

UŽ V PREDAJI!

VLAK ZVANÝ FILM

ASOCIÁCIA SLOVENSKÝCH
FILMOVÝCH KLUBOV

SLOVENSKÝ
FILMOVÝ ÚSTAV
SLOVAK FILM
INSTITUTE

ASOCIÁCIA
SLOVENSKÝCH
FILMOVÝCH
KLUBOV

VYDANIE TEJTO PUBLIKÁCIE FINANČNE PODPORIL  AUDIOVIZUÁLNY FOND

WWW.KLAPKA.SK

Film.sk
Mesačník o filmovom dianí
na Slovensku
Zvláštne vydanie
k prehliadke PROJEKT 100 – 2016

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

Zodpovedná redaktorka:
Silvia Dubecká
Redakcia a jazyková redakcia:
Jaroslav Hochel

**Technické údaje k filmom
a informácie o tvorcach:**
Miro Ulman, Martina Pašteková
Dizajn a grafická úprava:
pro.bashta.y

Tlač:
Dolis, spol. s r. o.
**Uzávierka Zvláštneho vydania
k prehliadke PROJEKT 100 – 2016:**
23. 8. 2016
Názory redakcie sa nemusia zhodovať
s názormi prispievateľov.

Podujatie PROJEKT 100 – 2016
a tlač tejto publikácie finančne
podporil Audiovizuálny fond.
**Snímky na titulnej strane
a vnútri bulletinu:** ASFK

Akékoľvek rozmnožovanie textu, fotografií, grafov
vrátane údajov v elektronickej podobe
len s predchádzajúcim písomným súhlasom vydavateľov.
© Asociácia slovenských filmových klubov /
Slovenský filmový ústav

www.asfk.sk / www.sfu.sk

SLOVENSKÝ
FILMOVÝ ÚSTAV
SLOVAK FILM
INSTITUTE

ASOCIÁCIA
SLOVENSKÝCH
FILMOVÝCH
KLUBOV

- 02 – 03 **NA ÚVOD**
Eduard Grečner
Porovnanie PROJEKTU 100 V ČR a SR v rokoch 1995 – 2015
- 04 – 07 **5 OCTOBER**
Mária Ferenčuhová: Choroba, tvár, krajina – 5 October
- 08 – 11 **CESTA DO FANTÁZIE**
Marcel Šedo: Cesta do fantázie – Mijazakiho „najjaponskejší“ film
- 12 – 15 **KOMORNÁ**
Daniel Kováčik: Originál stratený medzi falzifikátmi
- 16 – 19 **MUSTANG**
Zuzana Mojžišová: Päť sestier
- 20 – 23 **OHEŇ NA MORI**
Martin Palúch: Zhmotnenie krízy
– nevyhnutnosť cvičiť „unavené oko“
- 24 – 27 **SEDEM STATOČNÝCH**
Peter Michalovič: Obchodníci s olovom
alebo Príbeh siedmich statočných
- 28 – 31 **SKÚŠKA DOSPELOSTI**
Martin Ciel: Film Skúška dospelosti v rôznych súvislostiach
- 32 – 35 **SPOJENÉ ŠTÁTY LÁSKY**
Jana Dudková: Ako Amerika formovala naše lásky
alebo Film o postsocializme a frustrácii
- 36 – 39 **TOTO JE NÁŠ SVET**
Zuzana Štefunková: Žijeme vo svete, aký sme si vytvorili
- 40 – 43 **ZVÄČŠENINA**
František Gyárfás: Dotknúť sa imaginárnej loptičky
- 44 – 47 **Špeciál: JE TO LEN KONIEC SVETA**
Přemysl Martínek: Další Dolanova hipsterie.
A čo ešte bych vám neřekl?
- 48 **Krátke filmy: BRAČEK JELENČEK / SUPERBIA**

PROJEKT 100 2016
ZVLÁŠTNE VYDANIE **film.sk**

Film je biznis, nech si každý hovorí, čo chce! Takéto apodiktické tvrdenie, ktoré sa napodiv prihodilo vzdelanému človeku, ma dokáže zakaždým poriadne pobúriť. Pretože existuje film a „film“, film konzumný, spotrebný – a film umelecký, ktorý je takisto „spotrebný“, ale dodal by som, že pre kultivovaného človeka s vycibreným estetickým vkusom zvrchovane potrebný. Obidve tieto odrody kinematografie, diametrálne od seba rozdielne, sú si podobné v tom, že ich výroba je finančne náročná. Ich potrebnosť sa však posudzuje rôzne. Boh peňazí, o ktorom nedávno hovoril pápež František, dokáže nielen zničiť štáty, ale najviac škody narobí v umení a vedie k zániku kultúry, ak sa stane kritériom na posudzovanie umenia pri potrebe nevyhnutnej pomoci z verejných prostriedkov. Milovníkov náročného filmu pribúda, to je nepopierateľné pri sledovaní klubovej filmovej činnosti na Slovensku, záslužnej natoľko, že na vyjadrenie tejto už 22-ročnej, doslova misijnej činnosti chýbajú primerané slová, ak nemajú pôsobiť pateticky. Po škandálnom rozmetaní centra filmu v Slovenskej republike (kauza Koliba) funguje dnes už vyslovene ako Lapis Refugii (Skala útočiska z roku 1299) záslužná, obetavá práca a pôsobenie Asociácie slovenských filmových klubov, ktorá spolu so Slovenským filmovým ústavom dúcha do pahreby a rozecuje prirodzenú túžbu Slovákov po kvalitných filmoch a ich prostredníctvom po hlbokom estetickom zážitku. Žiada sa mi tu záverom parafrázovať myšlienku Jeana Cocteaua, že dobrý a krásny je ten film, ktorý priehrštím rozosieva myšlienky. A priklncovať to absolútne presným postrehom najslávnejšieho mysliteľa Konfucia (551 pred Kr.), že „nie všetci sú schopní vidieť krásu“.

Eduard Grečner

(laureát Výročnej ceny ASFK
za prínos slovenskej kinematografii
a klubovému hnutiu)

Porovnanie PROJEKTU 100 V ČR a SR v rokoch 1995 – 2015

Projekt 100 (1995 – 2015) v českých kinách

ROK	POČET KÍN	POČET FILMOV	PREDSTAVENIA	DIVÁCI	PRIEMER
1995	22	10	272	26 845	99
1996	44	10	552	35 154	64
1997	60	10	633	37 168	59
1998	60	10	691	60 161	87
1999	68	10	822	61 414	75
2000	77	11	976	40 026	41
2001	84	10	929	57 477	62
2002	90	10	970	60 746	63
2003	121	10	1 224	71 180	58
2004	153	10	1 364	68 348	50
2005	115	10	1 175	45 091	38
2006	119	10	1 767	57 421	32
2007	110	10	1 470	32 716	22
2008	100	10	1 093	27 617	25
2009	100	8	861	23 242	27
2010	96	8	872	19 722	23
2011	83	6	635	11 854	19
2012	107	4	492	12 598	26
2013	135	4	802	21 372	27
2014	161	4	743	25 931	35
2015	168	4	900	25 585	28
SPOLU			19 243	821 668	43

Projekt 100 (1995 – 2015) v slovenských kinách

ROK	POČET KÍN	POČET FILMOV	PREDSTAVENIA	DIVÁCI	PRIEMER
1995	9	10	60	7 309	122
1996	15	10	144	12 591	87
1997	18	10	213	10 855	51
1998	21	10	293	20 490	70
1999	30	10	371	23 223	63
2000	35	10	305	12 255	40
2001	36	10	395	21 210	54
2002	35	10	484	30 098	62
2003	36	10	488	17 417	36
2004	31	10	349	14 461	41
2005	40	10	484	13 201	27
2006	39	10	565	14 914	26
2007	31	10	490	9 555	20
2008	37	10	508	17 329	34
2009	44	10	464	12 416	27
2010	44	10	423	14 013	33
2011	41	10	582	16 083	28
2012	44	11	533	14 016	26
2013	83	12	1 971	63 055	32
2014	77	10	783	16 343	21
2015	91	10	1 214	29 079	24
SPOLU			9 905	360 834	36
Spolu ČR + SR			28 248	1 156 917	41



5 OCTOBER

5 October

Slovensko/Česko, 2016, DCP + blu-ray, 61 min., MP 15,
bez slov, dokumentárny

premiéra: 6. 10. 2016 **réžia:** Martin Kollár **scenár:** Martin Kollár **kamera:** Martin Kollár **hudba:** Michal Novinski
strih: Alexandra Gojdičová, Marek Šulík **účinkujú:** Ján Kollár, Vladimír Kollár, Barbora Katriňáková, Ján Doboš

Martin Kollár (23. 11. 1971 Žilina, Slovensko)

Vyštudoval kameru na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Pracuje ako fotograf, kameraman a režisér. Ako fotograf sa zameriava najmä na dlhodobé projekty a využíva rezidenčné pobyty (Francúzsko, Nemecko, Izrael). Vystavuje po celom svete, vydal už štyri knihy fotografií – *Slovensko 001. Obrazová správa o stave krajiny* (2001), *Nothing Special* (2008), *Cahier* (2011) a *Field Trip* (2013) – a získal celý rad ocenení. Ako kameraman pracoval na mnohých ocenených filmoch, napríklad *66 sezón* (2003), *Ako sa varia dejiny* (2009) či *Zamatoví teroristi* (2013). Za film Ivana Ostrochovského *Koza* (2015) získal národnú filmovú cenu Slnko v sieti za najlepší kameramanský výkon. Po krátkometrážnom režijnom debute *Autoportrét* (2012) nakrútil svoj dlhometrážny debut *5 October* (2016), ktorý mal svetovú premiéru na MFF Rotterdam.

Choroba, tvár, krajina – 5 October

Sú témy, na ktoré ako diváci obyčajne nemáme náladu. Znepokojujú nás, rušia, poukazujú na našu vlastnú konečnosť. Nevyžadujú od nás občiansky postoj a vlastne ani názor. Iba prijatie. Možno aj preto vážne ochorenia, zväčša s drastickým priebehom liečby a nezriedka aj s fatálnym koncom, neprenikajú do autorskej dokumentárnej tvorby na Slovensku veľmi často.

To, že som použila všeobecný pojem „ochorenia“, je vlastne veľmi príznačné. Rakovina ako jedna z najčastejších príčin úmrtia v civilizovanom svete, ale aj ako dočasná súčasť života mnohých vyliečených zostáva v slovenskej spoločnosti v istom ohľade stále tabu. Vágnosť pojmu „ochorenie“ o tomto tabu nie len svedčí, ale ho aj priživuje.

Zo všetkých médií na nás pritom vyskakujú informácie o laboratórnom a farmaceutickom výskume rakoviny, o nedávno prevalenej afére nemocnice, ktorej zamestnanci predávali do zahraničia chemoterapeutiká určené pre slovenských pacientov, ale

i správy o alternatívnych a netoxických metódach liečby onkologických chorôb. Lenže práve ony robia z rakoviny čosi zvecnené, inštrumentalizované a odtrhnuté od prežívania chorého.

Len veľmi málo filmových tvorcov túto hranicu zvecnenia choroby a inštrumentalizácie jej liečby prekročí. Len málo ich presne pomenuje tému, neuhne od nej pohľadom a zároveň citlivo sprevádza chorého čo možno najdlhšie, niekedy až do samého konca, ako to robia napríklad „tanatografické“ dokumenty *Epilóg* (2011) Manna Lanssenssa alebo *Zbohom, Hollywood* (2013) Henryho Corru.

Na Slovensku sa o citlivé zachytenie vnímania a prežívania človeka s tumorom celkom nedávno pokúsil fotograf a kameraman Martin Kollár vo svojom dlhometrážnom režijnom dokumentárnom debute *5 October* – v portréte svojho brata, ktorý sa pred plánovaným chirurgickým zákrokom vyberie v niekoľkokomesačnú cyklotúru.

Film *5 October* však nie je tanatografický. Sleduje

iba výsek času: obdobie pred operáciou. Zachytáva teda človeka, ktorý stále žije život zdravého a veľmi na ňom ľpie, hoci si so sebou ako živý batôžtek všade nosí svoj nádor. Iba veľmi pozvoľna, podľa diára takmer päť mesiacov po diagnostike, sa odhodláva na život pacienta. Nevieme, prečo to trvá tak dlho, dokonca nevieme naisto ani to, či je nádor zhubný, akurát z diára sa dozvieme, že operáciu sa šance muža na prežitie zvýšia z ôsmich na päťdesiat percent.

Martin Kollár vo svojom filme nebúra spoločenské tabu rakoviny. Nehovorí o nej, nepomenúva ju, rakovina v tomto prípade nie je témou filmu. Kollár však cielene pracuje s najzreteľnejšími vizuálnymi indexmi „fatálnej choroby“: sníma bratovu zdeformovanú tvár, vyšetrenie magnetickou rezonanciou, pridáva denníkovú zmienku o operácii aj s prognózou prežitia. No zároveň divákovi ponúka aj iné, dôležitejšie indexy, a to indexy vnímania choroby protagonistom. Sú dvojaké: úzkosť z jej zvecnenia (a teda z „liečby“, resp. boja proti nej), ktorá sa napríklad v úvodnej nemocničnej scéne prejavuje držaním tela protagonistu, a akási samozrejmosť života s nádorom, ktorú vidíme prakticky vo všetkých ostatných obrazoch. Až tieto indexy vnímania choroby určujú tému filmu: je ňou zostrené, bdelé, takmer zenové vnímanie sveta okolo; prežívanie každého okamihu tak, akoby bol posledný.

Takéto vnímanie je typické pre človeka, ktorý si svoju smrteľnosť uvedomuje pod vplyvom choroby naliehavejšie ako ostatní. Je typické aj pre fotografov (a umelcov všeobecne) či filozofov. Autor filmu Martin Kollár je v prvom rade fotograf. Film tak ponúka zdvojené vnímanie: citlivosťou fotografa sa nám snaží sprostredkovať citlivosť protagonistu.

Základnú kostru filmu *5 October* tvorí minimalistický naratív o zdravom človeku s nádorom, ktorý sa má premeniť na pacienta. No živé telo filmu utvárajú predovšetkým fotografické obrazy krajiny viac alebo menej zasiahnutej civilizáciou. Kollár nám núka krásu v čistom stave, krajinné výjavy s doslova metafyzickým presahom – od vzdušných vírov na hladine mora cez choreografie krídla sťahovavých vtákov vo vetre až po „solarisovské“ riasy vo vode. Zároveň si pozorne všíma veselé i smutné stretnutia i zrážky prírody s ľudskou činnosťou – kravy zvedavé na stan, mŕtvu líšku, ktorá skončila ako basreliéf na ceste, čajky vytŕhajúce zemiakové hranolčeky priamo z ruky i zem premenenú umelínovým súknom na artefakt. Kollár stále konfrontuje prírodnú krajinu s umelými prvkami: rieku s továrňou, horizont s priemyselnými budovami, kopec s cikakom vozovky. Prípadne porovnáva

mieru umelosti dvoch umelých vecí: makety diaľnice a „živej“ diaľnice, ktorú však kontroluje figurína robotníka mávajúceho umelou rukou.

Podobne ako hľadá vizuálne kontrasty i analógie vo viditeľnom svete, nenápadne ich nastoľuje aj v súvislosti s chorobou svojho brata. Tak ako krajina prijíma zásahy ľudskej činnosti, odhodláva sa aj protagonista prijať zásahy medicíny do svojho tela.

Metafory, ktoré Martin Kollár (alebo jeho brat) v súvislosti s chorobou používa, nie sú vojenskými metaforami boja proti zákerne útočiacemu nepriateľovi, nasadzujúcemu sily na hlavnom fronte, prípadne aj na skrytých pozíciách, či potreby jeho ostreľovania gama lúčmi alebo ničenia chemickými zbraňami, na aké poukazovala už Susan Sontag v knihe *Choroba ako metafora* (1977). Nepoužíva ani metafory tajných služieb vyhľadávajúcich nepriateľa vo vlastných radoch, s ktorými medicína narába dnes, napríklad pri opisovaní onkologickej imunoterapie. Ide skôr o prírodné metafory rastu a úbytku, metafory meniace sa tváre krajiny, metafory očakávania alebo symbiózy – podľa kresbičky v diári doslova tehotenstva! –, teda o metafory, v ktorých sa nádor vníma ako súčasť tela a choroba ako súčasť života postihnutého človeka. Susan Sontag píše, že militantná terminológia permanentného ohrozenia i vyzývanie na „boj“ s chorobou pacientov nevyhnutne vysilujú, tak ako vojna vysiluje celú krajinu. Kollárovo metafory gestácie, rastu a následného „cisárskeho rezu“ sú, naopak, znakom prijímania choroby a zbierania síl na stretnutie s civilizáciou, na zrážku s medicínou, o ktorej vie, že môže krajinu jeho tela zničiť, ale môže ju aj zachrániť pred skazou. A to aj napriek ich biologickej neadekvátnosti i znepokojivej prírodnej scéne, kde Kollárov brat, malá postavička v zelenom, blúdi v kopcovitom lese a napoly vydesene, napoly odhodlane nakoniec pozrie do kamery.

Film *5 October* je výnimočný vo viacerých ohľadoch. Nielenže je dielom fotografa s jedinečným pohľadom, ale aj prináša zmenu paradigmy vo vnímaní chorôb s dôrazom na vnímanie pacienta, ktorý s chorobou viac žije, než na ňu zomiera. Táto nenápadná zmena orientácie, toto zaostrenie pozornosti na prijímanie choroby ako súčasti života – súčasti, ktorá sa vymkla spod kontroly ako rieka z koryta – je pre mňa rovnako významné ako premena protagonistu zo spustnutého cyklistu s marxovskou bradou na charakteristického muža v klobúku.

Mária Ferenčuhová

Text bol pôvodne uverejnený ako blog na webovom portáli Medzinárodného festivalu dokumentárnych filmov Jihlava www.dokrevue.cz.



Doc. Mgr. **Mária Ferenčuhová**, PhD. (1975), prednáša od roku 2003 na FTF VŠMU v Bratislave. Prekladá z francúzštiny (Paul Virilio, Philippe Brenot, Jean Echenoz, Amélie Nothomb, Philippe Sollers, Samuel Beckett a i.). Je autorkou troch zbierok poézie – *Skryté titulky* (2003), *Princíp neistoty* (2008), *Ohrozený druh* (2012) – a vedeckej monografie *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film* (2009), ako aj spoluautorkou a editorkou kníh *Dokumentárny film v krajinách V4* (2014) a *Nový slavenský film* (2015, s Katarínou Mišíkovou).



CESTA DO FANTÁZIE

Sen to Čihiro no kamikakuši

Japonsko, 2001, DCP + MP4 + DVD, 124 min., MP 12,

český dabing (DCP, blu-ray), české titulky (DCP, MP4, DVD), animovaný/dobrodružný

premiéra: 29. 9. 2016 (obnovená premiéra); 25. 9. 2004 (slovenská distribučná), **réžia:** Hajao Mijazaki

scenár: Hajao Mijazaki **kamera:** Acuši Okui **hudba:** Joe Hisajši **strih:** Takeši Sejama

hlavní animátori: Masaši Ando, Kitaro Kosaka, Megumi Kagawa

ocenenia (výber) – 2002: 52. MFF Berlín – Zlatý medveď ex aequo; 25. Ceny japonskej akadémie – najlepší film a pieseň; **2003:** Oscar – najlepší dlhometrážny animovaný film

Hajao Mijazaki (5. 1. 1941 Tokio, Japonsko)

Je jedným z najslávnejších a najuznávanejších tvorcov anime – japonského animovaného filmu. Vyštudoval ekonómiu a politické vedy na univerzite Gakušuin v Tokiu. V roku 1963 nastúpil ako animátor do spoločnosti Toei Douga, kde sa podieľal na niekoľkých filmoch a seriáloch. V roku 1971 odtiaľ odišiel a snažil sa osamostatniť. Presadil sa svojím druhým dlhometrážnym filmom *Naušika z Veterného údolia* (1984), ktorý nakrútil podľa vlastného komiksu. Vďaka jeho úspechu v roku 1985 spoluzaložil vlastné štúdio Ghibli. Po štyroch filmoch prišla *Princezná Mononoke* (1997), ktorá sa v Japonsku stala komerčne najúspešnejším filmom všetkých čias a prekonal ju až *Titanic* – no len dovtedy, kým sa do tamojších kín nedostala Mijazakiho *Cesta do fantázie* (2001), ktorá získala i celý rad ocenení vrátane Oscara. Na Oscara boli nominované aj dva z jeho nasledujúcich filmov – *Zámok v oblakoch* (2004) a *Zdvíha sa vietor* (2013). Za svoju prácu získal v roku 2005 Zlatého leva v Benátkach a v roku 2014 Čestného Oscara.

Cesta do fantázie – Mijazakiho „najjaponskejší“ film

Hajao Mijazaki dnes patrí medzi tých niekoľko animátorov, ktorých meno je známe po celom svete. Jeho filmy získali množstvo ocenení, zaznamenali veľký komerčný úspech a predovšetkým natrvalo ovplyvnili podobu animovaného filmu. Celá Mijazakiho tvorba si udržiava nesmierne vysoký štandard, avšak vyvrcholením jeho snáh je práve snímka *Cesta do fantázie*. Nielenže mala najväčší komerčný a festivalový úspech (Zlatý medveď na Berlinale, Oscar za najlepší animovaný film), ale predovšetkým je syntézou dvoch línii jeho tvorby a súčasne „najjaponskejším“ filmom v jeho bohatej filmografii.

Spomínam to preto, lebo Mijazakiho filmy sú až prekvapivo silne ovplyvnené európskou kultúrou. Jeho hrdinovia často obývajú miesta pripomínajúce svoju architektúrou Európu (*Doručovacia služba sleč-*

ny Kiki, Laputa – nebeské kráľovstvo, Porco Rosso), čomu sú prispôsobené aj ich kostýmy. Vo svojich príbehoch sa inšpiruje antickou mytológiou (*Naušika je postava z Homérovej Odyssey*) i modernou európskou literatúrou (*Arsène Lupin, Sherlock Holmes, Gulliverove cesty*). V neposlednom rade treba spomenúť aj Mijazakiho obľubu v silných, výrazne dramatických a kauzálnych vystavaných príbehoch, vo využívaní harmonických kompozícií a – na japonské pomery – realistickejšej kresby. Preto sa jeho tvorba považuje za univerzálnu a medzinárodnú. To sa rozhodne nedá poprieť, ale domnievam sa, že príčinou Mijazakiho výrazného komerčného a festivalového úspechu je predovšetkým jeho inšpirácia v japonskej mytológii a náboženstvách, ktoré jeho príbehom dodávajú punc niečoho hlbokého, mýtického a exotického.

Svoju kariéru začal v roku 1963 ako animátor v štúdiu Toei Douga, kde sa zoznámil so svojím celoživotným priateľom a kolegom Isaom Takahatom. Po spolupráci na niekoľkých projektoch spoločne vytvorili krátky animovaný film *Panda a malá panda*, kde sa prvýkrát objavujú typické prvky Mijazakiho tvorby – zameranie na duševný svet mladého dievčaťa, spojenie fantastického a reálneho, ľudského a prírodného. V 70. rokoch v dôsledku nárastu vplyvu televízie poklesol počet divákov v kinách a veľké štúdiá boli nútené zlacniť produkciu filmov a znížiť počet animátorov. To malo za následok presun mladých režisérov do televízie a vznik nových štúdií, v ktorých neplatil silný hierarchický systém, čím sa otvoril priestor na experimentovanie. Táto situácia tak paradoxne vyústila do obdobia nazývaného druhým zlatým vekom japonského filmu.

Doň výrazne zasiahol aj Mijazaki svojou *Naušikou z Veterného údolia*. Pomerne lineárny a zrozumiteľný dej čerpá svoju silu z japonských mýtických koreňov. Predovšetkým tu vidíme svet a dobro ako harmonický stav s božskými silami v prírode a zlo ako nevedomosť zaslepené ničiacu tento princíp. Šintoistické prepájanie mýtického, resp. fantastického s každodenným a božstvá nachádzajúce sa všade okolo sú pevnou súčasťou „ekosystému“ Mijazakiho svetov. Líniu tvorby započatú *Pandou a malou pandou* Mijazaki ďalej rozvíja v snímke *Môj sused Totoro*. Zatiaľ čo *Naušika z Veterného údolia*, poprípade neskoršia *Princezná Mononoke*, je svojou krutosťou a dobrodružným príbehom určená skôr pre dorast, *Môj sused Totoro* je nekonfliktný, permanentne veselý a v spoločobe podávania informácií detsky úprimný. Mijazaki tu opäť čerpá zo šintoistického prepájania každodennosti a fantázie a zároveň prezentuje víziu, že svet prírody a fantázie je v podstate naším susedom. V *Princeznej Mononoke* vystúpili šintoistické motívy ešte výraznejšie do popredia. Lesní bohovia sú tu priamo zobrazovaní a boj medzi ľudským a prírodným je základným konfliktom filmu. Každá vec v prírode môže mať svoje *kami* („ducha“) a božstvá stelesňujúce samotnú prírodu sú až desivo reálne. Ďalším novým prvkom je schopnosť metamorfózy jelenieho boha a démonov, ktorá má základ v budhistickej tradícii. Medzi základy budhistickeho učenia totiž patrí tvrdenie, že nič na svete nie je pevné a stále.

Tento vývoj sa v Mijazakiho filmografii završil a syntetizoval práve v *Ceste do fantázie*. Tá sa už skoro celá odohráva vo svete šintoistických božstiev; budhistickej metamorfózy využíva jednak častejšie a jednak

ako základný naratívny prvok a výrazne uplatňuje aj konfucianizmus vo vzťahoch medzi postavami. Vo svojej podstate je teda vyvrcholením už opísaných motívov. Zároveň sa v nej kombinujú naratívne postupy oboch línií – *Môjho suseda Totoro* a *Princeznej Mononoke* –, a teda môžeme hovoriť o ďalšej zmene v Mijazakiho tvorbe.

Desaťročná Čihiro sa stahuje s rodičmi do nového bydliska. Počas cesty zabľúdia a lesná cestička ich zavedie až k prastarej budove, obklopenej soškami bôžikov. Rodičia sa aj napriek Čihiriným varovaniam bez bázne vydajú dovnútra a objavia opustené mesto, ktoré považujú za skanzen. Neodolajú lákavej vôni jedla v opustenom stánku a bez opýtania ho začnú jesť. Vzápätí sa premenia na prasatá a v meste sa začnú objavovať zvláštne bytosti. Vydesená Čihiro sa im snaží pomôcť a pri tom narazí na tajuplného chlapca menom Haku. Ten ju prepašuje do kúpeľov a poradí jej, ako získať prácu u Jubaby, desivej starej čarodejnice, ktorá vládne celej oblasti pevnou rukou.

Podobne ako *Môj sused Totoro* zobrazuje aj *Cesta do fantázie* dospievanie predpubertálneho dievčaťa a jeho stretnutie s fantazijným svetom. Už z náčrtu deja je zrejmé, že v príbehu sa pracuje predovšetkým s moralitou. Podobne ako v mýtických a náboženských príbehoch aj v *Ceste do fantázie* sledujeme hrdinov trestaných za ich prehrešky a nedostatky. Čihirini rodičia a hostia, ktorých zožral beztvárny Kao-naši, boli neúctiví, Jubabin syn rozmanitý a malé sadze *susuwatari* zasa lenivé. Čihiro, pôsobiacia spočiatku úzkostne a vystrašene, sa napokon ukáže ako najmúdrejšia, pretože si prozreteľne uvedomuje, že sa je čoho báť. Jej rodičia, naopak, doplatia na nedostatok bázne a úcty. Tento nábožensky moralistický charakter rozprávania vyplýva práve zo spomínaných mytologických a náboženských koreňov.

Čo sa týka šintoizmu, vo filme sa stretávame s celou plejádou najrôznejších *kami*, ktoré sa chodia regenerovať do kúpeľov. Tie sú zároveň silne napojené na „realitu“. Napríklad Haku, jedna z hlavných postáv, býval v minulosti riekou, do ktorej Čihiro kedysi spadla. Podobné prepojenie medzi „realitou“ a svetom „božstiev“ môžeme badať aj v jednom z mimoriadne špinavých bohov, z ktorého vyťahnu obrovské množstvo ľudského odpadu. Toto miešanie fantázie a reality možno rovnako ako v prípade *Totoro* čítať dvojako. Buď sa to celé odohráva len vo fantázii Čihiro (čo by zodpovedalo prekladu názvu), alebo tu môžeme hovoriť o animistickom prepájaní „reálneho“ a „mýtického“. V kontexte Mijazakiho tvorby a vzhľadom na

šintoistickú podstatu filmu je zrejme druhá interpretácia bližšia pravde.

Ešte častejšie a explicitnejšie sa v *Ceste do fantázie* využívajú metamorfózy. Kým v *Princeznej Mononoke* bola táto schopnosť vyhradená len pre tie najmocnejšie bytosti, ako démoni a jelení boh, v *Ceste do fantázie* je už podstatou prakticky všetkých postáv. Každý, kto pracuje v kúpeľoch, stráca svoje meno a s ním aj svoju starú osobnosť, Haku, Jubaba i ďalšie postavy môžu meniť podobu a metamorfózami prechádzajú aj postavy Čihiriných rodičov, Jubabinho syna a jej poskoka. Kao-naši a Kamadži pre zmenu nemajú fyzicky pevné telo. Navyše v tomto decentralizovanom svete neexistuje nejaký boh zaisťujúci poriadok a všetky bytosti podliehajú zmene. Budhizmus a šintoizmus tu teda splynuli v pevnú a nedeliteľnú jednotu, akou sú aj v základoch japonskej spoločnosti. Tomu Mijazaki prispôbil aj rozprávanie, v ktorom už absentuje akýkoľvek jednoznačný konflikt. Detskú priamočiarosť *Môjho suseda Totoro* a súboj polarít *Naušiky* a štásci i *Princeznej Mononoke* nahradila amorfná nejednoznačnosť a neustále premeny vzťahov i tvarov. Jubaba, jej syn a ani jej sestra napokon vôbec nie sú až takí zlí, ako sa na prvý pohľad javia. Z toho vyplýva aj absencia ústredného dramatického konfliktu a často aj harmonických kompozícií, ktoré zdobili predchádzajúcu Mijazakiho tvorbu a približovali ju k európskemu umeniu.

Súčasnne je zaujímavé pozrieť sa na film aj z pohľadu konfucianizmu, ktorý striktné zadeluje roly v japonskej spoločnosti. Konfucianizmus chápe „tao“ ako cestu človeka a spoločnosti a v súlade s tým stavia do popredia rozum, zodpovednosť a podriadenosť

voči zákonom a nadriadeným. Ak napríklad Čihiro požiadala Jubabu o prácu, tá jej nemôže nijakým spôsobom ublížiť. Práca pre spoločnosť či väčší celok sa tu stáva najdôležitejším prvkom v celých kúpeľoch, čím film explicitne poukazuje na konfuciánske zásady. Zároveň sú jednotlivé funkcie v hoteli pevne hierarchicky usporiadané, avšak v spojení „rodinnými“ vzťahmi na pracovisku, čím pripomínajú bežnú japonskú firmu. Každý jeden nastolený konflikt Mijazaki napokon zmiernuje a ukazuje, že snaživosť, úctivosť, znalosť miery a svojho miesta dokážu všetko vyriešiť. Podobné zobrazovanie vzťahov (napr. staršia sestra – mladšia sestra vo filme *Môj sused Totoro*) sme mohli vidieť aj v niektorých jeho predchádzajúcich filmoch, ale v *Ceste do fantázie* vystupuje vďaka podnikateľskému prostrediu kúpeľov najviac do popredia.

Ako si teda môžeme všimnúť, Mijazakiho tvorba sa vyvíjala až k *Ceste do fantázie*, ktorá v sebe kombinuje všetky majstrove motívy a vytvára z nich „najjaponskejšie“ a pre našinca aj formálne najexotickejšie dielo. Zmizla z neho jednoznačnosť, polarita a výtvarná harmónia predchádzajúcich filmov a nahradila ich všadeprítomná premena a množstvo rozličných postáv s rozličnými túžbami. Takisto sa v tomto filme mytologické a náboženské základy, na ktorých Mijazakiho tvorba stojí, vyjavujú najexplicitnejšie. *Cesta do fantázie* je vrcholným Mijazakiho dielom a pre diváka neznelého jeho tvorby tým najlepším vstupom do jeho filmografie.

Marcel Šedo



Bc. Marcel Šedo (1990) je poslucháč Katedry audiovizuálnych štúdií FTF VŠMU v Bratislave. Pravidelne publikuje v časopisoch *Film.sk*, *Kino-Ikon* a *Frame*, ako aj v internetových časopisoch *filmexpress.sk* a *kinema.sk*. V zborníku *Vlak zvaný film* publikoval štúdiu venovanú japonskému animovanému filmu *Noc v galaktickom expresse*.



KOMORNÁ

Ah-ga-ssi

Kórejská republika, 2016, DCP + MP4, 144 min., MP 15,
české titulky, dráma

premiéra: 15. 9. 2016 **réžia:** Park Chan-wook **scenár:** Park Chan-wook, Jung Seo-kyung (podľa románu Sarah Waters *Zlodejka*) **kamera:** Chung Chung-hoon **hudba:** Cho Young-wuk **strih:** Kim Sang-bum, Kim Jae-bum
hrajú: Kim Min-hee (šľachtičná Hideko), Kim Tae-ri (vreckárka/komorná Sook-hee), Ha Jung-woo (gróf Fujiwara), Cho Jing-woong (strýko Kouzuki)

Park Chan-wook (23. 8. 1963 Soul, Kórejská republika)

Vyštudoval filozofiu na univerzite v Sogangu, ale už počas štúdií založil filmový klub a začal publikovať články o súčasnom filme. Od filmovej kritiky k režirovaniu sa rozhodol posunúť po tom, ako videl film *Vertigo*. Medzinárodné uznanie mu priniesol už jeho tretí film *Pohraničné pásmo* (2000), ktorý sa v čase premiéry stal komerčne najúspešnejším kórejským filmom. Nasledovala trilógia s témou pomsty, ktorú tvoria filmy *Moja je pamsta* (2002), *Oldboy* (2004; Veľká cena poroty v Cannes) a *Pani Pomsta* (2005). Cenu poroty si z Cannes odniesol i za film *Smäd* (2009). So svojim bratom Park Chan-kyongom režíroval polhodinový fantasy horor *Nočný rybolov* (2011), za ktorý získali Zlatého medveda za krátkometrážny film na Berlínale. Po mysterióznom trileri *Tajomstvo rodiny Stakerovcov* (2013) nakrútil historickú drámu *Komorná* (2016), ktorá mala premiéru v hlavnej súťaži na tohtoročnom festivale v Cannes.

POZNÁMKA: Z praktických dôvodov ponechávame ázijské vlastné mená vrátane mien filmových postáv v anglickej transkripcii.

Originál stratený medzi falzifikátmi

Kórejský titul filmu, ktorý do našej distribúcie prichádza pod sploštujúcim názvom *Komorná* – „Ah-ga-ssi“ –, znamená prosto „mladá, nevydatá žena“. Lenže tie sa vyskytujú v príbehu dve. Hideko, bohatá japonská sirota, ktorú už od detstva „vážni“ jej chlipný kórejský strýko Kouzuki, túžiaci po dedičstve a japonskom rodokmeni, vo svojom sídle, kde pomaly prepadá šialenstvu. A Sook-hee, pouličná vreckárka, ktorej takisto obesili matku, keď bola ešte dieťa. Sadistický a pravdepodobne impotentný bibliofil Kouzuki s jazykom od atramentu núti svoju neter predčítať z nemravných kníh. Pre Sook-hee je zasa ulica osudom, až kým si ju nevyberie švihácky sobášny podvodník, vystupujúci ako gróf Fujiwara. Má sa zamestnať u Hideko ako nová komorná a získať si jej dôveru. On sám sa v role maliara z japonskej šľachtickej rodiny dá najat' jej strýkom, fanatickým zberate-

lom vzácných erotických kníh, aby falšoval ilustrácie a Kouzuki tak mohol predávať kópie ako originály. Popritom však dáva hodiny kresby aj Hideko, a keď nastane správny čas, Sook-hee mu pomôže ju zvieť. Dvojica sprisahancov plánuje dať ju zatvoriť do blázince a rozdeliť si jej dedičstvo. No medzi paňou a slúžkou prepukne náhla sympatia. Podobnosť ich osudov a vzájomné porozumenie ich stavajú proti násilníckemu svetu mužov.

Film *Komorná* je voľnou adaptáciou románu *Fin- gersmith* (Zlodejka, 2002) populárnej britskej spisovateľky Sarah Waters.¹ Chan-wook Park preniesol dej z viktoriánskeho Anglicka do Kórey 30. rokov, okupovanej Japonskom, ktorá v tom čase prechádzala prudkou modernizáciou. Rozohráva milostný trojuholník so štvrtým, slepým vrcholom. Snímka je žánrová aj auteurská (podobne ako diela Alfreda

Hitchcocka), kritici ju zaradujú do rôznych škatuliek: historický erotický triler, romanca, „gotická melodráma“ či heist movie s prvkami sexploitation. Tak či onak, ide o Parkov prvý dobový kostýmový kúsok a výprava v ňom hrá skutočne dôležitú rolu.

Sujet filmu je založený na čomsi, čo môžeme smelo nazvať „The Twist“, teda prekvapivý, nečakaný Zvrat.² Či presnejšie double-twist. Keďže akýkoľvek spoiler by tu bol „smrteľný“, obmedzíme sa iba na všeobecnú analýzu. Double-twist sa v zásade podobá figúre dvojitého sna/dna: nič nie je celkom tak, ako sa javí, nikto nie je tým, za koho sa vydáva. Postava sa prebudí zo sna, no toto prvé iluzórne prebudenie sa je iba súčasťou iného sna či metasna.³ V tejto konštelácii hrá zásadnú rolu rozloženie epistemických obmedzení, teda rozsahu vedomosti jednotlivých postáv (a, samozrejme, diváka) o tom, čo sa reálne deje. Informačný vzorec pripomína zauzlenú slučku: A vie o B viac, ako priznáva, no aj B vie niečo, čo A nie, a ani jeden nevie, čo vie ten druhý... Postavy skrývajú svoje pravé zámyery, agendu aj identitu; ich spojenectvá sa kľukato presúvajú po šachovnici spletitej zápletky a dej sa postupne skladá ako puzzle intrígy, sprisahání a kontraspisahání. Jednotlivé plány „pracujú“ súbežne vedľa seba, vzájomne sa saturujú v hre predstierania, vzájomného obohrávania, no rozprávanie je koncipované tak, aby sa až do samého konca neprezradili.

Napriek tomu, že môžeme predvídať, kam bude dej smerovať (samozrejme, k Satisfakcii, čo je druhá základná figúra filmu), to, ako sa tam dostane, len tak nevyušíme. Režisér je skrátka o krok pred divákom a túto výhodu majstrovsky využíva. Na konci prvej časti prichádza zlom, po ktorom sa príbeh musí pozviechať a reštartovať. Výsledkom je, že rovnaké udalosti sú rozprávané viacnásobne z odlišnej perspektívy, v pozmenenej verzii a s úplne iným významom. A divák si môže začať konštruovať rebrík hypotéz odznova.

Park pôvodne plánoval natáčať v 3D, čo by túto psychologickú výmenu hľadísk, signalizovanú zvratom na konci každej z trochu kapitol, azda ilustrovalo ešte dôslednejšie. *Komornú* môžeme totiž podľa režiséra čítať ako „hru pohľadov“ – v prvej časti je dianie reflektované z pohľadu Sook-hee, v druhej sa rozprávanie „preostri“ a rovnaké scény sledujeme očami Hideko. Zistíme, že nie je až taká nevinná, vo flashbackoch sa nám odhalí jej kruté detstvo, ako aj pravá povaha strýkovej knižnice. S týmito novými poznatkami však pôvodné udalosti nadobúdajú iný a nečakaný zmysel podobne ako v slávnom Kurosawovom

filme *Rašomon*, ku ktorému *Komornú* mnohí prírodnáviajú. Tri časti reprezentujú tri rôzne hľadiská – vidíme rovnaké situácie z iného uhla, pričom pôvodný subjekt pozorovania (konšpirátor) sa stáva pozorovaným objektom a adresátom nového podvrhu.

Samozrejme, figúra „oklamaneho klamára“ nie je nič iné ako tradičné naratívne klišé. Avšak v *Komornej* má hra zdania, predstierania a podvodu viacero úrovní. Motív falošnej identity sa vracia, zrkadlí v motíve falšovania kníh. „Gróf“ je bezohľadný podvodník a manipulátor, ale to, že je aj inteligentný umelec, nepredstiera! Dvojznačnosť a dvojtvárnosť je prítomná všade – nikdy si nie sme celkom istí, čo je myslené úprimne (originál) a čo iba hrané (falzifikát). Napríklad keď Hideko tvrdí, že v sexe je iba dieťa, môžeme tomu veriť (s Kouzukim pravdepodobne „skutočný“ styk nemala) napriek tomu, že je od malička vystavená perverznej literatúre; keď sa však miluje so Sook-hee, ukáže sa ako prekvapivo skúsená. Aj to však môže byť iba dôsledok nečakanej harmónie medzi nimi dvomi... Miera (ne)úprimnosti je cieľene znejasnená a divák si do istého momentu môže vybrať, či a nakolko príbehu uverí.

Pomyselnou kostrou filmu je Kouzukiho dom, v ktorom sa odohráva väčšina deja. Uzavretý priestor predstavuje pre Parka malé univerzum, podobne ako už vo filme *Stoker*. Ako upozorňuje kritik Lukas Stern, miestnosti v dome spolu komunikujú, sú vo vzájomnom vzťahu, ktorý vizuálne zázorňuje opakujúci sa formálny motív „peeping Toma“, voyeuristického pozorovania cez rôzne medzipriestory: škáry vo dverách, tajné otvory v stene... Voyeurizmus korešponduje s objektifikáciou postavy (raz jednej, potom druhej vo vzájomnej výmene aktívnej a pasívnej, čiže sadistickej a masochistickej roly!), ktorá sa stáva predmetom pozorovania a adresátom predstierania, no zároveň i fetišizácie. Fascinovaný pohľad (*gaze*) sledujúci objekt z akéhosi temného bodu (nečisté úmysly Sook-hee), oko ako priepasť, škára do podvedomia... – sme na výsosť „hitchcockovskom teritóriu“ (Slavoj Žižek).

Špecifikom domu je hybridnosť: japonská záhrada vonku, anglická knižnica vnútri; pavilóny s posuvnými dverami aj *mansion house*; zmes ázijskej strohosti, geometrickej čistoty a viktoriánskej opulentnosti (masívny nábytok, drapérie), tradičného a moderného. A v pivnici... je Príšera! Čím tu strýko tak desil malú Hideko? Dve protikladné architektonické koncepcie a prenesene mentality, spôsoby myslenia, čiže modalities Vedomia – východná a západná – sú sprostredkované, komunikujú navzájom skrze pivnicu

(podzemie, podsvetie), čiže spoločné Podvedomie. Čo je týmto spoločným podvedomím Západu a Východu? Samozrejme, Žena a jej (domnelá?) komplikácia so znásilnením. Kultúrna výmena sa odohráva nielen v architektúre, ale aj na poli erotickej literatúry. Jedna predčítaná pasáž pripomína Sadovu *Juliettu*, no ide o japonského autora spisu *Jašteričia koža*. Dvakrát sa v zábere mihne ilustrácia z knihy *Sen rybárovej ženy* od slávneho maliara a spisovateľa 19. storočia Hokusai, kde ženu uspokojuje dvojica chobotníc; tento druh pornografie (tzv. *šokušu gókan*) má v tradiciionalistickom Japonsku svoju žánrovú tradíciu (pozri aj *Šunga, ero guro, hentai* a pod.). Zoofílné fantázie a predstava ženskej túžby po znásilnení sa však ani zďaleka neobmedzujú na Japonsko, ako ilustruje napríklad rozprávkový archetyp krásy a zvieráťa a jeho vynikajúce spracovanie vo filme *Beštia* Waleriana Borowczyka (1975). Pravdaže, môže ísť iba o tajné mužské pranie, avšak podľa umenovedcov je chobotnica na Hokusaiom obraze skôr symbolom oslobodenej ženskej sexuálnej sily (predstavujúcej pre patriarchálnu spoločnosť, naopak, skutočné „hrozné monštrum“) než obrazom znásilnenia! Opäť dvojzmysel. A keď sa Hideko a Sook-hee v závere zmocňujú Kouzukiho gulôčok *minling*, aby ich zbavili tieňa mužských fatamorgán a využili na vlastnú rozkoš, je jasné, že naratív oslobodenia je neoddeliteľný od naratívu komplicity! Ved' týmto nástrojom slasti strýko trestal v detstve neposlušnú neter...

Štruktúra mince s dvomi stranami je pre film vôbec charakteristická. Sadomasochistická výmena rolí, ktorú Kouzuki inscenuje na jednej zo svojich seáns, oná zvratná dynamika BDSM (pozri *Motýle* Petra Stricklanda)⁴ je nám predsa povedomá: áno, ide o naratívny i štylistický princíp celého filmu! Voyeuristický

pozorovateľ sa stáva pozorovaným, útočník obeťou, „katom aj odsúdeným zároveň“ (Pasolini). A to všetko za asistencie a účasti samotného diváka, ktorý preberá mocenský rolu arcipozorovateľa cez kľúčovú dierku (lesbické scény) a film do seba internalizuje jeho voyeuristickú pozíciu.

Jediným naozaj „falošným“ momentom rušiacim túto dvojznačnosť je ničenie knižnice. Práve toto miesto však niektorí kritici pokladajú za centrálnu pre režisérovo prihlásenie sa k feminizmu. No Parkov film nie je ani feministický (a prečo by mal byť?), ani mizogynny. Napriek tomu, že sapfická harmónia oboch ženských postáv skutočne rozpráva o ženskom oslobodení a pornografická literatúra naozaj svedčí o patriarchálnom útlaku. Lenže Park tieto témy nechopuje ideologicky. Jeho zámerom (podľa vlastných slov) nebolo natočiť film o ľudských právach. To by bolo skutočne prvoplánové. Nie, *Komorná* je skrátka predovšetkým výborný príbeh a Chan-wook Park sa ako každý geniálny tvorca s konceptmi toho a tamtoho pristo iba hrá.

Daniel Kováčik

¹ Jeden pomerne úspešný film už podľa knihy vznikol, v roku 2005 ho režírovala Aisling Walsh.

² Noviny New York Times označili dickensovskú predlohu Sarah Waters ako „*Oliver Twist with a twist*“.

³ Podľa Jorgeho Luisa Borgesa, ktorého cituje Gérard Genette v práci *Metalepsa*, je táto figúra zaujímavá preto, lebo v nás evokuje neistotu, či aj „domnelé“ bdenie nie je v skutočnosti len súčasťou ešte „vyššieho“ sna.

⁴ DISCIPLINE = DOMINATION – vs. SUBMISSION = SADISM – vs. MASOCHISM



Mgr. Daniel Kováčik, PhD. (1985), vyštudoval žurnalistiku a sociológiu na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre, kde na katedre estetiky ukončil aj doktorandské štúdium dizertačnou prácou *Poetika príbehovosti v naratívnom texte*. Uverejnil niekoľko odborných článkov a štúdií. Príležitostne publikuje filmové a literárne recenzie (RAK, Romboid, Vlna, OS). Pracuje pre internetové knižkupectvo skvela.sk.



MUSTANG

Mustang

Francúzsko/Nemecko/Turecko, 2015, DCP + blu-ray + DVD, 94 min., MP12,
slovenské titulky (DCP), české titulky (blu-ray, DVD), dráma

premiéra: 22. 9. 2016 **réžia:** Deniz Gamze Ergüven **scenár:** Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour

kamera: David Chizallet, Ersin Gök **hudba:** Warren Ellis **strih:** Mathilde Van de Moortel

hrajú: Güneş Nezihe Şensoy (Lale), Doğa Zeynep Doğuşlu (Nur), Elit İscan (Ece), Tuğba Sunguroğlu (Selma), İlayda Akdoğan (Sonay), Nihal Koldaş (stará mama), Ayberk Pekcan (Erol)

ocenenia (výber) – 2015: MFF Cannes – Cena Label Europa Cinemas; Cena LUX Európskeho parlamentu; Európske filmové ceny – Európsky objav roku; MFF Solún – Cena divákov; **2016:** Oscar – nominácia v kategórii najlepší cudzojazyčný film; Zlatý glóbus – nominácia v kategórii najlepší cudzojazyčný film; César – najlepší debut, pôvodný scenár, hudba a strih; Ceny Goya – najlepší európsky film

Deniz Gamze Ergüven [4. 6. 1978 Ankara, Turecko]

Narodila sa v Ankare, ale vyrastala vo veľmi kozmopolitnom prostredí medzi Francúzskom, Tureckom a USA. Ako milovníčka kinematografie sa po získaní magisterského diplomu z histórie v Johannesburgu rozhodla ísť študovať réžiu na slávnu La Fémis v Paríži. Jej absolventský film *Kvapka vody* (2006) vybrali do súťaže Cinéfondation na MFF v Cannes a na festivale v Locarne získal cenu pre mladých tvorcov Leopards of Tomorrow. Po skončení štúdií začala pripravovať svoj dlhometrážny debut *Kings*, odohrávajúc sa v roku 1992 v Los Angeles počas nepokojov po agresívnom policajnom zásahu. Napokon však dostal prednosť film *Mustang* (2015). Tento príbeh emancipácie a silná ženská výpoveď o súčasnom Turecku mal premiéru na festivale v Cannes v sekcii Quinzaine des Réalisateurs, kde získal cenu Label Europa Cinemas. Nasledovali nominácie na Oscara, Zlatý glóbus, Európsku filmovú cenu pre objav roku a celý rad ďalších ocenení.

Päť sestier

Dnes sa o Turecku, krajine na pomedzí Európy a Ázie, veľa hovorí. Najmä o rozdieloch medzi západným a východným spôsobom uvažovania a života. A možno sa o Turecku bude vzhľadom na tamjšie vnútorné i vonkajšie politické praktiky rozprávať už onedlho ešte zápalistejšie. Navonok je to sekularizovaná krajina, ústava zaručuje slobodu viero(ne)vyznania, ale tradície sú hlboko zakorenené, zvykové právo silné, postavenie žien slabé, prognostici, najmä po nedávnom pokuse armády o puč, skeptickí. Z vlastnej skúsenosti veľmi dobre vieme, že nie každá krajina, čo si strčí do názvu slovo republika, je aj ozajstnou vládou ľudu. Turecko je komplikované. Život v ňom

tiež – nepochybne pre krajšiu polovicu ľudstva. Prečo? Lebo „cesta k napájadlu je vyšliapaná“, aj tak totiž možno preložiť slovo šarí'a.

Filmárka Deniz Gamze Ergüven sa síce narodila v Ankare, ale od útleho detstva žila (a neskôr aj študovala na La Fémis) v Paríži a v Spojených štátoch. Debutovať v celovečernom filme plánovala snímku inšpirovanou krvavými losangeleskými pouličnými nepokojmi z roku 1992. Vypukli ako následok rozhodnutia poroty, ktorá prepustila z väzby bielych mužov zákona obvinených predtým z policajnej brutality voči Afroameričanovi Rodneymu Kingovi. Plány však zmenila a po dohode so scenáristkou a režisérkou

Alice Winocour (*Augustina*, 2012; *Maryland*, 2015) sa spoločne pustili do písania príbehu z tureckého vidieka. Príbehu intímneho a silného, navidomoči ovplyvneného realitou a vlastnými životnými zážitkami a skúsenosťami. „Vyrastala som medzi Francúzskom a Tureckom,“ hovorí Deniz Gamze Ergüven. „Rozmýšľam o tom, aké je byť ženou, najmä aké je byť ženou v Turecku. Ženy sú tam od raného detstva vnímané akýmiśi filtrom sexualizácie. V základoch mnohých scén sú osobné zážitky, napríklad malý škandál, ktorý spôsobili dievčatá sediac na pleciach chlapcov. Stalo sa to mne a dievčatám z mojej rodiny. Zbili nás. Cítili sme sa ponížené. Ale nič sme nespravili. Postavy vo filme však prejavujú odvahu.“

Dej otvára nezvyklo srdcervúce lúčenie, nastal totiž koniec školského roka a dievčatko Lale je smutné, že musí opustiť milovanú učiteľku. Laline štyri staršie sestry – Sonay, Selma, Ece a Nur – sa ju snažia rozveseliť, so spolužiakmi sa vracajú domov do dedinky na brehu Čierneho mora. Pobrežie a horúce slnko vyzývajú na šantenie. Vlasy sa penivo plazia hore briežkom po piesku, ale nepočkajú, kým ich niekto chyť, radšej sa rýchlo poberajú naspäť. Smiech. Najprv si nechajú ovlažiť len chodidlá, potom vstúpia do mora po kolená, po pás, idú ešte nižšie, chlapci berú dievčatá na pleciah, jazdkyne na svojich koníkoch sa snažia jedna druhú vyhodit' zo sedla... Ktosi kohosi obviní zo švindľovania, o chvíľu však už radosť opäť víťazí... Vodou nasiaknuté biele školské uniformy dievčat a chlapcov sa im lepia na telá. V neďalekej záhrade dozrievajú drobné jabĺčka. Osviežujúce. Lale si dve z nich strká do zánadria a veselo vystavuje na obdiv novú, ľahko nadobudnutú „dospelosť“, lebo jej životík – na rozdiel od odevov sestier – ešte nijaké tajomstvo nedvíha... Mladosť. Potom: výstrel. Starec s flintou vyhádza pochabosť zo svojej záhrady a nadáva jej do zlodejskej čvargy. Dievčatá ten trápny pohľad na ujca rozzúreného dobiela ešte väčšmi rozblázni. Keď dorazia domov, ešte stále chichotavo pišia. Ale... Lenže... Zrazu stoja tvármi v tvár starej mame. A stará mama sa už od susedy dozvedela, že si jej necudných päť vnučiek oplzlo trelo rozkroky o chlapčenskú šiju. Na verejnosti. Priamo pred očami celého sveta. Dievčatá sa smejú, ale už len chvíľu, konfrontácia s klebetnou ženskou od susedov sa končí fiaskom, strach rodiny o povest' vyústi do rozhodnutia pristiernúť mladosti krídla. Lietanie je totiž nebezpečné. Sloboda tiež. Stará mama bude hlavnu bacharkou, strýčko Erol riaditeľom domáceho reedukačného zariadenia. Zaskočených sestier sa rodičia nezastanú.

Umrli pred desiatimi rokmi. Začína sa vyšliapavanie cesty k napájadlu. Kto z neho bude piť? Ako bude tá voda chutiť? Nieko je vážnom kontroverzných, moderných obyvčaji; niekoho vážnia jeho najbližší...

Deniz Gamze Ergüven rozpráva vo svojej prvotine o dospievaní, o láske a jej rôznych podobách, o rozporoch medzi tradíciou a modernosťou, medzi individuálnym vzťahom a spoločenskými pravidlami. Ale aj o slobode. Sonay, Selma, Ece, Nur a Lale túžia po voľnosti, chceli by cváľať prériou bez ohlávky a sedla ako neskrotené (a neskrotné) mustangy, došli by až k moru a tam by kopytami bujaro rozstrekovali pobrežné vlny, hrivy by im čechral vánok a spotené chrby by sa im leskli v odleskoch zapadajúceho slnka. Ľudia by tú divokú krásu s úľubou sledovali a potom by chodili po svete a hovorili, že videli divokú krásu a bola naozaj krásna. Náklzivá. Lenže životným ihriskom sestierskeho kvinteta nie je préria. Je ním strýkov dom. Býval ich domovom, stáva sa ich áreštom.

Ale najmä je tento film príbehovým premýšľaním o odvahe, o schopnosti človeka čeliť násilniu, o osobných životných stratégiách ústiacich do (ne)odvážneho činu, možno rezignácie... Päť hrdiniek akoby bolo stelesnením piatich ciest, na ktorých sa človek musí skonfrontovať s neslobodou. Inak sa mustangom zaručene nestane. Podvoliť sa alebo bojovať? Až pokiaľ viesť svoj boj? Siahnuť po ozajstnej zbrani alebo nesiahnuť? Dôjsť len do polovice alebo sa snažiť pretrhnúť cieľovú pásku? Staraf sa iba o seba? Aj o druhých? Môžem byť slobodná, keď sú okolo mňa nevoľníci? Vyzeral by svet o poznanie inak, keby každý z nás dokázal na svojej ceste prejavovať väčší kus individuálnej odvahy? Veru vyzeral. Podľa stavu sveta sa dá usudzovať, že skutočnej odvahy tu nie je dost. Budú Sonay, Selma, Ece, Nur a Lale iné?

Keď Deniz Gamze Ergüven rozpráva o svojich filmárskych začiatkoch, hovorí toto: „Veľa som chodila do kina. Paríž je skvelým mestom pre milovníka kinematografie. Ani som len nepomyslela, že by som niekedy nakrúcala. Ale pamätám si, že raz sa niečo stalo. Uvedomila som si – vďaka filmu –, že je pre mňa veľmi dôležitá môcť rozprávať príbehy. Bolo to doslova zjavenie. Študovala som literatúru a africkú históriu. Objavila som školu La Fémis. Je dosť ťažké sa tam dostať. Pomyslela som si: Ach, to je miesto ako stvorené pre mňa! Viem, znie to až neskromne, ale keď sa niekto môže narodiť ako herec, myslím, že sa môže narodiť aj ako režisér. Naozaj silno som cítila: Jazyk filmu je mojím jazykom.“

Najsilnejšou súčasťou *Mustanga* je jeho téma – sloboda, sloboda žien, rovnoprávnosť pohlaví. V dnešných dňoch, bohužiaľ, ide o problém ešte nástojčivejší, než bol v čase, keď sa film nakrúcal. Autorka necháva naplno zaznieť ženský hlas prostredníctvom príbehu z krajiny, ktorá by – podľa vládnej politiky súdiac – ženám najradšej vyoperovala hlasivky. „Naozaj som nechcela vykresliť ‚svoje‘ dievčatá ako obeť,“ pripomína režisérka. „Bolo pre mňa veľmi dôležité mať vo filme silné ženské postavy. Museli byť pevné, plné života a radosti, mladé hrdinky, také, aby sa ich iní mohli usilovať nasledovať. Vnímam ich, že sú ako James Dean. On bol charakterom stojacim proti status quo a priniesol istý presný obraz mladosti a krásy a sily, s ktorým sa ľudia mohli stotožniť.“

Obrazy sú plné tvárí piatich sestier, ich tiel, ich prepletajúcich sa rúk a nôh, mnohé z nich, aj tie nasnímané z nezvyčajných uhlov, podávajú správu o vnútornom vesmíre hrdiniek. Sú šťastné. Sú zamilované. Sú smutné. Sú nahnevané. Sú premknuté strachom. Sú odhodlané rebelovať. Nechápu, ale zároveň rozumejú. Hlavnou rozprávačkou je najmladšia Lale; vnáša do priestoru rozumne krásnu mieru detskej naivity, ale aj jasnozrivosti nezahalenej dospeláckou „poučenosťou“ o fungovaní sveta. Eros aj Tanatos sa nad (tým) všetkým vznášajú.

Film nakrúcaný v Turecku vo francúzskej produkcii. Vo Francúzsku prijatý viac ako dobre (získal niekoľko Césarov), na tureckej pôde odsudzovaný. „Film je môj nástroj,“ hovorí s absolútnym presvedčením Deniz Gamze Ergüven. „Ním môžem prepnúť myseľ ľudí a na niečo ju upriamiť. Chceme sa na takomto dáčom podieľať.“ *Mustang* je ženami napísaný, ženou režirovaný film o ženách. A je predchnutý politikou, vecami svetonázorovými. Humor mu však nechýba

– scéna s hľadiskom veľkého futbalového štadióna napchatého samými fanúšikovskými rozvášnenými dievčatkami patrí k vrcholom. Kameramanská stratégia osciluje medzi realistickým zmocňovaním sa vidieka a akousi obrazovou mákkosťou – okno, ktorým sa nedá uniknúť, lemujú snehobiele nadýchané záclony, jemne sa vlniace vo vánku... Svetlo hrá v príbehu podstatnú rolu. Keď je ho veľa, vďaka slnku, môžu sa udiat šťastné veci. Keď je ho menej, pod strechou, veselosti ubúda. Najhoršie sa deje, keď je tma, lebo prichádzajúce nebezpečenstvo sa vtedy horšie spozoruje. Scénografické riešenie nie je v tomto filme „povinnou jazdou“, aby sa herci mali kde pohybovať, ale aktívne zasahuje do deja. Totiž dom, kde sa odohráva väčšina príbehu, sa nám mení pred očami – strýčko Erol si pripadá ako všemohúci zememerač, čo mrežami a múrmi neľútostne kolíkuje svoje panstvo. Napokon ani kostýmy v *Mustangovi* nie sú iba nato, aby zahalovali nahotu hercov, prízvukovali dobu, prípadne dotvárali charakter postavy. Tentoraz zasahujú do príbehu. Sú znakom dobrovoľne prijatej kolektívnosti (školské uniformy); sú prejavom nadobudnutej/ukoristenej/prejavenej slobody, modernosti, neochoty prispôbiť sa – ak sú dievčenské, veselé, pestré; sú však aj znamením nanúteného pokorenia, prehry, mentálnej starešinovskej atrofie – ak majú „farbu hovna“ (odcitované z filmovej repliky). Správu, ktorú ten odtieň vysiela do sveta, nenapraví ani biela čipková stužka v páse či na spodnom leme sukne. Jedine žeby sa niekto odvážil rozšklbať ju na franforce. Možno rozdané karty zbalit' do balíčka a začať novú hru?

Zuzana Mojžišová



Mgr. Zuzana Mojžišová, PhD. (1965), vyštudovala filmovú a televíznu scenáristiku a dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. Pedagogicky pôsobí na Katedre audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. Popri filmovej a literárnej publicistickej sa venuje aj písaniu beletrie pre dospelých i pre deti. Je šéfredaktorkou študentského časopisu *Frame*. V roku 2014 jej vyšla kniha *Premýšľanie o filmových Rámach*.



OHEŇ NA MORI

Fuocoammare

Taliansko/Francúzsko, 2016, DCP + blu-ray + DVD, 108 min., MP 15,

české titulky, dokumentárny

premiéra: 20. 10. 2016 **réžia:** Gianfranco Rosi **scenár:** Gianfranco Rosi **kamera:** Gianfranco Rosi

strih: Jacopo Quadri **účinkujú:** Samuele Caruana, Pietro Bartolo, Giuseppe Fragapane, Samuele Pucillo, Mattias Cucina, Francesco Mannino

ocenenia (výber) – 2016: MFF Berlín – Zlatý medveď, Cena ekumenickej poroty; Donatellov David – nominácie v kategóriách najlepší film, réžia, producent a strih

Gianfranco Rosi (1964 Amara, Eritrea)

Narodil sa v štáte Eritrea, nachádzajúcom sa v severovýchodnej Afrike na pobreží Červeného mora. Počas občianskej vojny sa v roku 1977 presídlil spolu s rodinou do Talianska. Žil v Ríme a v Istanbule, potom študoval v New Yorku dokumentaristiku na Tisch School of the Arts. Jeho absolventská dokumentárna snímka *Prievozník* (1993) bola uvedená na festivale Sundance, v Locarne, Toronte či Karlových Varoch. Film *Pod úrovňou mora* (2008) vyhral v Benátkach v súťaži Orizzonti a za dokument *Nájomný vrah – Izba 164* (2010) tam získal Cenu FIPRESCI. Zatiaľ najväčší úspech mu priniesol dokument *Sacro GRA* (2013), ktorý nevšedným spôsobom predstavuje taliansku metropolu Rím cez autentické príbehy obyčajných ľudí žijúcich na okraji najväčšej dopravnej tepny Talianska Grande Raccordo Anulare (GRA). Film získal ako prvý dokument v histórii benátskeho festivalu Zlatého leva za najlepší film. Ďalšia z radu jeho mimoriadnych snímok *Oheň na mori* (2016) bola ocenená Zlatým medveďom a Cenou ekumenickej poroty na MFF v Berlíne.

Zhmotnenie krízy – nevyhnutnosť cvičiť „unavené oko“

Víťazný film tohtoročného Berlinale nesie názov *Oheň na mori*. Taliansko-francúzsky dokument nakrútil rodák z Eritrey a medzinárodne oceňovaný režisér Gianfranco Rosi. Podobne ako mnoho ďalších filmov z posledného obdobia (*Zvláštny let*, r. Fernand Melgar, 2011; *Lampedusa v zime*, r. Jakob Brossmann, 2015) ním Rosi reaguje na neutíchajúcu utečeneckú krízu, ktorá doráža na Európu.

Dej filmu sa odohráva na maličkom talianskom ostrove Lampedusa v Stredozemnom mori. Ide o nárazníkovú zónu. Neslávne sa preslávil ako kontaktný bod, situovaný medzi pobrežím Sicílie, vysnívanou bránou do Európy, a Afrikou, miestom, z ktorého sa tisíce utečencov na vratkých člnoch plavia za svojím snom – ľudskými podmienkami na život a dôstojnou budúcnosťou. Lampedusa je zároveň ostrovom ná-

deje na mori, pri ktorého brehoch stroskotávajú nielen člny, ale aj rôzne pohľady na realitu. Európsky humanizmus tu dennodenne dostáva tvrdú lekciu, keď je konfrontovaný s ľudskými tragédiami. Dobrodružná plavba po mori za šťastím sa totiž neraz končí smrťou, pretože prekonanie tejto vodnej prekážky patrí pre mnohých utečencov medzi najťažšie skúšky počas strastiplného putovania za slobodou.

Scenárista, kameraman, zvukár a režisér v jednej osobe Gianfranco Rosi si pri nakrúcaní počínal filmársky veľmi sofistikovane. Autorský obraz utečeneckej krízy, ktorá dolieha na obyvateľov Lampedusy, podáva bez citového vydierania a emocionálnej efektnosti. Zameriava sa najmä na vizuálne rozprávanie postavené na situačných dokumentárnych scénkach a výstupoch. „Umelecky“ podaná kríza je

pre kontinentálneho a nezainteresovaného festivalového diváka oveľa stráviteľnejšia.

Záchranná akcia pobrežnej stráže na mori totiž pôsobí ako neutešená konfrontácia „unaveného oka“ západnej civilizácie, ktoré sa nemôže takejto zrážke s realitou jednoducho a pohodlne vyhnúť a musí sa cvičiť, aby dokázalo zniesť pohľad na tie najstrašnejšie ľudské tragédie. Súčasné obrazy „krízy“ môžeme porovnávať len s archívnyymi zábermi z holokaustu, ale tentoraz ich sledujeme vo farbe a v dokonalom digitálnom rozlíšení.

Ťažiskový motív, ktorý v dokumente podlieha ucelenej narácii, je vyzroťovaný cez príbeh dvanásťročného chlapca Samuela, rodáka z Lampedusy, ktorý na ostrove prežíva okamihy bezstarostného detstva. Túla sa s kamarátom po ostrove, s prakom v ruke útočia na imaginárnych nepriateľov, ktorých si pri hre na vojnu vyrezali z kaktusov do podoby pomyselných tvárí. Cvičia sa v mierení a streľbe na živé vtáky. Rosi naoko nezaujato kombinuje chvíle chlapčenských hier s okamihmi každodennosti, v ktorých Samuel spovedá dospelych, napríklad svojho otca námorníka, s babkou sa rozpráva o dedkovi rybárovi, v škole sa učí anglické slovíčka. Etapa dospievania malého Lampedusana sa prehlbuje o jeho prvé skúsenosti s plavbou na mori. Učí sa ovládať malý čln na vlnách, na rozkolísanom pontóne si trénuje odolnosť proti morskej chorobe. Ostrov jeho detstva je svetom nevinných hier na dospelych. Rosi Samuelu úmyselne nekonfrontuje s ozajstným bojom o život, ktorý ani zďaleka nepripomína hru a dennodenne sa odohráva na mori v bezprostrednom okolí chlapcovho domova. V jednom momente diagnostikuje lekár chlapcovi očnú poruchu na ľavom oku. Ide o „lenivé oko“, ktoré odmieta spracovávať vizuálne vnemy. Doktor pomocou upravených okuliarov zakryje Samuelovi zdravé oko, aby aktivoval funkčnosť lenivého ľavého a stimuloval doteraz neaktívne mozgové centrá.

V protiklade k svetu bezstarostných detských hier na vojnu stojí svet skutočných príbehov, poznačených bojom o holý život a pripomínajúcich ozajstnú vojnu, ktoré sa pravidelne odohrávajú na mori v okolí ostrova i priamo na ňom. Modlitby chlapcovej babky, vzdialený hukot búrky v diaľke, morská nevoľnosť, problémy s ovládaním plavidla či mrzачenie kaktusových listov po streľbe z praku a strach z neznámeho tak zrazu nadobúdajú reálne kontúry. Veci, ktoré chlapec neregistruje, sú pre väčšinu obyvateľov Lampedusy všadeprítomnou konštantou. Prechod od fikčného rámca k dokumentaristickej vecnosti prezrádza už

úvodný titulok filmu, ktorý demonštruje jednoznačné fakty: „Ostrov Lampedusa sa rozprestiera na ploche 20 štvorcových kilometrov. Leží 70 míľ od afrického pobrežia a 120 míľ od Sicílie. Za posledných 20 rokov dorazilo k brehom Lampedusy 400 000 migrantov pri pokuse dostať sa do Sicílie a dosiahnuť Európu. 15 000 ich pri tom zahynulo.“

Rosi citlivo a postupne variuje obidve roviny. Imaginárne pole chlapčenských hier načrtnuté do príbehu sa prelína s faktograficky strohými pohľadmi dokumentujúcimi priebeh migračnej krízy. Z tohto uhla pohľadu sa individuuum vytráca. Rosiho kamera sa sústreďí na zachytenie kolektívne prežívanej humanitarnej katastrofy. Náš európsky pohľad na realitu reprezentujú zábery snímané z bezpečnej pozície záchranárov pobrežnej hliadky. Ku konfrontácii s očami utečencov hľadiacich do kamery dochádza v momente, keď bez identity a v húfoch prestupujú z lode na záchranné člny alebo sa registrujú v zberných centrách na pobreží Lampedusy. Kolektívna scéna stretnutia zahalených a bezmenných záchranárov s utečencami bez identity pripomína dokumentárnu paralelu k literárnej fikcii *Vojna svetov* od H. G. Wellsa. Rozpaky zo stretnutia sú citeľné z reakcií na obidvoch stranách. Až keď filmári prejdú zo záchranárskeho člna na palubu utečeneckého plavidla a ponúknu nám pohľad na realitu zo strany zachránených, zistíme, že v tomto prípade šťastný koniec má aj svoju odvrátenú a morbidnú stránku.

Vizuálnu zložku umocňuje niekoľko hovorených výpovedí, ktorými vybraní reprezentanti z oboch strán posilňujú protichodný skúsenostný diskurz. Musíme vyzdvihnúť, že Rosi v pozícii režiséra rešpektuje pravidlá dokumentaristickej etiky a nepodlieha bulvárnej ľahkovážnosti lovu otrasných detailov. Divák v konečnom dôsledku ocení, že výpovedná hodnota kontextu nestojí na exploatacii ľudského utrpenia viac, ako je nutné, a Rosiho zaujíma najmä filozofická rovina problému, týkajúca sa európskeho spôsobu vnímania krízy. Z hľadiska rozprávania si tak zvolená forma umeleckého podania zachováva konzistentný vizuálny i výpovedný štýl. Pri hovorených informatívnych pasážach hľadá režisér spôsoby, ako neskľzuť do publicistiky a zároveň vyprovokovať kritické prehodnotenie diváckych stereotypov pri posudzovaní utečencov. Pri voľbe takýchto výpovedí nachádza v realite situácie, ktoré pôsobia dostatočne úderne na to, aby sme si dokázali uvedomiť skutočný rozsah prezentovaných ľudských tragédií a zmenili zaužívaný pohľad na udalosti.

Chlapcov lekár sa počas sonografického vyšetrenia napriek jazykovej bariére láskavo snaží opísať tehotnej migrantke jej aktuálny zdravotný stav a určiť pohľavie dvojičiek, ktoré sa majú narodiť. V inej scéne sa otvorene vyjadruje k smutným skutočnostiam, ktoré zažíva pri obhliadkach mŕtvol a lekárskeho prehliadkach zmrzačených a inak postihnutých utečencov, a priznáva, že na prípady, s akými sa momentálne v praxi stretáva, sa nedá nikdy zvyknúť, čo podľa jeho slov protirečí názorom jeho kolegov z kontinentu. Opäť narážame na ten istý problém ako počas celého filmu. Ide o problém „lenivého oka“ západného spektra civilizácie. O problém pohľadu Európy na rozsah humanitarnej katastrofy. O prehodnotenie spôsobu vnímania reality, ktorý Rosiho zaujíma najviac. Zvykli sme si pozeráť sa na otrasné scény ako malý Samuel, pričom náš rozum obrazy ľudského zúfalstva automaticky prehliada a nespracováva, neregistruje ich a nereaguje na ich rozsah, vážnosť a nástočivosť.

O traumatických zážitkoch z putovania do Európy sa na druhej strane dozvedáme zo spievanej pasáže v podaní nigérijských utečencov. V rapovej verzii opíšu peripetie cesty, ktoré museli zakúsiť pri pokuse dostať sa až sem. Refrén piesne o dlhej púti africkým kontinentom cez rôzne štáty až po poslednú skúšku, ktorou bolo more, znie: „Mnohí z nás zahynuli.“ Štatistika z informačného titulku tak dostáva nový rozmer. Ide o odhadované číslo bez vzťahu k realite. Pre naše „lenivé oko“ je aj takéto číslo obrovské, ale zo slov piesne si domyslíme, že ide len o zlomok skutočného počtu obetí migračnej krízy.

Aktuálna situácia zároveň vzdialene pripomína vojnu. Názov filmu *Oheň na mori* odkazuje na pieseň, ktorá vznikla počas druhej svetovej vojny, keď rybári nemohli v dôsledku bojov na mori chodiť na lov. Samuelova babka si ju dáva zahrať na želanie v rádiu ako pripomenutie zašlých čias. Tieň minulosti však dobieha prítomnosť. Z rádia znejú popri nostalgických pesničkách aj správy o počtoch zachránených ľudí, ale aj utopených či na lodiach nájdených obetí.

Príbeh malého Samuela, obraz jeho rodinného zázemia, potulky po ostrove, momenty zo školy – tie-

to situácie reprezentujú obraz pokojného života na Lampeduse. Podobné scény by sme mohli nakrútiť v ktorejkoľvek časti Európy či v ďalších oblastiach západného sveta. Záchranné akcie na mori, pohotovosť, registrácia utečencov, internácia v táboroch, zranenia a obeť, to sú typické obrazy vojny odohrávajúcej sa v konfliktných oblastiach i na európskych hraniciach. Rosi dokumentom *Oheň na mori* upozorňuje na chorobu „lenivého oka“ a na neschopnosť nášho vnímania spracovávať a vyhodnocovať vnemy, ktoré až príliš pripomínajú vojnu a odohrávajú sa pod našimi oknami. Keď sa chlapcovi po používaní očnej pomôcky zlepší zrak, nájdeného vtáčika pohľadká namiesto toho, aby doňho strieľal z praku ako predtým. Tento krátky náznak nádeje v zmene pohľadu na život okolo nás môžeme vnímať ako filmárske klišé. Náš európsky „ostrov“ blahobytu a prosperity je vykupený vojnami v iných krajinách. Či chceme, alebo nechceme, táto skutočnosť začína na nás samých doliehať práve formou migračnej krízy. Rosi však happy end s vtáčikom vzápätí zneuguje. Ukáže opäť Samuela na brehu ostrova, ako sa hrá na vojnu a ostreľuje pomyselné ciele v diaľke. Chlapec predstavuje synonymum európskeho vnímania sveta a našu verziu humanizmu. Na jednej strane bránime a „hladkáme“ bezbranných a na druhej strane sa hráme na vojnu, ničíme vzdialené štáty i ľudské životy a masovo produkuje obete. Za cenu, aby sme si ochránili predstavu toho, čím je pre Samuela jeho rodný ostrov.

Martin Palúch

Mgr. **Martin Palúch**, PhD. (1977), ukončil v roku 2001 štúdium filmovej vedy na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Od roku 2002 pôsobí ako samostatný vedecký pracovník v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV v Bratislave. Zároveň bol v rokoch 2002 až 2005 odborným asistentom a tajomníkom Katedry filmovej vedy FTF VŠMU. Od roku 2005 pedagogicky pôsobí ako odborný asistent v odbore dramaturgia a scenáristika na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. Je autorom mnohých článkov a odborných štúdií z oblasti teórie a dejín filmu a spoluautorom monografie *Hec Ivan Palúch* (2008). Samostatne vydal knižné publikácie *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* (2010) a *Autorský dokumentárny film na Slovensku po roku 1989* (2015).



SEDEM STATOČNÝCH

The Magnificent Seven

USA, 1960, DCP + blu-ray, 128 min., MP 12,

české titulky, western

premiéra: 10. 11. 2016 (obnovená slovenská); 21. 8. 1964 (československá distribučná)

réžia: John Sturges **scenár:** William Roberts (podľa scenára k filmu *Sedem samurajov*) **kamera:** Charles Lang Jr.

hudba: Elmer Bernstein **strih:** Ferris Webster **hrajú:** Yul Brynner (Chris Larabee Adams), Eli Wallach (Calvera), Steve McQueen (Vin Tanner), Charles Bronson (Bernardo O'Reilly), Robert Vaughn (Lee), Brad Dexter (Harry Luck), James Coburn (Britt), Horst Buchholz (Chico), Vladimir Sokoloff (starec), Rosenda Monteros (Petra)

ocenenia (výber) – 1961: Oscar – nominácia za hudbu;

Zlatý glóbus – nominácia v kategórii najslubnejší nováčik (Robert Vaughn)

John Sturges (3. 1. 1910 Oak Park, Illinois, USA – 18. 8. 1992 San Luis Obispo, Kalifornia, USA)

Uznávaný tvorca akčných snímok a westernov debutoval ako režisér v roku 1946, no cestu k samostatnej réžii si vyšliapaval už od začiatku 30. rokov, keď nastúpil do spoločnosti RKO. Asistoval výtvarníkovi Robertovi Edmondovi Jonesovi, producentovi Davidovi O. Selznickovi a neskôr viacerým strihačom štúdia. Na začiatku 40. rokov sa dostal k samostatnej práci strihača a po vstupe Spojených štátov do vojny nastúpil k filmovej jednotke amerického letectva, kde strihal a režíroval okolo 45 dokumentárnych a inštruktážnych filmov, okrem iných aj dokument *Thunderbolt* v spolupráci s Williamom Wylerom. Po demobilizácii sa vrátil do Hollywoodu, kde ho zamestnala spoločnosť Columbia ako režiséra. Nakrúcal najmä lacné snímky rôznych žánrov, väčšie príležitosti mu ponúklo od roku 1950 štúdio MGM. V 60. rokoch sa potom Sturges zaradil k režisérom, ktorí pracovali nezávisle. Sústreďoval sa na westerny a dobrodružné snímky, v ktorých, tak ako vlastne v celej jeho tvorbe, hrali dominantnú úlohu muži. Najväčší umelecký úspech dosiahol Sturges moderným westernom *Čierny deň v Black Rock* (1954), za ktorý bol okrem iného nominovaný na Oscara za réžiu. Medzi jeho komerčne najúspešnejšie snímky patria *Prestrelka v D. K. Carrale* (1957), *Posledný vlak z Gun Hillu* (1959), *Sedem statočných* (1960) či *Veľký útek* (1963).

Obchodníci s olovom alebo Príbeh siedmich statočných

V roku 1954 mal premiéru film *Sedem samurajov* režiséra a scenáristu Akiru Kurosawu a scenáristu Hidea Oguniho. V roku 1960 nakrútil John Sturges remake japonského filmu. Kurosawa zasadil príbeh siedmich samurajov do Japonska 16. storočia, Sturges zasadil príbeh do priestoru, ktorý sa nachádza na oboch stranách americko-mexickej hranice konca 19. storočia. Hrdinami Kurosawovho filmu sú samuraji, presnejšie samuraji bez pána, teda roninovia, hrdinami Sturgesovho filmu sú pištočníci, ktorí ná-

sledkom civilizačného pokroku prišli o prácu a musia sa živiť spôsobmi, ktoré sú pre nich podradné, napríklad predávaním v obchode alebo rúbaním dreva za jedlo.

Príbeh filmu je pomerne jednoduchý. Malú a treba povedať, že aj chudobnú mexickú dedinu roky okráda banda pod vedením Calveru. Pred zimou sa Calverova banda sťahuje do hôr a v dedine si potrebuje doplniť zásoby. Calvera nechá roľníkom vždy tolko potravín, aby prežili do druhej úrody. Jeho arogancia

sa stupňuje, a keď zabil jedného roľníka, rozhodli sa dedičania, že jeho konanie už viac nebudú tolerovať a začnú sa aktívne brániť. Keďže nemajú zbrane a nevedia strieľať, po porade s múdрым dedinským kmeťom sa rozhodli najat' si pištoľníkov. Vydali sa za hranice Mexika a v hraničnom meste sa stali svedkami jednej dramatickej udalosti. Časť obyvateľov mesta nechcela na miestnom cintoríne pochovať Indiána a jediný, kto mal odvahu čeliť odporcom pohrebu, bol cudzinec, ktorý tadiaľ náhodne prechádzal. S pomocou ďalšieho cudzinca bez dlhých rečí urobil strelbou poriadok a Indiána pochovali. Jeho brilantné strelecké umenie a patričná dávka chladnokrvnosti roľníkov okamžite presvedčilo o tom, že tento muž je pre nich ten pravý. Volá sa Chris a nevedno prečo, rozhodol sa, že prijme ponuku roľníkov, najme skupinu pištoľníkov a pôjde chrániť mexickú dedinu. Keďže odmena za šesťtyždňovú ochranu je nízka, podarilo sa mu najat' päť skvelých strelcov, šiesteho prijal na ceste do mexickej dediny.

Hneď po príchode do dediny začal Chris organizovať obranu. Jeho pištoľníci aktívne učili roľníkov používať zbrane, stavali sa pasívne obranné prvky – kamenné múry, záchytné siete, priekopy atď. Calvera sa o nedlho ohlásil a hneď po príchode do dediny si všimol novoty, ktoré nevešteli nič dobré. Po zoznámení sa s pištoľníkmi vedel, že teraz si tak ľahko zásoby od roľníkov nezoberie. Lenže jeho banda by bez zásob neprežila zimu, a tak bolo jasné, že to môže vyriešiť len boj. Prvý útok pištoľníci s pomocou roľníkov vyhrali, druhý následkom zrady roľníka Sotera prehrali. Na veľké prekvapenie ich Calvera nezabil, len ich vykázal za hranice Mexika, kde im odovzdal zbrane a muníciu. Väčšina pištoľníkov sa bez váhania rozhodla vrátiť do dediny. Každý z nich mal na to iný dôvod. Chris sa nemohol zmieriť s ponížením, Vin túžil po čistej postelnej bielizni, Britt nestrpel, aby mu niekto siahal na zbrane, Lee potreboval nájsť stratenú sebadôveru. Jediné Harry ich opustil, pretože v návrate do dediny nevidel zmysel. Šesťica pištoľníkov zo zálohy prepadla nič netušiacu Calverovu bandu. Nastalo finálne pravé westernové zúčtovanie, v ktorom bol Calvera zabitý a jeho banda aj za pomoci oneskoreného Harryho a roľníkov rozprášaná. V boji však padli aj štyria pištoľníci, takže v konečnom dôsledku sa jedinými víťazmi stali roľníci, ktorí sa na jednej strane zbavili nepríjemných parazitov a na druhej strane aj pištoľníkov, ktorí síce stáli na ich strane, ale predsa len boli v dedine cudzím prvkom, pretože ich prítomnosť zmenila rytmus a štýl

ich života. Roľníci od nepamäti poznali len cyklicky sa opakujúci mýtický čas, čo je vo filme zdôraznené aj starým rituálom. Mýtickému času odporoval lineárny čas, v ktorom žili pištoľníci. Tento čas postupoval nemilosrdne dopredu v smere časovej šípky od minulosti cez prítomnosť k budúcnosti. To, čo sa raz „utopilo“ v čase, sa už nikdy nemôže vrátiť, čo zvýrazňuje minulý zlatý vek, prítomný mizerný vek a ešte mizernejší budúci vek pištoľníkov.

Sturgesovi sa podarilo urobiť skvelý remake, čo však neznamená, že medzi filmami *Sedem samurajov* a *Sedem statočných* nie sú veľké rozdiely. Prvý sa týka už spomínaného času a priestoru príbehu. Druhý, a to je veľmi dôležité, sa týka hlavných postáv. Sturges v súlade s masívnou západnou tradíciou výraznejšie individualizuje postavy pištoľníkov. Každá z postáv predstavuje nielen jedinečnú osobnosť, ale zároveň aj osobitý typ hrdinu, ktorý koná na základe vlastných motívov, značne odlišných od motívov tých druhých. Začnime vodcom Chrisom. Ten celkom určite predstavuje typického osamelého muža divokého západu. Prichádza odnikadiaľ a smeruje nikam, o jeho minulosti nevieme nič a žije zo dňa na deň s vedomím, že ako muž s revolverom musí byť vždy rýchlejší než druhí, pretože ak by nebol, už by jednoducho nebol medzi živými. Chris sa bráni tomu, aby sa jeho konanie posudzovalo normami nejakej morálky, vždy sa rozhoduje autonómne, to znamená, že do úvahy berie iba hlas rozumu a odmieta všetko, čo mu nasepkávajú city, ak vôbec môžeme hovoriť o nejakých citoch. Napriek prevahe chladného, kalkulujuceho rozumu podľahol afektívne podfarbenej ponuke roľníkov a rozhodol sa postaviť na stranu spravodlivosti. Chris vidí bezmocnosť a zúfalstvo roľníkov, ktorí sú ochotní dať za pomoc všetko, čo majú. Ako sám tvrdí, za svoje služby dostal veľa, ale ešte nikto mu nechcel dať všetko, čo má. Jeho prvým pomocníkom už pri incidente na cintoríne je Vin, ktorý predstavuje typ hráča. Vždy keď sa ocitne v centre diania, prijíma aktuálnu výzvu a ako pravý hráč riskuje. Podporil Chrisa a jeho stávka na pištoľníka, ktorý bol pre neho dovtedy neznámy, bola úspešná. Svoju povahu hráča dokázal aj v kasíne, kam prišiel, stavil tam všetky peniaze na jednu hru a prehral. Tentoraz risk nevyšiel a práve prehra je tým činiteľom, ktorý ho prinútil, aby sa zúčastnil na ešte riskantnejšej hre o holý život. Vari najkomplikovanejšou postavou je Britt. Ten totiž zásadne súťaží len sám so sebou. Nepotrebuje nikomu nič dokazovať, a ak niečo vykoná, tak len preto, aby dokázal sám sebe, že je najlepší. Britt málo

hovorí, názory okolia ho vôbec nezaujímajú. Presne strieľa, vynikajúco vrhá nožom, možno sa na neho absolútne spoľahnúť, avšak to vôbec neznamená, že ostatných považuje za priateľov. Profesionálny lovec ľudí Lee uniká pre nočnými morami. Prensledujú ho tí, ktorým zabil priateľov alebo rodinu, a v noci ho rušia hlasy zabitých. Harry je pragmatik v negatívnom zmysle slova. Je presvedčený, že hlavným dôvodom misie pištoľníkov nie je obrana dediny pred Calverovou bandou, ale zmocnenie sa pokladu. Možno je to zlato alebo striebro z údajných baní v horách, možno dokonca bájny poklad Aztékov. Bernardo O'Reilly je jednoduchý človek. Z jednej polovice je Ír, z druhej Mexičan. Írska polovica jeho duše mu dodáva odvahu a rozhodnosť, mexická polovica zase podmieňuje súcit a sympatie s roľníkmi. Najmladší zo skupiny pištoľníkov je Chico. Ambície má obrovské, skúsenosti minimálne. Je výbušný, miestami až smiešne teatrálny a všetko, čo koná, koná predovšetkým preto, aby dokázal roľníkom, že česť je viac než živorenie. Nepochybne je to podmienené aj tým, že sám pochádza z podobnej chudobnej mexickej dediny, ktorú možno vyciavila iný miestny Calvera.

Vo westernoch klasického obdobia sa divák stretol s prepracovanými kladnými postavami. Tvorcovia si dali záležať na tom, aby ich obdarili dobrým úsudkom, vybavili nepísanými morálnymi cnosťami pištoľníkov, urobili z nich vynikajúcich strelcov, ktorí dokázali čeliť veľkej presile. To, čo pridali kladným postavám, záporným zasa ubrali; nepochybne aj preto museli byť záporné postavy v presile a túto konvenciu dodržal aj John Sturges. V porovnaní s inými klasickými westernmi však ponúkol divákovi do detailu prepracovanú postavu Calveru. Sturgesov šéf bandy nie je bezcharakterný človek mdlého rozumu, ale človek, ktorý vyznáva zvláštnu morálku. Kým pištoľníci sa postavili na stranu bezmocných, teda na stranu spravodlivosti, Calvera neustále hovorí o akejsi zvláštnej morálke pána a morálke otrocka. Podľa neho je pán pánom preto, že je ochotný nasadiť v boji aj svoj život,

a preto je povolaný vládnuť. Otrok je otrokom preto, že keď narazí na pána, nevyzve ho na boj na život a na smrť, ale radšej sa mu podvolí a bude trpieť, len aby prežil. Roľníci sú otroci a pán rozhoduje o tom, čo si od nich zoberie a čo im nechá. Calvera považuje za pána aj pištoľníkov, považuje ich za rovnocenných a navrhuje im panskú dohodu. Samozrejme, táto dohoda sa netýka roľníkov, pretože oni nemajú právo rozhodovať o sebe. Calvera sa tak stáva rovnocenným protivráčom pištoľníkov a trúfam si povedať, že v dovtedajších dejinách westernu nájdeme málo tak do detailu prepracovaných záporných postáv.

Dnes, viac než päťdesiatpäť rokov od uvedenia Sturgesovho westernu *Sedem statočných* do kín, možno konštatovať, že tento film patrí nielen medzi vrcholné diela klasického westernu, ale aj westernu vôbec, čo najlepšie dokazuje jeho vplyv na nasledujúci vývoj tohto žánru. Tvorcovia ďalších westernov interikonicky využívajú a pretvárajú každý zo siedmich typov pištoľníkov, obohacujú ich o nové vlastnosti, vytvárajú ich hybridné kombinácie, a čo je podstatné, stierajú rozdiely medzi kladnými a zápornými postavami. Zoberme si westerny Sergia Leoneho, napríklad jeho dolárovú trilógiu, kde hlavná postava nepochybne predstavuje typ stelesnený Sturgesovým Brittom. Alebo westerny Sama Peckinpaha, napríklad jeho slávnu *Divokú bandu*, v ktorej sa na začiatku príbehu predstavuje divoká banda ako brutálne arogantné a cynické monštrum, ako jednoliate zlo a na konci vnímame jej členov ako osobnosti sui generis, ktoré napriek všetkému predsa len vyznávajú a ctia akúsi zvláštnu morálku, čo ich zblížuje s Calverom. Takto by som mohol pokračovať, ale nemá to zmysel, pretože každý milovník westernu by mohol uviesť ešte množstvo príkladov interikonickej exploatacie westernu *Sedem statočných*, čo jasne dokazuje, že tento film zaujme aj budúcich divákov, pretože jeho potenciál jednoducho nie je ešte zďaleka vyčerpaný.

Peter Michalovič

Prof. PhDr. **Peter Michalovič**, PhD. [1960], vyštudoval odbory filozofia a estetika. Vyučuje na Univerzite Komenského a na Vysokej škole múzických umení. Je autorom alebo spoluautorom monografií *Az idióma keresése* [1997], *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* [s Pavlou Minárom, 1997], *Orbis terrarum est speculum ludi* [1999], *Krátke úvahy o vizualite a filme* [2000], *Dal Segno al Fine* [2003], *Omnibus in omnibus* [2004], *De disciplina et arte* [s inými autormi, 2005], *Juraj Jakubisko* [s Vlastimilom Zuskom, 2005], *Interpretatio: Fila – Klimt* [2007], *Znaky, obrazy a stíny slov* [s Vlastimilom Zuskom, 2009], *Ivan Csudai: Vita brevis, ars longa* [2010], *Rozprava o westernu* [s Vlastimilom Zuskom [2014, 2016], *Rudolf Fila* [s Ludovítom Hološkom, 2016]. Ako kurátor realizoval viac ako 80 výstav na Slovensku i v zahraničí, predovšetkým v Ríme, Budapešti, Prahe a Moskve.



SKÚŠKA DOSPELOSTI

Bacalaureat

Rumunsko/Francúzsko/Belgicko, 2016, DCP + MP4, 128 min., MP 15,
české titulky, dráma

premiéra: 3. 11. 2016 **réžia:** Cristian Mungiu **scenár:** Cristian Mungiu **kamera:** Tudor Vladimír Panduru
strih: Mircea Olteanu **hrajú:** Adrian Titieni (Romeo), Maria Drăguș (Eliza), Lia Bugnar (Magda), Mălina Manovic (Sandra), Vlad Ivanov (inšpektor), Gelu Colceag (predseda maturitnej komisie), Rares Andrici (Marius)

ocenenia (výber) – 2016: MFF Cannes – cena za réžiu ex aequo

Cristian Mungiu (27. 4. 1968 Iași, Rumunsko)

Študoval anglickú literatúru a filmovú réžiu. Počas štúdií pôsobil ako asistent réžie pri nakrúcaní zahraničných filmov v Rumunsku. Po ukončení štúdiá v roku 1998 začal nakrúcať krátke filmy. Už jeho hraný debut *Náhoda* bol v roku 2002 vybraný na MFF v Cannes a získal 10 medzinárodných cien. V roku 2003 založil Mungiu vlastnú produkčnú spoločnosť Mobra Films a v roku 2005 režíroval poviedku *Dievča s mariakom* z filmu *Straty a nálezy – Šesť pohľadov jednej generácie*. Jeho film *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni* získal v roku 2007 v Cannes prekvapivo, ale úplne zaslúžene Zlatú palmu a Cenu FIPRESCI. Film získal aj nomináciu na Zlatý glóbus v kategórii najlepší cudzojazyčný film, stal sa európskym filmom roka a Európsku filmovú cenu si Mungiu odniesol aj za réžiu. Na festivale v Cannes boli ocenené i jeho dva nasledujúce filmy: dráma *Za kopcami* za najlepší scenár a ženské herecké výkony, za *Skúšku dospelosti* mu porota udelila cenu za réžiu ex aequo.

Film *Skúška dospelosti* v rôznych súvislostiach

Pred maturitou prepadnú dievča. Milé, príjemné a múdre. Nestane sa nič až také vážne, ale psychicky je dosť otrásené. Možno skúšku dospelosti nezvládne. Ale to by malo, pretože úspešná maturita je podmienkou na získanie štipendia a zároveň na štúdium na univerzite vo Veľkej Británii. Je to podmienka na radikálnu zmenu, na záchranu a únik z miestnych pomerov. A v týchto pomeroch by život nezvládlo, myslí si jej otec, nedokázalo by tu žiť. Tak dcéru vychoval – čestne, v láske k dobru a spravodlivosti. Preto otec, poctivý, morálne čistý a zásadový lekár, začne maturitu „vybavovať“. A postupne sa prepadá do postkomunistického pekla kompromisov. Do strašidelnej siete korupčných vzťahov, službičiek a protislužieb, do hrôzyplných väzieb malomestského balkánskeho systému. Nasleduje ďalší a ďalší pekelný kruh, mo-

rálka sa ohýba ako žuvačka a už pomaly strácame schopnosť rozlišovať medzi dobrom a zlom. Manželka trpí stále viac, milenka je čoraz iracionálnejšia, polícia nevyspytateľnejšia a prokuratúra nepochopiteľnejšia. Dcérin priateľ stále zvláštnejší a pomery v nemocnici absurdnejšie. Túlavé psy sa správajú nevysvetliteľne od začiatku. Situácia sa zauzľuje, príbeh zrýchľuje, okolnosti komplikujú a fakty relativizujú. Navyše ota niekto sleduje, niekto po ňom proste ide, alebo možno nie, i keď rozbité okná tomu nasvedčujú – paranoická nezačína byť hlavná postava filmu, ale skôr divák, ktorý sa s ňou chtiac-nechtiac identifikuje. Takže je čas na otázku: Ako by ste sa správali vy? Ako by som sa správal ja? Neviem. Ale v takej situácii by som sa ocitol naozaj nerád.

Cristian Mungiu možno žongluje s príliš mnohými

loptičkami motívov naraz. Možno. Problémom nie je, že mnohé z nich nevyvetľuje a nedoťahuje do konca. Tým príznačne kopíruje referenčnú realitu. Koniec koncov, ani v našich životoch sa nevyvetlí úplne všetko. Pochybnosti o mnohých veciach ostávajú až do konca, do smrti. Napríklad aj o tom pekle. Lenže v Mungiovom filme *Skúška dospelosti* ide naozaj o morálne peklo na zemi. A týka sa i nás, vyrastajúcich a dospievajúcich, existujúcich v podobnom postkomunistickom časopriestore ako protagonistu tohto filmu.

Skutočným problémom (bez toho „možno“) je, že Mungiu, autor brilantných filmov *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni* (2007) alebo *Za kocami* (2012), sa zmenil a mení sa i jeho autorský rukopis. Začal sa vo svojich filmoch príliš angažovať. A angažovanosť sa v tomto prípade nevypláca. Pretože mení poetiku. A následne sa mení aj štýl. Veci zbytočne dramatizuje, ako napríklad v nezmyselne atraktivizujúcej scéne nočnej naháňačky za fiktívnu predstavu páchatela prepadu, keď sa film mení na pár minút na triler, v druhej scéne konfliktu otca a dcérinho priateľa... Kamera vie vopred, čo sa stane, a predkladá divákovi hotové zábery, kamera vždy vie, kde má byť. A to je príčinou, prečo sa film stáva v druhej časti príliš tézovitým.

Formálne Cristian Mungiu nemení výrazové prostriedky typické pre dnešnú rumunskú kinematografiu, spôsob montáže a minimálne zmeny veľkostí záberov stále zvyšujú príznačnú mieru autenticity, svietenie, prostredie i herci sú mimoriadne prirodzení – len tieto výrazové prostriedky už nepoužíva paradokumentárne, ale dáva ich až príliš do služieb tézy hraného filmu. Kalkuluje v mene apelatívnosti výsledku. Nie je to už film o etike bez akéhokoľvek zbytočného autorského komentára, ale programovo etický film s návodnými symbolmi. Divákovi sa tu zužuje interpretačné pole.

I keď aj v *Skúške dospelosti*, pravdaže, občas preblesne fascinujúci moment. Myslím tým napríklad celú sekvenciu s otcom a policajtmí odohrávajúcú sa pri horskej lanovke, ktorá by sama osebe mohla byť vynikajúcim a funkčným krátkym filmom.

Teraz budeme trochu kontextualizovať. S vysokou mierou zjednodušenia tvoria rumunskú novú filmovú vlnu (čo, mimochodom, nie je správne pomenovanie, ale účelom tohto textu nie je vysvetľovať tento problém) štyria „základní“ autorskí režiséri plus niekoľko ďalších, takisto veľmi zaujímavých a kvalitných. Prvý z tých štyroch je Cristi Puiu, ktorého kritika nazýva „praotcom rumunského nového filmu“, tvorca ťažko prekonateľného filmu *Smrť pána Lazaresca* (2005)

o strašidelne absurdnej odysei všedného chlapa po rôznych zdravotníckych zariadeniach. V roku 2010 nakrútil *Aurora*, záznam jedného obyčajného dňa zo života vraha. *Aurora* bola problematický film, prijatý z rôznych dôvodov rozpačito. Dnes sa však Puiu vrátil naplno k dištanchnému prístupu, k svojej typickej observačnej metóde, do dôsledkov ju uplatňuje vo filme *Sieranevada* (2016), v úplne výnimočnom trojhodinovom panoptikálnom portréte súčasného sveta. *Sieranevada* je úvaha o láske a nevere, o konšpiračných teóriách, o ateizme a viere, o filozofii a armáde, o cudzincoch, drogách a rozporoch medzi starým a novým, je to filozofické dielo, pri ktorom vlastne neviete, či pozeráte dokument, alebo hraný film a či je režisér iba pozorovateľom, alebo aj hýbateľom, neviete, či sa viac bavíte na obsahu, alebo formálnej štruktúre. Kamera je akoby oknom do priestoru, postavy zo záberu hocikedy odídu, je na divákovi, aby si domýšľal kam a prečo. A to všetko sa odohráva v jednom byte. Aha, a ešte: je to komédia. *Sieranevada* je jeden z najlepších filmov roku 2016, v Cannes mu unikla Zlatá palma, porota dala prednosť sociálnemu výkriku Kena Loacha *Ja, Daniel Blake*. V súťaži bola, mimochodom, aj *Skúška dospelosti*.

Radu Muntean nakrútil v roku 2006 snímku *Papier bude modrý*, jeden z najlepších filmov-metafor o revolúcii a občianskej vojne, aký kedy vznikol. Portrét predvianočnej noci, v ktorej sa zmietajú rôzne ozbrojené zložky bez jednotného velenia, každý je nepriateľom každého a pomedzi kalašnikov a vŕzganie hydrauliky spojených guľometov na pancierových autách sa motajú ľudia s vianočnými stromčekmi. Nasledoval *Utorok po Vianociach* (2010), meditácia o nevere, a minulý rok film *O poschodie nižšie*, autentická, odramatizovaná sugestívna moralita akoby na motívy Dostojevského, na ktorú sa dlho nedá zabudnúť a otázky ňou vyvolané sa zaryjú ako pazúry do hlavy diváka... až nepríjemne.

Corneliu Porumboiu sa v roku 2006 preslávil filmom *12.08 na východ od Bukurešti*, ale jeho najlepšie dielo vzniklo v roku 2009. Má názov *Policajný, adj.* A nič sa v ňom neudeje. Nehľadiac na to, je problém od plátna odtrhnúť zrak. Ide o presvedčivý záznam banality, podvratný formálny humor a zároveň, i keď sa zdá, že je to nemožné, o bezprostredné, civilné a autentické paradokumentárne zobrazenie sveta, v ktorom žijeme, a životov, aké žijeme. Najnovším Porumboiovým filmom je *Poklad* z roku 2015, najsmiešnejší a najzábavnejší zo všetkých menovaných. O tomto režisérovi dnes kritici hovoria ako o „vtipkárovi ru-

munskej kinematografie“. Absurdný *Poklad* sa hrá so žánrami a stereotypmi, kľučkuje medzi naratívom a dokumentom, využíva postupy novej vlny a zároveň ich bezbreho zosmiešňuje a ironizuje. Je to film rozprávka, film vtip a dokument morálneho stavu našich duší v jednom.

Cristian Mungiu je ďalšou, poslednou z týchto štyroch hviezd. V kontexte posledných dvoch rokov teda až tak nežiari, to je jasné. Ale jeho už spomenuté filmy ako *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni*, šokujúco autentické svedectvo o potratoch v dobe Ceausescovej komunistickej vlády, či pozoruhodná meditácia na tému viery a fanatizmu vo filme *Za kocami* sú, pravdaže, skvelé.

Aj (prvoplánová, tézovitá) *Skúška dospelosti*, ku ktorej som napísal všetky tie výhrady na začiatku textu, je film, ktorý určite nie je zlý. Len sa v tej rumunskej konkurencii a v jej kontexte akosi stráca. Nie je v žiadnom prípade nejakým príznakom vyčerpania rumunských filmárov a ani vlastne byť nemôže, keď je ich akýmsi zázrakom dnes toľko. Nekompromisných. Základových a principiálnych. Samozrejme, v zahraničí sú populárnejší ako doma, rumunskí diváci nezaplávajú kiná, kde dávajú ich filmy... Ale to je normálne, je to v poriadku. Pracujú s neveselými témami, komplikovanou štruktúrou, ich filmy sa príliš podobajú realite. A tá je zväčša smutná. Nepopulárna. Nemilá a ľudskými masami neoblúbená.

Ich humor je príliš zložitý a nejasný pre diváka chodiaceho iba do multiplexov. Ich posolstvá sú znervózňujúce, vyvolávajúce často depresívne stavy a po-

chybnosti o sebe samom. Sú morálne znepokojujúce. O to viac, že používajú metódy a prostriedky zobrazenia príznačné skôr pre dokument ako pre hraný film, neuznávajú limity a hranice.

Jedným z filmov Cornelia Porumboio je 97-minútový *Druhá hra* z roku 2014. Film bol uvedený na takmer všetkých dôležitých medzinárodných filmových festivaloch. *Druhá hra* je zvláštny film, založený na kognitívnych schopnostiach diváka, radikálne experimentujúci s možnosťami zachytenia a zobrazenia reality a jej komplexnosti pomocou jediného záberu. Zároveň sa presne vyjadruje k obdobiu, v ktorom sa odohráva. Ide v podstate len a výlučne o televízny prenos povestného rumunského futbalového zápasu z obdobia začiatku pádu komunizmu, ktorý komentuje otec so synom. To sú jediní diváci, my ich však nikdy neuvidíme. Toto pozoruhodné a v mnohom výlučné dielo akceptujú a obdivujú tri druhy divákov: tí, ktorí majú radi futbal, potom tí, ktorí sa zaujímajú o politológiu a oral history, a nakoniec tí, ktorí majú radi experimenty. Inak nikto. Nikdy to nebude divácky úspešný film, nikdy sa komerčne „nezaplatí“. Ani „neoplatí“. Ale navždy bude figurovať v dejinách kinematografie, keď už ako nič iné, tak ako príklad jednej z možností, jednej z ciest vo využívaní filmových prostriedkov. Tak ako celé toto ťažko uveriteľné a krásne obdobie rumunskej kinematografie. Budme radi, že sme mohli byť pri tom.

Martin Ciel



Doc. PhDr. **Martin Ciel**, PhD. [1963], vyštudoval filmovú a divadelnú vedu, pracoval v Slovenskej akadémii vied a v Slovenskom filmovom ústave. Dnes pôsobí na Katedre audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. Viedol prednáškové cykly v New Yorku, Prahe, Amsterdame, Tel Avive, Minsku. Zaoberá sa filmovou teóriou a kritikou. Knižne publikoval práce *Ilúzia a akcia* (1992), *Odborná reflexia filmu na Slovensku* (1997), *Pohyblivé obrázky* (2007) a *Metódy a možnosti analýzy filmového obrazu* (2011). Je programovým poradcom niekoľkých medzinárodných filmových festivalov.



SPOJENÉ ŠTÁTY LÁSKY

Zjednoczone stany miłości

Poľsko/Švédsko, 2016, DCP + blu-ray, 104 min., MP 15,

české titulky, dráma

premiéra: 8. 9. 2016 **réžia:** Tomasz Wasilewski **scenár:** Tomasz Wasilewski **kamera:** Oleg Mutu
strih: Beata Walentowska **hrajú:** Julia Kijowska (Agata), Magdalena Cielecka (Iza), Dorota Kolak (Renata),
 Marta Nieradkiewicz (Marzena), Tomasz Tyndyk (Adam), Andrzej Chyra (Karol), Łukasz Simlat (Jacek)

ocenenia (výber) – 2016: MFF Berlín – Strieborný medveď za scenár

Tomasz Wasilewski (26. 9. 1980 Toruń, Poľsko)

Poľský scenárista a režisér vyštudoval réžiu na Filmovej a televíznej akadémii vo Varšave (2001), kde nakrútil krátky hraný film *Nawiść*, a filmovú a televíznu produkciu na PWSFTviT v Lodži (2006). V roku 2008 produkoval a režíroval krátkometrážny dokument *Show jedného človeka*. Pracoval na renomovaných divadelných scénach aj ako asistent režisérskej Małgorzaty Szumowskej. Je autorom scenárov pre Poľskú televíziu a režisérom troch hraných filmov. Debutoval snímkou *V spálni* (2012), ktorá mala medzinárodnú premiéru v sekcii Fórum nezávislých na MFF Karlovy Vary 2012 a následne sa s úspechom premietala na medzinárodných filmových festivaloch a získala niekoľko cien vrátane Ceny ekumenickej poroty na MFF Mannheim – Heidelberg. Film *Plávajúce vežiaky* mal svetovú premiéru na filmovom festivale Tribeca v New Yorku a bol ocenený ako najlepší film v sekcii Na východ od Západu v Karlových Varoch v roku 2013. Jeho tretí hraný film *Spojené štáty lásky* (2016) bol uvedený v hlavnej súťaži na Berlinale, kde získal Strieborného medveďa za scenár.

Ako Amerika formovala naše lásky alebo Film o postsocializme a frustrácii

Azda neprekvapí, že tretí film poľského režiséra Tomasza Wasilewského nie je o láske. Tri variácie príbehu o zakázaných a neopätovaných citoch a o túžbe prekročiť svoj tieň tvoria skôr film o jej nedostatku.

Keďže film je situovaný do poľského malomesta tesne po páde komunizmu, má, samozrejme, tendenciu vypovedať aj o dobe a túžbach pre ňu typických. Nie náhodou predstavuje prvý príbeh vydatú ženu zúfalo zamilovanú do kňaza – potreba viery a lásky, opotrebovanej v manželstve s prozaicky obyčajným mužom, odzrkadľuje aj sny spoločnosti za prahom oslobodenia, ktoré však neprinieslo vykúpenie.

Spojené štáty lásky sú vysoko estetizovaný, festivalovými trendmi ovplyvnený film, ktorého autor sa dištancuje od vypovedania o minulosti prostredníctvom hlavného prúdu antikomunistickej retronostalgie,

blízkej väčšinovému divákovi. Štylizovaná zrnitosť a farebnosť obrazu, nenápadná scénografia, účesy i oblečenie postáv naplňajú skôr instagramový estetizmus niekde medzi hipsterstvom a „emo“. Dôraz na krehkosť a nenormatívnosť telesnosti je zasa v súlade s väčším záujmom o fyzickosť v kontexte európskeho „artu“. Na druhej strane, motívy únavy, osamelosti, nenaplnenej túžby po blízkosti, ale aj nenápadný smútok postkomunistického gýča pripomenú Muratovovej *Astenický syndróm* (surreálne pôsobiaci jedáleň osamelo žijúcej ženy z tretieho príbehu tento dojem len umocňuje – prepchatá izbovou zeleňou, s voľne poletujúcimi kanárikmi a s objemnou blondínou uprostred).

Napriek estetstvu a chladu, ba až istému manierizmu a napriek prvotnému dojmu, že dobový kontext

je v ňom v podstate len ozvlášťňujúcou, vykalkulovanou kulisou, je však film koncepcne zaujímavou výpoveďou práve o spôsoboch, ako tento kontext formoval predstavy a očakávania súčasníkov.

A je to aj film o ženách. Štyri ženy rôznych generácií prežívajú každá svoj príbeh/pribeh túžby, no všetky majú čosi spoločné: chýbajú im silné mužské postavy, o ktoré by sa mohli oprieť. Ich krása a schopnosti zatievajú priemernosť, prípadne až zbabelosť ich partnerov, pričom tri príbehy postupne prezentujú aj tri podoby ženských postojov k partnerským vzťahom: od hysterického lavírovania medzi odmietaním a naruživosťou v prvom cez melodramatické vydieranie v druhom až po tretí príbeh, v ktorom sa najstaršia zo žien túžby po mužskom elemente úplne vzdala.

Tri samostatné naratívy sú prepojené opakujúcimi sa situáciami, na základe ktorých vieme, že sa odohrávajú v približne rovnakom čase. Ženy sa navzájom podobajú, spájajú ich pracovné, rodinné či susedské vzťahy. Sú skrátka doslova aj metaforicky prezentované ako „sestry“. Kým raz sa javia ako silné a disponujúce neporaziteľnou mocou, ďalší príbeh ich odhalí ako závislé a náchylné k zúfalým, až smiešnym činom, k manipulácii, slzám i sebaponižovaniu.

Prvá zo žien je šťastne vydatá a má dospievajúcu dcéru. V skutočnosti však stráca rozum v nešťastnej zamilovanosti do muža, s ktorým nemôže mať vzťah. Ďalšiu, riaditeľku miestnej školy, vidíme najprv ako miestnu nedostupnú krásavicu na pohrebe. Po rokoch mileneckého vzťahu sa práve nachádza na prahu slobody, ktorá jej je však odopretá – milenec sa s ňou rozhodne rozísť tesne po smrti manželky. Po príbehoch týchto dvoch nenaplnených túžob sa však rozprávanie obracia iným smerom, k najstaršej zo žien, ktorá (už?) k šťastiu, zdá sa, žiadneho muža nepotrebuje. Ale ani spoločnosť nepotrebuje ju. Učiteľka ruštiny práve dostala výpoveď a začína sa fixovať na mladú, úspešnú kolegyniu (tu sa zároveň špirálovitá štruktúra uzatvára do kruhu: rozprávanie sa prestáva sústreďovať na jednu ženu a jej fixáciu na muža a namiesto toho odbieha od jednej ženy k druhej, až sa končí fyzickým kolapsom tej najmladšej, ktorú sme pôvodne spoznali ako sestru hlavnej postavy prvého príbehu).

Vo všetkých prípadoch je v centre rozprávania predpoklad náhle nadobudnutej slobody, ktorá však vrhá postavy do špecifických foriem závislosti a fixovania sa na niekoho alebo niečo, kto/čo o ne nestojí. A vedie ich aj k opakovaným pokusom manipulovať, ba dokonca ubližovať. Pretože *Spojené štáty lásky* sú aj

filmom o krutosti k druhým v snahe dosiahnuť vlastné ilúzie o slobode.

V pozadí týchto tém sa črtajú ďalšie: nielen téma ženskej závislosti od pomoci či lásky mužov, ale aj téma konzumu a euforickej starostlivosti o telo a zdravý životný štýl, odkukaný zo sveta za „oponou“, či téma pirátskeho trhu s pokútnymi filmami. Ide o známe fenomény, charakteristické práve pre imagináciu slobody na začiatku 90. rokov. Jedna zo ženských postáv podniká v požičovní videokaziet a jej plešivejší manžel, ktorý je naďalej iba robotníkom vo fabrike, pre ňu už so svojou typickou ponukou závodných dovolení nie je zaujímavý – zároveň ju však neuspokojuje ani prízemnosť jej vlastného biznisu a prahne po nedosiahnuteľnej kráse, azda aj náboženskej extáze. Ďalšia z postáv túži zúčastniť sa na súťaži krásy, popri štandardnej práci učiteľky telocviku ponúka kurzy latinskoamerických tancov, predvíčiuje aerobik, ale aj vedie kurzy vodnej gymnastiky pre nemo-torných nemeckých dôchodcov. Nečudo, že vďaka svojmu okatému elánu, podnikavosti, schopnosti byť na tepe doby a zároveň vďaka empatii k starším ľuďom sa stane objektom fascinácie a zrejme aj projekcie učiteľky ruštiny, ktorá o krásne telo dávno prišla a práve prichádza aj o prácu.

Na rozdiel od štandardných ostalgických filmov v *Spojených štátoch lásky* nie je repertoár „fetišov postsocializmu“ príliš exponovaný ani predvídateľný. Wasilewski necháva stále aj priestor na prekvapenie či tajomstvo. V jeho filme sa napríklad snaha držať krok s dobou objavuje vo viacerých variáciách, z ktorých nie všetky súvisia s napodobovaním „Západu“: od túžby po naplnení lásky, viery a nádeje – hodnôt proklamovaných cirkvou, premietnutých do telesnej túžby po krásnom mladom kňazovi – cez nepriestrelný pragmatizmus riaditeľky školy až po túžbu dať sa nafotografovať fotografom z veľkého mesta.

Nie je celkom prekvapivé, že snaha držať krok s dobou koliduje s výberom partnerov, po ktorých jednotlivé postavy túžia: v podstate ide o mužov zúfalo ukotvených práve v provinčnom živote malomesta a napriek tomu vedome či nevedome dohŕňajúcich naše hrdinky na pokraj nervového zrútenia.

Spojené štáty lásky však zároveň zobrazujú vývoj, prerod utrpenia od manipulácie a ubližovania druhým až k sebaponižovaniu a nakoniec akceptácii daného stavu, od hysterie až k obyčajnej „kocovine“. Spolu so striedaním psychologických profilov protagonistiek však podlieha vývoju aj manieristický charakter filmu. Jeho až okázalo artová poetika je napríklad

rámčovaná bezzvučným sledom titulkov na tmavom podklade. Je to príznakový prvok, ktorý podporuje divácku nepohodu a sugeruje potrebu záverečnej kontemplácie (hoci záver filmu nie je šokujúci ani dramatický, skôr po toľkých podpovrchových drámach zámerne utopený do pocitu trápnosti a banality). Nielen nevyhnutný prerod protagonistiek, ale aj samotné rozprávanie tak odzrkadľuje pohyb nenaplnených túžob: od urputného egoizmu, závislosti a potreby upozorňovať na seba až po akési sebaopustenie.

V istom zmysle je to možno aj pohyb, ktorý by sme mali očakávať od samotných postsocialistických spoločností, ale možno aj kinematografií. Pretože vytúžené oslobodenie sa od sféry vplyvu veľkého sovietskeho brata neprinieslo slobodu, ale skôr nové formy závislosti od pomoci druhých – a vynorenie sa nového, detinsky načacanáho ega, ktoré na seba zákonite nabaľuje jednu frustráciu za druhou

Jana Dudková



Doc. Mgr. **Jana Dudková**, PhD. (1977), je samostatnou vedeckou pracovníčkou v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV. V rokoch 2001 až 2011 vyučovala na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave a kratší čas (2008 a 2013) aj na Katedre filmových štúdií Filozofickej fakulty KU v Prahe. Venuje sa najmä súčasnému slovenskému filmu, teóriám multikulturalizmu, balkanizmu a postkoloniality v stredo európskom kontexte. Je autorkou desiatok odborných štúdií, publikovaných doma i v zahraničí, a troch monografií: *Linie, kruhy a svety Emira Kusturicu* (2001), *Balkán alebo Metafora. Balkanizmus a srbský film 90. rokov* (2008) a *Slovenský film v ére transkulturality* (2011). Pôsobí v redakciách viacerých domácich a zahraničných časopisov (*Kino-Ikon*, *Illuminace*, *Studies in Eastern European Cinema*).



TOTO JE NÁŠ SVET

Captain Fantastic

USA, 2016, DCP + MP4 + DVD, 118 min., MP 12,

české titulky, dráma

premiéra: 13. 10. 2016 **réžia:** Matt Ross **scenár:** Matt Ross **kamera:** Stéphane Fontaine **hudba:** Alex Somers
strih: Joseph Krings **hrajú:** Viggo Mortensen (Ben), George MacKay (Bo), Samantha Isler (Kielyr), Annalise Basso (Vespyr), Nicholas Hamilton (Rellian), Shree Crooks (Zaja), Charlie Shotwell (Nai)

ocenenia (výber) – 2016: MFF Cannes – Cena za réžiu v sekcii Istý pohľad (Un Certain Regard); MFF Karlovy Vary – Cena divákov

Matt Ross [1. 1. 1970 Greenwich, Connecticut, USA]

Americký herec, scenárista a režisér. Doteraz bol známy najmä ako herec, či už zo seriálov ako *Veľká láska*, *Silicon Valley*, *American Horror Story*, alebo z filmov *Dvanásť opíc* (1995), *Tvár toho druhého* (1997), *Americké psycho* (2000), *Letec* (2004), *Dobrá noc a veľa šťastia* (2005). Ako scenárista a režisér sa podpísal pod niekoľko krátkometrážnych filmov, napríklad *Jazyk lásky* (1997), ktorý mal premiéru na festivale Sundance. Tam boli po prvý raz uvedené i jeho dva celovečerné filmy: romantická dráma *28 hotelových izieb* (2012) a *Toto je náš svet* (2016). Ten druhý mal európsku premiéru na festivale v Cannes v sekcii Istý pohľad (Un Certain Regard), kde získal cenu za réžiu, a z festivalu v Karlových Varoch si odniesol Cenu divákov aj vďaka skvelému hereckému obsadeniu na čele s Viggom Mortensenom. Vďaka tomu filmu zaradil filmový časopis *Variety* Rossa medzi 10 najdôležitejších režisérov (10 Directors to Watch) roku 2016.

Žijeme vo svete, aký sme si vytvorili

Otázka správnej výchovy potomstva je odvekou nočnou morou každého rodiča. Na každého platí niečo iné, a preto nikto na svete nedokáže určiť tú správnu metódu edukácie. Mnohí volia výchovné postupy vlastných rodičov, ktorými boli sami odchovaní. Iní rebelujú a idú opačnou cestou zažitej skúsenosti. Vždy sa však nájdu i vzdorovité typy, vymykajúce sa zo zabehnutých postupov, plávajúce proti prúdu. O svojráznej alternatívnej výchove rozpráva nová snímka Matta Rossa *Toto je náš svet*.

Matt Ross je známy predovšetkým ako televízny a filmový herec menších úloh. Vo filmovom prostredí sa pohybuje už od deväťdesiatych rokov a zazrieť sme ho mohli v nenápadných úlohách v niekoľkých komerčne úspešných tituloch. Zahral si napríklad vo filme Martina Scorseseho *Letec* po boku Leonarda

DiCapria a Cate Blanchett, s Christianom Balom v *Americkom psychu*, s Johnom Travoltom a Nicolasom Cageom vo filme *Tvár toho druhého*, ale i s Bruceom Willisom a Bradom Pittom vo futuristickej mystifikácii Terryho Gilliana *Dvanásť opíc*. Rossa neobišla ani vlna televíznych seriálov. Za všetky spomeňme aspoň itečkársku sériu *Silicon Valley* či mrazivý *American Horror Story*. Z pozície pred kamerou sa Ross dostáva na druhú stranu kamery a po druhýkrát usadá na režisérsku stoličku. Po intímnom vzťahovom príbehu z mestského prostredia sa presúva do odľahlých panenských lesov na americko-kanadskej hranici, kde žije jedna zvláštna rodinka, stojaca v centre Rossovho nového filmu.

V tuzemskej kinodistribúcii dostal film výstižný a sám za seba hovoriaci názov, ktorý odkazuje na

svojrážny, nie bežný spôsob fungovania jedného spoločenského. Spolu s propagačnou fotografiou k filmu, zobrazujúcou hlavných hrdinov v ich najlepších šatách, odkazuje na hermetické rodinné prostredie, zatiaľ čo originálny názov *Captain Fantastic* odkazuje viac na autoritatívneho vodcu, schopného viesť svoju posádku tým správnym (fantastickým) smerom.

Ben, otec šiestich detí, žije so svojou rodinou mimo civilizácie a nástrah moderného sveta. V tichom lese ďaleko od ľudí sám vychováva svojich potomkov, formuje ich zo stránky psychickej i fyzickej. Vyučovacie metódy vychádzajú z princípu komunikácie a podporujú tvorivé myslenie. Ben vedie so svojimi deťmi analytické debaty o literárnych dielach určených pre staršieho, vyzretejšieho čitateľa. Popri literatúre ich vzdeláva v cudzích jazykoch a vo fyzike. Vedený myšlienkou starogréckej kalokagatie nezabúda pri výchove ani na starostlivosť o telo. Vytrvalostným behom, úmornými cvikmi na hranici fyzických možností, ale i zdolávaním nepoddajného skalnatého terénu pripravuje svoje potomstvo na život v drsnom prostredí. V prostredí, kde je potrebné vlastnými rukami si uloviť potravu a pripraviť jedlo na konzumáciu. Z idyllicky usporiadaného, fungujúceho sveta rodinku vytrhne správa o smrti matky (táto postava je od začiatku mimo obrazu). Aj napriek výslovnému nesúhlasu blízkych príbuzných sa Ben rozhodne prekročiť s deťmi hranicu vlastného, izolovaného sveta a spoločne sa vypraví na cestu do nepoznanej civilizácie.

Toto je náš svet je film s jednoduchou naratívnu štruktúrou, v ktorom sa iný, svojbytný svet dostane do konfrontácie s tým, čomu dlhé roky vzdorovito odolával. So svetom, ktorému sa dlhé roky vyhýbal a pred ktorým sa ukrýval medzi divokou zverou a v tieni košatých stromov. Rodinka je však na stretnutie s realitou pripravená. V rámci netlakového výcviku pripravil Ben svoje deti aj na zvládnutie niekoľkých rizikových momentov. Či už pod rúškom tajnej akcie pomáhajú oslobodiť potraviny z obchodného reťazca, alebo maskujú svoju inakosť náboženským poblúžením a sektárstvom, vždy fungujú ako rodina v dokonale synchronizovanej zostave. Pri prvom kontakte s človekom „zvonku“ pôsobia natoľko presvedčivo, že infiltrátor od nich utečie ešte skôr, ako sa mu dostane požadovanej odpovede. No naučené obranné mimikry dokážu fungovať len pri ich spoločnom používaní. Ako individuá členovia rodiny tvrdo narážajú. Cenné znalosti lovu, získané skúsenosťami a dovedené k dokonalosti, sa mimo lesa používajú omnoho zložitejšie a strácajú na funkčnosti. Lezecké zručnosti

aplikované v realite sa mimo domáceho prostredia stávajú nepoužiteľnými, resp. ich nesprávne využitie nemá ďaleko od veľkého nešťastia. Skúška verejnej prezentácie citov po prvom bozku sa stretáva s absolútnym nepochopením a verejným posmechom, ale, koniec koncov, nemožno sa čudovať chlapcovi, ktorý okrem svojej matky a sestier nestretol žiadne iné dievča. Aby obraz Benovej rodiny a okolitého prostredia nepôsobil čierno-bielo, vkladá scenárista Ross pocity nespokojnosti i do jedného z detí, ktoré rebeluje, odmieta umelé dôvody na oslavy a túži po živote bežných ľudí.

Filmu dominuje Viggo Mortensen v úlohe Bena. Aby svojej postave dodal zodpovedajúci autentický ráz, strávil pred natáčaním niekoľko dní v divokej prírode odkázaný sám na seba a svoje záľasácke znalosti. V postave rázneho otca sa kombinuje neobľomnosť tvrdého vodcu skupiny a rodiča obranára. Ben vzdialene odkazuje na Mortensenovu staršiu úlohu otca vo filme *Cesta* režiséra Johna Hillcoata z roku 2009, v ktorom Mortensen v bezmennej úlohe vlka samotára vedie svojho syna postapokalyp-tickou krajinou plnou nástrah, prostredím, v ktorom nemožno nikomu veriť. Zatiaľ čo jeho ženský protipól volí v bezvýchodiskovej situácii dobrovoľnú smrť, podobne ako v snímke *Toto je náš svet*, on zostáva, aby pomohol synovi prežiť. Živený víziou krajšieho, lepšieho sveta, v ktorom bude jeho potomok vyrastať, putuje krajinou a prekonáva nástrahy i samého seba. Rovnako ako v súčasnom svete aj vo svete otrávenom katastrofou sa chlapec pod Mortensenovým vplyvom mení v muža.

Nemožno zabudnúť ani na podobnosť s filmom *Psí zub* s osobitým režisérskym rukopisom mladého Gréka Jorgosa Lanthimososa. Obe snímky sa prebojovali do užšieho výberu prestížneho filmového festivalu v Cannes. Lanthimosova snímka zabodovala v roku 2009 ako najlepší film, Ross získal o sedem rokov neskôr cenu za najlepšiu réžiu (oba v sekcii Un Certain Regard). Téma hermeticky fungujúceho rodinného spoločenského je v gréckom a americkom kontexte poňatá odlišným spôsobom. V *Psom zube* je rodičovský prístup omnoho autoritatívnejší a hermetickjší. Do sveta gréckej rodiny nemá šancu vstúpiť nik. Za vysokými bielymi múrmi vychováva otec svoje dve dcéry a jedného syna bizarnými metódami na hranici šikany, a to bez nádeje na zmenu. Pri porovnávaní týchto dvoch titulov pôsobí Rossov príbeh ako jemná idyllická road-movie s prvkami melodrámy, útočiaca na divácke emócie. Lanthimosov prí-

beh necháva diváka naopak v rozpakoch a vo frustrácii, ktorá v ňom rezonuje ešte nejaký čas po poslednom titulku. Dojmy po skončení Rossovho filmu (vo veľkej miere vďaka poslednej scéne) budú po odchode z kina diametrálne odlišné.

Je tu aj podobnosť s českým dokumentom Evy Tomanovej *Stále spolu*. Príbeh Petra a Simony a ich deviatich detí žijúcich v šumavských horách ma s filmom *Toto je náš svet* nápadne veľa spoločného. Ide o rovnakú tému, podobné podmienky i prostredie, ale v autentickom podaní a bez skrášľujúcich prvkov americkej produkcie.

Rossova snímka podnecuje na zamyslenie o fungovaní našej spoločnosti a o hodnotách, ktoré si v nej budujeme. Umelo vytvorené modly konzumného sveta nás vzdďalujú od prapodstaty ľudskej existencie. Zaslepení pohodlím a luxusom sa dávame dobrovoľne opíjať rožkom a na ľudí so základnými, neskazenými návykmi pozeráme cez prsty. Najlepšie scény filmu sú tie, pri ktorých sa rodinka stretá s konzumnou spoločnosťou: nenápadné narážky na problémy s nadváhou v banke alebo pri návšteve stravovacieho zariadenia, keď deťom žiaria oči od radosti pri predčítaní jedálneho lístka. Korunu tejto situácii nasadzujú Ben, ktorý dcérke výstižne a vtipne vysvetľuje

podstatu syteného nealkoholického nápoja. V skutočnosti nepovie viac, než všetci vieme, no v rámci vlastnej pohodlnosti a nezáujmu si toto poňatie neprípúšťame. Na Benových výchovných metódach možno sledovať vplyvy spoločnosti a limity bontónu, napríklad pri téme sexualitý a nahoty či psychickej poruchy, ktoré sú pre dieťa nepochopiteľnou a zložitou témou, a teda aj nevhodnou na konverzáciu, podobne ako pitie alkoholických nápojov neplnoletými. V skutočnosti ide len o hranice, ktoré si nastavujeme a určujeme my sami ako spoločnosť.

Snímka Matta Rossa *Toto je náš svet* má tuzemskému divákovi čo ponúknuť. Z vizuálnej stránky sú to nádherné obrazy severoamerickej prírody, prestúpené slnkom, ktoré príjemne zahrejú. Z obsahovej stránky film prinúti divákov zamyslieť sa. Jemnými, úsmevnými postrehmi nabáda k pozastaveniu sa a prehodnoteniu spoločenských hodnôt a štandardov komfortu. A je tu aj paralela so súčasťou spoločenskou situáciou v zmysle vnímania ľudí, ktorí prichádzajú do „nášho sveta“ z cudziny. Ľudí s hodnotami a návykmi, ktoré často odmietame a považujeme za zaostalé.

Zuzana Štefunková



Mgr. art. Zuzana Štefunková [1985] vyštudovala filmovú vedu na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Dnes pracuje v Národnom filmovom archíve v Prahe. Príležitostne publikuje [Film.sk, Kinema, Kino-Ikan].



ZVÄČŠENINA

Blow-Up

Veľká Británia/Taliansko/USA, 1966, DCP + DVD, 111 min., MP 12,
české titulky, dráma

premiéra: 27. 10. 2016; 29. 11. 1968 (československá distribučná), 15. 3. 2003 (Projekt 100 – 2003)

réžia: Michelangelo Antonioni **scenár:** Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Edward Bond

kamera: Carlo Di Palma **hudba:** Herbie Hancock **strih:** Frank Clarke **hrájú:** David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), John Castle (maliar Bill), Jane Birkin (prvé dievča v štúdiu), Gillian Hills (druhé dievča v štúdiu), Peter Bowles (Ron)

ocenenia (výber) – 1967: MFF Cannes – Veľká cena; Oscar – nominácie za réžiu a pôvodný scenár; Zlatý glóbus – nominácia za najlepší zahraničný film v angličtine; **1968:** Ceny BAFTA – nominácie v kategóriách najlepší britský film, najlepšia britská výprava (farba) – Assheton Gorton a najlepšia britská kamera

Michelangelo Antonioni [29. 9. 1912 Ferrara, Taliansko – 30. 7. 2007, Rím, Taliansko]

V Bologni vyštudoval techniku, zaujímal sa o maliarstvo a architektúru, čo sa neskôr významne prejavilo na prepracovaných kompozíciách jeho filmov. Záujem o film ho v roku 1939 priviedol do Ríma, kde v roku 1941 vyštudoval réžiu. Prvé praktické skúsenosti získaval u Roberta Rosselliniho, Marcela Carného, Giuseppe De Santisa a iných. S vlastnou autorskou tvorbou začal prevažne v duchu neorealizmu sériou dokumentov so sociálnou tematikou. Po nakrútení viacerých celovečerných filmov sa začal tematicky venovať „chorobám citov“: emocionálnym krízam, vzniku a odumieraníu vzťahov medzi ľuďmi. Zatiaľ čo v dráme *Výkrik* (1957) prežíva bezvýchodiskové citové zranenie muž, v tzv. tetralógii citov (*Dobrodružstvo*, *Noc*, *Zatmenie*, *Červená pustatina*) sa objektom skúmania stávajú predovšetkým ženy. V roku 1969 odišiel do USA, kde nakrútil film *Zabriskie Point*. V roku 1995 zostal v dôsledku mozgovej mŕtvice paralyzovaný, no s pomocou manželky a kolegu Wima Wendersa dokázal vytvoriť filmovú verziu svojich poviedok *Za mrakmi* (1995). Jeho filmy získali mnoho prestížnych ocenení a sám tvorca aj zvláštneho Oscara za celoživotné dielo (1995).

Dotknúť sa imaginárnej loptičky

Film *Zväčšenina* bol v normalizačnom Československu kultovým filmom, aj keď bol vtedy ťažko dostupný. Pár šťastnejších, ktorým sa podarilo ho vidieť, rozprávalo o dekadentnom životnom štýle londýnskej bohémy šesťdesiatych rokov minulého storočia, o drogových večierkoch, o koncerte skupiny Yardbirds priamo vo filme, o orgiách s mladačkou Jane Birkin, ktorú preslávil odspievaný orgazmus v Gainsbourgovej piesni *Je t'aime*. Tak veľmi sme si ten film predstavovali, až som sa obával sklamaní, až ho raz naozaj uvidím. Našťastie zbytočne. Film *Zväčšenina*

je dodnes umelecky najambicióznejšou reflexiou tej revolučnej doby.

Nakrútil ho v Londýne taliansky režisér Michelangelo Antonioni (1912). Mal vtedy už vyše päťdesiat rokov a jeho záujem o vzbúrenú generáciu nemohol byť iba obdivom. Veď heslo vtedajšej mládeže znelo: *Never nikomu nad tridsať*.

Antonioni vyrástol na povojnovom neorealizme, presadil sa však až začiatkom šesťdesiatych rokov formálne aj obsahovo vynikajúcou filmovou tetralógiou: *Dobrodružstvo* (1960), *Noc* (1961), *Zatmenie*

(1962) a *Červená pustatina* (1964). V nej blahobytní, dobre oblečení a vzdelaní ľudia týrajú svoje vnútro nedostatkom skutočných starostí. Nehľadajú nové ciele: usilovne pracujú a bezstarostne utrácajú. Neboja sa Boha a ich najčastejšou kratochvíľou je sex – s láskou alebo aj bez nej. O nič sa neopierajú: svet včerajška už neexistuje, hrôzy vojny sú zabudnuté alebo vytlačené zo spomienok, život beží pokojne, akoby voľnobehom ďalej.

Toto ľahké, a predsa ťaživé prežívanie ukazoval Antonioni v pomalých, nekonečne dlhých obrazoch, ktoré by za iných okolností padli za obeť nožniciam netrepezlivého strihača. U neho to však bol štýl; filozofické presvedčenie, že životnú prázdnotu nie je možné zobraziť inak ako prázdny rámom. Bolo fascinujúce, ako diváci šesťdesiatych rokov vydržali schválnosti Antonionioho kultivovanej nudy. Film *Dobrodružstvo* navštevovali davy. Treba však dodať, že rovnako úspešné bolo napríklad aj Bergmanovo *Mlčanie* (1963) či Kubrickov film *2001: Vesmírna odysea* (1968).

Po tetralógii akoby Antonioni pochopil, že jeho hrdinovia zostarli. Dorazila k nemu budúcnosť a tá už patrila iným. Svoj hlboký, skeptický, analytický rozum uprel na nich: na generáciu sebavedomých, hlučných, konvencie ignorujúcich mladých ľudí, posadnutých potrebou sebavyjadrenia. Všetko, čo prinášali, bolo vyzývavé a nové: umenie, výzor, sex, láska, životný štýl.

Starnúci Antonioni dokázal pochopiť nastupujúcu revolúciu mládeže presnejšie a skôr ako oni sami. V priebehu jedného desaťročia o nich nakrútil tri zásadné filmy: v Londýne *Zväčšenina* (1966), v USA *Zabriskie Point* (1970) a na pomedzí Afriky a Európy *Povolanie: reportér* (1975). Vydáva v nich umelecké svedectvo o duši anglickej bohémy, americkej študentskej revolty a o európskom zvažovaní identity, podobnom tomu, čo v románoch z tej doby opísal Max Frisch.

Antonioni čerpal námet či skôr kriminálno-filozofickú zápletku filmu *Zväčšenina* z poviedky argentínskeho spisovateľa Julia Cortázara. To podstatné mu však dodala doba. Hlavným hrdinom filmu je mladý módný fotograf Thomas (vynikajúci David Hemmings). Thomas má talent, ale aj aroganciu prirýchlo úspešného umelca. Vychudnuté manekýnky, ktoré sa mu vnucujú, obhospodaruje ako spotrebný materiál. Thomas je typický predstaviteľ rozblázneneho Londýna tej doby. Aj keď je bohatý, texasky sú uniformou aj pre neho. Jazdí síce v rolls-royce, ale popiera jeho status konzervatívneho bohatstva.

Keď mu počas rozhovoru s neznámou ženou zazvoní

v ateliéri telefón, ponúkne žene slúchadlo a komentuje to najdlhším monológom filmu: „*Chce s vami hovoriť moja žena, zaujíma ju, akú pipku to tu mám. V skutočnosti to nie je moja žena. Iba s ňou mám pár detí. Nie, žiadne deti. Ani len deti nie. Hoci niekedy mám pocit, že máme. Nie je krásna ... je príjemné s ňou žiť ... Vlastne nie je. Preto s ňou ani nežijem.*“ Je to irónia, ľahostajnosť, vesmírny odstup alebo len túžba po ozajstných vzťahoch zaobalená do cynizmu?

Táto neserióznosť aj pri najväčších veciach nie je výnimkou, ale značkou generačnej vzbury. Thomas sa v malom starožitníctve, ktoré chce kúpiť, stretáva s jeho mladou majiteľkou. Keď sa jej pýta, prečo chce obchod predať, dievča mu odpovie: „*Rada by som skúsila niečo iné. Zmiznúť kdesi. Mám po krk starožitností. Pôjdem do Nepálu.*“ A keď ju Thomas upozorní, že Nepál je celý starožitnosť, odpovie mu bez zaváhania: „*Tak radšej skúsím Maroko.*“

Thomasa živí fotografovanie módy, má však aj umelecké ambície. Strávi noc v útulku pre bezdomovcov, aby vytvoril cyklus sociálnych fotografií. Je popretím Fitzgeraldovho prekliatia, podľa ktorého komercia zabíja umenie. Šesťdesiate roky boli plné popierania tejto tézy. V dobe skupín ako Beatles, Cream či Led Zeppelin prestalo platiť, že úspech si musí vyútiť kompromisy.

Ráno po noci v útulku zláka Thomasa magické svetlo v opustenom parku. Objaví mladú ženu so starším mužom, nebadane sa k nim priblíži a viac ráz si ich od-fotografuje. Keď si ho žena všimne a protestuje proti porušeniu práva na súkromie, arogantne ju odbije. Jeho tolerancia k slobode iných je etikou buldozéra.

Žena ho vystopuje, navštívi v jeho dome a žiada ho o negatív filmu. Veľmi jej na tom záleží. Je ochotná film ukradnúť aj sa s Thomasom vyspať. To podnieti jeho záujem. V jeho svete síce spáva hocikto s kýmkoľvek, ale urobiť to výmenou za pár fotografií sa mu zdá čudné. Možno ho prekvapila prílišná naliehavosť a možno iba poslušol nešikovné rozvíjanie zápletky. Ženu oklame iným filmom a film z parku vyvolá. Urobí zväčšeniny záberov a hľadá príčinu ženej nervozity. Objaví číhajúceho vraha a možno aj rozmazanú mŕtvolu.

Večer sa do parku vráti a skutočne nájde mŕtveho muža. Bol svedkom vraždy a je vlastníkom dôkazu. Mal by ísť na políciu, ale nechce sa mu. Spravodlivosť ho nezaujíma a tajomstvo považuje za svoje vlastníctvo. Rád by sa oň však podelil. Navštívi suseda maliara, ktorého možno považuje za priateľa. Svojho agenta nachádza na žure s drogami, kde

stretáva aj svoju ženu. Avšak nikto sa s Thomasom o tajomstvo nedelí. Ostáva s ním sám.

Thomasova samota nie je situáciou Camusovho *Cudzínca*, ale obyčajným nezaujmom. Jeho sociálne siete nie sú utkané zo spoluúčasti. Sú to súčiastky v zložitom spoločenskom stroji. Tam, kde stroj nič nevyrába, väzby nepotrebuje. Thomas je umelec s Picassovými očami a vášňou pre krásu, ale v živote je to egoistický narcis, tvrdý a bezcitný. O lásku ani nezavádí a v sexe nevidí nič hlbšie ako hru. Izolácia je jeho voľbou.

Thomasova púť nemožnosťou podeliť sa o tajomstvo zostarla. Svet sklebetnel. Predierame sa cudzími tajomstvami a vnímame ich ako reality show. Sú to len statusy na facebooku, ktoré zanedlho odstrčia ďalšie novinky.

Zväčšenina je dodnes nádherný, elegantný, napínavý aj hlboký film. Intelektuálne poctivý, poeticky silný a vizuálne skvelý. S tajomstvom, kvôli ktorému sa oplatí nedýchať. Reprezentuje esenciu šesťdesiatych rokov minulého storočia viac ako akýkoľvek iný

film. Nonkonformnosť životov so zaujatím pre tvorbu. Rýchle nadobudnuté bohatstvo a ľahostajnosť k veciam. Libertínsku promiskuitu a dôležitosť gesta. Ale najmä je to lekcia zo solipsizmu s túžbou preraziť izoláciu.

Ostali dve slávne metafory. Prvou je fantasticky vymyslená semiotická hra: gitara, ktorú na koncerte Yardbirds rozbije Jeff Beck a hodí medzi divákov, má cenu iba v kontexte situácie, v ktorej sa odohrala.

Druhou je záver filmu. Antonionimu sa podarilo v piatich filmoch za sebou nakrútiť prekvapujúci záver, ktorým donútil divákov myslieť. Týmto závermi sa z jeho filmov stali myšlienkové dobrodružstvá, ktoré sa už nedali vnímať len ako príbeh. Najslávnejší, ten, o ktorom sa najviac diskutuje a ktorý sa najbúrlivejšie interpretuje, bol práve záver filmu *Zväčšenina* – tenis s imaginárnou loptičkou. Vo virtuálnom svete, v ktorom žijeme dnes, už zimaginárnalo všetko a loptička zrealizovala.

František Gyárfáš



Ing. **František Gyárfáš**, PhD. (1954), je informatik, učí na Fakulte matematiky, fyziky a informatiky UK. Filmy miluje, odkedy prvý raz vstúpil do filmového klubu. Pre filmové kluby písal úvody k filmom a profily režisérrov. Od roku 1990 uverejňoval filmové recenzie v časopisoch (*Kultúrny život*, *Domino Fórum*, *Film.sk*) a v internetových médiách (*inzine*, *station*, *inland*). V SFÚ mu spolu s Jurajom Malíčkom vyšla kniha *Naše filmové staročie* (2014). Jeho láska k filmom pretrváva.



špeciál

JE TO LEN KONIEC SVETA

Juste la fin du monde

Kanada/Francúzsko, 2016, DCP + MP4 + DVD, 97 min., MP 15,
české titulky, dráma

premiéra: 12. 1. 2017 **réžia:** Xavier Dolan **scenár:** Xavier Dolan **kamera:** André Turpin **hudba:** Gabriel Yared
strih: Xavier Dolan **hrajú:** Gaspard Ulliel (Louis), Nathalie Baye (matka, Martine), Léa Seydoux (Suzanne), Vincent Cassel (Antoine), Marion Cotillard (Catherine)

ocenenia (výber) – 2016: MFF Cannes – Veľká cena poroty a Cena ekumenickej poroty

Xavier Dolan (20. 3. 1989 Montreal, Québec, Kanada)

Niekedy ho nazývajú zázračným dieťaťom québeckého filmu, pretože aj keď je v Québecu silná tradícia autorských režisérovo, len málokto z nich dokázal v takom mladom veku toľko, čo Dolan. Jeho debut *Zabil som svoju matku* (2009) získal cenu Medzinárodnej konfederácie umeleckého a esejistického filmu (CICAIE) v Cannes a následne koloval a vyhral na troch desiatkach ďalších festivalov. Jeho ďalší film *Imaginárne lásky* (2010) síce nemal taký silný kritický ohlas, ale stal sa kultovým pre najmladšiu generáciu filmových fanúšikov. Predal sa do desiatok teritórií a aj na Slovensku patril k najnavštevovanejším artovým filmom roka. Nasledujúci, trochu experimentálny *Laurence Anyways* (2012) znovu putoval na festival do Cannes a *Tom na farme* (2013) mal pre zmenu premiéru v súťaži festivalu v Benátkach. S nasledujúcimi filmami súťažil Dolan znova v Cannes. Za snímku *Mami!* (2014) získal Cenu poroty a za film *Je to len koniec sveta* (2016) Veľkú cenu poroty a Cenu ekumenickej poroty. Na vlnajšom 22. MFF Febiofest bol uvedený Profil: Xavier Dolan.

Ďalší Dolanova hipsterie

A čo ešte bych vám neřekl?

Zázračné dieťa kanadského filmu, režisér Xavier Dolan, pomalu dospívá v muža. Je mu již 27 let, a v jeho najnovějším filmu *Je to jen konec světa* hrají výhradně špičkoví francouzští herci a herečky a scénář tentokrát není svévolným plynutím nápadů, ale adaptací stejnojmenné úspěšné divadelní hry. Po rozpačitých reakcích (především novinářů) na premiéře filmu v Cannes byl Dolan vzteky bez sebe. Když za film nečekaně obdržel druhou nejvyšší cenu festivalové poroty (Grand Prix), plakal na pódiu jako malé dítě. *Je to jen konec světa* je prostě v něčem typický a v něčem netypický „Dolan“. Je to film plný emocí, ale někoho se vůbec nedotknou. Vidíme bravurní režijní rukopis, který ale půlce publika připadá jako kaširovaná plytkost. Na plátně nám excelují skvělí herci, ale bučící

novináři přišli o hysterii. Kolem Dolana a jeho filmů je prostě stále živo. Je to možná tím, že i nadále zůstává jedním z mála současných režisérů, který otevřeně popisuje tabuizovaná témata spojené jak s homosexualitou, tak s dospíváním obecně. A v neposlední řadě jeho filmy budí velmi výrazná očekávání a není nic horšího, než své staré fanoušky zklamat a ještě si přitom dovolit získat fanoušky nové. Nicméně *Je to jen konec světa* je skutečně Dolanův nejvyzrálejší film, což možná příliš ostře kontrastuje s jeho doposud nejdivočejším opusem *Mami!*, který mu předcházela.

Ale vraťme se nejdříve trochu do minulosti. Už od svého debutu *Zabil jsem svou matku* (2009) své filmy (s jedinou výjimkou) Dolan premiéruje na festivalu v Cannes. Pravidelně zde vyhraje některou z cen,

pravidelně jeho producenti prodají jeho snímek do širší distribuce i na další festivaly. Dolan od počátku spolupracoval s francouzskými sales agenty a především produkčním a distribučním domem MK2. Jenže zatímco se *Imaginární Lásky* (2010) prodaly do desítek zemí a byl to právě tento film, který Dolanovi přihráhl první dost početné publikum, hned následující titul *Laurence Anyways* (2012) i díky své téměř tří hodinové stopáži spíše propadl. Svůj zatím nejtemnější snímek *Tom na farmě* (2013) pak Dolan uvedl na festivalu v Benátkách, kde není filmový trh, a tak se film stal skoro neprodejným. Vypadalo to, že Dolan sice stále imponuje festivalovým dramaturgům a novinářům, ale zůstává mu pouze nejvěrnější část bývalého publika. O jeho filmy se po *Tomovi* začala starat obrovská kanadská společnost Entertainment One. A její dceřina společnost, zaměřená na prodej licencí umělečtějších filmů, Seville Pictures z filmu *Mami!* (2014) v Cannes hned na jaře dalšího roku udělala mezi nákupčími úplný hit. Jen málokdo totiž čekal tak razantní změnu tématu i stylu a dopředu odesívaný Dolan se opět vrátil do čela závodu o nejprestižnější filmovou trofej na světě. Během pěti let tak Dolan stihl debutovat, propadnout, zažít comeback a ještě k tomu se stát módní ikonou nejmladší generace filmových fanoušků. Tedy těch, kteří v kině hledají i jiný zážitek, než sledování hollywoodských pohádek pro dospělé, na kterých ale vyrostli. Tento krátký exkurz je důležitý pro pochopení rozporuplných reakcí, které *Je to jen konec světa* vyvolal v Cannes i na dalších festivalech. Část novinářů Dolana vnímá jako ukňouraného estéta, který nemá co říct. Část jeho publika po něm chce, aby točil dokola stále stejné filmy, ale tomu se Dolan úspěšně brání a nebojí se i nadále experimentovat. A do čeho se tedy pustil tentokrát?

Film je adaptací divadelní hry Jean-Luca Lagarce, absurdním divadlem i Kafkou inspirovaného francouzského autora, který je dnes součástí kánonu moderního evropského divadla, ale během jeho života se jeho hry téměř nehrály. Hra vznikla v roce 1990, Lagarce zemřel o pět let později a první inscenace byla nazkoušena až čtyři roky po jeho smrti. Autobiograficky laděný příběh vypráví jeden den ze života mladého dramatika Louise, který se po dvanácti letech vrací domů, aby své rodině oznámil, že umírá. Čeká ho matka, mladší sestra a bratr se svou ženou, kterou Louis nikdy neviděl. Komorní drama je tedy především o přerušených rodinných vazbách, o strachu ze smrti i o neochotě naslouchat jeden druhému.

Hrdinové se na divadelní scéně prostě osudově míjejí v osudovém okamžiku, kdy pouze ten hlavní z nich tuší, že se jedná o setkání poslední.

Dolan se předlohy drží velmi věrně, respektive využívá především rytmičnost divadelního vyprávění, kdy se střídají scény skupinové s těmi intimnějšími, dialogickými. Využívá přirozenou divadelní gradaci. Oproti divadlu však pracuje s celou řadou retrospektiv a téměř výhradně s detailními záběry a je jedno jestli postav nebo prostředí, ve kterých se nacházejí. Je to samozřejmě klasická figura filmové řeči, kdy režisér pracuje s tím, že si divák prostředím i reakci ostatních postav ve scénách domýšlí. Zároveň je dnes svět vlastně zaplaven emotivními detaily, ze kterých si sami konstruujeme naši virtuální, sociální identitu. V kombinaci se soundtrackem, který je opět složen z „populárních“, kolovrátkových písní dávno uplynulých prázdnin, je film po formální stránce prostě rozpořbovaným instagramem. Od klipu ho dělí „jen“ to, že Dolanova režie, střih a vedení herců je někde mezi Dzigou Vertovem a Ingmarem Bergmanem. Pokud je tedy tento film pro diváka prvním setkáním s Dolanem (a já předpokládám, že takovými diváky byla i podstatná část letošní canneské poroty), je naprosto nemožné nepropadnout údivu, kde se takový talent a takový moderní a zároveň klasický filmový vypravěč vzal.

Dolan se tímto filmem vrací k tématu homosexuality a coming-outu. Tématu, které tolik řešil ve svých starších filmech. Už divadelní předloha je velmi rafinovaná v tom, že se hlavní hrdina nepřijede rodině vyzpovídat z toho, že je gay. To už o něm koneckonců všichni vědí. Tentokrát musí oznámit to, že je z těch gayů, co onemocněli AIDS. Kdyby to byla jakákoliv jiná choroba, asi by to šlo říct rychleji. Asi by to nevyžadovalo takovou odvahu. Tenhle typ coming-outu je prostě pro všechny příliš bolestivý. Může se zdát, že je to skutečně „devadesátkové“ téma, které už dnes ztratilo na své šokantnosti. Že tematizovat ve filmu takovou situaci je jen parazitování na emocích diváků. Na druhou stranu tohle téma prostě ze světa nezmizelo a není důvod se tvářit, že když už tu jednou existují monografie Freddieho Mercuryho, tak už se k tomu nemá smysl vracet. Vnitřní konflikt hlavního hrdiny je přitom přesně to, co nás může udržet v napětí, díky čemuž můžeme konfrontovat sami sebe s tím, jak ve svých rodinách můžeme a chceme mluvit otevřeně o věcech, jako je umírání. Jakoby smrt byla posledním tabu, které naši společnost ještě zbylo.

K filmu jistě výrazně přitáhl pozornost i fakt, že se v něm objeví herci z první ligy současného francouzského herectví. Nikdy předtím se Dolan nepustil do filmu s tak ambiciózní sestavou. Hlavní roli Louise dostal Gaspard Ulliel, který si křehkého anidise vyzkoušel už v Bonellově *Saint Laurentovi*. Jeho mladší sestrou je hvězda filmů *Život Adèle* a bondovky *Spectre* Léa Seydoux. Bratra si zahrál idol žen i artových režisérů Vincent Cassel a jeho ženu držitelka Oscara Marion Cotillard. Obsazení pak kraluje Nathalie Baye v roli matky. Pokud se Dolanovi daří rozvíjet svůj skvělý režijní rukopis a opět si vybral zajímavé, kontroverzní a emotivní téma, s výběrem herců už takové štěstí neměl. Každý z nich je ve své roli samozřejmě perfektní, ale jejich hvězdný esprit až příliš kontrastuje s textem a s prostředím, do kterého je Dolan narařičil. Zatímco Ullielův Louis je celkem přesvědčivý, protože je to svěťák, protežovaný synek a umělec, Seydouxová mladší sestra, která prožívá „pubertální“ vzdor, je prostě až příliš v kategorii „hercecký koncert“. Casselův humpolácký řemeslník působí místo až komicky, ale Cotillard v roli jeho ženy (a zároveň jedině z hostitelů, kdo dokáže vnímat Louisevy emoce a pochopí, proč vlastně přijel) je decentní a přesná. Podobné námitky by možná skutečně nezazněly, kdyby se Dolan rozhodl obsadit své tradiční kanadské herce.

Je to jen konec světa v sobě nese skvělé drama, které se od úvodního monologu hlavního hrdiny dostává přes dialogy jednotlivých postav a několik společných scén až k mimofádně intenzivní finální scéně. Nechybí v něm snové flashbacky do minulosti ať už té rodinné, nebo z divokého dospívání hlavního hrdiny. Kombinuje k sobě témata drsného coming-outu a návratu „ztraceného syna“. Dotýká se hierarchie rodiny, kde prim hrají synové před dcerami, jejichž role je v naší společnosti jakousi přípravkou na mateřství, a tím pádem další protežovaný synků. Když v jejich klíčovém dialogu matka Louise říká, že mu nerozumí, ale miluje ho, a to se nikdy nezmění, je to moment, který svou banalitou leckoho úplně vytočí, ale skutečně je to banální? Dolan tentokrát nevolí tak dramatickou situaci, jako v *Tomovi na farmě*, kde se odhalení týkala mrtvého syna v homofobním prostředí jeho rodiny. Ukazuje nám modelovější situaci, situaci daleko univerzálnější a jednodušší. Neukazuje nám jí navíc on, ale zprostředkovává nám svůj interpretaci dramatického textu od autora, který zemřel mlád, nepochopený, a stal se (jako tolik jiných) ikonou až po své smrti. A tenhle osud, ten teprve musel Dolana jako nejmladšího z nejmladších laureátů všemožných filmových cen zaujmout.

Přemysl Martinek



Mgr. **Přemysl Martinek** (1980) je absolventom štúdia filmovej vedy na Filozofickej fakulte UK v Prahe. V roku 2001 založil filmovoteoretický seminár Film Sokolov, ktorý pripravujú študenti katedier estetiky a filmových štúdií na FF UK. Od roku 2003 pôsobil ako recenzent v týždenníku *Respekt*. V rokoch 2004 až 2007 pracoval ako programový riaditeľ pražského Febiofestu. V roku 2007 nastúpil ako label manager do marketingového oddelenia spoločnosti Bontonfilm a od roku 2008 do apríla 2015 bol výkonným riaditeľom spoločnosti Film Distribution Artcam, zameranej na distribúciu zahraničných i českých autorských filmov. Od jesene 2014 pracuje aj ako umelecký riaditeľ slovenského Medzinárodného festivalu filmových klubov FEBIOFEST. Je členom Rady českého Štátneho fondu kinematografie.



BRAČEK JELENČEK

Braček jelenček

Slovensko, 2015, DCP + MP4 + DVD, 12 min., MP 12
slovensky s anglickými titulkami, animovaný

premiéra: 6. 10. 2016 **réžia:** Zuzana Žiaková **scenár:** Zuzana Žiaková, Ivana Macková
animácia: Zuzana Žiaková **kamera:** Miroslav Ivan **hudba:** Matej Sloboda **strih:** Anna Capuliaková
hlasy postáv: Jozef Mokoš, Kakama Kubcová, Juraj Kmošena, Tomáško Tapušík

ocenenia – 2016: 9. Medzinárodný festival animácie Fest Anča, Žilina – Anča Slovak Award – Čestné uznanie

predfilm k filmu **5 October**



SUPERBIA

Superbia

Maďarsko/Česko/Slovensko, 2016, DCP + blu-ray, 15 min., MP 12
bez slov, animovaný

premiéra: 20. 10. 2016 **réžia:** Luca Tóth **scenár:** Luca Tóth **animácia:** Luca Tóth **hudba:** Csaba Kalotás

predfilm k filmu **Oheň na mori**

FILMOVÝ KABINET DEŤOM

VÝCHOVNO-VZDELÁVACÍ PROJEKT PRE ŽIAKOV A PEDAGÓGOV

INTERAKTÍVNY WORKSHOP
ANIMOVANÉHO FILMU
A JEHO TAJOMSTIEV



V ŠKOLSKOM ROKU 2016/2017
V KINE LUMIÈRE V BRATISLAVE
A ĎALŠÍCH MESTÁCH NA SLOVENSKU

FILMOVÝ
KABINET
DEŤOM

Podujatie finančne podporil



Asociácia slovenských filmových klubov
Brniarska 33 - 811 04 Bratislava - tel.: 02/ 54 65 20 18 - www.asfk.sk



22. PROJEKT 100 – 2016
V SLOVENSKEJ REPUBLIKE
8. 9. 2016 – 28. 2. 2017

PROJEKT 100 2016

FILMOVÉ KLUBY

FK Cassandra BĀNOVCE NAD BEBRAVOU

FK v Múzeu SNP BĀNSKĀ BYSTRICA

FK Oko BĀNSKĀ ŠTIAVNICA

Kino* Divadla Pôtoň BĀTOVCE

Artkino za zrkadlom BRATISLAVA

Filmový klub Kamel BRATISLAVA

FK SĽUK BRATISLAVA

Kino Inak BRATISLAVA

Kino Klap BRATISLAVA

Kino Lumiére BRATISLAVA

Kino Mladost BRATISLAVA

FK Obývačka BREZNO

FK BYTČĀ

FK Rebel HANDLOVĀ

FK Uránia 1919 HĽOHOVEC

Kinoklub Fajn HUMENNĚ

FK Iskra KEŹMAROK

FK Vasmacska KOMĀRNO

FK TabacĽka Kulturfabrik KOŠICE

Kino Ťsmev KOŠICE

FK 1115, kino Akropola KREMNICĀ

FK Otáznik LEVICE

FK kino Ťsmev LEVOČĀ

FK Golden Art Club LIPTOVSKÝ MIKULĀŠ

FK Európa LUČENEC

FK Priestor LUČENEC

FK MCK MALACKY

FK AlternĀtĀva MARTIN

FK ScĀna, kino ScĀna MARTIN

FK "k4" MODRA

FK NĀmestovo, kino Kultúra NĀMESTOVO

Kinoklub Tatra NITRA

FK kino PovaŹan NOVĚ MĚSTO NAD VĀHOM

FK kino Mier NOVĚ ZĀMKY

FK Kultúrne centrum PEZINOK

FK FontĀna PIEŠĀNY

Filmový klub Poprad, kino Tatran POPRAD

Filmový klub kina Mier POVAŹSKĀ BYSTRICA

FK Pocity PREŠOV

FK '93 PRIEVIDZA

FK pri DK PŪCHOV

FK kino Orbis RĀMAVSKĀ SOBOTĀ

FK Ilúzia, kino Kultúra RUŹOMBEROK

FK Torysa SABĀNOV

FK kino Mladost SENICA

FK kino Nova SERĚD

FK KMC, kino Mier SPIŠSKĀ NOVĀ VES

FK Raj, kino Tatra STARĀ LUBOVŇĀ

FK pri DK ŠĀĽĀ

Artkino Metro TRENČĀN

FK Naoko TRĀVA

FK Cinema TRSTENĀ

FK Ypsilon TURZOVKA

FK kino Mladost VRANOV NAD TOPLĽOU

FK KC Stanica ŹILINA-ZĀRIEČIE

KINĀ

CINEMAX BĀNSKĀ BYSTRICA

Kino Źriedlo BARDEJOVSKĚ KŪPEĽE

CINEMAX Bory BRATISLAVA

Kino Lamač BRATISLAVA

Kino NostalĽgia BRATISLAVA

Kino Mostár BREZNO

Kino PaĽárik ČADCA

Kino Diamant DUDINCE

CINEMAX DUNAJSKĀ STREDA

Kino Dom kultúry GALANTA

Kino PoĽana HRIŇOVĀ

CINEMAX KOŠICE

Kino Kultúra KRUPĀNA

Kino Nicolaus LIPTOVSKÝ MIKULĀŠ

Kino Centrum MICHALOVCE

Kino Primáš MYJAVA

CINEMAX NITRA

Mlyny Cinemas NITRA

PanoramaticĽké 3D kino PARTĀZANSKE

CINEMAX POPRAD

CINEMAX PREŠOV

Kino Klub REVŪCA

CINEMAX SKĀLICA

Kino Centrum SNĀNA

Kino STROPKOV

Kino Spoločenský dom TOPOĽČĀNY

Mestské kino SlĀvia TREBIŠOV

CINEMAX TRENČĀN

CINEMAX TRĀVA

Kino Tatra VRĀBLE

Kino Tekov ZĽĀTE MORAVCE

Europa Cinemas 4D ZVOLEN

Kino Hron ŹĀR NAD HRONOM

CINEMAX ŹILINA

Program premietanĽ hĽadajte
priamo vo filmovĽch kluboch a v kinĽch
alebo na www.asfk.sk

ORGANIZĀTOR:



SPOLUORGANĀZĀTORI:



POPULĀRTE FINANČNE
PODPŪRĽE



MEDIĀNI
PARTNERI:

