

FILM . SK

9

mesačník o filmovom dianí na Slovensku
2008 www.filmsk.sk

ZVLÁŠTNE VYDANIE
Projekt 100 – 2008



RECENZIE | PROFILY | PROGRAM | ŠTATISTIKY

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) • MARKETA LAZAROVÁ (r. F. Vláčil, 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. Vláčil, Československo 1967) • VEĽKÁ ŽRANICA (r. M. Ferreri, Francúzsko/Taliano 1973) • ZBEHOVIA A PÚTNICI (r. J. Jakubisko, Československo/Taliano 1968) • ZLODEJ DETÍ (r. G. Amelio, Taliano/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, Taliano/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, Taliano/ZSSR 1983) • SALÓ ALEBO 120 DNÍ SODOMY (r. P. P. Pasolini, Taliano/Francúzsko 1975) • SLADKÉ HRY MINULÉHO LETA (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) **1999** ANTONIA (r. M. Gorrisonová, Holandsko/Belgicko/Veľká Británia 1995) • CANTERBURSKÉ POVIEDKY (r. P. P. Pasolini, Taliano/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, Taliano 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. Fellini, Taliano/Francúzsko 1969) • SEN NOCI SVÄTOJÁNSKEJ (r. J. Trnka, Československo 1959) • SUD PRACHU (r. G. Paskaljevič, Juhoslávia 1998) • TRI SEZÓNY (r. T. Bui, USA/Vietnam 1999) • VEČNOSŤ A DEŇ (r. T. Angelopoulos, Grécko/Francúzsko/Taliano/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, Taliano/Francúzsko 1972) • CESTA (r. F. Fellini, Taliano 1954) •

Film.sk

Mesačník o filmovom
dianí na Slovensku
9. ročník

Zvláštne vydanie k prehliadke
Projekt 100 – 2008

Vydavateľ: Slovenský
filmový ústav

Adresa redakcie: Film.sk
Slovenský filmový ústav
Grösslingová 32
811 09 Bratislava
tel.: 02/57 10 15 25
fax: 02/52 73 32 14
e-mail: filmsk@sfu.sk

Šéfredaktorka:

Simona Nôtová-Tušerová
Zodpovedný redaktor

Film.sk 9/2008 – zvláštneho
vydania k prehliadke
Projekt 100 – 2008:
Miro Ulman

Tajomníčka redakcie:
Eva Michalková

Redakčná rada: Peter Dubecký
generálny riaditeľ SFÚ
Alexandra Strelková
riaditeľka NKC – SFÚ
Marián Brázda
vedúci edičného oddelenia SFÚ
Miroslav Ulman
odborný referent oddelenia
informatiky SFÚ

Simona Nôtová-Tušerová
šéfredaktorka Film.sk
Štefan Vraštiak
tajomník KFN SSN

Design: Marek Borovský

Grafická úprava:
Microtus – Dušan Slezák

Tlač: Dolis, spol. s r.o.
Uzávierka čísla 9/2008:
23. 8. 2008

Text neprešiel jazykovou úpravou.
Názory redakcie sa nemusia
zhodovať s názormi
prispievateľov.

Foto na titulnej strane:

4 mesiace, 3 týždne a 2 dni – ASFK
Film.sk vychádza
s podporou MK SR.
ISSN 1335 – 8286

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

© Slovenský filmový ústav



20 40

OBSAH

- 2 – 3 ⇔ **NA ÚVOD**
14. Projekt 100
- 4 – 7 ⇔ **4 MESIACE, 3 TÝŽDNE
A 2 DNI**
Film ostrý ako britva
- 8 – 11 ⇔ **KABINET DOKTORA
CALIGARIHO**
Caligariho hypnotický kabinet
- 12 – 15 ⇔ **KATYŇ**
KATYŇ – film-rieka
- 16 – 19 ⇔ **KORYTNAČKY MÔŽU LIETAŤ**
Osudy z mínového poľa
- 20 – 23 ⇔ **OBRAZY STARÉHO SVETA**
Vrchárski sisyfovia
zo starého sveta
- 24 – 27 ⇔ **SKAFANDER A MOTÝL**
„Zabi sa a leť!“
- 28 – 31 ⇔ **SKRYTÝ PÔVAB BURŽOÁZIE**
Večera trpká ako slasť
- 32 – 35 ⇔ **SVÄTÁ HORA**
„Surrealistický film“
Svätá hora
- 36 – 39 ⇔ **TY, KTORÝ ŽIJEŠ**
Sny v bdelom stave
- 40 – 43 ⇔ **ZABRISKIE POINT**
Nezná revolúcia na dne
vyschnutej rieky
- 44 – 48 ⇔ **PROGRAM**
Projektu 100 – 2008

Foto: archív ASFK

14. Projekt 100

Projekt 100, najväčšia putovná filmová prehliadka v Čechách a na Slovensku, ktorú organizujú Asociácia českých filmových klubov (AČFK), Asociácia slovenských filmových klubov (ASFK) a Slovenský filmový ústav (SFÚ) sa tohto roku koná už po štrnásty raz. O aktuálnom ročníku, ale i plánoch do budúcnosti sme sa rozprávali s predsedom ASFK Petrom Dubeckým.

V roku 2008 oslavuje Asociácia slovenských filmových klubov (ASFK) 15. výročie svojho vzniku. Bude to pre vás rok ako každý iný, alebo chystáte i nejaké oslavy?

Peter Dubecký: Teším sa, že toto občianske združenie, ktoré reprezentuje alternatívnu klubovú artovú distribúciu existuje na Slovensku už pätnásť rokov a myslím si, že to je dôvod na zamyslenie sa nad jeho existenciou a nad tým ako bude ASFK vyzerat' v nasledujúcom období. I v roku 2008 má ASFK dva kľúčové projekty – Febiofest a Projekt 100. Tohtoročný Febiofest ma potešil, pretože oproti vlaňajšiu mal o 30 percent vyššiu návštevnosť. Dúfam, že sa zvýši i návštevnosť predstavení Projektu 100, ktorý štartuje 11. septembra. Našou oslavou jubilea bude, ak sa nám ku koncu roku podarí v spolupráci ASFK a Slovenského filmového ústavu vydať v novom šate reprezentatívne tretie vydanie Sprievodcu klubovým filmom, veľmi populárnej a hľadanej príručky, ktorá pomáha orientovať sa v artovej distribúcii a o ktorú je záujem nielen na Slovensku, ale aj v Českej republike. A v novembri v rámci pravidelného programovacieho semináru v Martine budeme po prvýkrát udeľovať Výročné ceny ASFK. Radi by sme ocenili prácu nielen filmových klubov, ale aj jednotlivcov, ktorí klubovému hnutiu pomáhali.

Projekt 100 má o rok menej ako ASFK. Aké je jeho miesto v klubovom hnutí?

Peter Dubecký: Je to značka, ktorá prerástla už stovku v názve. Som rád, že sa nám jeho prostredníctvom podarilo na slovenské teritórium dostať už 140 celovečerných filmov, ktoré výrazne obohatili klubovú ponuku. I keď ten tohtoročný nemal ľahkú štartovaciu pozíciu. V istom období dokonca hrozilo, že rok 2008 by mohol byť aj bez Projektu 100 v Českej republike. Bolo to spôsobené rôznymi zmenami, ktoré nastali vo vedení AČFK. Chcel by som poďakovať všetkým, ktorí sa snažili o to, aby sa tá kontinuita zachovala.

Projekt 100 – 2008 v Čechách a na Slovensku sa líši až tromi titulmi. Prečo?

Peter Dubecký: Pri filme *Námestie Spasiteľa* to bolo jednoznačné rozhodnutie. Vymenili sme ho za iný poľský film *Katyň* svetoznámeho režiséra Andrzeja Wajdu, ktorého sme už v Bratislave privítali na Febiofeste v roku 2005. Film sa bude hrať na otvorení Projektu 100, ktoré tentoraz plánujeme uskutočniť nie v multiplexe, ale v najväčšom filmovom klube Nostalgia, ktorý má kapacitu 700 miest.

Pri ďalších dvoch tituloch bola situácia podobná ako vlni. Pre filmy *Aguirre, hnev Boží* Wernera Herzoga a *Nový svet* Terrenca

Malicka boli práva len pre Českú republiku a preto sme ich nahradili filmom *Skafander a motýľ* Juliana Schnabela, ktorý získal Cenu za réžiu v Cannes a vlaňajším víťazom canneského festivalu *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni* režiséra Cristiana Mungiu. Verím, že tento program bude atraktívny pre divákov. Tých 34 filmových klubov, ktoré si doteraz tituly zaradené do Projektu 100 – 2008 naprogramovalo, s ním bolo spokojných.

Nemyslím si, že sa rozdiely v programe Projektu 100 v Čechách a na Slovensku budú zväčšovať. V súčasnosti sa finalizuje nákup filmov do Projektu 100 – 2009 a máme snahu nájsť s vedením AČFK cestu k tomu, aby sa základný dramaturgický rámec filmov, najmä tých, ktoré mapujú históriu svetovej kinematografie, dohodol na roky 2010–2012.

Miro Ulman

Projekt 100 (1995 – 2008) v českých kinách

rok	kín	predstavení	divákov	priemer
1995	22	272	26 845	98,69
1996	44	552	35 154	63,68
1997	60	633	37 168	58,72
1998	60	691	60 161	87,06
1999	68	822	61 414	74,71
2000	77	976	40 026	41,01
2001	84	929	57 477	61,87
2002	90	970	60 746	62,62
2003	121	1 224	71 180	58,15
2004	153	1 364	68 348	50,11
2005	115	1 175	45 091	38,38
2006	119	1 767	57 421	32,50
2007	110	1 470	32 716	22,26
2008	100	1 093	27 617	25,27
SPOLU	1 223	13 938	681 364	48,89

Projekt 100 (1995 – 2008) v slovenských kinách

rok	kín	predstavení	divákov	priemer
1995	9	60	7 309	121,82
1996	15	144	12 591	87,44
1997	18	213	10 855	50,96
1998	21	293	20 490	69,93
1999	30	371	23 223	62,60
2000	35	305	12 255	40,18
2001	36	395	21 210	53,70
2002	35	484	30 098	62,19
2003	36	488	17 417	35,69
2004	31	349	14 461	41,44
2005	40	484	13 201	27,27
2006	39	565	14 914	26,40
2007	31	490	9 555	19,00
2008	36	?	?	?
SPOLU	412	4641	207 579	44,73
spolu ČR+SR	1 635	18 579	888 943	47,85

4 mesiace, 3 týždne a 2 dni

4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, Rumunsko, 2007, ŠUP, farebný, 113 min.



Scenár a réžia: Cristian Mungiu. **Kamera:** Oleg Mutu. **Hudba:** rôzne skladby a piesne. **Strih:** Dana Bunescu. **Hrajú:** Anamaria Marinca (Otilia), Laura Vasiliu (Gábina), Vlad Ivanov (pán Bebe), Alexandru Potocean (Adi), Luminita Gheorghiu, Adi Carauleanu (Adiho rodičia), Liliana Mocanu (recepcná v Jednote), Cesarela Iosifescu (recepcná v Mládežníckom) a ďalší **Ocenenia** (výber): Veľká cena Zlatá palma, Cena FIPRESCI – MFF Cannes 2007; Európska filmová cena za najlepší film a réžiu; nominácia na Zlatý glóbus za najlepší zahraničný film; Grand Prix FIPRESCI za najlepší film roku 2007

Cristian Mungiu

* 27. 4. 1968, Iași, Rumunsko

Študoval anglickú literatúru v Iași a potom filmovú réžiu na Divadelnej a filmovej akadémii v Bukurešti. Pracoval ako pedagóg a novinár až do roku 1994. Počas štúdií pôsobil ako asistent réžie pri nakrúcaní zahraničných filmov v Rumunsku. Po ukončení štúdia v roku 1998 nakrúcal krátke filmy. Jeho hráný debut *Occident* (Západ) bol vybraný do sekcie Quinzaine des Réalistes na MFF v Cannes a získal 10 medzinárodných cien. V roku 2003 zalo-



žil Mungiu vlastnú produkčnú spoločnosť Mobra Films. V roku 2005 režíroval poviedku *Dievča s moriakom* z filmu *Stratené a nájdené* (Lost and Found). Jeho ostatný film *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni* získal Zlatú palmu a Cenu FIPRESCI na MFF Cannes 2007 a mnoho ďalších ocenení.

Film ostrý ako britva

Začiatkom nového milénia sa začalo najprv opatrne, ale neskôr s čoraz väčšou nástoživosťou v kuloároch rôznych filmových seminárov, medzi kritikmi a napokon i medzi divákmi hovoriť o vychádzajúcej hviezde rumunskej kinematografie. Operovalo sa s termínmi „rumunská nová vlna“, „rumunská filmová škola“ či „nová generácia“. Filmy ako *Smrť pána Lazarescu*, *12:08 na východ od Bukurešti*, *Chorá láska*, *Ako som prežila koniec sveta*, *Papier bude modrý*, *California Dreamin' (bez konca)* ohúrili publikum. Vyrázili dych filmovým festivalom. Priniesli nečakanú vitalitu, autentickú bezprostrednosť a zároveň vysokú profesionalitu v používaní výrazových prostriedkov. A okrem iného dokázali aj nezmyselnosť často opakovanej tézy, že regionálne kinematografie musia najprv produkovať žánrové a komerčné filmy a potom sa niekedy môže podariť vznik nejakého toho „umeleckého“ diela.

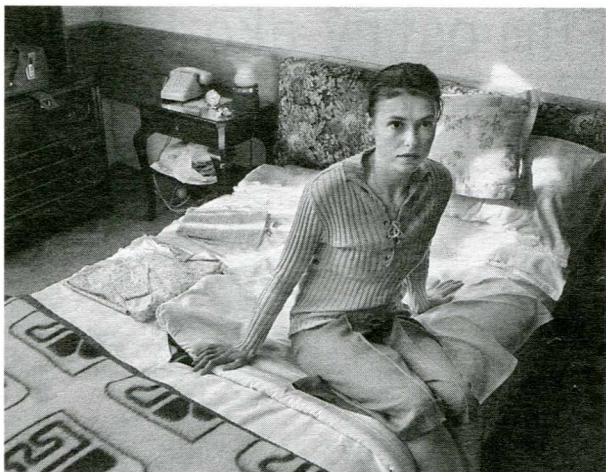
Rumunskí režiséri (ktorí sa síce pochopiteľne poznajú a sú zväčša priateľmi, ale veľmi rozhodne protestujú voči svojmu zaraďovaniu k nejakému jednotnému prúdu) sú nekompromisní v snahe o pôvodnú vý-

poveď, súčasné témy a v mapovaní lokálnej (východoeurópskej) problematiky. Toto mapovanie je tak brilantne prepracované a znakové štruktúry zobrazenia tak nasýtené, že sú vždy nadčasovou a internacionálnou metaforou dneška. Zároveň akoby „pripravili pôdu“ pre film *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni* režiséra Cristiana Mungia, ktorý v roku 2007 získal na MFF Cannes najvyššie ocenenie, Zlatú palmu.

Autentický príbeh o morálke v dobách komunizmu je otriasajúci, problematika nezákonného potratu balansuje na hrane dokumentu a hraného filmu, emocionálne je fascinujúco silný bez toho, že by využíval či zneužíval city diváka. Ukážka estetiky novej rumunskej kinematografie stojí za to.

Je rok 1987. Vysokoškolská študentka Otilia má kamarátku, ktorá sa rozhodne zbaviť neželaného tehotenstva. Psychicky pevnejšia a praktickejšia Otilia ide miesto nej na konšpiračné stretnutie, zistí podrobnosti a cenu. Zdá sa, že je všetko pripravené, plán sa uskutoční a Otilia môže ísť konečne na dohodnutú návštevu k matke svojho snúbenca. Ale veci sa príznačne desivo menia. V dohodnutom





hoteli nie je možné získať izbu, všetko sa predražuje a čas skrakuje, odpudzujúci muž, ktorý má urobiť potrat, si dáva morbidne podmienky. Otilia sa do celého toho hnusu zamotáva stále viac a viac. Celá akcia začína pripomínať nočnú moru, odohrávajúc sa však v prísne realistickom prostredí. Referenčným pozadím je autentický totalitný štát, v ktorom akosi prirodzene nič nefunguje. Prevládajúca farba je šedivá a atmosféra brutálne pripomínajúca náš život pred rokom 1989.

Príbeh je vyzprávaný prísne lineárne a kauzálne. V štýlovo čistej, dôsledne uzavretej forme. Zväčša vo veľkých dlhých záberoch, v celkoch, polocelkoch či polodetailoch. Odohráva sa v prirodzenom svetle, hudba je len doplnkom charakteristiky dobovej situácie. Dominantným motívom deja je príprava na potrat, všetky vedľajšie motívy sú mu podriadené alebo z neho vychádzajú. Ide v podstate o tradičnú naráťovnú štruktúru: protagonistke sa naruší daný stav vďaka nejakej problematickej východiskovej udalosti. Snaží sa túto udalosť zvrátiť, nastolíť opäť východis-

kovú situáciu. Ale do cesty jej prichádza prekážka, s ktorou musí bojovať, nová situácia, ktorú musí riešiť. Pre „víťazstvo“ musí mnohé obetovať. V závere sa mení buď situácia alebo protagonistka. Ale to by sme už prežrádzali priveľa.

Presvedčivo civilné, neštylizované herecké výkony Anamarije Marinca, Laury Vasiliu a vedľajších postáv pomáhajú fungovaniu celého systému tohto výnimočného diela. Vytvárajú veľkú metaforu o strate nevinosti. A zároveň je tento film z historickej a politickej perspektívy ostrý ako britva. Zásadný je totiž prístup režiséra. V celom rámci jednoty času a deja používa tzv. priehľadnú optiku, t. j. žiadne formálne triky, odcudzovacie efekty či iné vyrušenia, ktoré by poukazovali na formálnu stavbu či režijný rukopis. Vytvára tak optimálnu situáciu pre emocionálne stotožnenie diváka s príbehom. Situáciu sám nijako nehodnotí ani nekomentuje. Je zdanlivo chladným pozorovateľom (rozprávačom) príbehu existujúcim niekde v úzadí. Ide „len“ o jednu z mnohých realistických historiek svojej doby. O to viac je

silnejší efekt, ktorým pôsobí. A nielen na takého diváka, ktorý vyrastal v niektorej z krajín Východného bloku. V Cannes v roku 2007 film spôsobil svojou nekompromisnou úprimnosťou senzáciu, ten istý rok vypredal predstavenia na medzinárodných filmových festivaloch v Karlových Varoch a Bratislave. Dnes sa už distribuuje v mnohých európskych krajinách, v USA a niekoľkých krajinách Južnej Ameriky či Ázie.

Martin Ciel

„V roku 1966 boli v Rumunsku zakázané potraty a tak sú rady narodených v sedemdesiatych rokoch omnoho početnejšie než tie predchádzajúce. Na konci éry komunizmu sa ukázalo, že v tej dobe zomrelo na následky ilegálnych potratov viac ako pol milióna žien. Potrat teda nemal akúkoľvek morálnu súvislosť, chápal sa skôr ako vzbura proti komunizmu.“

Cristian Mungiu:
Katalóg MFF Karlovy Vary 2007

„Perfektný a brilantne zahraný film je napínavý, nakrútený s čistotou a čestne. Je o nevy-

hnutnosti prežívania v posledných dňoch existencie Sovietskeho bloku. Predváža všetky prvky Nového rumunského kina: dlhé zábery, precízna kamera a autentické, prirodzené dialógy.“

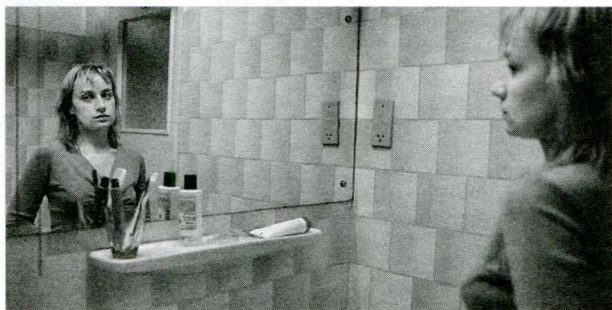
Jay Weissberg: Variety, 6. 7. 2007

„Technicky, spôsobom snímania film pripomína tvorbu nedávno zosnulého Antonioniho. Postavy zachytené perfektne vedenou a kontrolovanou kamerou prichádzajú a odchádzajú z dokonale zobrazeného prostredia a nútia diváka sledovať svoju cestu po plátne. Týmto spôsobom udeľujú publiku aktívnu rolu pri sledovaní tohto filmu.“

Elliot V. Kotek: Moving Pictures Magazine, Január 2008

„Film 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni potvrdzuje kvality novej rumunskej kinematografie. Je druhým celovečerným dielom scenáristu a režiséra Cristiana Mungiu (nar. 1968) a zároveň prvým titulom projektu s ironickým názvom Spomienky na zlatý vek, v ktorom má byť zachytený život v socialistickom Rumunsku.“

-tbk: Filmový prehľad 11/2007



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

Kabinet doktora Caligariho

Das Cabinet des Dr. Caligari, Nemecko, 1920, čiernobiely/virážovaný, 53 min.



Réžia: Robert Wiene. **Námet a scenár:** Carl Mayer, Hans Janowitz. **Kamera:** Willy Hameister. **Výprava:** Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. **Kostýmy:** Walter Reimann. **Hrajú:** Werner Krauss (dr. Caligari/riaditeľ ústavu), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Feher (Francis), Lil Dagover (Jane), Hans Heinz von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (dr. Olsen), Elsa Wagner (gazdiná) a ďalší

Robert Wiene

* 27. 4. 1873, Breslau, Nemecko
(dnes Wrocław, Poľsko)
† 17. 7. 1938, Paríž, Francúzsko

Narodil sa v rodine úspešného divadelného herca Carla Wieneho. V rokoch 1894–96 študoval právo v Berlíne a vo Viedni. V rokoch 1908–1909 pôsobil v rôznych funkciách vo viedenských divadlách. Filmu sa venoval od roku 1912. V rokoch 1914–1919 pracoval ako dramaturg a scenárista v berlínskej spoločnosti Messter-Film. Podieľal sa tam na 18 filmoch a tri z nich režíroval. V roku 1920 mal premiéru jeho najvýznamnejší film *Kabinet doktora Caligariho*. V roku 1923 nakrútil pod názvom *Raskolnikov* expresio-



nistickú verziu Dostojevského Zločinu a trestu. Z ďalších jeho filmov môžeme spomenúť *Genuine* (1920), *Kráľ Nazaretský* (1923), *Orlakove ruky* (1924), *Umierajúca labuť* (1927), *Žena na škripci* (1928). Po nástupe Hitlera odišiel do zahraničia. V Paríži nakrútil svoj posledný film *Ultimátum* (1938), ktorý dokončil Robert Siodmak.

Caligariho hypnotický kabinet

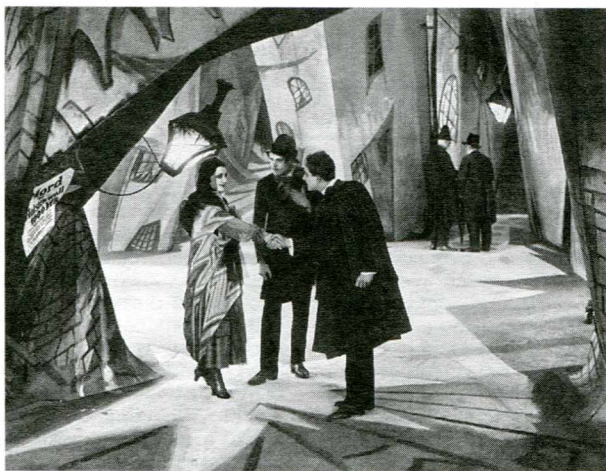
Ak by sa raz zostavil rebríček najčastejšie citovaných alebo najrozpornejšie interpretovaných filmov, tak *Kabinet doktora Caligariho* by v ňom určite zaujal popredné miesto. Nielen preto, lebo podľa „čítankových“ dejín filmu patrí medzi kľúčové diela, ktoré po dvoch desaťročiach od lumiérovského predstavenia posunuli film k samostatnému umeleckému výrazu. A tiež nielen preto, lebo tento film otvoril cestu prvému vyhranenému štýlu v kinematografii, ktorým sa stal filmový expresionizmus v jeho krátkom, ale intenzívnom trvaní. Významovo rozličný a neraz protichodný výklad *Caligariho* spočíva najmä vo vnútornej nejednoznačnosti diela, ktoré vzniklo krátko po prvej svetovej vojne, keď sa Európa po rozpade viacerých tradičných spoločenských, filozofických aj kultúrnych systémov ocitla v neistote vlastnej existencie. Starý „vonkajší“ svet po stáročia etablovaných monarchií aj náboženstiev zanikol a nový sa rodil len s mnohými existenčnými neistotami alebo ľudskými obeťami. Do popredia sa dostala otázka determinácie ľudského bytia a vplyvov na konanie jednotlivca. Je človek slobodná bytosť, ktorá koná dobro či zlo len z vlastnej vôle a na základe svojho rozhodnutia? Alebo je jeho konanie podmienené nepoznanými vnútornými silami, ktoré sú „bránou“ k jeho individuálnej neslobode a k spoločenskej manipulácii?

Obrat od rozbitej reality k tajomnej mystike bol sčasti aj únikom od povojnovej situácie do sveta na hranici sna a skutočnosti. Bol to však aj výraz

hľadania rozličných odpovedí na otázku, čo všetko sa v človeku skrýva a čo z toho a akou mierou ovplyvňuje jeho konanie aj spoločenskú existenciu. Dobro a zlo, láska a nenávisť, život a smrť prestali jestvovať v tradičnom „dvojpólovom“ hodnotovom vymedzení a spojili sa do jedného celku. Jeho primárnym existenčným priestorom už nebola spoločnosť, ale ľudská myseľ. Do jej odkrývania sa pustil Freud a jej sugestívneho zobrazenia sa s vervou chopil film. Dokázal „zhmotniť“ sny a urobiť z ilúzie skutočnosť aj zo skutočnosti ilúziu. Má to zakódované vo svojej podstate. Potreboval len trochu času, aby našiel vhodné výrazové prostriedky a začal nimi ovplyvňovať či „hypnotizovať“ svojho diváka. Hugo Münsterberg ako jeden z prvých autorov teoreticky uvažujúcich o filme zdôrazňoval, že film sa môže svojho diváka „zmocniť“ s rovnakou intenzitou sugescie a aktivizujúceho účinku, s akými hypnotizér vzbudzuje predstavy vo vedomí hypnotizovanej osoby a posúva ju k (ne)vedomému konaniu. „*Asociácie ožívajú ako skutočnosť, keďže duch úplne podlieha pohyblivým obrazom,*“ píše Münsterberg vo svojej práci *Photoplay. A Psychological Study* z roku 1916. Hypnóza ako priama manipulácia s človekom oživuje vlastnosti, ktoré jednotlivec v sebe ani nemusí poznať. A film ako psychologická manipulácia s publikom oživuje sny či predstavy, ktorým sa divák oddáva s takou mierou stotožnenia, akú dovtedy nenašiel v žiadnom inom umení.

Ak teda *Caligari* spustil vlnu filmových postáv akými boli





Faust, Golem, doktor Jekyll a pán Hyde, gróf Orlock alias upír Nosferatu, doktor Mabuse, Erik známy ako Fantóm opery, stvoriteľ Rotwang z Metropoli-su a mnohí ďalší, nebolo to len preto, aby zaujal publikum vonkajškovou atraktivitou a našiel motív pre výraznú obrazovú štylizáciu. Tá je síce pre *Caligariho* charakteristická aj štýlovo vyhranená – okrem štylizovaných kulís a medzititulkov je to aj expresívne či miestami až teatrálné herectvo, líčenie a kostýmy postáv aj využívanie obrazovej masky v zatmievačkách ako pointovanie jednotlivých scén. No rovnako dôležitú štylistickú a významovú funkciu s výraznejším „hypnotizujúcim“ účinkom má štruktúra príbehu, ktorou tvorcovia filmu rozbíjajú lineárne rozprávanie, vytárajú napätie a vŕhajú tak diváka do deja. Psychologický dosah takéhoto „expresívneho“ spôsobu rozprávania je o to väčší, že pri obrazovej štylizácii si divák uvedomuje jej neskutočný či symbolický rozmer, no filmovú naráciu v spojení s montážou často vníma podvedome, väčšmi emotívne než z odstupu racionálneho úsudku. Aj v tom

spočíva dokonalosť *Caligariho* a jeho „filmovej hypnózy“.

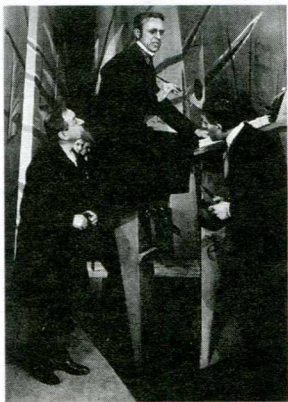
Rozpor medzi individuálnou a spoločenskou existenciou človeka a hrozivé nebezpečenstvo manipulácie ako nekontrolovateľného ovplyvňovania jeho konania našli svoj výraz v diele, ktoré sa stalo suggestívnym výrazom neistoty ľudského bytia a obáv o stratu či oslabenie vôle jednotlivca v jeho spoločenskom konaní. *Caligari* kladie otázky, ale nedáva na ne jednoznačné odpovede. A to aj napriek tomu, že pôvodná významová nejednoznačnosť bola v konečnej podobe čiastočne zmiernená záverom, v ktorom sa napokon choromyseľným nestáva hlavná postava príbehu, ale jeho rozprávač. Možno to však interpretovať aj ako relativizáciu celého rozprávania, keď si šialenstvo a zdravý rozum len navzájom „vymenia“ postavy aj zvieraciu kazajku, no v princípe existujú vedľa seba naďalej bez ohľadu na to, kto je ich nositeľom.

Kabinetu doktora Caligariho sa často pripisuje ideologická motivácia alebo výrazný spoločensko-kritický rozmer. Ten

sa mal prejavíť v symbolickom stvárnení byrokratickej mašínérie a spoločenskej manipulácie prostredníctvom pološialeného jednotlivca, ktorý zneužíva ľudské podvedomie a pudy na konanie zla. No hoci pre takýto výklad film poskytuje viacero podnetov a obrazových motívov (napríklad vysoké stoličky mestských úradníkov ako jednoznačný symbol spoločenskej nadradenosti), jeho interpretáciu nemožno zúžiť len na zjednodušenú „sociálnu metaforu“ narastajúceho zla v choromyseľnej či zmanipulovanej spoločnosti. Nejednoznačnosť toho, keď vrah je zároveň obetou, šialenec riaditeľom blázincia a z rozprávača príbehu sa napokon stane pacient, je totiž najmä nejednoznačnosťou či rozporuplnosťou ľudskej mysle. V nej sa odohráva prvotný súboj dobra a zla, lásky a nenávisťi, slobody a väzenia, rozumu a šialenstva. Realita sa rozbieha do subjektívnych fragmentov a obrazov, mesto Holstenwall je len spleťou krivolakých zákutí, kolotočov a šiatrov (jarmok ako javisko zábavy aj jarmok márnosti na dvore blázincia), postavy sa pohybujú po šikmých plochách, svetlo je tu na to, aby vytváralo tieňohru a v jarmočných šiatroch aj ľudských

príbytkoch sa dejú čudné veci. Svet ako obskúrny „hypnotický“ kabinet, v ktorom nevládne veda ani nedrieme racionálne poznanie, ale ožívujú sa v ňom tajomné legendy a mýty, nepomenované vášne aj ich zlovestné prejavy. A všadeprítomná tajomná hrozba. Jej hlavným zdrojom nie je žiadna etablovaná ani rodiaca sa spoločenská štruktúra, ale človek v neistote svojho individuálneho bytia (Alanova otázka: „Ako dlho budem žiť?“) aj v nedokonalosti vedomia. Nie je to labyrint sveta. Je to kabinet, v ktorom sa každý môže stať Caligarim.

Martin Šmatlák



Doc. PhDr. Martin Šmatlák (1961) vyštudoval filmovú vedu na VŠMU v Bratislave. Bol riaditeľom Slovenského filmového ústavu, neskôr pôsobil v manažmente Slovenskej televízie, na Ministerstve kultúry SR a v televízii JOJ. V súčasnosti je pedagógom Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, odborným pracovníkom a členom rady SFÚ a spolupracuje aj so Slovenskou asociáciou producentov v audiovizii. Okrem stoviek filmových recenzií publikoval aj odborné štúdie o slovenskej kinematografii a audiovizii pre slovenských aj zahraničných vydavateľov. Je spoluautorom knižných publikácií *Filmové profily* (SFÚ, 2005) a *Od kultúrnych hodnôt k hodnote kultúry* (Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2008). Bol členom riadiaceho výboru fondu Eurimages, porôt medzinárodných festivalov v Benátkach, Karlových Varoch, Zlíne a v Trenčianskych Tepličiach aj zakladajúcim členom Slovenskej filmovej a televíznej akadémie. Zastupuje SR v stálom výbore Rady Európy pre audiovizuálne dedičstvo a s RE spolupracuje aj ako autor profilu SR v prehľade európskych kultúrnych politík a trendov Compendium (www.culturalpolicies.net).

Katyň

Katyň, Poľsko, 2007, farebný, 118 min.



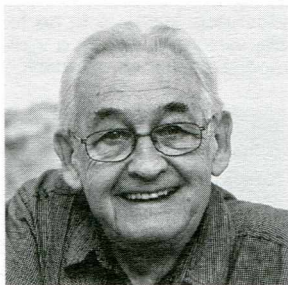
Réžia: Andrzej Wajda. **Scenár:** Andrzej Wajda, Władysław Pasikowski, Przemysław Nowakowski. **Kamera:** Paweł Edelman, Marek Rajca (septembrová sekvenca). **Hudba:** Krzysztof Penderecki. **Strih:** Milenia Fiedler, Rafał Listopad. **Hrajú:** Andrzej Chyra (poručík Jerzy), Maja Ostaszewska (Anna, žena Andrzeja), Artur Żmijewski (rotmajster Andrzej), Danuta Stenka (Róża), Jan Englert (generál), Paweł Małaszyński (poručík Piotr Baszkowski), Magdalena Cielecka (Agnieszka, sestra Baszkowského), Agnieszka Glińska (riaditeľka gymnázia, sestra Baszkowského), Maja Komorowska (matka rotmajstra Andrzeja) a ďalší

Ocenenia: nominácia na Oscara v kategórii najlepší cudzojazyčný film; nominácie na poľskú národnú filmovú cenu Orol v jedenástich kategóriách; Cena divákov – MFF Washington 2008.

Andrzej Wajda

* 6. 3. 1926 Suwalki, Poľsko

Jeden z najvýznamnejších režisérov poľskej a svetovej kinematografie. Študoval maliarstvo a neskôr filmovú réžiu. Úspech zaznamenal už svojimi prvými troma filmami *Nezvaní hostia*, *Kanály*, *Popol a diamant*. Jeho diela (*Brezový háj*, *Krajina po bitke*, *Danton...*) získali prestížne ocenenia na festivaloch v Benátkach, Berlíne, Cannes, Montreale, Moskve, San Sebastian a štyri z nich (*Zaslúbená krajina*, *Slečny z Vičian*, *Človek zo železa*, *Katyň*) boli nominované na



Oscara. Dôležitou súčasťou jeho tvorby je divadelná réžia. V roku 1990 získal Európsku filmovú cenu za celoživotné dielo, v roku 1996 Strieborného berlínskeho medveďa za umelecký prínos súčasnému filmu (MFF Berlín) a v roku 2000 Českého Oscara.

KATYŇ - film-rieka

Východiskom tohto rýdzo poľského filmu pre Poliakov, inscenovaného vo veľkom štýle, je vyraženie asi 20 000 poľských dôstojníkov a civilistov sovietskou KGB v roku 1940. Film sa však na ten genocídny zločin nesústreďuje, jeho zobrazením v drastickom finále iba vrcholí. Jadro tvoria osudy ľudí, ktorí sa do tohto mlyna dostali, či už priamo alebo nepriamo, pričom tie osudy nesledujeme chronologicky, autor nás medzititulkami s časovým údajom presúva po časovej osi od chvíle delenia Poľska medzi Nemeckom a ZSSR až po povojnové Poľsko, v ktorom sa pravda o katynskom zločine stala tabu.

Tému apostrofuje prológ, tragicky groteskná metafora s mostom, ktorý obojsmerne vedie do skazy. Z jednej strany zmätený dav uteká pred nemeckou okupačnou armádou, z druhej sa oproti nemu rúti rovnako zmätený dav utekajúci pred sovietskymi okupantmi. Je to obraz Poľska v historickej slepej uličke, Poľska znova raz vymazaného z mapy. To podnecuje hľadať analógie vo Wajdovej tvorbe.

Je to totiž na jednej strane autor polytematický, ktorý sa rovnako zaujato ponorí do otázok historického zmyslu francúzskej revolúcie (*Danton*) ako do zákrut hľadania ruskej duše na pozadí revolučného kvasu (*Besi*). Ba aj na lyrickej zápači *Brezového hája* či *Slečien z Vlčian* dá vystúpiť okrem čechovských tónov širším historickým parametrom doby.

Na druhej strane v jeho tvorbe vystupuje kľúčová téma, ktorá predstavuje jej chrbticu, a tou sú poľské dejiny so všetkými ich úskaliami a katastrofami. Tieto zvraty v osudoch Poľska, resp. ich rôzne spoloč-

ské a dobové aspekty, vydeľujú z polytematizmu celku jeden mohutný prúd, ktorý by sme si mohli nazvať krížovou cestou dejinami. Začína sa *Nezvanými hosťami* (1954), *Kanálmí* (1958) a *Popolom a diamantom* (1958), napospol situovanými do druhej svetovej vojny a tesne po nej a predstavujúcimi kľúčový vklad do vzniku poľskej školy. Pokračuje však v širšom historickom zábere, keď sa na látkach z poľskej klasiky aj súčasnosti inšpiruje rozličnými vývinovými fázami s kritickým nadhľadom a zmyslom pre absurdity dejín – ako fažiskové sa tu javia *Popoly* (1965), *Krajina po bitke* (1970), *Svadba* (1973), *Zaslúbená krajina* (1975) a *Človek z mramoru* (1976).

* * *

Až keď vyjdeme z tohto motívického kontextu, lepšie pochopíme súradnice, v ktorých *Katyň* operuje, a tvar, aký nadobudla. V zhode s väčšinou Wajdovej tvorby, vyznačujúcej sa silnou literárnou predlohou, aj táto látka vyrastá z košatej predlohy Andrzeja Mularczyka, lenže pribudla pálčivá osobná pohnútko – Wajdov otec totiž patrila medzi obeť katynskej masakry, a to z filmu robí aj spomienku na konkrétnu obeť. Autor ju spomedzi ostatných dejov nevyzdvihuje inak než tým, že priebežný motív tvorí zakrvavený denník, podrobne a s časovým údajom zachytávajúci Andzejovu cestu do smrti, ktorú si obeť dlho nedešifruje ako takú. Túto nevedomosť zdieľa s pozostalými doma a autor na množstve detailov z mechanizmu zaobchádzania so zajatcami ukazuje zrod a tuhý život ilúzie, že k najhoršiemu nedôjde, aj cez obraz manipulačných





technik oboch okupantov, ako túto ilúziu budí a udržiavať.

Ilúziu nezdieľa jedine budúci kolaborant, poručík Jerzy, ktorý sa po vojne zapojí do tabuizácie zločinu, ale nakoniec neunesie, že jeho blízki ho odvrhujú, a výstrelom do hlavy akoby sám poprel svoju celoživotnú skepsu a jasnozrivosť, kapitulujúc tak v ďalšej zbytočnej obeti. Symbolicky sa tak pridáva k obetiam katynskej masakry, ktorej unikol iba nedopatrením. Je to myšlienkovito asi kľúčová postava vo výrazovo úspornom, trochu sošnom podaní Andrzej Chyru, lebo Wajda cez ňu konfrontuje rozšírený faktor romantizmu, ktorému pripisuje podiel na formovaní tragických osudov Poľska. (Do ťažiska témy posunul Wajda tento obraz koncov romantizmu vo filme *Lotna* z roku 1964, kde sa pri prepade Poľska roku 1939 drvivšie nemeckej vojenskej mašinérii stavia na odpor poľská jazda so šablami v rukách.) Poručík Jerzy ako jediný zo zajatcov od začiatku na ilúziu o regulách pre vojenských zajatcov reaguje, že „z nás ostane iba gombíky“. Práve z neho však neostali, a on to vylúčenie neunesol. To z neho robí tragickú postavu, ozvenu Mačka z *Popola a diamantu*.

Princípom výstavby je však viacprúdovosť až mozaikovosť,

rozpríadaná cez päť nosných línií – osamelca Jerzyho, rodinu kapitána Andrzej, rodinu krakovského vedca, rodinu generála a príbeh poručíka letectva a jeho sestry. K tomu treba prirátaj vybrúsenú, ale z celku vystupujúcu hereckú etudu humanistického sovietskeho dôstojníka, ktorá ako do príbehu vstúpi, tak z neho zasa zmizne. Nie je v tom však jediná, skôr bije do očí svojou nápadnosťou a váhou, lebo mozaikovitá výstavba vo všeobecnosti zahŕňa množstvo výrazných epizódnych postáv, ktoré na chvíľu ovládnu pole, ibaže niektoré sa v prúde košatého príbehu vracajú, kým iné miznú.

Wajda tú epopeju kolektívnej národnej tragédie, ktorej záver je vopred známy, takže sa tu nepracuje s momentom napätia, sleduje súbežne cez osudy zajatcov a osudy ich blízkych. Je tu však rozdiel. Dôstojníci od chvíle, keď sa stali zajatcami, nemajú na výber, sú už len objektom. Naproti tomu väčšina ženských osudov má svoj rozhodovací priestor a aj ho rozmanito využíva. Pasáže z vojny hovoria o vytrvalosti a nezlomenej hrdosti, spojených s ilúziami a strachom pozrieť pravde do očí. V obraze povojnového obdobia pod sovietskou patronanciou sa nezlomnosť zasa spája s márnym vzdorom voči

novému kolaborantstvu, vteľným najmä do snáh modernej Antigony, ktorá sa márne pokúša dostať pravdu o bratovej smrti na jeho pomník. Vcelku je ten kolektívny ženský portrét holdom tým, čo mali možnosť rozhodovať sa a aj ju využívali, prevažne s hrdou dôstojnosťou.

Konkrétny obraz katynskej masakry je v priebehu deja začlenený iba prostredníctvom autentického dokumentu, ktorý o nej nakrútili roku 1943 Nemci a ktorý Sovieti po víťazstve obrátili proti nim. Vyblednuté, kontrastné čiernobiele sekvenencie akoby pripravovali vyvrcholenie záveru, keď vo vyšedivých farbách sledujeme rekonštrukciu mašínérie ľudských jatiek, zmechanizovanej, na zem stiahnutej apokalypsy, ktorej logistika bola dávno pripravená a popravné roboty v nej fungujú len ako kolieska zbažené ľudských reakcií.

Katyňou Wajda bojuje proti krátkosti ľudskej pamäti. Na jednej strane stavia pomník obe-

tiam, na tej druhej, dôležitejšej, pripomína Poľsku a svetu nielen masaku, ale najmä cestu k nej, hybné dejinné sily zobrazené cez množstvo ľudských osudov. Robí to s využitím arzenálu, na ktorý vždy kládol dôraz. Filmom vinie rad metaforických asociácií, opätovných významonosných rekvizít, ktoré vytvárajú vnútorné väzby a pridávajú motívom symbolické značenie.

Napriek tomu sa zdá, že dielo ako celok sa nemusí nutne zaradiť medzi vrcholy Wajdovej dráhy. Stavajú sa proti tomu prvky melodramatizmu, ktorý sa sčasti premieta aj do výrazných hereckých kreácií, kým niektoré vedľajšie postavy sa zasa prezentujú skôr ako typy. Prekvapuje to tým viac, že plnokrvné herectvo patrí vo Wajdovej tvorbe k jej najvýraznejším poznávacím znakom a niektorých hercov si Wajda priam „stvoril“. Tu sa však košatosť a mozaikovitosť zavše dostáva s plnokrvnosťou kreácií do sporu.

Slovom, *Katyň* je svojou váhou a posolstvom pre svet dôležitá. Pre Poľsko kľúčová, a Poľsko to už aj ocenilo – v Poľsku je *Katyň* spoločensko-kultúrnou udalosťou prvého rangu. Nezdá sa však, že by divák, nedostatočne oboznámený s poľskými reáliami, dokázal z tohto filmu-rieky, rozvetvenej do praveľa ramien, všetky kontexty a podtexty aj odčítať.

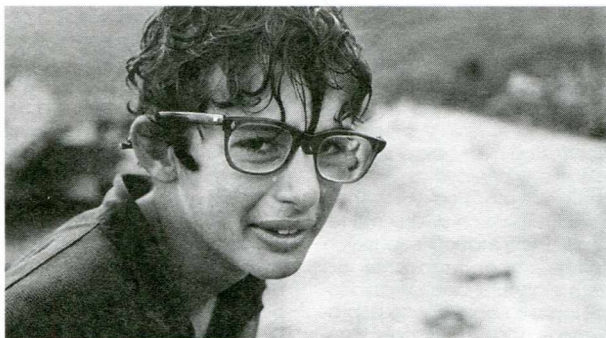
Pavel Branko



Pavel Branko (1921) sa narodil v Terste, od roku 1931 žije v Bratislave. V rokoch 1945–48 sa venoval prekladateľskej činnosti, v rokoch 1948–52 začal s filmovou kritikou, v rokoch 1952–56 iba prekladal. V rokoch 1957–70 bol redaktorom dvojtyždenníka *Film a divadlo*. V rokoch 1971–72 pracoval v SFÚ, publikačný zákaz mu zabránil v ďalšej činnosti. Do roku 1989 prekladal, prvých šesť rokov pod cudzími menami. Po novembri 1989 sa vrátil k filmovej kritike. Publikácie: *Mikrodramaturgia dokumentarizmu*; *Od začiatkov po prah zrelosti*; *Karol Skřípský*; *Straty a nálezy 1–3* (výber z autorovej doterajšej filmovo-kritickej a publicistickej praxe).

Korytnačky môžu lietať

Lakposhtha hám parvaz mikonand, Irak / Irán, 2004, farebný, 96 min.

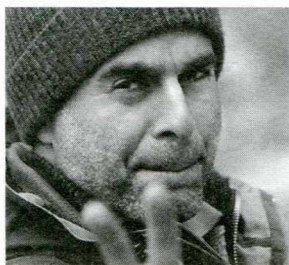


Scenár, réžia, produkcia a výprava: Bahman Ghobadi. **Kamera:** Shahriar Assadi. **Hudba:** Hossein Ali Zadeh. **Strih:** Moustafa Kherghepoosh, Hayedeh Safi Yari. **Hrajú:** Soran Ebrahim (Satelit), Hireshe Feysal Rahman (Hengov), Avaz Latif (Agrin), Saddam Hossein Feysal (Pashow), Abdol Rahman Karim (Riga), Ajil Zibari (Shirko) a ďalší
Ocenenia: Cena divákov – MFF São Paulo 2004; Cena divákov – MFF Rotterdam 2005; Zlatá mušľa – MFF San Sebastian 2004; Zlatý Prometheus – MFF v Tbilisi 2004

Bahman Ghobadi

* 1. 2. 1969, Baneh, Irán

Narodil sa v oblasti ležiacej v Kurdistane. Absolvoval baka-lárske štúdium réžie na Iranian Broadcasting College v Tehe-ráne. Krátko sa venoval priemyselnej fotografii a v polovici 90. rokov začal nakrúcať krátko-metrážne dokumenty, ktoré zís-kali celý rad cien (napr. na fes-tivaloch v Aspene a Clermond-Ferrand). *Zendegi dar meh* (Život v hmle, 1997) mu otvoril cestu do sveta. V roku 1999 asis-toval Abbásovi Kiarostamímu na *Vietor nás odveje* a zahral si vo filme Samiry Makhmalbaf *Tabule*. O rok neskôr nakrútil



svoj dlhometrážny debut *Za-mani barayé masti asbha* (Čas opitých koní) ocenený v Can-nes Zlatou kamerou – prvý kurdský dlhometrážny film v de-jinách iránskej kinematografie. Po ňom nasledovali *Gomgash-tei dar Aragh* (Piesne mojej do-moviny, 2002), *Korytnačky môžu lietať* a *Niwemang* (Polmesiac, 2006) ocenený Zlatou mušľou v San Sebastiane.

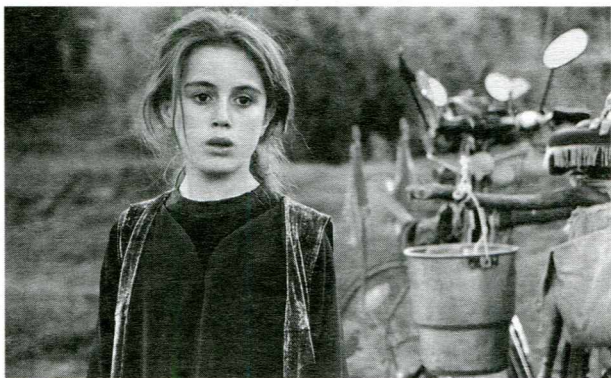
Osudy z mívového poľa

Filmy o deťoch tvoria v iránskom filme jednu z najzaujímavejších a najpôsobivejších kapitol. Na vytváraní jej umeleckých súradníc sa podieľali takmer všetci významní tvorcovia, od Abbása Kiarostamího (*Kde je dom môjho priateľa?*, 1987), cez Madžida Madžidího (*Deti nebies*, 1997, *Farby raja*, 1999), Džafara Panahiho (*Biely balónik*, 1995), Samiru Machmalbaf (*Jablko*, 1998) a jej sestru Hanu Machmalbaf (*Buddha, rozpadnutý od hanby*, 2007) a mnoho ďalších. Táto orientácia bola do istej miery daná vznikom Inštitútu pre intelektuálny rozvoj detí a mládeže, ktorý vznikol v roku 1978 a poskytoval začínajúcim tvorcom podmienky pre vstup do profesie, tešiacej sa najmä v porevolučnom Iráne, v porovnaní s ostatnými umeleckými druhmi, výnimočným podmienkam.

V prípade filmu *Korytnačky môžu lietať* režiséra Bahmana Ghobadiho, nakrúteného v Iraku, si treba všimnúť ďalšiu súvislosť: iránski filmári citlivo reagujú na osudy susedných krajín. Mohsen Machmalbaf nakrúca v roku 2001 v Afganistane *Kandahár*, po ňom jeho ne-

menej slávna dcéra Samira v roku 2000 film *Tabule* (Ghobadi sa ho zúčastnil ako herec a film reaguje na udalosti, spojené s bombardovaním irackého Kurdistanu za Saddáma) a *O piatej po poludní* (2003), Marzieh Meškini (manželka Mohsena Machmalbafa a matka Hany Machmalbaf) *Túlavých psov* (2004). Rovnako prispieva aj jej dcéra Hana. Známy je aj záujem celej rodiny o Strednú Áziu, najmä kultúrne blízky Tadžikistan. Dôvodom je jednako pretrvávajúci pocit jednoty medzi kultúrne príbuznými teritóriami, ale nemenej dôležitý je pre týchto tvorcov i slobodný priestor na realizáciu vlastného videnia a vlastných názorov, bez zásahov cenzúry. Ich filmy sa spravidla v Iráne ani neobjavia a putujú hneď na svetové festivaly.

Na filmovom festivale Fadžr v Teheráne sa tohto roku objavil film *Medzi oblakmi* (2007, r. Rudollah Hejazi), príbeh o mladom iránskom nosičovi, ktorý sa zamiluje do Iračanky. Zaujímavovo popisuje vzájomné iracko-iránske pohraničné vzťahy, najmä nákupné výpravy vojnou postihnutých Iračanov do





iránskych obchodov. Osobitú kapitolu tvoria filmy o iránsko-irackej vojne z roku 1979.

Bahman Ghobadi nepatrí medzi režimom prijímaných tvorcov. Problémy mu spôsobil už jeho debut *Čas opitých koní* (2000). Získal na MFF v Cannes Cenu filmových kritikov FIPRESCI a Zlatú kameru za debut. Názov filmu sa odvodzuje zo zvyku miestnych majiteľov koní nadávať ich vodkou, aby mohli pracovať aj v zime. Film *Korytnačky môžu lietať* sa mu v mnohom podobá. Odohráva sa na iracko-iránskej hranici a rozpráva o snahe niekoľkých detí prežiť.

Ghobadi je výrazným reprezentantom kurdskej menšiny. Pracoval ako asistent Abbása Kiarostamího na filme *Vietor nás odveje* (1999) a upozornil slávneho režiséra na zaujímavé exteriéry v iránskom Kurdistane, kde sa film nakrúcal. Ústrednou témou a zároveň metaforou jeho tvorby je hranica, oddeľujúca ľudí, zdieľajúcich spoločný jazyk, históriu a kultúru. „Každý Kurd v sebe nosí hranicu...“, hovorí v jednom z rozhovorov.

Režisérov uhol pohľadu na irackú realitu spadá do obdobia tesne pred vstupom USA a spojeneckých vojsk do krajiny, v roku 2003. Je daný jeho etnickou príslušnosťou ku kurdskému menšine, obývajúcemu úze-

mia nielen na severe Iránu, ale aj v Iraku a Turecku. Kurdovia, zápasiaci niekoľko desaťročí o samostatnosť si za Saddáma Husseina užili svoje. Často dochádzalo k ich nútenému sfahovaniu z územia, kde sa našla ropa, čo bolo dôvodom k početným povstaniam a ozbrojenému odporu. Výsledkom zásahov proti partizánskej kurdskej armáde bola aj tragédia v Halabdzi na severe Iraku, obývanom Kurdami. V roku 1988 tam dal Saddám zvrhnúť bomby s chemickým jedom. Počet obetí dosahoval okolo 5 000 ľudí, ďalších 10 000 umrelo na následné zranenia. Aj táto trauma je vo filme citeľná. Agrin, ktorá stratila v Halabdzi rodičov, často stojí na okraji skaly a pomyšľa na smrť. Film *Korytnačky môžu lietať* je teda predovšetkým obrazom reality, v ktorej prežívajú tí najbezbrannejší, skupinka kurdských sirôt. Robí si ilúzie, že sa na iracko-tureckej hranici, kde Ghobadi film nakrútil, dnes niečo zmenilo, nemôže ani najväčší optimista.

Deti žijú na okraji všeobecného záujmu, živia sa hľadaním mín v okolí i zberom starého železa. Svedkom tohto riskantného živobytia je Hengov, chlapec bez rúk. Vláči na krku nemluvňa, dieťa jeho sestry Agrin, výsledok znásilnenia irackými

vojakmi. Zneškodňuje míny ústami. V centre príbehu však stojí Satelit, odborník na komunikačné zariadenia, od satelitov až po rádiá. Do neutešenej reality tak surrealisticky vstupuje svet západných médií. Satelit je zaniatený odborník na všetky hollywoodske hviezdy. Toto svojrázne „vzdelanie“ mu zabezpečuje všeobecnú úctu, je nepísaným vodcom detskej pospolitosti. Potvrdením týchto pozícií je i jeho vlastný bicykel.

Dedina čaká na správy o blížiacej sa americkej invázii. Autor sa síce zobrazeniu akýchkoľvek pro amerických reakcií vyhýba, ale nádej na zvrhnutie nenávideného režimu za americkej asistencie, sa dá dedukovať.

Osud detí je zrkadlom života i samotného režiséra, ktorý sa narodil v Iráne, neďaleko hraníc s Irakom a film tam mohol nakrútiť až vďaka pádu Saddámovho režimu. Poskytol mu väčšiu slobodu ako rodný Irán, kde sú scenáre podriadené prísnejšej cenzúre. Napriek apelatívnej téze, ukázať ťažký život irackých sirôt za Saddáma, nakrútil živý filmy, nezaťažený provoplánovým bolesťinstvom a bombardovaním zjednodušenými obvineniami. Buduje vnútornú líniu žiaľu a smútku, ku ktorej prispieva i príležitostný humor. Jeho zdrojom je intenzívna činorodosť a obchodný talent Kaka, zvaného Satelit. Elegickému ladeniu snímku sa podriaďuje i jeho zobrazenie, stanový tábor uprostred nehostinnej kamenis-

tej prírody a biedny život jeho obyvateľov, je mračnou víziou sveta, kde prežitie znamená neúnavné hľadanie akejkoľvek šance.

Prítomnosť filmov tohto druhu na svetovom „trhu“ má predovšetkým sprostredkovateľský význam. Otvára nám interpretovanú realitu so všetkými rizikami výkričníkov, ale i pomlčiek. Aj keď film prozreteľne nekladie otvorené otázky, implikuje ich. Pri troche vôle a rozhladu sa môžeme pýtať, do akej miery bolo obsadenie Iraku a zvrhnutie Saddáma omylom, prípadne, čo sa vôbec týmto zásahom v živote detí mohlo zmeniť. Pre nášho diváka je film predovšetkým možnosťou stretnutia s talentovaným iránsko-kurdským režisérom, pripomínajúcim svetu na tej šťastnejšej strane, že dôvody k znepokojeniu existujú. Prinajmenšom predstava, že snaha tých nešťastnejších zlepšiť svoj život vôbec nemusí vyhovovať ani našim predpokladom, ani našim istotám.

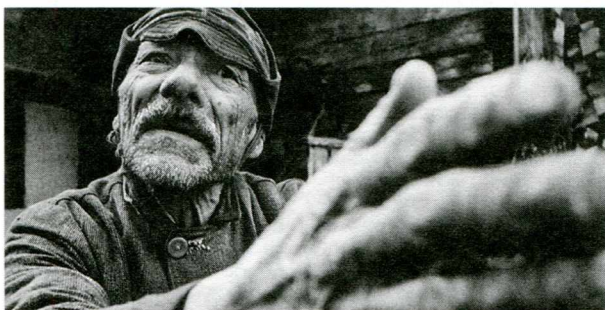
Viera Langerová



Viera Langerová, PhD. (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*. V rokoch 2001–2003 bola šéfredaktorkou pražského časopisu *Listy*. Venuje sa kultúrnej publicistike, filmovej a divadelnej kritike. Po štvorročnom pobyte v Kazachstane a Pakistane sa venuje problematike ázijského filmu a kultúry. Žije v Prahe.

Obrazy starého sveta

Obrazy starého sveta, Československo, 1972, čiernobiely, 64 min.



Réžia: Dušan Hanák. **Námet a scenár:** Dušan Hanák s použitím fotografií Martina Martinčeka a Vlada Vavreka. **Kamera:** Alojz Hanúsek. **Hudba:** Georg Friedrich Händel, Václav Hálek, Jozef Malovec. **Strih:** Alfréd Benčíč. **Výtvarná spolupráca:** Jan Švankmajer.

Ocenenia: Cena Asociácie losangeleských filmových kritikov za najlepší dokumentárny film 1990, nominácia na Oscara v kategórii dokumentárny film, Osobitné uznanie dokumentárnej poroty – Európska filmová cena 1989, Grand Prix – Zlatý sestercius, Cena publika, Cena poroty mladých a Čestné uznanie ekumenickej poroty na 20. MF dokumentárnych filmov Nyon 1988; Cena Dona Quijota (FICC) a Cena FIPRESCI na 31. medzinárodnom týždni dokumentárneho a krátkeho filmu Lipsko 1988 a mnoho ďalších cien

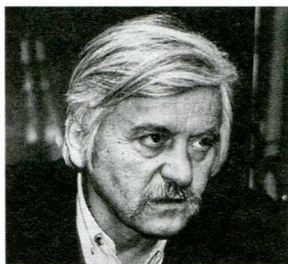
Predfilm – Prišiel k nám Old Shatterhand

Československo, 1966, čiernobiely, 12 min., r. Dušan Hanák

Dušan Hanák

* 27. 4. 1938, Bratislava,
Československo

Významný slovenský režisér, scenárista, spisovateľ a fotograf. Nakrútil 20 krátkych filmov – napr. *Artisti* (1965), *Učenie* (1965), *Prišiel k nám Old Shatterhand* (1966), *Omša* (1967) či *Zanechať stopu* (1970), z ktorých viaceré získali domáce a zahraničné ocenenia. Jeho dlhometrážny debut *322* (1969) získal Grand Prix v Mannheimu, ale potom skončil v trezore. Podobný osud postihol aj iné jeho hrané – *Ja milujem, ty miluješ* (1980 – Strieborný medveď za najlepšiu réžiu na MFF Berlín 1989) a dokumentárne – *Obrazy starého sveta* filmy. Ďal-



šie filmy: *Ružové sny* (1976 – Grand Prix na MFF Alés), *Tichá radosť* (1985 – Grand Prix v San Reme), *Súkromné životy* (1990 – Zvláštna cena poroty v Štrasburgu) a dlhometrážny dokument *Papierové hlavy* (1995 – Golden Spire na MFF San Francisco). Na MFF Karlovy Vary 2008 získal Hanák Cenu za mimoriadny umelecký prínos svetovej kinematografii.

Vrchárski sizyfovia zo starého sveta

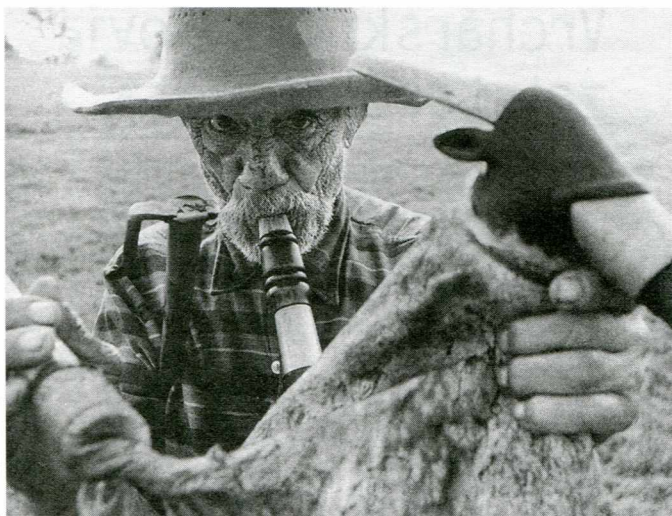
Obhajovať význam filmu *Obrazy starého sveta* v kontexte dejín slovenskej kinematografie je – ľudovo povedané – ako nosiť drevo do lesa. Jeho kvality už boli rozanalyzované kritickou reflexiou, potvrdené domácimi i zahraničnými oceneniami a preverené záujmom niekoľkých generácií divákov. Chvála patrí nielen Dušanovi Hanákovi, ale aj protagonistom, ktorí sa už oslavných vavránov nedožili. Vstup tohto diela do histórie totiž poznačili mnohé peripetie. Pôvodne krátkometrážny dokument pre Slovenskú televíziu sa po likvidácii Televíznej filmovej tvorby dostal pod kuratelú Slovenskej filmovej tvorby a stal sa z neho celovečerný film. Oficiálne prijatie kolibského vedenia však snímku označilo za dielo *pesimistické a formalistické*, ktoré falšuje obraz súčasného sveta. Ani cenzorské úpravy nezabránili, že po predpremiére bol film z kín stiahnutý do trezoru, do distribúcie bol uvoľnený roku 1988 a premiéry sa dočkal až niekoľko mesiacov pred šuňňaním revolučného zamatu.

Obnovená premiéra po dvadsiatich rokoch od vyslobodenia *Obrazov starého sveta* z trezoru je dnes už len symbolickým zavŕšením ich strastiplnej púte. Za ten čas sa toho veľa zmenilo. Svet z roku 1972 sa z dnešného pohľadu musí javiť ako starý svet. Kolibskí súdruhovia však predsa len mali v niečom pravdu: *Obrazy starého sveta* už v dobe svojho vzniku mali len málo spoločného so svetom súdobým a vari preto – napriek starobe akcentovanej v titule – ani po rokoch nezostarli.

Desať portrétov svojráznych vrchárskych samotárov z Oravy a Liptova bolo inšpirovaných piatimi cyklami fotografií Martina Martinčeka, ktoré vznikli v spolupráci s básnikom Milanom Rúfusom. Martinček zachytil v zbrázdnených tvárach čas sveta na odchode, teda odchod sveta elementárnych mravných hodnôt a ľudí bytostne spojených s archetypálnymi znakmi ľudovej kultúry. Hanák sa spolu s fotografom Vladimírom Vavrekom vydali po Martinčekových stopách a rozšírili paletu týchto jedinečných tvárí a ich osudov. Nájdeme medzi nimi *Babku* zo šopy, ktorá bojovala so suchotinami; *Adama Kuru*, ktorý si hovorí Adam človek, z krvi stečený; *Dedka*, čo sa nikdy neoženil; *Starčeka* s vodným divadlom Ľudskej komédie; *Uja Račka*, človeka, ktorý si na kolenách dom postavil; *Pastiera kozmonauta*; *Babku zvonárku*; *Baču*, čo s vojskom c. a k. monarchie pol sveta prevandroval; *Dedka gajdoša* či *Basistu*, ktorého basa dvesto ľudí oženila. V ich svetlom vytesaných portrétoch sa vyjavuje zázrak autentickosti fotografie, ktorý Roland Barthes definoval ako *zámenu skutočnosti (toto bolo) a pravdy (toto je ono)*.

Podobne ako vo svojom celovečernom debute 322 uplatnil Hanák v *Obrazoch starého sveta* kolážový princíp výstavby diela. Hoci ide o dokumentárny film, jeho autentickosť netkvie len v jednoduchom ontologickom štatúte zobrazených ľudí a javov. Nechce byť len svedkom existencie týchto ľudí (*toto bolo*), chce prostredníctvom umeleckej transformácie nechať prehovoriť vnútorný





zmysel ich príbehov (*toto je ono*). Preto fotografické momentky, zachytávajúce jedinečnú expresívnosť rysov a gest, spojil s dokumentárnymi i inscenovanými výjavmi, reportážnou anketou i fotografickými zátišíami miznúceho sveta a v zvukovej stope doplnil autentickými i tlmočenými výpoveďami, vznešenými kompozíciami Georga Friedricha Händla, konkrétnou hudbou Jozefa Malovca a ľudovými piesňami v neumelých interpretáciách. Vznikla mnohovrstevná filmová forma, ktorá pracuje s fragmentami reality ako s kolážovým materiálom a vo vzájomných spojeniach dokáže vyjavíť ich vnútornú pravdu.

Hoci poetická koláž *Obrazov starého sveta* je predchnutá humanistickým pátosom a úctou k ľuďom, ktorí *zostali sami sebou, zabudnutí a prosí, vrasť do zeme, z ktorej vyšli*, princíp spájania kontrastov zároveň koriguje pátos humorom a smútok veselosťou. Vysoké sa spája s nízkym a život si podáva ruku so smrťou. Pastier kozmonaut sníva o vesmírnych le-

toch pri kydaní hnoja, Adam človek vo všetkej svojej blede *na hrdom lôžhu žije*, Dedko gajdoš vie, že *všetko podľa prírody a keď naňho poprší, vypije si*.

Portréty jednoduchých, no vo svojej pokore múdrych starcov spája vnútorná krása zakliata v autentickom prežívaní ich panteistickej filozofie. Keď sa oslavovala *mládež, držiteľka rána*, rozprávali o starobe, keď všetkému vládol kolektívny duch, predstavovali údel dobrovoľnej samoty, keď mal byť socialistický vidiek modernizovaný, zostali vo svojom *starom svete* slobodní. Skrátka, v spoločnosti, ktorá sa mala začať *normalizovať*, predstavovali odklon od normy. Namiesto *typických hrdinov v typických situáciách* stelesňovali jedinečnú inakosť. Ich existencia bola vyjadrením vzdoru proti estetickému i etickému kánonu doby, ktorý inakšie označil za zlé a škaredé a odsunul ho na perifériu. Na tejto periférii však v tvárach vrchárskych samotárov žiari škaredosť, ktorú Theodor Adorno označil za *morálnu krásu, za stratégiu odporu proti*

totalite normy. Hoci žijú na svojich samotách podľa prastarých zákonov prírodného trvania mimo historického času civilizácie, stvárnajú tiché *nie* všetkému, čím táto civilizácia aktuálne žila.

V pokornom odhodlaní, s akým protagonisti *Obrazov starého sveta* prijímajú svoj údel, zrači sa však aj revolta univerzálnejšia. Je to vzdor *človeka revoltujúceho*, ktorého predobraz hľadal Albert Camus v antickom mýte o Sifyzovi. Toho bohovia potrestali za trúfalosť, s akou chcel uniknúť smrti. O smrti vedía svoje aj vrchárski samotári. Hoci sa im ustavične pripomína, oni sú vo svojej neutíchajúcej činorodosti bytostnými nositeľmi života. Zmysel útrap, ktoré denne prekonávajú, je *protismrť*. Tá je základnou hodnotou, ktorú nemusia vedieť pomenovať, pretože portrét každého z nich prerastá do symbolu tejto hodnoty. Ich revolta je v camusovskom zmys-

le revoltou pozitívnou, pretože v absurdnosti človekovho snaženia *odhaľuje to, za čo treba vždy bojovať*: „Utrápená tvár, pritisnutá k skale, je už sama skalou. Vidím toho muža, ako ťažkým, no vyrovnaným krokom znovu zostupuje v ústrety trápeniu, ktorého koniec mu ostane navždy neznámy. Tá chvíľa, ktorá je ako nadýchnutie a ktorá sa vracia s takou istotou ako jeho nešťastie, táto chvíľa je chvíľou vedomia. V každom z týchto okamihov, keď opúšťa vrcholky a pomaly zostupuje do brlohov bohov, je povznesený nad svoj osud. Je mocnejší ako jeho balvan. (...) Dobýjať vrcholky – už to stačí naplniť srdce človeka. Sifyza si treba predstavovať ako šťastného.“ Sifyzov z *Obrazov starého sveta* si predstavujem ako šťastných, keď preliezajú *kurvy ploty*, orú zapriahnutí do pluhu, či na kolenách stavajú domy.

Katarína Mišíková



Mgr. Katarína Mišíková, PhD. (1979) pôsobí na Filmovej a televíznej fakulte Vysoké školy múzických umení v Bratislave. Venuje sa dejinám filmu, problémom naratívneho (po)rozumenia a kognitivistickým impulzom v súčasnej filmovej teórii. Zároveň pre Dvojku Slovenskej televízie dramaturgicky pripravuje tematické cykly artových filmov.

Skafander a motýl'

Le scaphandre et le papillon, Francúzsko / USA, 2007, farebný, 112 min.



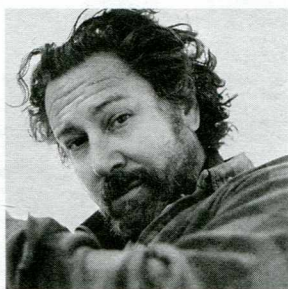
Réžia: Julian Schnabel. **Námet:** Jean-Dominique Bauby – rovnomenný román (1997). **Scenár:** Ronald Harwood. **Kamera:** Janusz Kaminski. **Hudba:** Paul Cantelon. **Strih:** Juliette Welfling. **Hrajú:** Mathieu Amalric (Jean-Dominique Bauby), Emmanuelle Seigner (Céline Desmoulin), Marie-Josée Croze (Henriette Durand), Anne Consigny (Claude), Patrick Chesnais (dr. Lepage), Niels Arestrup (Roussin), Olatz López Garmendia (Marie Lopez), Agathe de La Fontaine (Inès), Jean-Pierre Cassel (páter Lucien/obchodník), Max von Sydow (otec) a ďalší

Ocenenia (výber): Cena za réžiu, Cena Vulkán za technickú kvalitu (J. Kaminski) – 60. MFF Cannes; najlepší zahraničný film a najlepší režisér – Zlatý glóbus; Cena BAFTA za najlepší adaptovaný scenár; nominácie na Oscara za najlepšíu réžiu, najlepší scenár, najlepšíu kameru, najlepší strih

Julian Schnabel

* 26. 10. 1951, New York, USA

V roku 1973 absolvoval štúdium umenia na univerzite v Houstone. Jeho výtvarné diela boli vystavované po celom svete. Neskôr sa začal venovať filmu, napísal scenár a režíroval celovečerný film *Basquiat* (1996) o svojom priateľovi, newyorskom umelcovi Jean-Michelovi Basquiatovi. Schnabelov druhý film *Kým sa zotmie* (*Before Night Falls*) vyhral v roku 2000 Zvláštnu cenu poroty na MFF Benátky a Javierovi Bardemovi



vyniesol nomináciu na Oscara za najlepší mužský herecký výkon. Jeho *Skafander a motýl'* získal Cenu za réžiu na MFF Cannes 2007. Jeho ostatnou snímkou je dokument z koncertu Lou Reeda s názvom *Berlin*.

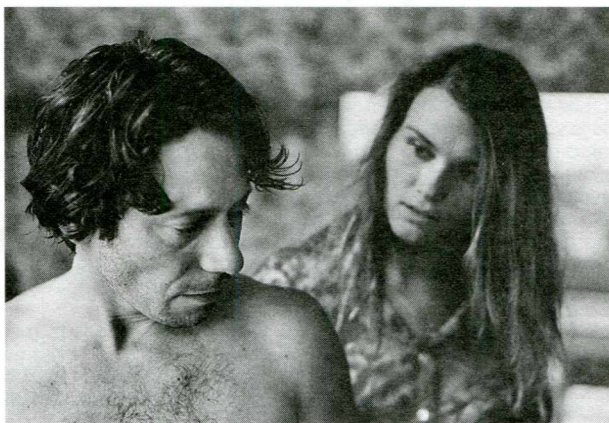
„Zabi sa a leť!“

Keď v roku 1928 Salvador Dalí a Luis Buñuel rozrezali (avantgardné) oko, otvorili tým cestu DO iného sveta, mimo realitu a racionálny pochop, rozšírili priestor VIDENIA a akceptovania filmovej a naratívnej inakosti. V roku 2007 americký maliar a režisér Julian Schnabel toto oko reparáciou zašije a ponechá jeho majiteľa uzavretého VO VNÚTRI, napospas vnútornému zraku, vnútornému hlasu a imaginácii.

Po mŕtvici paralyzovaný šéfredaktor parížskeho časopisu Elle ostane odkázaný na komunikáciu s okolitým svetom prostredníctvom jediného, zdravého oka – jeho žmurkaním, za pomoci asistentky a upravenej abecedy, „nadiktuje“ knihu, ktorá sa niekoľko dní po jeho smrti stane bestsellerom. *Skafander a motýl* je v poradí tretím dlhometrážnym filmom, v ktorom sa Schnabel inšpiroval skutočným príbehom, a nielen to – všetky majú spoločné východisko: rozhranie medzi pominuteľnosťou (smrťou tela) a nesmrteľnosťou (ducha, umenia, diela), resp. moment, v ktorom jedno pre-

chádza do druhého. Jean-Dominique Bauby, Reynaldo Arenas aj Jean-Michel Basquiat boli jedineční vo svojom umeleckom zázemí: francúzsky spisovateľ a žurnalista, kubánsky básnik a románopisec, americký neoexpresionistický maliar graffiti. Všetci traja viedli sebazničujúci život „na doraz“ s predčasným, tragickým koncom; ich existencia bola istým spôsobom poznamenaná „uviaznutím“ v sebe samom – či už následkom (s tvorivosťou prepojenej) „inakosti“ a „vnútornej emigrácie“, drogovej závislosti, politickej väzby alebo „locked-in“ syndrómu.

Schnabel sa ponúknutej látky chopil priam maliarskym spôsobom: Baubyho prúd myšlienok popretkávaný spomienkami, asociatívnymi odbočkami, osobnou a historickou faktografiou, premenil na kolážovitý obraz pozliepaný z archívneho fotografického a filmového materiálu, útržkov cestopisných a prírodopisných záberov, zlomkových pohľadov a fantazijných predstáv. Urobil tak technikou blízkou vlastnému





SKAFANDER A MOTÝL

maliarskemu rukopisu – podložím pre jeho expresívne (pre)malby sú často fotografie, nájsené materiály, ktoré navrstvuje farebnými plochami, stekancami a nápismi. Röntgenové snímky, projektované (vo „flicker“ efekte) pod úvodnými titulkami, súvisia s cyklom atramentových malieb z roku 2007. Maliarsky prístup sa prejavuje aj v posúvaní farebnosti: zvýraznenie modrých a zelených odtieňov, svetelné reflexy na pozadí nemocničnej izby vytvárajú dojem podmorského sveta, ktorý Bauby vidí zo svojho „skafandra“.

Baubyho príbeh sa však dotýka autora aj osobne: v čase, keď dostal scenár k filmu, umrel jeho vlastný otec (aj preto je vo filme zdôraznený vzťah otca a syna) a do postavy fyzioterapeutky Marie obsadil svoju manželku, Olatz López Garmendiu. Hyper-subjektívna (prítom však z pozície ležiaceho Baubyho statická, iba švenkujúca) kamera, ktorou Bauby (alebo divák) sleduje okolie, telesná blízkosť lekárov a návštevníkov (detailnosť pokožky, zmyselnosť úst a jazyka terapeutky), tekajúci, preostrujúci obraz v štýle home-video –

to všetko len zdôrazňuje pocit intimity. Uprené (gaze) pohľady do kamery, nahliadanie cez oko dovnútra, prispôbovanie sa pozícii Baubyho má charakter obráteného princípu voyeurstva – divák nevidí to, čo vidia všetci ostatní (v úvode filmu zazrieme Baubyho znetvorenú tvár len zlomkovite); zároveň Baubyho (mužský) túžobný pohľad na ženy (terapeutky, exmanželku) je bezmocný, uviaznutý v nehybnom tele.

Napriek tragickému obsahu Baubyho príbeh nevyznieva sentimentálne – neobsahuje onen usulzený pátos „skutočných príbehov“, naopak, vďaka sebaironickému (vnútornému) komentáru zachováva odstup a odľahčenie. (Surrealistické) gesto fyzioterapeutky Marie, keď zavezie ateistu Baubyho proti jeho vôli do kostola na sväté prijímanie, pripomína Buñuelovu predstavu posledného žartu, v ktorom ako presvedčený ateista prijme pred smrťou rozhrášenie a posledné pomazanie.

Jedným zo spoločných motívov Schnabelových filmov je princíp slobody – v spôsobe života, myslení, konaní, tvorbe. Baubyho (radostná) jazda

v novom aute naprieč Parížom je citáciou úvodnej jazdy z Truffautovho filmu *Nikto ma nemá rád* (aj s hudbou Jeana Constantina). Pre tínedžera Antoina je jeho „koža pritesná“ (tiež škola, primálny byt, primalé auto, väzba) a preto uteká – hudobný motív z úvodu filmu sa opakuje počas prevozu z Paríža do nápravného zariadenia a aj pri úteku z neho. Možno práve po zamrznutom obraze Antoina Doinela na brehu mora začína Baubyho príbeh.

Úspešný a príťažlivý štyridsiatnik, ktorý „bral všetko“, čo život ponúkal, sa poslednýkrát s nadľudským úsilím vzopäl (dodržal kontrakt na knihu), aby zhasol a vyletel ako motýľ z väzenia svojej telesnej schránky. Lebo duša je ako motýľ, ktorý sa oslobodí z pritesného obalu. Titulný odkaz na textilnú asambláž (a skladbu) Milana Knížáka z roku 1968 nie je náhodný: najprv treba (v sebe) spretrhať staré väzby, estetické normy a konvencie, aby sme mohli objaviť imateriálne hodnoty. Až

v dôsledku zastavenia sa a znehybnenia mohol Bauby pocítiť závan „iného“ sveta, v ktorom vládnu „iné“ zákonitosti. A nejedná sa pritom o vieru a „lurdistov“ putujúcich medzi dojímovými svetielkujúcimi madonami. Plne vyťažovaný Bauby akosi (a možno schválne) pozabudol na starého priateľa, ktorý sa po štyroch rokoch vrátil z rukojemníctva. Dostal sa doň vďaka unesenému lietadlu, v ktorom namiesto neho mal sedieť Bauby. Schnabel sa uštipačne (ako umelec-ikonoklasta) pohráva s divákom, keď do úlohy kňaza a lurdskeho obchodníka obsadil toho istého herca: po scéne v kostole nasleduje jazda autom do Lúrd a kúpa madony, pričom Bauby sa obchodníka spýta, či sa už predtým nestretli. Časové polia pre znehybneného Baubyho už nič neznamenajú – na ceste do večnosti sa udalosti zlievajú, postavy menia na siluety až obraz úplne zmizne.

Eva Filová



Mgr. Eva Filová (1968) absolvovala štúdium filmovej vedy na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, kde je v súčasnosti internou doktorandkou. Venuje sa rodovej problematike, politikám tela a inakosti vo výtvarnom umení a filme.

Skrytý pôvab buržoázie

Le charme discret de la bourgeoisie, Francúzsko / Taliansko / Španielsko, 1972, farebný, 105 min.



Réžia: Luis Buñuel. **Scenár:** Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. **Kamera:** Edmond Richard. **Strih:** Hélène Plemiannikov. **Hrajú:** Fernando Rey (Rafael Acosta), Delphine Seyrig, Paul Frankeur (Thévenotovci), Stéphane Audran, Jean-Pierre Cassel (Sénéchalovci), Bulle Ogier (Florence), Julien Bertheau (biskup), Michel Piccoli (minister vnútra) a ďalší.

Ocenenia – Oscar za najlepší cudzojazyčný film a nominácia za najlepší scenár; Ceny BAFTA pre najlepšiu herečku (S. Audran) a za najlepší scenár; nominácia na Zlatý glóbus za najlepší cudzojazyčný film

Predfilm – **Andalúzsky pes**

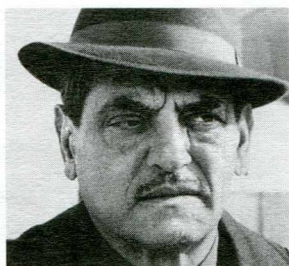
Un chien andalou, Francúzsko, 1928, 17 min., r. Luis Buñuel

Luis Buñuel

* 22. 2. 1900 Calanda,
Španielsko

† 29. 7. 1983 Mexico City, Mexiko

Jeden z najvýznamnejších filmových režisérov. Po štúdiách v Madride a Paríži sa zapísal na Académie du Cinéma v Paríži. V roku 1926 začal pracovať ako asistent Jeana Epsteina. Priateľstvo so Salvadorom Dalím malo zásadný vplyv na vznik dvoch kľúčových diel filmového surrealizmu: *Andalúzsky pes* (1928) a *Zlatý vek* (1930). Ešte pred víťazstvom Franka emigroval do USA a od roku 1946 žil a pracoval v Mexiku, kde nakrútil 21 filmov (napr. *Zabudnutí*, *Nazarin*, *Anjel skazy*). V závere kariéry spolupracoval vo Francúzsku



so scenáristom Jean-Claude Carrièreom (*Skrytý pôvab buržoázie*, *Prízrak slobody*, *Tajomný predmet túžby*). Buñuel získal ceny na festivaloch v Cannes (*Viridiana*), Benátkach (*Kráska dňa*, *Šimon na púšti*), Berlíne (*Mliečna dráha* – Projekt 100 – 2003), dve nominácie na Oscara za scenár a jeho *Skrytý pôvab buržoázie* Oscara pre najlepší cudzojazyčný film.

Večera trpká ako slasť

Luis Buñuel sa nepochybne veľmi zaujímal o literárny odkaz Sigmunda Freuda. Nazdávam sa, že od prvej spolupráce slávneho režiséra s talentovaným scenáristom Jeanom-Claudom Carrièrom v roku 1963 obaja filmovo úchvatne „vykladali sny“ vo Freudovom duchu. Napriek tomu Carrière napísal, že Buñuel považoval psychológiu za nezmysel alebo vedeckú svojvôľu. Tvrdil, že kvôli tomu mu ani len nenapadlo svojim postavám vstupovať do svedomia a súdiť ich. Zrejme tu ide o zvyčajne nezvyčajný paradox, pretože Buñuelove filmárske dielo bez celoživotného záujmu o sny by sme si predstaviť nevedeli. Zjednodušene povedané, na jeho filmy sa môžeme pozeráť „výlučne“ svetlom Freudovho výroku, že sny nie sú v podstate ničím iným, ako zvláštnou formou myslenia, umožneného podmienkami spánkového stavu. Poviem to ešte inak. Buñuel už debutom *Andalúzsky pes* (1928) pripravil veľkolepé stretnutie filmu a sna. Čiže začal film avantgardne pretvárať a tak aj začal filmom pretvárať moder-

né umenie. Neobišlo sa to bez fanfár, oslavujúcich revolučný čin, ani bez poplašného trúbenia, zatracujúceho škandálny hriech surrealizmu.

Keď svetobežník Buñuel po tridsiatich piatich rokoch začal opäť vo Francúzsku nakrúcať skvelé filmy *Denník komornej* (1963), *Kráska dňa* (1967), *Mliečna dráha* (1968), *Tristana* (1970), kinematografia, surrealizmus a celý svet mali hlavu prepchatú splnenými aj nespĺnenými snami. V máji 1968 sa s priateľom vybral k okupovanej Sorbonne. Prepletali sa medzi barikádami a čítali si heslá na múroch. Režisér neoddeliteľne spojený so surrealizmom s údivom pozeral na burcujúce vety zo svojej mladosti, ktoré však teraz už málokoho poburovali, mali len narýchlo poslúžiť veľkému happeningu s vytrhanými dlažobnými kockami. Pravda, mýlil sa de Gaulle, že revoltujúci študenti sa rozídu na prázdniny, mýlili sa neraz teatrálni študenti, že práve táto rebélia sčervenie o čosi viac ako iné z dejín utópie. V tej chvíli však Luis Buñuel už nebol náchylný uveriť voľajakej novej





utópii. Zato starým snom naisto uveriť chcel. Stali sa z nich tri snímky impozantného záveru Buñuelovho diela: *Skrytý pôvab buržoázie* (1972), *Prízrak slobody* (1974) a *Tajomný predmet túžby* (1977).

Keby sme zhromaždili výstižné charakteristiky filmu *Skrytý pôvab buržoázie*, nechýbali by medzi nimi formulácie ako podobnosť o modernom svete, konceptuálna hravosť „náhodného“ stretávania, originálne uplatnenie príbehového materiálu jedného sna v inom snívání, prerušovanie príbehových línií bizarnými lapáliami à la krimi, horor, „ducharina“ v tieni hrozieb teroristov. Nepochybne všetky majú pôvod v „overenej“ metóde, na akú Buñuel naviedol mladého scenáristu, rovnako ako Salvadora Dalího, keď počas „týždňa úplného stotožnenia“ napísali scenár *Andalúzskeho psa*. Doširoka pootvárali všetky okná do iracionálna. Vytvorili film zo snových prvkov pomocou ozaj originálnej metódy. Dohodli sa, že žiadny obraz vo filme nebude zviazaný so žiadnou kultúrnou alebo spoločenskou udalosťou. Jeden navrhne obraz a jeho riešenie, druhý ho schválil alebo nie. Uplatnilo sa len „áno“, pretože „nie“ by bolo obsahova-

lo uvedenie iného obrazu do iných súvislostí a tie si už vo pred dohodou zamietli. Carrière nadšene súhlasil.

Šesť priateľov zo spoločnosti si dohodne spoločnú večeru. Najskôr popletený termín a potom iné prerušenia na veľa spôsobov znemožňujú šestici hlavných postáv pokojne si zagurmáňiť. Na toto príbehové kľbko začali dvaja autori namotávať línie pôdorysu a doňho zasa zakresľovať trajektórie troch fantazmagorických príbehov a štyroch snov. Po dvoch rokoch mali napísaných päť verzí scenára a z nich začali zostavovať scénosled budúceho filmu. Ako v surrealistických začiatkoch, tak aj teraz všetko bolo možné, len nie logické zdôvodnenie onoho všetkého možného. Carrière napríklad navrhol, aby si putujúci hostia pomýlili dvere a ocitli sa pred prestretým stolom. Len čo sa usadia, zdvihne sa opona a spoznávajú, že sedia na javisku divadla. Podľa dohodnutého pravidla Buñuel mohol bez vysvetľovania scénu schváliť alebo zavrhnúť. Rovnako tak mohol postupovať Carrière pri ďalšej – Buñuelom prezentovanej – scéne. *Skrytý pôvab buržoázie* teda vyhlásil vojnu psychologickému prekresľovaniu

postáv a zdôvodňovaní ich konania. Podobne ako v komédiách, ktoré boli v Paríži také populárne na začiatku 20. storočia, čudných hrdinov charakterizovali stručné vyjadrenia, gestá, náznaky. A tak akosi aj v tomto skvelom filme všetko skvele funguje. Rovno podľa definície psychológa Jeana Laplanchea: Po dešifrovaní sa už sen nejaví ako rozprávanie v obrazoch, ale ako organizácia myšlienok, prehovor, vyjadrujúci jedno alebo viacero prianí.

Jedna rovina príbehu *Skrytého pôvabu buržoázie* sa odvíja na ceste. Vyberaná spoločnosť manželov Sénéchalovcov a Thévenotovcov spolu s ambasadorom fiktívnej republiky Mirandy Raphaelom Acostom a mladučkej alkoholičky, sestry panej Thénotovej, Florence sa vyberá z jednej pokazenej večere na druhú a z tej ešte za ďalším, ešte pokazenejším gurmánskym zážitkom. Ich „putovačka“ je ustavične prerušovaná banalitami, ale aj naivnými teroristickými akciami, rozprávaním krvavých príbehov z predmestia, ale aj výsluchom na polícii, pri ktorom niekoho mučia v roztvorenom klavíri nabitom elektrickým prúdom, či naliehavým domáhaním sa predstaviteľa hnutia pracujúcich biskupov, aby mohol pracovať ako záhradník.

V tomto Buñuelovom filme niektoré scény s absurdným vyústením bez varovania vhpnú do nočnej mory a zo sna

na cestu, po ktorej si vyberaná spoločnosť veselo vykračuje k ďalšej katastrofe. Nie sú však hocijaké, niekedy doslova na hlavu prevracajú konvencie naratívnych postupov, niekedy ich len dovádzajú do hyperlogických krajností. Prečo? Lebo scenárista aj režisér metódou „na hrane noža“ rozpútali – a hlavne odpútali – slobodné hry imaginácie, ale zároveň sa vyhli nekontrolovateľným bláznovstvám. Carrière neskôr spomínal, že ako vždy užitočnú brzdou používali vetu: Takže teraz nezačnú jesť, lebo do jedálne vtrhlo stádo tiav? Alebo: To už rovno môže po ulici vykračovať stádo slonov.

Skrytý pôvab buržoázie roku 1973 získal Oscara za najlepší cudzojazyčný film. Všetkým bolo jasné, že členovia Filmovej akadémie nechceli poznať odpoveď na otázku: Aký je zmysel tohto príbehu? Ale všetci vzdali hold inej otázke: Kolkými spôsobmi mu môžeme porozumieť?

Oceneniu však predchádzal malý škandál. Buñuel vo svojich spomienkach napísal, že keď bol film nominovaný, mexickí novinári sa spýtali: 'Don Luis, myslíte, že získate Oscara?' „Áno, som o tom presvedčený. Odpovedal som veľmi vážne. Už som aj zaplatil dvadsaťpäťtisíc dolárov, ktoré odo mňa za to pýtali. Američania majú svoje chyby, ale dá sa na nich spoľahnúť.“

Juraj Mojžiš

Juraj Mojžiš (1938) vedie interpretačný seminár na Katedre vied o umení Filmovej a televíznej fakulty Vysoké školy múzických umení v Bratislave. Knižne publikoval monografické práce o Rudolfovi Filovi, Albertovi Marenčinovi, Marianovi Čunderlíkovi, Vladimírovi Kompánkovi, Jozefovi Jankovičovi, Antonovi Čutekovi, Skupine Mikuláša Galandu, antológii štúdií Oskára Čepana o výtvarnom umení *Znepokojené múzy*, dva súbory interpretačných esejí *Použi ma ako stránku knihy* a *Voľným okom o sochách, obrazoch a fotografiách* a monografickú prácu *Albert Marenčin – filmár na križovatke času*.

Svätá hora

La montaña sagrada. The Holy Mountain, Mexiko / USA, 1973, ŠUP, farebný, 114 min.

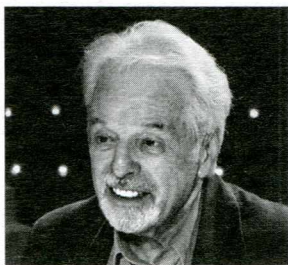


Scenár, réžia a výprava: Alejandro Jodorowsky. **Kamera:** Rafael Corkidi. **Hudba:** Alejandro Jodorowsky, Ronald Frangipane, Don Cherry. **Strih:** Federico Landeros. **Hrajú:** Alejandro Jodorowsky (alchymista), Horácio Salinas (zlodej), Ramona Saunders (popísaná žena), Juan Ferrara (Fon z Venuše), Adriana Page (Isla z Marsu), Burt Kleiner (Klen z Jupiteru), Valerie Jodorowsky (Sel zo Saturnu), Nicky Nichols (Berg z Uránu), Richard Rutowsky (Axon z Neptunu), Luis Lomelí (Lut z Pluta), Ana de Sade (prostitútka), David Kapralik, Jacqueline Voltaireová (turisti) a ďalší

Alejandro Jodorowsky

* 7. 2. 1929, Iquique, Čile

Pochádza z rodiny ruských židovských emigrantov. Študoval medicínu, psychológiu a filozofiu na univerzite v Santiagu de Chile. Zároveň sa živil ako klaun v cirkuse, spisovateľ, výtvarník, mím, tanečník, bábkohrec a divadelný režisér. Od roku 1955 sa venoval pantomíme a o dva roky neskôr podnikol so slávnym Marcelom Marceauom turné do Mexika, kde sa neskôr usadil. V roku 1963 založil v Paríži spolu s dramatikom Fernandom Arrabalom a výtvarníkom Rolandom Toporom avantgardnú divadelnú skupinu Movimiento



Pánico. V rokoch 1967–73 pôsobil zasa v Mexiku, kde sa tentoraz venoval filmu. Vďaka dielam ako *Fando a Lis* (1967), *Krtko* (1971), *Svätá hora* (1973) získal pozíciu kultového filmára. Od polovice 70. rokov žije najmä vo Francúzsku. Je i autorom niekoľkých románov a básnických zbierok. V roku 2000 získal na Chicago Underground Film Festival cenu za celoživotné dielo.

„Surrealistický film“ Svätá hora

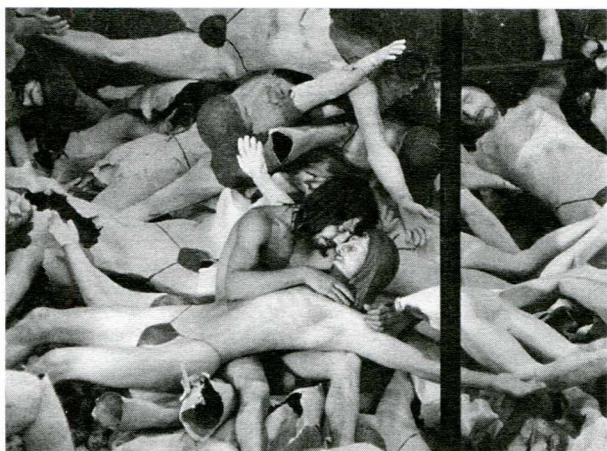
Podľa známeho Bretonovho výroku neexistuje surrealistické umenie, surrealistická poézia, ani surrealistické maliarstvo či sochárstvo, sú len surrealisti, ktorí píšu básne alebo maľujú obrazy, modelujú sochy, prípadne podkúvajú kone alebo – dodávam ja – nakrúcajú filmy. Takýmito filmujúcimi surrealistami boli Luis Buñuel a Salvador Dalí, a tí nakrútili dva filmy, *Andalúzsky pes* a *Zlatý vek*, ktoré vošli do dejín a sú dodnes synonymom filmového surrealizmu.

Lenže odvtedy uplynulo osemdesiat rokov, a všeličo sa zmenilo. Salvador Dalí za mesiac judášskych dolárov zaprel surrealizmus, zatiaľ čo Buñuel mu ostal verný a do smrti nakrúcal filmy, ktoré síce nenazýval surrealistickými, hoci takými boli – a potom prišli epigóni všetkého druhu, ktorí svoje práce nazývali surrealistickými, hoci takými neboli – takže pre dnešného diváka je už surrealizmus čosi celkom iné, ako sa uvádza v encyklopédiách a v umenovednej literatúre. Za tie roky totiž surrealizmus prešiel z odbornej terminológie do kuchynskej reči (aj do kuchynského myslenia) a udomácnil sa tu ako floskula, označujúca takmer všetko, čo nie je v súlade s takzvaným zdravým rozumom a s pragmatickým, čiže logickým myslením. Takto sa dnes surrealizmus chápe a používa najmä v médiách, ako anti-realizmus, filozoficko-estetický galimatias, bizarná zmes nereálneho, nezrozumiteľného, nelogického, záhadného, fantastického, mystického, extravagantného, absurdného... atď. – a v takomto zmysle sa dostal aj

do slovníka filmových publicistov a reklamných agentov.

V týchto súvislostiach možno pochopiť aj označenie filmu *Svätá hora* ako surrealistického diela: je v ňom totiž všetko, čo sa roku 1973, keď sa film nakrúcal, považovalo alebo vydávalo za surrealizmus, alebo presnejšie: čo autor ako nadšený obdivovateľ surrealizmu od svojich vzorov prevzal alebo sa naučil. Dátum je tu dôležitý: roku 1973, keď sa *Svätá hora* nakrúcala, Breton už bol mŕtvy a vlna surrealizmu, ktorá v máji 1968 zaplavila Paríž, už opadla, aj absurdné divadlo už pomaly opúšťalo javiská, a naproti tomu prudko vzrastal záujem o latinsko-americký „magický realizmus“ a o rôzne formy religiózneho mysticismu. A tak niet div, že Alejandro Jodorowsky (čiže Alexander Chodorovsky, Čiľan rusko-židovského pôvodu) pokúsil sa oživiť, revitalizovať či „aktualizovať“ surrealizmus tak, že ho s najlepšími úmyslami „obohatil“ o skúsenosti a poznatky, ktoré získal v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch za svojich parížskych študijných pobytov, zo spolupráce s mímom Marcelom Marceauom, Samuelom Beckettom, Fernandom Arrabalom (známym aj u nás z divadla Astorka) a Rolandom Toporom, známym francúzskym karikaturistom poľského pôvodu, a vytvoril spektakulárnu koláž, ktorá u odborníkov a zasvätencov zaiste vyvolá ironický úškrn, no o to viac nadchne neutrálnych divákov, ktorí už majú plné zuby rôznych „reality-šou“ a podobných pseudo-realistických zlátanín, aké im denne servírujú kiná a televízie





obrazovky, a hľadajú únik v katastrofických a mysterióznych príbehoch.

Zrejme aj túto túžbu divákov mal autor na mysli a urobil všetko, aby ju ukojil: *Svätá hora* je dielo eklektické, tematicky, dramaturgicky aj štýlovo nesúrodé, elegantnejšie povedané viacvrstevné – a jedna z tých vrstiev je „surrealistická“ – presnejšie, naznačuje, že to, čo sa javí ako surrealizmus, je v skutočnosti jeho paródiou. Ale to sa divák dozvie až na konci filmu: poldruhej hodiny sa oddáva jeho magickému pôsobeniu, aby sa nakoniec dozvedel priamo z režisérových úst, že to bolo iba kino a že život a svet sú čosi iné...

No v každom prípade je to vzrušujúce kino. Treba ho vidieť a nehladať v ňom, čo tam nie je.

Albert Marenčin

Symbolický snímek spisovatele, výtvarníka, herce, divadelníka a filmaře Alejandra Jodorowského Svátá hora (1973) překvapuje i po pětatřiceti letech intenzitou umělecké vize a suverenitou jejího ztvárnění (jednalo se tehdy o nejdraž-

ší mexický film). Zapadá do konceptu tzv. „panického umění“ (jež prosazoval Jodorowsky s Fernandem Arrabalem a Rolandem Toporem), ale zároveň představuje surrealistický projekt par excellence, navazující na klasiky (tj. Dalího a Buñuela – srv. Andaluského psa, uváděného rovněž v letošním Projektu 100). – Děj, zahlcený symbolickými obrazy, opírajícími se o barevnost, symetričnost a znakovost, a provázený proměnlivou hudební složkou, se vymyká popisu, i když syžet je vcelku jednoduchý. Zloděj, podobný Ježíši, se dostane z latinskoamerického města, ovládaného diktaturou, k alchymistovi, který mu představí mnohem mocnější „zloděje“ z různých planet. Pod alchymistovým vedením se všichni vydají na svatou horu, aby tam ukradli mudrcům tajemství nesmrtnosti. Přitom podstupují zkoušky, jejichž smyslem je odříkání a zbavení se světského balastu. – Všestranný autor se netají inspiračními zdroji z různých náboženství či z mystických hnutí. Jeho dílo je zároveň ďábelsky ironickou a krutou satirou dobových politických i společenských událostí (včetně uměleckého

snobismu). Důležitou roli hrají i nahota a erotika. Z dnešního pohledu snímek ztratil nádech kultovní provokace. Podle všeho umožnil jeho dokončení autorův obdivovatel John Lennon, který prostřednictvím manažera Allena Kleina poskytl peníze. Přesto až na MFF v Cannes 2006 byla uvedena verze, odpovídající Jodorowského představě.

**-tbk-: Svatá hora –
Filmový přehled 3/2008**

Mexický režisér Alejandro Jodorowsky měl v době premiéry snímku *Svatá hora* již kolem sebe dostatečně přesvědčivou auru kultovního autora. S odstupem času lze potvrdit i převažující dobový verdikt, že jde o režisérovu nejucelenější vizi přenesenou na plátno. Obsahová i formální koncepce filmu je promyšlená do nejmenších detailů. Každý ornament, každý

kostým, každá postava a téměř každý pohyb lze uspokojivě vyloužit v odpovídajícím kontextu. (...) Máme co do činění s posvátným iniciačním dílem, které je reakcí na autorovu teorii o změně lidstva prostřednictvím filmů. Podle ní filmy mohou být účinnější než LSD, osvítil diváky a pak dojde k novému třesku. (...) Z hlediska interpretačního je třeba na film pohlížet – zjednodušeně řečeno – jako na rozsáhlou kritiku moderní společnosti vyjádřenou v alegorických scénách, které na sebe nemusí logicky navazovat. Chladný racionální přístup diváka zákonitě odsuzuje ke zmatku a nudit. (...) Snímek *Svatá hora* nelze pochopit během jedné projekce. Je výsledkem životního hledání jedinečného filmového tvůrce, a proto je také nenaPodobitelný.

**David Čeněk: Panický tanec reality –
Filmové listy Projekt 100 – 2008**



Albert Marenčin (1922) je mnohostrannou osobností slovenského umenia – básnikom, spisovateľom, dramaturgom, výtvarníkom a prekladateľom. Je výrazným predstaviteľom surrealizmu. V rokoch 1949–72 pracoval ako dramaturg (napr. *Slnko v sieti*, *Nylonový mesiac*, *Panna zázračnica*, *Drak sa vracia*, *Kristove roky*, *Tri dcéry*, *322*, *Zbehovia a pútnici*, *Lalie poľné*) a scenárista (napr. *Pieseň o sivom holubovi*, *Polnočná omša*, *Prípad Barnabáš Kos*). Na začiatku normalizácie bol zo Slovenského filmu prepustený a zamestnal sa v dokumentácii Slovenskej národnej galérie. Venoval sa prekladateľskej a výtvarnej činnosti a publikoval v samizdate a v zahraničí. Za propagáciu francúzskej kultúry získal v roku 1993 Rytiersky rad za vedu a umenie. SFÚ vydal v roku 2007 monografiu Juraja Mojžiša *Albert Marenčin – filmár na križovatkách času*.

Ty, ktorý žiješ

Du levande, Švédsko / SRN / Francúzsko / Dánsko / Nórsko / Japonsko, 2007, farebný, 92 min.

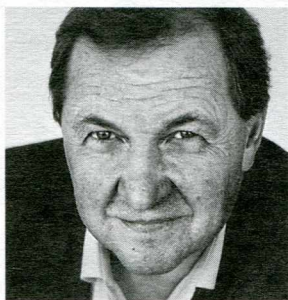


Scenár a réžia: Roy Andersson. **Kamera:** Gustav Danielsson. **Hudba:** Benny Andersson. **Strih:** Anna Marta Waern. **Hrajú:** Elisabet Helander (Mia), Jörgen Nohall (Uffe), Björn Englund (tubista), Jessica Lundberg (Anna), Erick Bäckman (Micke Larsson), Rolf Engström (bubeník), Jessica Nilsson (učiteľka), Patrik Anders Edgren (profesor), Håkan Angser (psychiater), Waldemar Nowak (vreckový zlodej), Gunnar Ivarsson (okradnutý muž) a ďalší. **Ocenenia:** Strieborný Hugo za réžiu – MFF Chicago 2007; nominácia na Európsku filmovú cenu za réžiu; Cena Georgesa Deleruea (Benny Andersson) – MFF Flanders; švédská národná filmová cena za film, réžiu a scenár; národná nominácia na Oscara za najlepší cudzojazyčný film

Roy Andersson

* 31. 3. 1943, Gothenburg, Švédsko

Je jedným z najvýznamnejších súčasných filmových režisérov. V roku 1969 absolvoval Vysokú filmovú školu v Štokholme. Za svoj režijný celovečerný debut *Milostný príbeh* (1969) získal štyri tri neštátutarne ceny na Berlinale 1970 a doma ho okamžite oslavovali ako škandinávskeho filmového génia. Jeho druhý film *Giliap* (1975) bol síce zaradený do programu MFF Cannes, ale stretol sa s absolútnym nepochopením a totálne prepadol. Andersson sa v nasledujúcich rokoch živil re-

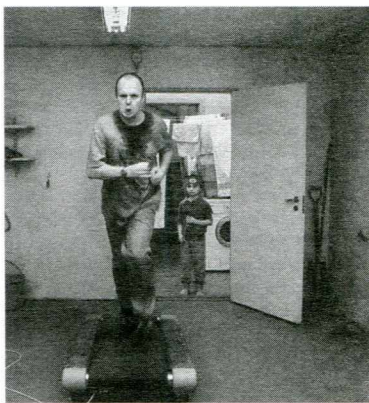


klamou a stal sa jedným z najkreatívnejších režisérov reklamných spotov v Európe. Získal za ne množstvo cien a podobne ako jeho hrané filmy, sú charakteristické absurdnými situáciami, čiernym humorom a iróniou, ale i láskavosťou. V roku 2000 sa úspešne vrátil k hranej tvorbe filmom *Piesne z druhého poschodia* (Projekt 100 – 2002).

Sny v bdelom stave

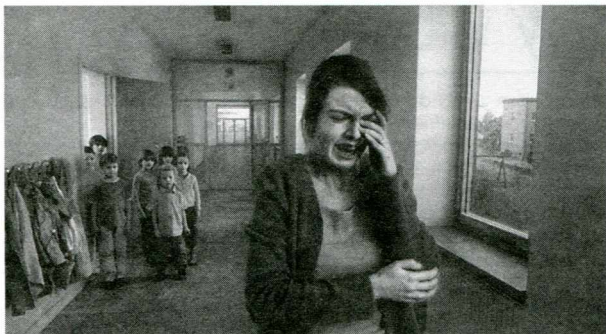
V jednom z rozhovorov Roy Andersson vysvetľuje, prečo s obľubou využíva vo svojich filmoch statickú kameru. Sledovanie filmu v tom prípade vzbudzuje u diváka podobnú zaujatosť, s akou sleduje výtvarné dielo. Získava tým, podľa jeho názoru, „živého“, teda „aktívneho“ diváka, ktorý je do diela spontánne vtiahnutý a ktorý sa na ňom akoby mimovoľne podieľa aj vlastnými pocitmi, zaujatím, reflexiou. Ak pochopíme túto časť Anderssonovho umeleckého manifestu v estetickom kontexte, potom predstavuje predovšetkým návrat ku kontemplatívnejmu postoju, ktorý divák zaujíma k vnímanej predstave (napríklad k nehybnej olejomalbe). Ide teda o „znovu objavovanie“ estetického postoja, ktorý sa podľa upozornenia nemeckého estetika Waltera Benjamina, zo sféry estetického subjektu neodvratne vytratil s príchodom filmu. Filmové médium totiž práve nepretržitým sledom pohyblivých obrazov diváka o túto možnosť pomyselného „pristavenia“ či meditácie pripravuje. Preto možno pochopiť aj Anderssonove návraty k početným režisérskym vzorom z raných období dejín filmu. V ich dielach postupne dochádzalo k zmene spôsobu vnímania, až po jeho neodvratnú ruptúru, ktorá vlastne vytvorila typického filmového diváka, no práve v počiatkoch filmu nebola táto súvislosť prerušená natoľko suverénnym spôsobom. Výsledky, ktoré tým švédsky režisér dosahuje, sú pozoruhodné. Revitalizovanú intervenciu myšlienky do vedomia diváka totiž sprevádza relativizáciou použitých žánrových prostriedkov či citátov, no predovšetkým vedomým porušovaním konvencií – napríklad

v latentnom spochybňovaní navonok nepopierateľnej komickosti zobrazovaných dejov či hereckých postáv. Je to akoby nás niekto odrazu nútil pozerať staré grotesky vážne – napríklad Hardy alebo Laurel spadol, no pritom sa určite bolestne udrhel, rozbil si cennú vázu... Podobné upozornenia na „vážnosť“ grotesky by sme pochopili ako nanajvýš vulgárne a moralizátorské, no práve preto možno u Anderssona obdivovať zložitý a hlboko premyslený postup, ktorým sa podobnému úskaliu vyhýba a ktorým súčasne tieto prirodzené hranice konvencie prekračuje, aby diváka priviedol tam, kam



chce – k zamysleniu. Teda ak spomenutý naturalistický postoj Andersson miestami accentuje, vzápätí ho spontánne neutralizuje v premyslenom striedavom rytme a tým aspekty jednotlivých scén dotvára k rozkošatenému bohatstvu detailov. Používa na to množstvo prostriedkov – napríklad stroho koncipovanú mizanscénu, jasnosť obrazu, bledé prirodzené farby, typy nehercov,





ale predovšetkým úzku previazanosť svojich postáv s ich vlastnými snami či absurdnými životnými skúsenosťami. Tie však tiež majú najčastejšie podobu akýchsi snov v bdelom stave. Možno si všimnúť, ako často postavy vo filme prehovoria slovami „mal som sen“, „snívalo sa mi“. Vypovedá sa tým mnohé, od jednoduchej banálnej spomienky až po alúziu na legendárny prejav Martina Luthera Kinga, motivovaný túžbou po zmene sociálnych a rasových pomerov. Vážnosť takejto iniciačnej výzvy však najčastejšie rušia samotné postavy vlastným komentárom. Vypätý egoizmus a egocentrizmus ich privádza k tomu, že svoje sny nerealizujú, iba ich jednoducho „hlásajú“ ako absolútnu politickú deklaráciu s jednoduchým predpokladom, že sen je niečo čisté a krásne. Preto aj všeobecne záväzné. Sen v tejto podobe však ponúka iba istotu smrti a harmónie, ktorá sa rovná odumretiu pre skutočný svet. Sen sa tak stáva vlastníctvom postavy ako akýkoľvek iný majetok a postavy s ním tak aj nakladajú. Azda najzreteľnejšie je to v komentári murára, ktorý sediac v dodávke počas dopravnej zápchy, rozpráva svoj akoby až freudovský sen – ocitol sa v ňom na oslave v cudzej spoločnosti, ktorú chcel potešiť

tým, že zo slávnostne prestretého stola strhne obrus bez toho, aby zničil veľkú vzácnu obedovú súpravu. Rozbije všetok riad, pričom na stole odhalí nacistické svastiky, ktoré si však nikto nevšimne. Vzápätí ho súdia sudcovia, ktorí počas procesu popíjajú pivo, jeho advokát ho neobhajuje, iba nepretržite nahlas plače. V záverečnej licitácii o výške trestu mu sudcovia udeľujú trest smrti. Hneď sa pripravuje elektrické kreslo a murára k nemu privedú, pričom mu radia aby myslel na niečo iné, ba dokonca – aby relaxoval. Murár v komentári sen nepodrobuje ani laickej psychoanalýze – napríklad, že by nemal toľko pracovať, ale aj oddychovať a podobne. Paradoxne ho vrcholne poburuje (aj keď išlo iba o absurdný sen a on žije) iba to, že za obyčajný rozbitý riad mu bol udelený hneď najvyšší trest – trest smrti! Podobne urazený holič, ktorý uponáhlanému biznismenovi vyholí pás uprostred vlasov a na jeho výkriky o obrovských finančných stratách, ktoré vyplývajú zo zmeškaného obchodného stretnutia, reaguje v prítomnosti polície s akýmsi nechceným cynizmom tým, že mu účes upraví – a to dokonca úplne zadarmo. Horkosmiešna epizóda sa tým nekončí, holo hlavý biznismen síce termín stihne, no jeho obchodný partner

TY, KTORÝ ŽIJEŠ

vzápätí umiera na infarkt. Smutný obraz profesora, ktorého syn odvolá k telefónu z významnej oslavy a zaujíma sa iba o peniaze, o otca však vôbec; no aj celý rad iných výjavov diváka postupne privedie k vážnym otázkam súčasnej spoločnosti. Jej celkový obraz vystúpi z jednotlivých scén, teda z drobných kamienkov veľkolepej byzantskej mozaiky. Až tu možno tušiť hĺbku a závažnosť problému nešťastných bytostí žijúcich uprostred vzájomných lží a pokrytectva, uprostred povrchných či chýbajúcich vzťahov. „Nikto mi nerozumie!“ najčastejšie tvrdia tí, ktorí sa nezaujímajú o nič iné, než o seba. „Aj zajtra bude deň!“ oznamuje barman poslednú objednávku, no obracia sa k tým, čo na život a zajtrajšok už dávno rezignovali, alebo naň pasívne čakajú v bezútešnej opustenosti. Film, i keď neponúka tra-

dičný príbeh, je tak vnútorne spojený početnými väzbami, postavami, hudobnými i slovnými motívmi, ktoré sa v ňom opätovne vynárajú a strácajú v nekonečnej trblietavej hre symbolických súvislostí. Začína hučaním bombardérov, prebúdajúcim zo sna spiaceho muža; pripomína ich neskôr hysterická modlitba bezvýznamnej nešťastnej ženy: „Bože odpusť tým, čo bombardujú mestá!"; a končí geometricky sa rozrastajúcimi eskadrami bombardérov letiacimi nad mestom v sprievode sviežeho hudobného rytmu. Všetci k nim upierajú zrak akosi neskoro, zaskočení vo vlastnej každodennosti. Ale ak sa nikdy nezaujímali o svoje okolie, ak nikdy nevykročili k druhým, potom už nikdy nemôžu dospieť ani sami k sebe. A inde ako v živote to nestihnú.

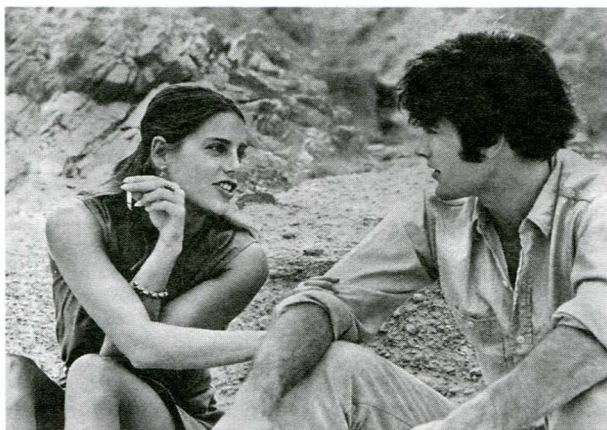
Oliver Bakoš



Prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc. (1953) je profesorom a vedúcim Katedry estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Špecializuje sa nemeckú klasickú estetiku, hlavne na dielo Immanuela Kanta. Vydal *Paradoxy vkusu* (1989), *Básnik a vec* (2000), preložil diela H. G. Gadamer: *Aktualita krásneho* (1995); F. Nietzsche *Zrod tragédie z ducha hudby. Prípad Wagner. Nietzsche proti Wagnerovi* (1998) a F. W. J. Schelling: *Filozofia umenia* (2007). Je autorom satirického románu *Katedra paupológie* (2001) a zbierky poviedok *O učiteľoch a ľuďoch* (2003) a iných humoristických poviedok.

Zabriskie Point

Zabriskie Point, USA, 1970, farebný, 112 min.

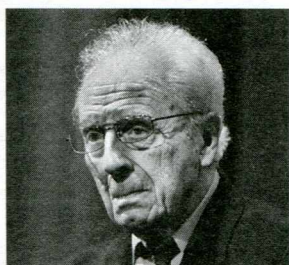


Námet a réžia: Michelangelo Antonioni. **Scenár:** Michelangelo Antonioni, Fred Gardner, Sam Shepard, Tonino Guerra, Clare Peploe. **Kamera:** Alfio Contini. **Hudba:** Jerry Garcia, Pink Floyd, Kaleidoscope. **Strih:** Franco Arcalli. **Hrajú:** Mark Frechette (Mark), Daria Halprin (Daria), Rod Taylor (Lee Allen), Paul Fix (majiteľ baru), G. D. Spradlin (Allenov kolega), Bill Garaway (Morty), Kathleen Cleaver (Kathleen), The Open Theatre of Joe Chaikin (milenci v Údolí smrti), Harrison Ford (pracovník na letisku) a ďalší

Michelangelo Antonioni

* 29. 9. 1912, Ferrara, Taliansko
† 30. 7. 2007, Rím, Taliansko

Absolvoval Fakultu ekonómie a obchodu v Bologni. Zaujímal sa o maliarstvo a architektúru, čo sa neskôr významne prejavilo na prepracovaných kompozíciách jeho filmov. V roku 1939 odišiel do Ríma, kde začal spolupracovať s časopisom Cinema. V roku 1941 študoval na CSC (Centro Sperimentale di Cinema). V roku 1942 Rossellini realizoval jeho scenár *Pilot sa vracia*. Po asistencii Marcelovi Carné a niekoľkých dokumentárnych filmoch debutoval v roku 1950. Antonioni a jeho



filmy (najmä „tetralógia citov“: *Dobrodružstvo*, *Noc*, *Zatmenie*, *Červená pustatina*) získali celý rad významných ocenení. V Británii nakrútil *Zväčšeninu* (Projekt 100 – 2003) a v USA *Zabriskie Point*. Po mozgovej mŕtvici v roku 1985 bol režisér čiastočne paralyzovaný. K réžii sa vrátil až filmom *Za mrakmi* (1995). V tom istom roku získal Oscara za celoživotné dielo.

Nežná revolúcia na dne vyschnutej rieky

Sláva šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia pomaly bledne. Jasavý idealizmus kvetinovej doby znie lepšie z vinylovej platne než ako životný program. Dnešným mladým je jedno, či bola skôr Nirvana alebo Doors.

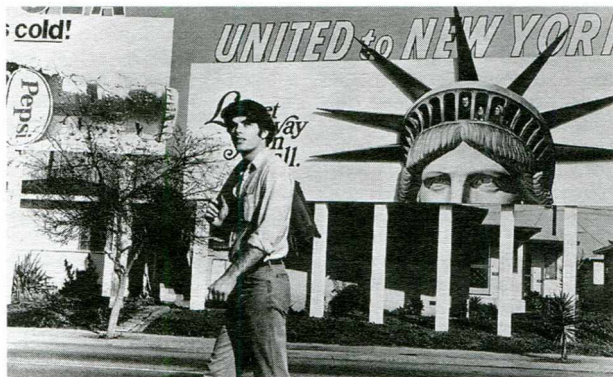
Šesťdesiate roky prehrali boj s politikou, ale vyhrali dôležitejší zápas. Umožnili, že dnes sa deti kamarátia s vlastnými rodičmi. Nezáleží, akej dĺžky a farby sa nosia vlasy. Krúžok v nose prestal byť provokáciou a stal sa iba ozdobou. Sex už nie je bonus k manželskej zmluve.

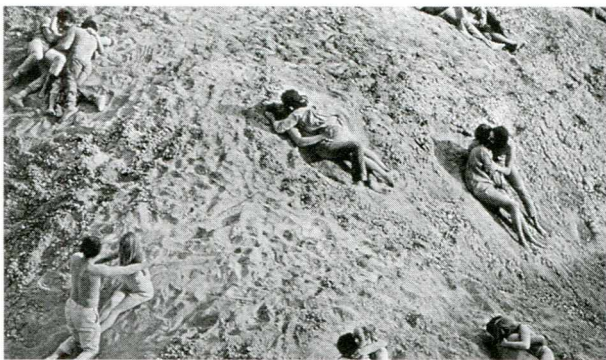
Michelangelo Antonioni (nar. 1912) bol jeden z veľikánov talianskej povojnovej generácie. Vyrástli na neorealizme, na jej vzbure proti umelosti filmového sveta. Avšak pri rozširovaní priestoru autorskej slobody viacerí z nich objavili, že skutočný realizmus sa neukrýva na ulici, ale v ich vnútri. Fellini začal ktať sieť svojich spomienok a my sme videli, že o stave sveta vypovedajú viac než manifesty Cesara Zavattiniho. Visconti mapoval osudy svojej za-

nikajúcej aristokratickej triedy. A Antonioni pitval existenciálne otázky vo svete, ktorý sa zo strachu pred zúfalstvom životnej prázdnoty uzatváral do blahobytného materializmu.

Na začiatku šesťdesiatych rokov nakrútil Antonioni tetralógiu citov *Dobrodružstvo* (1959), *Noc* (1960), *Zatmenie* (1961), *Červená pustatina* (1964). Ale z existenciálnej pustatiny vybiehali študenti, ktorí sa v nej prestali topiť a unikali do iných spôsobov života. Antonioni bol päťdesiatnik, vzdialený od mladíckej rebelie. Avšak revolta ho zaujala.

V Londýne nakrútil počas veľkého kultúrneho tresku film *Zväčšenina* (1966), z ktorého sa stal takmer manifest novej generácie. Ani v ňom neopustil tému ľudskej osamelosti, ale ponúkol nové, nečakané riešenie. Mladý fotograf náhodou odfotil v parku vraždu a pokúša sa nájsť niekoho, komu by sa mohol zdôveriť. V hluku hudby a drog ho nikto nepočúva. Fakty sa rozplývajú ako hmla. Nakoniec sa fotograf pripája





k skupine mladých ľudí, hrajúcich imaginárny tenis. Loptička sa mu dokotúľa k nohám. Práva nikoho nezaujíma. Fotograf dvíha neexistujúcu loptičku a vracia ju do hry.

Fenomenálny úspech *Zväčšeniny* priniesol Antonionimu ponuku nakrúcať o mladých v USA. Tak vznikol film *Zabriskie Point*.

Film začína dlhou a vášnivou diskusiou študentov v kampu. Padajú silné slová o revolúcii a smrti. Dominuje v nich trpkosť amerických černochoch, ktorí sa oprávnene cítia byť obefou americkej slobody. Zjavuje sa ich radikalizmus, ale aj obrátený rasizmus. Ako keby im ich mizerná pozícia dávala privilégium byť lepšími revolucionármi.

Diskusia je skvelou lekciovou z politológie. Antonioni do nej nevstupuje, nekomentuje ju. Iba zaznamenáva prúd slov a nechá ho, aby sa sám demaskoval ako naivné táranie o revolúcii ďaleko od reality zabíjania a gulagov. Aj Mark, hlavná postava filmu, považuje nekonečné vyjasňovanie si postojov za plané. Má chuť aj odvahu k činu. Ale vie rovnako málo, ako ostatní, kam by mal čin smerovať.

Pri obsadzovaní kampusu niekto zastrelí policajta. Mark bol pri tom, má zbraň a je podozri-

vý z vraždy. Na letisku ukradne malé lietadlo a spraví si výlet nad krajinou. Po nekonečnej rovine sa šinie osamelé auto. Sedí v ňom Daria, ďalší stratelec v obrovskej krajine. Mark ju lietadlom trochu balí, napodobňujúc Hitchcocka. Potom pristane pri ceste a spolu sa vezú do *Zabriskie Point*, hlbokého koryta vyschnutej rieky. Veľa nehovoria. Po záplave prázdnych slov je ich mlčanie plné života. Milujú sa v prachu údolia, dve kométy, ktoré náhoda priviedla na blízkosť dotyku.

Ich fyzická láska nesľubuje spoločný život, ani ho neodmieta. V hlbokom údolí, ďaleko od slov, sa odohráva revolúcia. Neschopnosť modernej spoločnosti zblížť sa tam neplatí. Láska Daria a Marka je bleskurýchla. Otvorená, úprimná a nenáhlivá. Kamera tancuje okolo ich milujúcich sa tiel, potom sa dvíha sa a my v prachu údolia vidíme ďalšie dvojice, trojice, skupinky, ako mlčky, s úsmevom, s hrou na perách robia to isté. Milujú sa. Nie je to orgia v zmysle libertínskej straty zábran. Je to tanec. Odovzdanie sa chvíľkovému spoločnému osudu. Hrá hudba a žiadne slová.

Potom to doznie. Ako sa náhodne stretli, tak sa aj rozchádzajú. Mark sa vracia tam, kde ho čaká spoločnosť, proti

ZABRISKIE POINT

ktorej sa búri. Daria pokračuje v ceste za šéfom, ktorému má písať zápisnice a možno ho aj milovať.

Zvyšok sú najmä správy v rádií. A na záver monumentálna rozlúčka, explodujúca odpoveď. Hrá psychadelický Pink Floyd a vybuchujú chladnička aj knižnica.

Bezstarostnosť Darie a Marka je nezodpovedná a tragická. Neponúka viac nádeje, ako pre čas jedného milovania. Antonioni im nevyčíta náhodnosť, ani rýchlu cestu k intímite. Iba filozoficky vášnivo nesúhlasí s ľahkovážnosťou ich rozlúčenia sa. Blízkosť je dar, ktorý neprechádza na každej križovatke.

K povrchnosti amerických študentov je Antonioni veľmi kritický, ale nie výsmešný. Na rozdiel od nich je mu zrejme, že táraním sa svet zmeniť nedá. Zároveň si z Európy prináša skúsenosť, že radikálna zmena sveta je cesta do pekiel. Revolucionári nepreplácajú biano sľuby.

Najväčší problém vidí Antonioni v postave Marka, ktorému venuje mnoho nevyslovenej sympatie. Mark má vlastnosti, ktoré by ho mohli predurčovať k zmúdeniu. Inteligenciu, odvahu, nechť k ľži, k planému rečneniu, potrebu akcie. Je zrejší, ako jeho okolie. Je smutné, že to všetko dokáže ohroziť pre veľké gesto.

Predtým, ako ukradne lietadlo, Mark osloví predavača v ob-

chode a požiada ho, či by mu nedaroval sendvič. Nie je podstatné, že je odmietnutý, ale že vôbec žiadal o láskavosť spoločnosť, proti ktorej sa búri. Týmto jemným detailom Antonioni ilustruje nedospelosť detí kvetov. Aj toho najdospelejšieho z nich.

Zabriskie Point je menej nápadný film ako *Zväčšenina* a v istom zmysle aj plochší a kontroverznejší. *Zväčšenina* ukazuje, ako si mládež tvorí nové pravidlá. *Zabriskie Point* ukazuje jej politické ambície a ich naivitu. Skepticky predpovedá, že rozhnevaní študenti nedosiahnu politické ciele, ani ich sami nepoznajú. Avšak mohli by siahnuť po tých ľudských.

Zabriskie Point bol vo svojej dobe prijatý veľmi kontroverzne. Vyčítali mu prílišnú priamocnosť, málo komplexný dej, prvoplánovosť kľúčových metafor orgií a demolácie konzumného sveta. Dnes už film nešokuje. O to viac vypovedá.

V súčasnosti stojíme zoči voči generácii, ktorá sa baví najmä s počítačmi a realitu ohmatáva spôsobom, s ktorým nemáme skúsenosti. *Matrix* nie je filozofický návod na použitie. Skeptický pohľad Michelangela Antonioniho by sa znovu zišiel. Jeho varovanie zo *Zabriskie Point* stále platí. Pravda a láska nemá nad ničím víťaziť. Iba sa má pokúšať prežiť.

František Gyárfáš

Ing. František Gyárfáš, PhD. (1954) je informatik. Pôsobí na FMFI UK. Roky sa venoval výskumu umelej inteligencie, čo prehĺbilo jeho odpor k hlúposti. Ako dlhoročný člen filmových klubov písal úvody k filmom a profily režisérov – Kurosawa, Truffaut. Od roku 1990 pravidelne prispieva do viacerých kultúrnych časopisov (Kultúrny život, Domino Fórum, SME, Knihy a spoločnosť) a elektronických médií (inzine, station). Píše najmä filmové recenzie, ale aj fejtóny a vedecké mystifikácie. Spolu s fotografom Antonom Sládekom vydal v roku 2002 knihu *Bratislava, prvých päťdesiat rokov*. V roku 2005 vydal román o dejinách počítačových vírusov *Tichí spoločníci*. Na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU učí filozofiu internetu.

Program Projektu 100 - 2008

Banská Bystrica

FK Europa

- 13. 10. Zabriskie Point
- 16. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
- 20. 10. Skrytý pôvab buržoázie
- 10. 11. Kabinet doktora Caligariho
- 13. 11. Katyň
- 16. 11. Skafander a motýľ
- 20. 11. Korytnačky môžu lietaf
- 24. 11. Ty, ktorý žiješ
- 1. 12. Svätá hora
- 8. 12. Obrazy starého sveta

Banská Štiavnica

FK Oko

- 23. 9. Zabriskie Point
- 30. 9. Korytnačky môžu lietaf
- 28. 10. Ty, ktorý žiješ
- 25. 11. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
- 9. 12. Skafander a motýľ

Bánovce nad Bebravou

FK Kassandra

- 28. 11. Skafander a motýľ

Bratislava

FK Charlie centrum

- 3. 9. Kabinet doktora Caligariho
- 4. 9. Skafander a motýľ
- 5. 9. Korytnačky môžu lietaf
- 6. 9. Ty, ktorý žiješ
- 7. 9. Skrytý pôvab buržoázie
- 8. 9. Zabriskie Point
- 9. 9. Obrazy starého sveta

- 10. 9. Svätá hora
- 11.-17. 9. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
- 11.-17. 9. Kabinet doktora Caligariho
- 11.-17. 9. Katyň
- 18.-24. 9. Korytnačky môžu lietaf
- 18.-24. 9. Skafander a motýľ
- 2.-8. 10. Ty, ktorý žiješ
- 2.-8. 10. Svätá hora
- 9.-15. 10. Katyň
- 9.-15. 10. Obrazy starého sveta
- 25. 9.-1. 10. Skrytý pôvab buržoázie
- 25. 9.-1. 10. Zabriskie Point

FK Za zrkadlom

- 14. 9. Svätá hora
- 21. 9. Obrazy starého sveta
- 28. 9. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
- 5. 10. Korytnačky môžu lietaf
- 8. 10. Katyň
- 12. 10. Skrytý pôvab buržoázie
- 20. 10. Skafander a motýľ
- 2. 11. Ty, ktorý žiješ
- 9. 11. Zabriskie Point
- 12. 11. Kabinet doktora Caligariho

FK Dom kultúry Lúky

- 14. 10. Ty, ktorý žiješ
- 21. 10. Zabriskie Point
- 28. 10. Svätá hora
- 4. 11. Obrazy starého sveta
- 11. 11. Katyň
- 18. 11. Skrytý pôvab buržoázie
- 25. 11. Kabinet doktora Caligariho

FK Mladosť

- 6.-7. 10. Skafander a motýľ
- 13.-14. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
- 26.-27. 10. Obrazy starého sveta

- 1.-2. 11. Zabriskie Point
 3.-4. 11. Ty, ktorý žiješ
 3.-5. 11. Korytnačky môžu lietať
 15.-17. 11. Skrytý pôvab buržoázie
 18.-19. 11. Katyň

FK Nostalgia

11. 9. Katyň
 22. 9. Obrazy starého sveta
 29. 9. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 1. 10. Skafander a motýľ
 3. 10. Korytnačky môžu lietať
 7. 10. Kabinet doktora Caligariho
 9. 10. Ty, ktorý žiješ
 10. 10. Skrytý pôvab buržoázie
 10. 10. Svätá hora
 20. 10. Zabriskie Point
 31. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 12. 11. Skafander a motýľ

Palace Cinemas Bratislava

- 4.-10. 9. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 18. 9.-1. 10. Skafander a motýľ

Bytča

FK Bytča

8. 11. Skafander a motýľ

Dolný Kubín

FK '23

13. 10. Korytnačky môžu lietať
 27. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 10. 11. Skafander a motýľ
 24. 11. Obrazy starého sveta
 8. 12. Katyň

Handlová

FK Rebel

4. 12. Ty, ktorý žiješ
 11. 12. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 18. 12. Skafander a motýľ

Komárno

FK pri kine Tatra

24. 11. Skafander a motýľ
 22. 12. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni

Košice

FK Cinefil

15. 9. Ty, ktorý žiješ
 16. 9. Skafander a motýľ
 21. 9. Katyň
 23. 9. Skrytý pôvab buržoázie
 24. 9. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 5. 10. Kabinet doktora Caligariho
 7. 10. Obrazy starého sveta
 14. 10. Svätá hora
 15. 10. Korytnačky môžu lietať
 22. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 26. 10. Skafander a motýľ
 29. 10. Zabriskie Point

Kremnica

FK kino Akropola

16. 9. Katyň
 23. 9. Svätá hora
 30. 9. Ty, ktorý žiješ
 7. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 21. 10. Kabinet doktora Caligariho
 28. 10. Korytnačky môžu lietať
 4. 11. Skafander a motýľ
 18. 11. Zabriskie Point
 25. 11. Skrytý pôvab buržoázie
 16. 12. Obrazy starého sveta



Levice**FK Otáznik**

25. 9. Svätá hora
 2. 10. Katyň
 9. 10. Korytnačky môžu lietať
 16. 10. Skrytý pôvab buržoázie
 23. 10. Obrazy starého sveta
 30. 10. Skafander a motýľ
 6. 11. Kabinet doktora Caligariho
 13. 11. Zabriskie Point
 20. 11. Ty, ktorý žiješ
 27. 11. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni

Liptovský Mikuláš**FK Nicolaus**

20. 10. Skafander a motýľ
 20. 10. Svätá hora
 10. 11. Ty, ktorý žiješ
 10. 11. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 24. 11. Korytnačky môžu lietať
 22. 12. Zabriskie Point
 22. 12. Katyň

Lučenec**FK Európa**

22. 9. Svätá hora
 6. 10. Katyň
 20. 10. Ty, ktorý žiješ
 30. 10. Korytnačky môžu lietať
 27. 11. Skrytý pôvab buržoázie
 1. 12. Zabriskie Point
 15. 12. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 29. 12. Kabinet doktora Caligariho

Malacky**FK MCK**

17. 9. Svätá hora
 15. 10. Kabinet doktora Caligariho

22. 10. Skafander a motýľ
 5. 11. Skrytý pôvab buržoázie
 12. 11. Korytnačky môžu lietať
 19. 11. Obrazy starého sveta
 26. 11. Zabriskie Point
 3. 12. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni
 10. 12. Katyň
 17. 12. Ty, ktorý žiješ

Martin**FK Alternatíva**

17. 9. Skrytý pôvab buržoázie
 24. 9. Ty, ktorý žiješ
 1. 10. Kabinet doktora Caligariho
 8. 10. Zabriskie Point
 15. 10. Skafander a motýľ
 22. 10. Korytnačky môžu lietať
 29. 10. Obrazy starého sveta
 5. 11. Katyň
 12. 11. Svätá hora
 19. 11. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni

Modra**FK „K4“**

12. 9. Zabriskie Point
 26. 9. Skafander a motýľ
 3. 10. Obrazy starého sveta
 17. 10. Katyň
 24. 10. Ty, ktorý žiješ
 21. 11. Kabinet doktora Caligariho
 12. 12. Svätá hora
 19. 12. Korytnačky môžu lietať
 20. 12. Skrytý pôvab buržoázie

Nitra**FK Univerzita**

27. 9. Ty, ktorý žiješ
 1. 10. 4 mesiace, 3 týždne a 2 dni

- 6. 10. Zabriskie Point
- 13. 10. Skafander a motýľ
- 21. 10. Katyň
- 27. 10. Skrytý pôvab buržoázie
- 4. 11. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
- 10. 11. Obrazy starého sveta
- 19. 11. Kabinet doktora
Caligariho
- 1. 12. Korytnačky môžu lietať
- 8. 12. Svätá hora
- 8. 12. Ty, ktorý žiješ

Nové Zámky

FK kino Mier

- 11. 9. Skafander a motýľ
- 25. 9. Kabinet doktora
Caligariho
- 9. 10. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
- 23. 10. Skrytý pôvab buržoázie
- 6. 11. Ty, ktorý žiješ
- 20. 11. Zabriskie Point
- 27. 11. Svätá hora

Pezinok

FK Kultúrne centrum

- 11. 9. Zabriskie Point
- 19. 9. Kabinet doktora
Caligariho
- 9. 10. Skafander a motýľ
- 16. 10. Svätá hora
- 23. 10. Katyň
- 6. 11. Obrazy starého sveta
- 13. 11. Ty, ktorý žiješ
- 20. 11. Skrytý pôvab buržoázie
- 4. 12. Korytnačky môžu lietať
- 18. 12. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni

Piešťany

FK Fontána

- 15. 9. Korytnačky môžu
lietať
- 22. 9. Ty, ktorý žiješ

- 29. 9. Katyň
- 13. 10. Kabinet doktora
Caligariho
- 20. 10. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
- 27. 10. Zabriskie Point
- 3. 11. Svätá hora
- 10. 11. Skrytý pôvab
buržoázie
- 17. 11. Obrazy starého sveta
- 24. 11. Skafander a motýľ

Poltár

FK kino Ipeľ

- 24. 11. Katyň
- 1. 12. Obrazy starého sveta
- 8. 12. Zabriskie Point
- 15. 12. Skrytý pôvab
buržoázie

Poprad

FK kino Tatran

- 15. 9. Skrytý pôvab buržoázie
- 20. 10. Korytnačky môžu lietať
- 3. 11. Katyň
- 17. 11. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
- 1. 12. Skafander a motýľ
- 15. 12. Zabriskie Point

Považská Bystrica

FK kino Mier

- 15. 9. Obrazy starého sveta
- 29. 9. Kabinet doktora
Caligariho
- 27. 10. Katyň
- 3. 11. Skrytý pôvab
buržoázie
- 10. 11. Svätá hora
- 17. 11. Skafander a motýľ
- 24. 11. Zabriskie Point
- 1. 12. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
- 8. 12. Korytnačky môžu lietať
- 15. 12. Ty, ktorý žiješ



Prievidza**FK '93**

23. 9. Katyň
7. 10. Skrytý pôvab buržoázie
18. 11. Svätá hora

Rimavská Sobota**FK kino Orbis**

5. 10. Skrytý pôvab buržoázie
15. 10. Zabriske Point
29. 10. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
19. 11. Skafander a motýľ
30. 11. Katyň

Ružomberok**FK pri kine Kultúra**

27. 10. Skafander a motýľ
30. 10. Katyň
6. 11. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
17. 11. Korytnačky môžu lietať
4. 12. Skrytý pôvab buržoázie

Senica**FK kino Mladosť**

29. 9. Svätá hora
3. 10. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
17. 10. Kabinet doktora
Caligariho
7. 11. Korytnačky môžu lietať
12. 11. Skrytý pôvab buržoázie
26. 11. Skafander a motýľ
3. 12. Zabriske Point

Spišská Nová Ves**FK pri kine Mier**

19. 9. Skrytý pôvab buržoázie
24. 10. Korytnačky môžu lietať
30. 10. Svätá hora

21. 11. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
5. 12. Skafander a motýľ
12. 12. Katyň

Trenčín**Artkino Metro**

24. 9. Obrazy starého sveta
26. 9. Obrazy starého sveta
3.-6. 10. Skafander a motýľ
26.-27. 10. Kabinet doktora
Caligariho
7.-9. 11. Katyň
17.-19. 11. Zabriske Point
19.-21. 11. Svätá hora
28.-30. 11. Ty, ktorý žiješ
5.-7. 12. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni
8. 12. Skrytý pôvab
buržoázie
10. 12. Skrytý pôvab
buržoázie
12.-14. 12. Korytnačky môžu
lietať

Trnava**FK Naoko**

7. 10. Korytnačky môžu lietať
14. 10. Skrytý pôvab buržoázie
21. 10. Obrazy starého sveta
28. 10. Skafander a motýľ
4. 11. Kabinet doktora
Caligariho
11. 11. Zabriske Point
18. 11. Ty, ktorý žiješ
25. 11. Svätá hora
2. 12. Katyň
9. 12. 4 mesiace, 3 týždne
a 2 dni

Veľký Krtíš**FK Matrix**

4. 11. Zabriske Point
2. 12. Skrytý pôvab buržoázie
16. 12. Katyň

Filmy uvedené v Projekte 100

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, Francúzsko/Holandsko/Belgicko 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) • **LALIE 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. Anderson, Švédsko/Dánsko/Nórsko/SRN 2000) • **SMŤ V BENÁTKACH** (r. L. Visconti, Taliansko/Francúzsko 1971) **2003 AMARCORD** (r. F. Fellini, Taliansko/Francúzsko 1973) • **BRAZIL** (r. T. Gilliam, USA 1985) • **DIKTÁTOR** (r. Ch. Chaplin, USA 1940) • **IDIOTI** (r. L. von Trier, Dánsko/Francúzsko/Taliansko/Holandsko 1998) • **MLIEČNA DRÁHA** (r. L. Buñuel, Francúzsko/Taliansko 1968) • **MUŽ BEZ MINULOSTI** (r. A. Kaurismäki, Fínsko/Nemecko/Francúzsko 2002) • **NAQOYQATSI** (r. G. Reggio, USA 2002) • **NOČNÉ HOVORY S MATKOU** (r. J. Němec, Česká republika 2001) • **OSTROV** (r. K. Ki-duk, Južná Kórea 2000) • **ZVÄČŠENINA** (r. M. Antonioni, Veľká Británia 1966) **2004 ANNIE HALL** (r. W. Allen, USA 1977) • **FANNY A ALEXANDER** (r. I. Bergman, Švédsko/Francúzsko/SRN 1982) • **INVÁZIA BARBAROV** (r. D. Arcand, Kanada/Francúzsko 2003) • **NÁVRAT** (r. A. Zvjagincev, Rusko 2003) • **PRÍBEH Z TOKIA** (r. J. Ozu, Japonsko 1953) • **ROSEMARY MÁ DIEŤATKO** (r. Polanski, USA 1968) • **SLADKÝ ŽIVOT** (r. F. Fellini, Taliansko/Francúzsko 1960) • **SLONÍ MUŽ** (r. D. Lynch, USA 1980) • **SPALOVAČ MRTVOL** (r. J. Herz, Československo 1968) • **ZÚRIACI BYČ** (r. M. Scorsese, USA 1980) **2005 DVE TVÁRE VERY DRAKE** (r. M. Leigh, V. Británia/Francúzsko/Nový Zéland, 2004) • **KÁVA A CIGARETY** (r. J. Jarmusch, USA/Japonsko/Taliansko, 2003) • **KTO SA BOJÍ VIRGINIE WOOLFOVEJ?** (r. Mike Nichols, USA, 1966) • **METROPOLIS** (r. F. Lang, Nemecko 1926) • **MODERNÁ DOBA** (r. Charlie Chaplin, USA, 1936) • **OTEC NA SLUŽOBNEJ CESTE** (r. E. Kusturica, Juhoslávia, 1985) • **PLECHOVÝ BUBIENOK** (r. V. Schlöndorff, SRN/Francúzsko, 1979) • **POLNOČNÝ KOVBOJ** (r. J. Schlesinger, USA, 1969) • **REVÍZORI** (r. N. Antal, Maďarsko, 2003) • **TAKING OFF** (r. M. Forman, USA, 1971) **2006 COMMITMENTS** (r. A. Parker, Írsko/V. Británia/USA, 1991) • **DIETĽA** (r. J.-P. Dardenne, L. Dardenne, Belgicko/Francúzsko, 2005) • **DVOJAKÝ ŽIVOT VERONIKY** (r. K. Kieślowski, Francúzsko/Polsko, 1991) • **KEBY...** (r. L. Anderson, V. Británia, 1968) • **KRÍŽNIK POŤOMKIN** (r. S. M. Ejzenštejn, ZSSR, 1925) • **MANDERLAY** (r. L. von Trier, Dánsko/Švédsko/Francúzsko/V. Británia/SRN/Holandsko, 2005) • **MOTOCYKLOVÉ DENNÍKY** (r. W. Salles, Argentína/Chile/Peru/USA, 2004) • **NA KONCI S DYCHOM** (r. J.-L. Godard, Francúzsko, 1959) • **NA VÝCHOD OD RAJA** (r. E. Kazan, USA, 1955) • **THX 1138** (r. G. Lucas, USA, 1970/2004) **2007 CARMEN** (r. Carlos Saura, Španielsko, 1983) • **CESTA DOMOV** (r. Zhang Yimou, Čína, 1999) • **CLÉO OD PIATEJ DO SIEDMEJ** (r. Agnès Varda, Francúzsko/Taliansko, 1961) • **NA SEVER SEVEROZÁPADNOU LINKOU** (r. Alfred Hitchcock, USA, 1959) • **PAT GARRETT A BILLY THE KID** (r. Sam Peckinpah, USA, 1973) • **SVETLÁ V SÚMRAKU** (r. Aki Kaurismäki, Fínsko/SRN/Francúzsko, 2006) • **TAXIDERMIA** (r. György Pálfi, Maďarsko-Rakúsko/Francúzsko, 2006) • **TRETÍ MUŽ** (r. Carol Reed, V. Británia, 1949) • **TSOTSI** (r. Gavin Hood, Juhoafrická republika/V. Británia, 2005) • **ZDVÍHA SA VIETOR** (r. Ken Loach, Írsko/V. Británia/SRN/Taliansko/Španielsko, 2006)

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

14. Projekt 100 – 2008 v Slovenskej republike 11. 9. – 31. 12. 2008

Banská Bystrica
13. 10. – 8. 12.

Banská Štiavnica
23. 9. – 9. 12.

Bánovce nad
Bebravou
28. 11.

Bratislava
3. 9. – 25. 11.

Bytča
8. 11.

Dolný Kubín
13. 10. – 8. 12.

Handlová
4. 12. – 18. 12.

Komárno
24. 11. – 22. 12.

Košice
15. 9. – 29. 10.

Kremnica
16. 9. – 16. 12.

Levice
25. 9. – 27. 11.

Liptovský Mikuláš
20. 10. – 22. 12.

Lučenec
22. 9. – 29. 12.

Malacky
17. 9. – 17. 12.

Martin
17. 9. – 19. 11.

Modra
12. 9. – 20. 12.

Nitra
27. 9. – 8. 12.

Nové Zámky
11. 9. – 27. 11.

Pezinok
11. 9. – 18. 12.

Piešťany
15. 9. – 24. 11.

Poltár
24. 11. – 15. 12.

Poprad
15. 9. – 15. 12.

Považská
Bystrica
15. 9. – 15. 12.

Prievidza
23. 9. – 18. 11.

Rimavská Sobota
5. 10. – 30. 11.

Ružomberok
22. 9. – 4. 12.

Senica
29. 9. – 3. 12.

Spišská Nová Ves
19. 9. – 12. 12.

Trenčín
24. 9. – 14. 12.

Trnava
7. 10. – 9. 12.

Veľký Krtíš
4. 11. – 16. 12.

Organizátori:



ASOCIÁCIA
SLOVENSKÝCH
FILMOVÝCH
KLUBOV



ASOCIACE
ČESKÝCH
FILMOVÝCH
KLUBŮ



SLOVENSKÝ
FILMOVÝ ÚSTAV
SLOVAK FILM
INSTITUTE

Partneri:



POLSKÝ INSTITUTE
POLSKI



VINÁRSKE ZDRUŽENIE
TOPOĽČIANKY

Mediálni partneri:

Zoznam.sk



_FM

Slovenský rozhlas 4

Rádio FM máme radi dobré filmy

DENNÍK

SME

FILM.SK

mesačník o filmovom dianí na Slovensku

Projekt 100 – 2008 podporili:

MEDIA

A programme of the European Union



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

