na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, v roku 1993 postgraduálne štúdium kulturológie na Univerzite Karlovej v Prahe. Pracovala ako redaktorka časopisov *Film a divadlo*, *Dialóg*, *Slovenské pohľady*. Venuje sa kultúrnej publicistike, filmovej a divadelnej kritike. Po štvorročnom pobyte v Kazachstane sa venuje problematike stredoázijských kinematografií a ázijského filmu. V súčasnosti pracuje ako šéfredaktorka časopisu *Listy 2001*, slovensko-českého mesačníka vydávaného v ČR. Žije v Prahe.

Zväčšenina

Blowup, Taliansko/Veľká Británia 1966, far., 111 min.

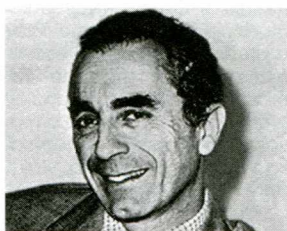


Námet: Julio Cortazar. **Scenár:** Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond. **Réžia:** Michelangelo Antonioni. **Kamera:** Carlo Di Palma. **Hudba:** Herbie Hancock, The Yardbirds. **Strih:** Frank Clarke. **Výprava:** Assheton Gorton. **Kostýmy:** Jocelyn Rickardsová. **Zvuk:** Mike Le Mare. **Produkcia:** Pierre Rouve, Carlo Ponti. **Hrajú:** David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgraveová (Jane), Sarah Milesová (Patricia), Jane Birkinová (prvé dievča v štúdiu), Gillian Hillsová (druhé dievča v štúdiu), Peter Bowles (Ron), John Castle (maliar Bill) a ďalší.

Michelangelo Antonioni

* 29. 9. 1912 Ferrara (Taliansko)

V Bologni vyštudoval techniku, zaujímal sa o maliarstvo a architektúru, čo sa neskôr významne prejavilo na prepracovaných kompozíciách jeho filmov. Záujem o film ho v roku 1939 priviedol do Ríma, kde v roku 1941 vyštudoval réžiu. Prvé praktické skúsenosti získaval u R. Rosselliniho, M. Carného, G. de Santisa a iných. Vlastnú autorskú tvorbu zahájil prevažne v duchu neorealizmu sériou dokumentov so sociálnou tematikou. Po nakrútení viacerých celovečerných filmov sa začal vo svojich filmoch tematicky venovať „chorobám citov“: emocionálnym krízam, vzniku a odumieraníu vzťahov medzi pohlaviami. Zatiaľ čo v dráme *Výkrik*



(1957) prežíva bezvýchodiskové citové zranenie muž, v tzv. tetralógii citov (*Dobrodružstvo*, *Zatmenie*, *Červená pustatina*) sa objektom skúmania stávajú predovšetkým ženy. V roku 1969 odišiel do USA, kde nakrútil film *Zabriskie Point*. V roku 1995 bol v dôsledku mozgovej mŕtvice paralyzovaný, no s pomocou manželky a kolegu W. Wendersa dokázal vytvoriť filmovú verziu svojich poviedok *Za mrakmi* (1995). Jeho filmy získali mnoho prestížnych ocenení a sám tvorca aj zvláštneho Oscara za celoživotné dielo (1995).

Zdanie, ktoré neklame

Cesta k vnútornému svetu protagonistu Antonioniho filmu *Zväčšenina* je postupná a nenápadná. Odohráva sa na pozadí kontrastných prostredí, v ktorých úspešný fotograf Thomas pôsobí. Antonioni sa pritom nepýta, či jeho vnútorný svet viac ovplyvňuje úspech, fantázia, blahobyť alebo prispôsobivosť konvenciám. Čaro Antonioniho prístupu spočíva v tom, že sa vnútra svojej postavy dotýka iba pohľadom, teda tak, ako sa zvykne dotýkať krehkých rastlín.

Prvé dve spomenuté prostredia vlastne vytvárajú napätie hneď na začiatku: zábery skupinky revoltujúcej mládeže v „najlepšej“ londýnskej štvrti striedajú kontrastné scény s Thomasom, ktorý opúšťa nocľaháreň pre chudobných v tej „najhoršej“. Postupne vysvitne, že sa tam ocitol iba ako lovec dokumentárnych výjavov z periférie života. Jeho vlastný život sa v podstatnej miere vzťahuje k úplne odlišnému umelému mondénnemu svetu. Neprevládajú v ňom síce existenčné starosti, ale fotografov pohyb medzi modelkami, prístrojmi, reflektormi a rekvizitami prezrádza, že sa vlastne stráca v spleti konfliktov a povrchných medziľudských vzťahov. Všetky svoje činnosti fotograf podriaďuje účelu, prácu nanajvýš prekladá pohárom vína, horším či lepším vtipom. Dravé a turbulentné prostredie ateliéru pripomína akýsi permanentný vojnový stav, počas ktorého sa fotografom štylizovaný obraz jednoducho premieňa na peniaze v rýchlom sa striedajúcom slede rutinných a ritualizovaných činností.

Celý proces akoby ho vnútorne pohlcoval a ochudob-

ňoval. Kontakty s ľuďmi sa fakticky redukovujú na cynickú úroveň a charakterizuje ich predovšetkým chladný Thomasov odstup. Thomas akoby si voči ostatným vytvoril určitú ulitu, ktorá ho chráni, ale stáva sa mu aj bremenom. Ochranná maska mu však vôbec nepomáha v hlbokom osamotení, do ktorého sa prepadá vo chvíľach nečinnosti. Vtedy je schopný prijať akékoľvek podnety, ale je zrejmé, že je menej naladený priamo ich vyhľadávať. Nezrieكا sa ich absolútne. Či už ide o povrchné a náhodné erotické vzťahy (v slávnej scéne s dvomi mladými obdivovateľkami, pri ktorej svorne deštruujú papierovú stenu) alebo pri objavovaní (presnejšie nakupovaní) zaujímavých „krásnych“ predmetov (obrazu od priateľa, drevenej vrtule z lietadla). Ide však už iba o akýsi konformný vzťah k týmto veciam i ľudským bytostiam, teda tiež o určitý druh prevleku. Napríklad „vzácného“ fetišu (odlomeného hrdla gitary, ktorého sa náhodne zmocní v nočnom klube) sa Thomas paradoxne a celkom ľahostajne zbaví práve vo chvíli, keď už unikne rozohnenému davu fanúšikov, ktorí ho kvôli nemu prenasledujú. Vzájomné pôsobenie predstieraného nostalgického nihilizmu a skrytého vnútorného nepokoja sám pocituje ako neznesiteľné, preto, ako v dôvernej chvíli vysvetľuje priateľovi, túži najmä po nezávislosti – po zmene prostredia. Táto túžba po zmene tiež nie je absolútna, navyše, ako vyplýva z priateľovej repliky, fakticky ani nie je možná. Preto prostredím úniku a prirodzeným kontrapunktom oboch predchádzajúcich (v ktorých je vlastne



„všetko“ vrátane bohatstva i biedy) sa stáva zvláštne prostredie prírody. Diváka takmer neprekvapí, že Thomas priamo z ateliéru uniká do nádhornej scenérie parku, skôr ho prekvapí evidentná radosť, ktorú pritom spontánne prejavuje. V parku, ako vysvitne, chce dotvoriť svoju prípravovanú knihu. Fotografiami prírody (v ktorej nachádza „pokoj“) chce zmierniť drastický dojem

V podstate je však bezradný, pretože túto skutočnosť nemá komu oznámiť. Nikto z jeho okolia jeho zisteniu nevenuje ani najmenšiu pozornosť: priateľova manželka chce riešiť výlučne vlastný problém; priateľ mu dokonca v tomto kontexte položí jednoduchú šokujúcu otázku: „Čo si videl?“

Otázka, ktorá je navonok nezmyselná, je však paradoxne krutá vo svojich dôsled-



z výjavov plných ľudskej biedy, ktorým knihu venoval.

V parku fotografuje a tým znepokojí aj mladú ženu, ktorá očividne zväčša staršieho muža. Jane, ktorá chce zúfalo a za každú cenu získať (podľa nej) kompromitujúce snímky, prenasleduje Thomasa až do ateliéru. Fascinujúca scéna či skôr herecký koncert v krajných polohách predstieranej i nepredstieranej nervózneho náklonnosti, agresivity i pokory, záujmu a nezájmu medzi Thomasom a Jane patrí k najsilnejším miestam filmu.

Thomas sa fotografií nevzdá, pretože tuší, že ide o niečo dôležité. Pozorným štúdiom jednotlivých fotografií, rekonštrukciou pôvodnej scény v parku, viacnásobným zväčšovaním detailov zistí, že vlastne nasnímal vraždu neznámeho staršieho muža.

koch i vo svojej opodstatnenosti. Thomas si uvedomuje, že on sám vlastne nevidel „nič“. Akokoľvek nespochybniteľný vizuálny záznam vraždy je vlastne dielom techniky, t. j. objektívu, zväčšovacieho prístroja, fotografického papiera, lupy a podobne. Vražda sa v zmysle svedectva odohrala kdesi za hranicou jeho zmyslov. I keď vlastne bol na mieste zločinu, zločin samotný nevidel, skutočné svedectvo o ňom vlastne existuje iba vo svete svetiel a tieňov, ktoré sa postupne transformovali všetkými spomenutými prístrojmi. Paradoxne ide o tú istú hru svetiel a tieňov, ktorá vyplňa a podmieňuje celý život fotografa. Krutá vzájomná hra (Thomasom nevidenej) reality a vidiaceho „nezmyslového“ či „neľudského“ oka objektívu vlastne opiera celý je-

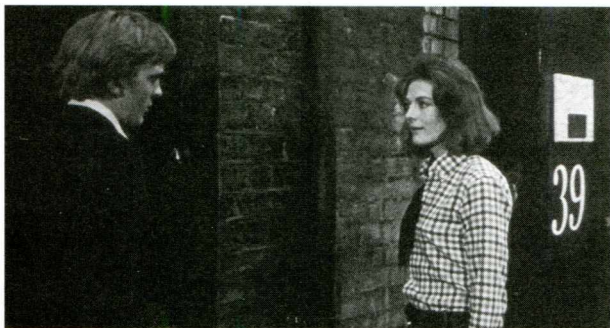
ZVÄČŠENINA

ho život o krajinu zdania. I zachytený zločin koniec koncov vlastne môže byť iba jeho vymyslenou konštrukciou, ktorá mohla vzniknúť podobne ako pri strihaní a spájaní filmového pásu. Aj keď na jednom zábere môže Thomas dodatočne a po dlhom hľadaní skutočne vidieť ruku s pištoľou, na inom nejasnú ležiacu postavu, predsa medzi nimi nemusí byť skutočná kauzálna súvislosť. Čo ak sa nič nestalo? Aj keď sa v noci opäť vyberie do parku a nachádza na mieste činu mŕtveho muža, teda hmatateľné potvrdenie „svojich“ domnienok; teda aj keď dodatočne pozná „pravdu“, uvedomuje si, že je to iba potvrdenie „pravdy techniky“, nie „jeho“ pravdy. Ide o pravdu, ktorá sa pre neho i pre všetkých ostatných stáva ešte menej ako ilúziou v tom momente, keď nájde ateliér s dôkazmi vykradnutý a (nasledujúce ráno) miesto činu prázdne.

Je pochopiteľné, že zločin nie je hlavnou témou filmu. Nie sú ňou ani konečné odpovede na všetky položené otázky; aj keď film spočiatku akcentuje

jeho individualitu a nezávislosť, Thomas sa v poslednom zábere filmu opäť stáva malou súčasťou veľkého celku, teda vlastne metaforicky podanou „zmenšeninou“. Hlavnou témou nie je ani meditatívne ladený sled nádherných záberov s typickým Antonioniho rukopisom, stroho podfarbeným hudbou Herbie Hancocka a The Yardbirds. Hlavnou témou zostáva Antonioniho filozofické videnie sveta, pričom práve pojem „filozofické videnie“ v tomto prípade metaforou nie je. Skôr by sme mohli nastolený problém samoty, od cudzenia, spornej medzilidskej komunikácie uchopiť ako neexistujúcu a neviditeľnú tenisovú loptičku, ktorú v závere filmu Thomas dvíha, aby sa prišpôsobil odvekým pravidlám hry. Nič na tom nemení fakt, že najčastejšie ide presne o tú hru, ktorá vlastne nikdy nie je iba naša. Ale napriek tomu nás vedie k tomu, aby sme v (ne)skutočnej umeleckej pantomíme tenisovej hry počuli skutočné údery.

Oliver Bakoš



Oliver Bakoš (1953) je vedúcim Katedry estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Je autorom knihy *Paradoxy vkusu. Príspevok k poznaniu Kantovej estetiky* (1989), *Básnik a vec* (2000), spoločensko-satirického románu *Katedra paupológie* (2001), prekladov z diel F. Nietzscheho a H.-G. Gadamera a celého radu vedeckých štúdií a odborných článkov.

Program Projektu 100 - 2003

Banská Bystrica

kino Hviezda

- 18. 3. Mliečna dráha
- 25. 3. Muž bez minulosti
- 8. 4. Zväčšenina
- 15. 4. Amarcord
- 21. 4. Brazil
- 29. 4. Nočné hovory s matkou
- 6. 5. Naqoyqatsi
- 13. 5. Ostrov
- 20. 5. Diktátor
- 27. 5. Idioti

Bardejovské kúpele

kino Žriedlo

- 22. 3. Idioti
- 29. 3. Zväčšenina
- 5. 4. Naqoyqatsi
- 12. 4. Brazil
- 19. 4. Muž bez minulosti
- 26. 4. Ostrov
- 3. 5. Mliečna dráha
- 10. 5. Diktátor
- 17. 5. Nočné hovory s matkou
- 24. 5. Amarcord

Bratislava

FK 901

- 8. 4. Ostrov
- 8. 4. Nočné hovory s matkou
- 9. 4. Naqoyqatsi
- 10. 4. Muž bez minulosti
- 20. 5. Zväčšenina
- 20. 5. Idioti
- 21. 5. Muž bez minulosti
- 21. 5. Brazil
- 22. 5. Amarcord
- 22. 5. Naqoyqatsi

FK ic.sk

- 15. - 16. 3. Muž bez minulosti
- 17. - 18. 3. Idioti
- 27. - 30. 3. Brazil
- 3. - 8. 4. Diktátor
- 11. - 14. 4. Ostrov
- 17. - 23. 4. Mliečna dráha
- 24. 4. - 1. 5. Muž bez minulosti
- 2. - 6. 5. Amarcord
- 7. - 11. 5. Nočné hovory s matkou
- 16. - 19. 5. Zväčšenina
- 22. - 25. 5. Idioti
- 26. - 27. 5. Diktátor
- 28. - 31. 5. Brazil

Istropolis

- 24. - 25. 4. Zväčšenina
- 26. - 27. 4. Amarcord
- 28. - 29. 4. Naqoyqatsi
- 30. 4. - 1. 5. Idioti
- 2. - 3. 5. Muž bez minulosti
- 4. - 5. 5. Ostrov
- 6. - 7. 5. Brazil

FK Mladost'

- 17. - 20. 3. Muž bez minulosti
- 20. 3. - 2. 4. Naqoyqatsi
- 21. - 23. 3. Mliečna dráha
- 24. - 27. 3. Zväčšenina
- 28. - 30. 3. Diktátor
- 31. 3. - 3. 4. Amarcord
- 4. - 6. 4. Ostrov
- 7. - 10. 4. Idioti
- 11. - 13. 4. Nočné hovory s matkou
- 14. - 17. 4. Brazil

FK Múzeum

- 1. - 2. 5. Brazil
- 3. 5. Ostrov

4. 5. Nočné hovory
s matkou
8. – 11. 5. Muž bez
minulosti
10. – 11. 5. Mliečna dráha
15. – 16. 5. Naqoyqatsi
17. – 18. 5. Amarcord
24. – 25. 5. Zväčšenina
29. – 30. 5. Diktátor
31. 5. Idioti

FK Nostalgia

19. 3. Idioti
21. 3. Zväčšenina
21. 3. Diktátor
24. 3. Brazil
4. 4. Muž bez
minulosti
9. 4. Mliečna dráha
9. 4. Nočné hovory
s matkou
16. 4. Naqoyqatsi
28. 4. Amarcord

Brezno

kino Mostár

27. 3. Amarcord
22. 4. Brazil
29. 4. Diktátor
13. 5. Muž bez
minulosti
20. 5. Naqoyqatsi
27. 5. Zväčšenina

Galanta

Dom kultúry

5. 4. Brazil
8. 4. Naqoyqatsi
22. 4. Idioti
6. 5. Zväčšenina
20. 5. Ostrov
30. 5. Amarcord

Handlová

kino Baník

1. 5. Naqoyqatsi
8. 5. Mliečna dráha
15. 5. Brazil
22. 5. Diktátor
29. 5. Zväčšenina

Košice

kino Tatra

18. – 19. 3. Brazil
25. – 26. 3. Diktátor
1. – 2. 4. Zväčšenina
8. – 9. 4. Brazil
14. 4. Mliečna dráha
15. – 16. 4. Muž bez minulosti
22. – 23. 4. Nočné hovory
s matkou
29. – 30. 4. Ostrov
6. – 7. 5. Naqoyqatsi
13. – 14. 5. Idioti
20. – 21. 5. Amarcord

FK Cinefil

21. – 22. 3. Amarcord
28. – 29. 3. Muž bez
minulosti
4. – 5. 4. Idioti
11. 4. Diktátor
12. 4. Mliečna dráha
25. – 26. 4. Naqoyqatsi
2. – 3. 5. Zväčšenina
9. – 10. 5. Brazil
16. – 17. 5. Ostrov
23. – 24. 5. Nočné hovory
s matkou

Levice

kino Slovan

27. 3. Ostrov
3. 4. Brazil
10. 4. Naqoyqatsi



- 17. 4. Nočné hovory s matkou
- 24. 4. Idioti
- 8. 5. Zväčšenina
- 15. 5. Amarcord
- 22. 5. Muž bez minulosti
- 29. 5. Mliečna dráha

Liptovský Mikuláš

kino Nicolaus

- 5. 4. Naqoyqatsi
- 19. 4. Zväčšenina
- 26. 4. Idioti
- 10. 5. Amarcord
- 24. 5. Ostrov

Lučenec

kino Apollo

- 17. 3. Mliečna dráha
- 24. 3. Muž bez minulosti
- 7. 4. Zväčšenina
- 14. 4. Amarcord
- 28. 4. Naqoyqatsi
- 12. 5. Idioti
- 19. 5. Diktátor
- 26. 5. Brazil

Martin

kino Strojár

- 19. 3. Mliečna dráha
- 26. 3. Muž bez minulosti
- 2. 4. Idioti
- 9. 4. Zväčšenina
- 14. – 16. 4. Naqoyqatsi
- 22. 4. Ostrov
- 30. 4. Nočné hovory s matkou
- 7. 5. Amarcord
- 14. 5. Brazil
- 21. 5. Diktátor

Nitra

FK Univerzita

- 17. 3. Amarcord
- 18. 3. Zväčšenina
- 24. 3. Ostrov
- 25. 3. Idioti
- 31. 3. Muž bez minulosti
- 1. 4. Brazil
- 7. 4. Mliečna dráha
- 14. 4. Diktátor
- 15. 4. Naqoyqatsi
- 15. 4. Nočné hovory s matkou

Nové Mesto nad Váhom

kino Považan

- 1. 4. Nočné hovory s matkou
- 8. 4. Naqoyqatsi
- 12. 4. Zväčšenina
- 13. 4. Muž bez minulosti
- 15. 4. Ostrov
- 22. 4. Diktátor
- 29. 4. Amarcord

Nové Zámky

kino Mier

- 14. 4. Zväčšenina
- 21. 4. Idioti
- 5. 5. Diktátor
- 12. 5. Naqoyqatsi
- 12. 5. Mliečna dráha
- 26. 5. Ostrov

Pezinok

Dom kultúry

- 27. 3. Diktátor
- 10. 4. Ostrov
- 17. 4. Naqoyqatsi
- 24. 4. Amarcord

30. 4. Zväčšenina
15. 5. Idiotti
22. 5. Brazil

Piešťany

kino Malá scéna

24. 3. Idiotti
31. 3. Ostrov
7. 4. Amarcord
14. 4. Naqoyqatsi
21. 4. Zväčšenina
28. 4. Mliečna dráha
5. 5. Nočné hovory
s matkou
12. 5. Diktátor
19. 5. Brazil
26. 5. Muž bez minulosti

Poprad

kino Tatran

7. 4. Naqoyqatsi
28. 4. Ostrov
5. 5. Mliečna dráha
12. 5. Brazil
19. 5. Idiotti
26. 5. Amarcord

Považská Bystrica

kino Mier

17. 3. Diktátor
7. 4. Muž bez minulosti
14. 4. Idiotti
21. 4. Ostrov
28. 4. Zväčšenina
5. 5. Brazil
12. 5. Naqoyqatsi
19. 5. Amarcord

Prešov

kino Klub

18. 3. Ostrov
25. 3. Amarcord

1. 4. Diktátor
8. 4. Muž bez minulosti
15. 4. Mliečna dráha
21. – 23. 4. Naqoyqatsi
29. 4. Brazil
6. 5. Idiotti
13. 5. Zväčšenina
20. 5. Nočné hovory
s matkou

Prievidza

kino Baník

3. 4. Mliečna dráha
24. 4. Ostrov
8. 5. Naqoyqatsi
22. 5. Zväčšenina

Rimavská Sobota

kino Orbis

22. 3. Muž bez minulosti
29. 3. Amarcord
5. 4. Zväčšenina
12. 4. Naqoyqatsi
19. 4. Brazil
10. 5. Idiotti
17. 5. Diktátor
24. 5. Mliečna dráha
31. 5. Ostrov

Sereď

kino Nova

24. 4. Brazil
1. 5. Amarcord
8. 5. Idiotti
15. 5. Zväčšenina
22. 5. Naqoyqatsi
29. 5. Ostrov

Spišská Nová Ves

kino Mier

21. 3. Brazil
28. 3. Idiotti



- 4. 4. Nočné hovory s matkou
- 11. 4. Zväčšenina
- 25. 4. Naqoyqatsi
- 2. 5. Diktátor
- 9. 5. Amarcord
- 16. 5. Mliečna dráha
- 23. 5. Ostrov
- 30. 5. Muž bez minulosti

Šaľa

Dom kultúry

- 19. 3. Zväčšenina
- 26. 3. Ostrov
- 2. 4. Brazil
- 9. 4. Naqoyqatsi
- 16. 4. Diktátor
- 23. 4. Idioti
- 30. 4. Mliečna dráha
- 7. 5. Muž bez minulosti
- 14. 5. Amarcord

Trenčianske Teplice

kino Prameň

- 24. 3. Diktátor
- 31. 3. Mliečna dráha
- 7. 4. Ostrov
- 21. 4. Muž bez minulosti
- 30. 4. Amarcord
- 5. 5. Zväčšenina
- 7. 5. Idioti
- 8. 5. Brazil
- 12. 5. Nočné hovory s matkou
- 26. 5. Naqoyqatsi

Trenčín

kino Metro

- 31. 3. Zväčšenina
- 7. 4. Brazil
- 14. 4. Muž bez minulosti
- 21. 4. Diktátor
- 28. 4. Idioti
- 5. 5. Naqoyqatsi

- 12. 5. Amarcord
- 19. 5. Ostrov
- 26. 5. Mliečna dráha

Trnava

kino Oko

- 25. 3. Ostrov
- 1. 4. Muž bez minulosti
- 8. 4. Mliečna dráha
- 15. 4. Diktátor
- 22. 4. Zväčšenina
- 29. 4. Idioti
- 6. 5. Nočné hovory s matkou
- 13. 5. Amarcord
- 20. 5. Brazil
- 27. 5. Naqoyqatsi

Zvolen

FK pri Technickej univerzite

- 1. 4. Idioti
- 15. 4. Zväčšenina
- 22. 4. Amarcord
- 29. 4. Naqoyqatsi
- 6. 5. Muž bez minulosti
- 12. 5. Ostrov

Žilina

kino Klub

- 25. 3. Brazil
- 1. 4. Ostrov
- 8. 4. Amarcord
- 15. 4. Idioti
- 21. – 23. 4. Naqoyqatsi
- 29. 4. Zväčšenina
- 6. 5. Mliečna dráha
- 13. 5. Diktátor
- 20. 5. Muž bez minulosti
- 27. 5. Nočné hovory s matkou

ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ!

Filmy uvedené v Projekte 100

1999

- ANTONIA** (r. M. Gorrisová, Holandsko/Belgicko/Veľká Británia 1995)
- CANTERBURSKE POVIEDKY** (r. P. P. Pasolini, Taliansko/Francúzsko 1971)
- KORIDA LÁSKY** (r. N. Ošima, Japonsko 1976)
- NAHÝ** (r. M. Leigh, Veľká Británia 1993)
- OHŇOSTROJ** (r. T. Kitano, Japonsko 1997)
- POSLEDNÉ POKUŠENIE KRISTA** (r. M. Scorsese, USA 1988)
- RUŽOVÉ SNY** (r. D. Hanák, Československo 1976)
- SMRTIACI BUMERANG** (r. B. B. Thornton, USA 1995)
- STALKER** (r. A. Tarkovskij, ZSSR 1979)
- ŽIVOT BRIANA** (r. T. Jones, Veľká Británia 1979)
- + krátkometrážna tvorba

2000

- DEKAMERON** (r. P. P. Pasolini, Taliansko 1970)
- JUHA** (r. A. Kaurismäki, Fínsko 1998)
- KLÚČ** (r. E. Forúzeš, Irán 1986)
- PREKLIATA LÁSKA** (r. J. Maybury, Veľká Británia 1998)
- MUŽ, KTORÝ SPADOL NA ZEM** (r. N. Roeg, Veľká Británia 1976)
- POD SLNKOM SATANOVÝM** (r. M. Pialat, Francúzsko 1987)
- SATYRICON** (r. F. Felini, Taliansko/Francúzsko 1969)
- SEN NOCI SVÄTOJÁNSKEJ** (r. J. Trnka, Československo 1959)
- SUD PRACHU** (r. G. Paskaljević, Juhoslávia 1998)
- TRI SEZÓNY** (r. T. Bui, USA/Vietnam 1999)
- VEČNOSŤ A DEŇ** (r. T. Angelopoulos, Grécko/Francúzsko/Taliansko/Nemecko 1998)
- + krátkometrážna tvorba

2001

- DR. DIVNOLÁSKA ALEBO AKO SOM SA NAUČIL NEROBIŤ SI STAROSTI A MAŤ RÁD BOMBU** (r. S. Kubrick, Veľká Británia 1964)
- MODRÝ ZAMAT** (r. D. Lynch, USA 1986)
- NEVESTA** (r. J. Suchý, Československo 1970)
- OBČAN KANE** (r. O. Welles, USA 1941)
- POSLEDNÉ TANGO V PARÍŽI** (r. B. Bertolucci, Taliansko/Francúzsko 1972)
- CESTA** (r. F. Fellini, Taliansko 1954)
- SNY AKIRA KUROSAWU** (r. A. Kurosawa, Japonsko/USA 1990)
- SOLARIS** (r. A. Tarkovskij, ZSSR 1972)
- THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW** (r. J. Sharman, Veľká Británia 1975)
- VLAK ŽIVOTA** (r. R. Mihaileanu, Franc./Hol./Belg. 1998)
- VŠETKO, ČO STE CHCELI VEDIET O SEXE A BÁLI STE SA OPÝTAŤ** (r. W. Allen, USA 1972)
- + krátkometrážna tvorba: **POWERS** (r. P. Zelenka, SRN/ČR 2000)

2002

- ABSOLVENT** (r. M. Nichols, USA 1967)
- ARIZONA DREAM** (r. E. Kusturica, Francúzsko 1992)
- INTIMITA** (r. P. Chéreau, Veľká Británia/Francúzsko 2000)
- KAČACIA POLIEVKA** (r. L. McCarey, USA 1933)
- KYTICA Z TISÍC A JEDNEJ NOCI** (r. P. P. Pasolini, Taliansko/Francúzsko 1974)
- L'ALIE POLNÉ** (r. E. Havetta, Československo 1972)
- MONTY PYTHON: ZMYSEL ŽIVOTA** (r. T. Jones, Veľká Británia 1983)
- NEBO NAD BERLÍNOM** (r. W. Wenders, SRN/Francúzsko 1987)
- PIESNE Z DRUHÉHO POSCHODIA** (r. R. Andersson, Švédsko/Dánsko/Nórsko/SRN 2000)
- SMRŤ V BENÁTKACH** (r. L. Visconti, Taliansko/Francúzsko 1971)

Slovenský filmový ústav,

Grösslingová 32, 811 09 Bratislava,

tel.: 02/57 10 15 01, fax: 02/52 96 34 61, e-mail: sfu@sfu.sk

IX. Projekt 100 – 2003 v Slovenskej republike 15. 3. – 31. 5. 2003

Banská Bystrica 18. 3. – 27. 5.	Pezinok 27. 3. – 22. 5.
Bardejov 22. 3. – 24. 5.	Piešťany 24. 3. – 26. 5.
Bratislava 15. 3. – 31. 5.	Poprad 7. 4. – 26. 5.
Brezno 27. 3. – 27. 5.	Považská Bystrica 17. 3. – 19. 5.
Galanta 5. 4. – 30. 5.	Prešov 18. 3. – 20. 5.
Handlová 1. 5. – 29. 5.	Prievidza 3. 4. – 22. 5.
Košice 18. 3. – 24. 5.	Rimavská Sobota 22. 3. – 31. 5.
Levice 27. 3. – 29. 5.	Sereď 24. 4. – 29. 5.
Liptovský Mikuláš 5. 4. – 24. 5.	Spišská Nová Ves 21. 3. – 30. 5.
Lučenec 17. 3. – 26. 5.	Šaľa 19. 3. – 14. 5.
Martin 19. 3. – 21. 5.	Trenčianske Teplice 24. 3. – 26. 5.
Nitra 17. 3. – 15. 4.	Trenčín 31. 3. – 26. 5.
Nové Mesto nad Váhom 1. 4. – 29. 4.	Trnava 25. 3. – 27. 5.
Nové Zámky 14. 4. – 26. 5.	Zvolen 1. 4. – 12. 5.
	Žilina 25. 3. – 27. 5.



na miestach:

kníhkupectvá:

Artforum
EX LIBRIS
Perfekt
Radosť Bardejov

filmové kluby:

FK ic.sk
FK Nostalgia
FK 901
FK 903
FK Univerzita Nitra
FK Tatra Košice
FK Freska 904
Bardejov
Klub filmového diváka
Prešov

premiérové kiná:
Hviezda

Mladost

vrátnica VŠMU
knížnica SFÚ

kino Aero Praha (ČR)

Film. Sk je registrovaný MK SR pod reg. č. 2220/99



ISSN 1335-8286

