

100
2015

PROJEKT

WWW.FILMSK.SK / WWW.ASFK.SK



ZVLÁŠTNE VYDANIE *film.sk*

RECENZIE ► PROFILY ► ŠTATISTIKA

NAJPODROBNEJŠIA MAPA SLOVENSKÉHO FILMU

www.skcinema.sk



Film.sk
Mesačník o filmovom dianí na Slovensku
Zvláštne vydanie k prehliadke Projekt 100 – 2015
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 tvorcov: Miro Ulman, Martina Pašteková
Dizajn a grafická úprava: pro.bashta.sis
Tlač: Dolis, spol. s r. o.
Uzávierka Zvláštneho vydania k prehliadke Projekt 100 – 2015: 24. 8. 2015
Názory redakcie sa nemusia zhodovať s názormi prispievateľov.

Podujatie PROJEKT 100 – 2015 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

02–03 NA ÚVOD

04–07 AFERIM!

Miroslav Marcelli: Dobrá práca, dobré svedomie dobrého chlapa

08–11 FÉNIX

Martin Palúch: Fénix – filmový mýtus o znovuzrození a nemožnosti návratu

12–15 KLUB BITKÁROV

Juraj Malčíek: Dnes to už nemôže byť pravda...

16–19 KOZA

Martin Ciel: Koza, film o empatii

20–23 LOVE

Daniel Kováčik: Krv, slzy a sperma

24–27 MA MA

Přemysl Martinek: Julio Medem je zpátky, ale v jiném světě

28–31 MLADOSŤ

Peter Konečný: Sanatórium umenia

32–35 OKNO DO DVORA

František Gyárfáš: Džentlmenský obchodník s napätím

36–39 VÝCHOD SLNKA

Michal Michalovič: Východ slnka alebo O línii rezonancie

40–43 ZBRUSU NOVÝ ZÁKON

Zuzana Štefunková: Aj Boh je len človek

Filmy, ktoré máme radi

Projekt 100 je podujatie, ktoré obľubujú nielen dramaturgovia klubových kín (môže byť krajší zážitok, ako vidieť film na veľkom plátne?), ale aj ich diváci. Projekt 100 sa stal pre filmového nadšenca sviatkom. Prináša pohyblivé obrazy, ktoré nepatria do kategórie mainstreamu a ocení ich každý, kto počas roka navštevuje svoj obľúbený filmový klub, ale aj ten, kto sa na projekciu náhodne zatúla (zaručujem, že už neodíde sklamaný). Po jarnom Febiofeste je práve jesenné načasovanie desiatich výnimočných snímok tým najlepším dôvodom stráviť večery v prítmí kinosály. Tohtoročný Projekt 100 tvoria snímky uvádzané na úspešných svetových filmových festivaloch, ale aj tie, ktoré sú rokmi overené a môžeme ich hrdo označiť nálepkou „kultové“.

Neuveriteľný 21. ročník prinesie nielen do filmových klubov, ale aj do multiplexov desať snímok významných filmových tvorcov. Stalo sa nepísaným pravidlom, že prehliadku otvára slovenský film. Chvalabohu, posledné roky prajú domácej kinematografii, a preto sa film *Koza* Ivana Ostrochovského môže pýšiť zaradením medzi snímky takých autorov, akými sú Julio Medem s jeho najnovšou snímkou *Ma ma* či najkontroverznejší z nich Gaspar Noé a jeho ďalší „uletený“ počin *Love*. Belgičan Jaco Van Dormael nám predvedie svoj cit pre skvelé zápletky v komédii *Zbrusu Nový zákon* a Christian Petzold zas snímkou *Fénix* potvrdí, že téma holokaustu vo filme ešte nebola vyčerpaná. Miláčikom publika sa v posledných rokoch stal Talian Paolo Sorrentino a jeho *Mladosť* bude určite vysoko navštevovanou snímkou. Prajem jej to! Žánrový mix ponúkne historický western s prvkami komédie *Aferim!*, zasadený na začiatok 19. storočia v Rumunsku, kde stále pretrvávalo rímske otroctvo. Projekt 100 sa rád vracia do minulosti, za čo mu patrí veľká poklona. Diváci si tak po rokoch môžu v kine užiť naozajstné klasiky z dejín kinematografie, učebnicové príklady (zaručene nie nudné!), odzrkadľujúce režisérsky um svojich tvorcov – nemý film nemeckého režiséra Friedricha Wilhelma Murnaua *Východ slnka* a *Okno do dvora* Alfreda Hitchcocka. Na záver je tu lahôdka pre všetkých milovníkov kníh a ich adaptácií, fanúšikov deväťdesiatych rokov a Davida Finchera – *Klub bitkárov*.

Teší ma, že naši diváci budú mať možnosť vidieť tieto príbehy, rozmýšľať o nich, porovnávať ich, ponárať sa do nich, sledovať umenie réžie, strihu, scenára či kamery a oceniť herecké kvality, prirodzenosť, drámu i humor. Pretože práve tieto ingrediencie tvoria filmy, ktoré máme radi, a nech je hrdý ten, kto ich počas tejto jesene bude vidieť všetky!

Nina Šílanová,

dramaturgička filmového klubu Pocity v Prešove,
podpredsedníčka výkonného výboru ASFK

POROVNANIE PROJEKTU 100 V ČR a SR v rokoch 1995 – 2014

Projekt 100 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
SPOLU			18 343	796 083	43

Projekt 100 (1995 – 2014) 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
SPOLU			9 905	360 834	36
Spolu ČR + SR			28 248	1 156 917	41

Aferim!

Aferim!,
Rumunsko/Bulharsko/Česko, 2015,
DCP + DVD, 108 min., MP 15,
české titulky, dobrodružno-historická dráma

PREMIÉRA: 17. 9. 2015

RÉŽIA: Radu Jude

SCENÁR: Radu Jude, Florin Lăzărescu

KAMERA: Marius Panduru

HUDBA: Trei Parale

STRIH: Cătălin Cristuțiu

HRAJÚ: Teodor Corban (Costandin)

Mihai Comănoiu (Ioniță)

Cuzin Toma (Carfin)

Alexandru Dabija (bojar Iordache Cîndescu)

Alexandru Bindea (Kňaz)

a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 2015:

MFF Berlín – Strieborný medveď

za réžiu (R. Jude) ex aequo

s Malgorzatou Szumowskou

za film *Telo/Cialo*



Radu Jude

* 28. 3. 1977, Bukurešť, Rumunsko

V roku 2003 vyštudoval filmovú réžiu na Univerzite médií v Bukurešti a pracoval ako asistent réžie. Nakrútil sériu krátkych filmov, medzi ktorými najviac vynikajú *Elektrónka* (Lampa cu caciula, 2006; viac ako 50 medzinárodných cien – Sundance, San Francisco, Los Angeles a iné) a *Alexandra* (2007). Jeho celovečerný debut *Najšťastnejšie dievča na svete* (Cea mai fericită fată din lume, 2009) vyhral na Berlinale cenu CICAIE a do programu si ho vybralo viac ako 50 filmových festivalov (Toronto, Solún, Sarajevo, Londýn...). V roku 2011 režiroval a produkoval nezávislú snímku *Film pre priateľov* (Film pentru prieteni). Jeho druhý celovečerný film *Všetci v našej rodine* (Toata lumea din familia noastră, 2012), ktorý mal premiéru na Berlinale, získal cenu Sarajevské srdce na filmovom festivale v Sarajeve, cenu Le Bayard d'Or za najlepší film a pre najlepšieho herca na MFF Namur a vybralo si ho viac ako 30 festivalov na celom svete. Jeho krátke filmy *Tieň oblaku* (O umbra de nor, 2014) a *Prejsť cez stenu* (Trece si prin perete, 2014) boli uvedené v Cannes. Jeho tretí dlhometrážny film *Aferim!* (2015) mal premiéru na 65. Berlinale, kde zaň získal Strieborného medveďa za réžiu ex aequo.

Dobrá práca, dobré svedomie dobrého chlapa

Turecké slovo „aferim“, ktorým rumunský režisér Radu Jude nazval svoj tretí celovečerný film, je prejavom spokojnosti nad dobre urobenou prácou. Je to čosi ako „výborne!“, „podarilo sa!“, „bravo!“. Keď teda toto slovo zaznieva z úst bojara, môže policajt Costandin pociťovať uspokojenie. Misia, na ktorú sa dal najat' so svojim synom, začínajúcim policajtom, sa úspešne skončila. Po dlhom putovaní valašskou krajinou utečenca našli, spútaného ho priviedli späť k jeho pánovi a prenechajú mu, aby tohto cigánskeho otroka za jeho prečin potrestal. O chvíľu dostanú sľúbenú odmenu a budú sa môcť pobrať domov, k žene a matke.

Píše sa rok 1835 a oni v tejto krajine, ktorá ešte stále patrí pod Osmanskú ríšu, no po vojne s Ruskom sa za cenu zmätkov a neistôt spod jej vlády vymaňuje, reprezentujú zákonný poriadok. Ten poriadok, ktorý umožňuje Cigánov kupovať, predávať a využívať ako otrokov. Ak niektorý z Cigánov, ktorých tu príznačne volajú „vrany“, svojmu pánovi utečie, nastolenie narušeného poriadku si vyžaduje túto vrana chytiť a priviesť tam, kam patrí, k jej majiteľovi. V tomto prípade to nebolo jednoduché, vrana uletela ďaleko a u nového pána sa dobre skrývala, no skúsený policajt Costandin opäť splnil svoju povinnosť.

K jeho pocitu uspokojenia môže prispieť, že okrem tejto základnej povinnosti dostál v priebehu prenasledovania aj ďalším záväzkom a nárokom, ktoré priamo alebo nepriamo vyplývajú z jeho postavenia. Ako otec využil každú príležitosť, aby syna zavesťil do policajtského remesla, aby mu priblížil základné pravdy života, aby ho v konkrétnych situáciách, z ktorých zakaždým vedel vyvodit' všeobecne platné poučenie, naučil, ako sa správať ku kňazom, krčmárom, k obchodníkom, Turkom, vranám, prostitútkam a ďalším obyvateľom tejto krajiny. Ako muž si prišiel na svoje s prostitútkou a dokázal si, že napriek chorobám, čo ho prenasledujú, ešte nepatrí do starého železa. Ako dobrý hospodár si na trhu prilepšil predajom zbehnúťho Cigánika, ktorý sa im priplietol do cesty. A našla sa aj príležitosť, aby prekonal svoju nedôveru k popom a jednému z nich v núdzi pomohol, čím

dozaista potešil Boha, ktorý má predsa radosť, keď si chudáci navzájom pomáhajú.

To všetko Costandin stihol urobiť. Tým všetkým opätovne potvrdil svoje postavenie policajta, otca, muža a kresťana v tomto rozkolísanom svete, ktorý rýchlo stráca staré istoty a nové zatiaľ nenašiel, takže viac ako kedykoľvek predtým potrebuje ľudí ako on, ľudí, čo svoje konanie odvodzujú z pevného základu životom potvrdené a vierou spečatené múdrosti. Costandin svoje rozhodnutia a skutky na každom kroku sprevádza porekadlami, rečňovankami, ľudovými, náboženskými a pseudonáboženskými ponaučeniami, čím svoju cestu umiestňuje do krajiny, kde sa rozľahlé valašské doliny prepájajú s pamäťou týchto miest, aby ľudom, ako je on, Rumunom, kresťanom, správnym chlapom a zodpovedným otcom rodín, vytvorili priestor na domov.

Pravda, k životu v tomto kraji patrí nielen presvedčenie, že správny chlap stojí na strane spravodlivosti, a ak je navyše policajt, neúnavne napomáha udržiavať jej vládu. Pre pokoj v duši sa policajt Costandin občas musí zmieriť s tým, že krajina, kde z Božej vôle spolu so svojimi blíždymi žije, je vydaná napospas svojvôli mocných. Na konci svojej cesty sa dostane do situácie, keď mu múdrosť prikáže zmieriť sa s krutosťou a pri pohľade na jej prejavy pokorne prijať ponížené postavenie. Bez tejto múdrosti, čo spoľahlivo vedie jeho kroky, by si pred svojim synom a sám pred sebou musel priznať, že misia, na ktorú sa dal najat', nebola naplnením zákona a spravodlivosti, ale iba žoldnierskou službou pomstychtivému bojarovi. Ešte šťastie, že je tu múdrosť, ktorá nad všetko stavia schopnosť prežiť a aj ponížené postavenie robí znesiteľným, ak nespravodlivý trest dopadá na niekoho, kto je pod nami.

Táto múdrosť pomáha, aby po bezprostrednom pobúrení a ponížení v mysli zavládlo zmierenie so svetom. Kto je chlap, hovorí Costandin synovi, berie svet, aký je, a nezúfa nad tým, že ho nemôže zmeniť. Už znovu vystupuje vo svojej úlohe predstaviteľa spravodlivosti. Domov sa vracajú ako chlapi, čo splnili svoju povinnosť.

Radu Jude nakrútil film, ktorý na historickom pozadí rozvíja tému prenasledovania, zajatia a eskortovania utečenca. Tento čiernobiely film je však predovšetkým príbehom o hrdosti, ktorá plynulo

prechádza do pokory a zbabelosti. A o biede tých ponížených, ktorí už pod sebou nikoho nemajú.

Miroslav Marcelli



Prof. PhDr. **Miroslav Marcelli**, PhD. (1947), pracuje od roku 1971 na Katedre filozofie a dejín filozofie Filozofickej fakulty UK v Bratislave, v súčasnosti ako profesor dejín filozofie. Od roku 2005 prednáša semiotiku na Fakulte humanitných štúdií Univerzity Karlovej v Prahe. Sústreďuje sa na problematiku dejín klasickej a súčasnej filozofie, na semiotiku a na filozofiu urbánneho priestoru.



Fénix

Phoenix,
Nemecko, 2014,
DCP + blu-ray + DVD, 98 min., MP 12,
české titulky, dráma

PREMIÉRA: 1. 10. 2015

RÉŽIA: Christian Petzold

NÁMET: Hubert Monteilhet
– román *Le Retour des cendres*
(1961, Návrat z popola)

SCENÁR: Christian Petzold, Harun Farocki

KAMERA: Hans Fromm

HUDBA: Stefan Will

STRIH: Bettina Böhrler

HRAJÚ: Nina Hoss (Nelly Lenz)
Ronald Zehrfeld (Johnny Lenz)
Nina Kunzendorf (Lene Winter)
a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 2014:

MFF San Sebastián – Cena FIPRESCI

2015:

MFF Hongkong – Cena SIGNIS

– Zvláštne uznanie;

Nemecké filmové ceny – Zlatá filmová cena
pre najlepšiu herečku vo vedľajšej úlohe (N. Kunzendorf)

POZNÁMKA: Monteilhetovu predlohu pod pôvodným názvom
Návrat z popola sfilmoval už roku 1965 britský režisér
J. Lee Thompson s Ingrid Thulin, Herbertom Lomom
a Maximilianom Schellom.

Christian Petzold

* 14. 9. 1960, Hilden, Nemecká spolková republika

Študoval nemčinu a divadelnú vedu na Freie Universität Berlin, potom v rokoch 1988 až 1994 filmovú réžiu na DFFB (Nemecká filmová a televízna akadémia Berlín). Toto štúdium bolo dôležité pre stretnutia s ďalšími tvorcami, ktorých neskôr kritici pomenovali ako režisérov tzv. berlínskej školy. Petzold inklinoval k jej štýlu predovšetkým vo svojich prvých snímkach *Vnútná istota* (Die Innere Sicherheit, 2000), *Mŕtvý muž* (Toter Mann, 2001) a *Strašidlá* (Gespenster, 2005). Pre Petzoldov umelecký vývoj bol kľúčovou osobnosťou nedávno zosnulý experimentálny filmár Harun Farocki, ktorému robil Petzold asistentom hneď pri niekoľkých projektoch. Nezastupiteľné miesto v Petzoldovej tvorbe zastáva herečka Nina Hoss, ktorá sa objavila v hlavnej úlohe hneď v piatich jeho filmoch (*Wolfsburg*, *Yella*, *Jerichow*, *Barbara*, *Fénix*) a ktorej tvár a herectvo sa stali jedným z kľúčových vyjadrovacích prostriedkov Petzoldových filmov. Niektorí kritici dokonca prirovnávajú spojenie Petzold – Hoss k osudovým prepojeniam na osi režisér – herečka v súčasnom svetovom filme, ako je napríklad dvojica Lars von Trier a Charlotte Gainsbourg. Christian Petzold je neúnavným zberateľom nemeckých ocenení a jeho snímky sa pravidelne uvádzajú na Berlinale (*Wolfsburg* – Cena FIPRESCI v sekcii Panoráma, *Yella* – Strieborný medveď pre Ninu Hoss, *Barbara* – Strieborný medveď za réžiu).

Fénix – filmový mýtus o znovuzrození a nemožnosti návratu

„Harun Farocki a ja sme chceli urobiť tento film 25 rokov. Je to najdlhší projekt, aký som kedy robil. ... hovorili sme spolu o filme *Alaina Resnaisa Noc a hmla* (1956). Ja som ten film videl ako žiak v škole. Počas jeho premietania v Cannes v roku 1956 preň všetci Nemci z festivalu odišli. Harun mi povedal, že pre ľudí jeho generácie, ľavicovo orientovaných študentov, to bol film, ktorý im ukázal, čo sa dialo v koncentračných táboroch, a že to bol film, ktorý ich oddelil od ich rodičov. Pochopili, že nemecký štát, aj moderný nemecký štát, bol založený na fašistických štruktúrach. Keď sme začali hovoriť o tom, že nakrútime film *Fénix* opäť, vedeli sme, že chceme urobiť film, ktorý sa bude odohrávať „v reze“ – v reze, ktorý vznikol medzi týmito dvomi generáciami.“

Christian Petzold

Pomenovaním fénix sa označuje bájny tvor gréckej mytológie – podivuhodný vták, ktorý v pravidelných cykloch, ako časom starne, stráca farbu a lesk. Napokon si postaví na vrcholci stromu hranicu z vonných korení, ktorú potom zapáli vychádzajúce slnko. Starý fénix v nej zhorí a z popola sa zrodí nový, krásny a mladý fénix.

Nemecká snímka *Fénix* režiséra Christiana Petzolda z roku 2014 využíva pôdorys starogréckej mytologickej báje o tvorovi znovu sa rodiacom z popola ako predobraz príbehu, aby na jeho základe vhodne pretlmočil metaforu o premene a znovuzrození, previazanú s príbehom ženy, speváčky Nelly, ktorá sa tesne po vojne v júli roku 1945 vracia z koncentračného tábora domov, do Berlína kontrolovanej Spojencami a „vyčisteného“ od fašistov. Identita hrdinky, rovnako ako zničené mesto Berlín, a v prenesenom význame aj identita nemeckého národa sa nachádzajú v pomyselnom bode nula, musia sa obnoviť a povstať z tlejúcich vojnových trosiek.

Východisková situácia psychologickje melodrámy je demonštratívne vpísaná do znetvorenej a obväzmi zakrytej tváre hlavnej postavy. Najprv podstúpi plastickú rekonštrukciu predtým krásnej, dnes fašistickou ideológiou znetvorenej tváre, čo jej umožní, aby bola schopná v aktuálnom okamihu dejín pátrať v troskách mesta po minulosti, po svojich blízkych pred vojny, po známych miestach. Jej tvár a sebavedomie sú odrazom Berlína, vzťahov medzi ľuďmi a Nemeckom, ktoré musí prejsť rekonštrukciou a zrodíť sa z trosiek do pôvodnej, krajšej podoby. Všetko okolo Nelly je poznačené traumou vojny, je obrazom jej vnútra a zrkadlením odrážajúcim sa na jej meniacej sa tvári.

Pomerne rozšírená konvencia zväzda mnohých tvorcov k zobrazovaniu vojnových udalostí cez vide-
nie postihnutých obetí, pričom sa celkové vyznenie

takýchto filmov často redukuje do klišéovitej formy a sústreďuje sa na zachytenie čierneho-bieleho vnímanej obžaloby fašistického režimu. Diváci sú mnohokrát konfrontovaní s obrazmi exploatovaného násillia, ktoré stoja v ostrom kontraste k emocionálne vypätým osudom reprezentantov národov perzekvovaných fašizmom. *Fénix* je však iný, pretože ide o patologickú reflexiu, o pohľad nemeckého režiséra na národné dejiny. Petzoldovi sa tak podarilo zanechať a originálne presiahnuť tradičný schematizmus. Kamera sa vyžíva v pomalom plynutí deja, psychologický profil postáv sa dokresluje cez výstižné scénografické náznaky, rozprávanie príbehu sa koncentruje do minimalistického režijného stvárnenia. Petzold využíva úsporné komponovanie mizanscén, útržkovité dialógy a viacvýznamové ruchy, čím sa mu darí precízne dokreslovať vnútorné prežívanie postáv a konfrontovať ho s celospoločenským stavom hodnôt rodiacich sa nanovo z popola. V jeho filme sa odráža povestná maniera z čias nemeckého expresionizmu a kammerspielu, keď sa vnútorné stavy postáv objektivizovali v obrazoch interiérov a exteriérov. V prenesenom význame práve ony odkazovali na duševné rozpoloženie postáv.

Základom osudovej mozaiky o obnove stratenej podoby tváre, identity, mesta, vzťahov a národného sebavedomia je psychologický melodramatický motív, keď sa Nelly rozhodne vyhľadať svojho bývalého manžela. Nájde ho, ale so zmeneným menom. Už nie je pianista Johnny, ale barový poskok Johannes, zamestnaný v nočnom kabarete Fénix. Nelly je otrávená zistením, že ju nespoznal, i keď mu, podľa jeho slov, veľmi pripomína mŕtvu manželku. Nelly sa rozhodne zmeniť si meno na Ester a pristúpi na rafinovanú hru. Johnny ju zo zistiťných dôvodov ukryje u seba doma v byte pod úrovňou zeme, aby z Ester za istý čas vytvoril pôvodnú Nelly a tak sa poťahky

zmocnil jej pozostalosti. Nelly, zdrvená okolnosťami, ale aj láskou k manželovi, na túto ponuku nakoniec pristúpi. Pozvoľna sa tak ocitáme v druhej fáze príbehu, keď sa Johnny urputne snaží naučiť Ester/Nelly chodiť, písať, vyjadrovať sa, obliekať a správať sa ako jeho ideálna predstava o Nelly pred vojny.

Vyjadrovacie prostriedky filmu opäť zvyrazňujú zmysel jednotlivých situácií. Keď sa Nelly učí napodobniť v podzemí seba samu, v ruchoch počujeme klopkanie, ktoré odkazuje na obnovu berlínskych ulíc zničených vojnou. Postupne, ako sa Ester mení na Nelly, začína byť aj Johnny prekvapený touto premenou. Nechce tomu však uveriť a sleduje len svoj cieľ, presvedčiť okolie, že Nelly sa po vojne vrátila domov z Paríža vlakom, živá a zdravá. Nelly získava sebedomie a nová úloha sa jej postupne začína páčiť. Žije s milovaným mužom, spája ich iracionálna konšpirácia, ale žijú spolu tak ako kedysi. Získava pôvodnú podobu, zabudnuté pohyby, správanie a zvyky.

Tento koncept obnovy pripomína druhý mytologický predobraz, ktorý Petzold funkčne využíva vo svojom filmovom podobenstve. Tematicky sa dotýka antického mýtu o stvorení ideálnej ženy, ku ktorej sa upína Johnnyho obrazotvornosť, keď sa snaží stvoriť zo svojej väzenkyne dokonalú repliku svojej bývalej manželky. Ide o príbeh prevzatý z antického mýtu o Pygmalionovi a Galatei, v ktorom sa cyperský sochár Pygmalion podujme použiť svoje umenie na vytvorenie sochy dokonalej ženy zo slonovej kosti, do ktorej sa potom tragicky zamiluje, a presvedčí bohyňu lásky Afroditu, aby jej vdýchla život. Azda najslávnejšiu paralelu tohto príbehu nachádzame vo filme *Vertigo* (1958) od Alfreda Hitchcocka, kde sa detektív vo výslužbe Scottie Ferguson (James Stewart), prenasledovaný vlastnými posadnutosťami, snaží pretvoriť ženu na dokonalú ženu podľa predobrazu, ktorým je ním predtým sledovaná, zmiznutá a tajomná Madeleine (Kim Novak). Aj v prípade Hitchcockovho filmu ide o rafinovanú psychologickú hru a Petzold z neho čerpal inšpiráciu.

Nehovorme ďalej o dejí, ale o významoch, odkazoch, mýtoch, bájach a filmoch. Melodramatický príbeh o láske Johnnyho a Nelly, vsadený do Berlína v roku 1945, svojím vyznením zároveň odkazuje na pacifisticky ladený film Abela Gancea *Žalujem* (*J'acuse!*, 1918). Ten v závere zobrazuje hrdinu, ktorý pod dojmom zážitkov zo zákopov prvej svetovej vojny príde o rozum a vznesie obžalobu proti všetkým, ktorí

vojnové besnenie spôsobili. V nezabudnuteľnej vízií z tohto filmu vstávajú mŕtvi z bojiska, ale nezapájajú sa do nových bitiek, práve naopak, vracajú sa domov, aby zúčtovali s tými, ktorí na vojne profitovali alebo sa jej vyhli či inak zneužili vojnovú mašineriu vo svoj prospech. Petzoldova Nelly je práve jednou z takýchto pomyselných mŕtvych, ktorá sa vracia domov. V tomto bode sa začína jej filmový príbeh. Hrdinka bez tváre a identity sa vracia z tábora smrti, aby nahliadla realite do tváre a na zvyškoch minulosti, obrátenej na popol, nanovo vyskladala črty nastávajúceho obdobia, ktoré nikdy nebude také ako to predtým. Tento predpoklad nachádzame aj v krátkej replike plastického chirurga, ktorý sa jej na rovinu opýta, či si želá svoju pôvodnú tvár zo zažltnutej fotografie, alebo radšej nejakú novú, čo je vraj teraz veľmi žiadané. Minulosť zachytená na fotografiách totiž stratila svoj sémantický zmysel. Na rodinnej fotografii pred vojny vidíme usmiateho kompánium, len nad hlavou každého jedného na snímke je symbolický znak. Krúžok znamená, že príslušná osoba bola fašistom, krížik, že ide o mŕtveho, väčšinou židovského spoluobčana. Povojnová prítomnosť tak nadobudla nový zmysel, ktorý pred vojnou neobsahovala. Je poznačená improvizáciou, nedôverou, nanovo sa buduje, rekonštruuje a uskutocňuje. Stáva sa novo pocítovanou, je poznačená skúsenosťou vojny, vstáva z popola a smeruje do budúcnosti. Židia, ktorí prežili, a navrátilci z koncentračných táborov majú pri zaradení sa do novo budovanej spoločnosti dve krajné možnosti, ako sa vyrovnáť s osudom. Túto skupinu reprezentuje Lene, Nellina kamarátka a zamestnankyňa Židovskej agentúry. Bud' sa vystáhuje do Izraela, alebo vypočuje volanie mŕtvych a v slobodnom geste si vlastnou rukou zoberie život. Nelly sa však rozhodne pre tretiu možnosť. Zvolí si cestu fénixa. Motivovaná láskou a odpustením zrady sa zrodí do podoby novej Nelly.

Petzold sa vyhýba politizovaniu. Spoločenskú situáciu po vojne zobrazuje synekdochicky cez náznaky a detaily. Vo finále Nelly predstiera, že je tou istou osobou ako pred vojnou, identifikuje sa cez vonkajšiu podobnosť so sebou samou, ale my, ktorí sledujeme jej príbeh, vieme, že vnútorný návrat do čias pred vojnou je nemožný. Štruktúra filmu tak pripomína kruh, kde vracanie sa k sebe len posilňuje memento a odkaz filmu, že by sme si mali dať pozor, aby sa v dejinách už nič podobné nestalo. Po-

vestný návrat fénixa je zároveň návratom človeka, pričom Petzold jeho filmovým poňatím búra a odmieta mýtus o stvorení nietzscheovského nadčloveka – ideálu fašistickej ideológie.

Okrem kruhovej štruktúry natrafíme v rozprávaní aj na symbol kríža. Pri horizontálnom skúmaní sledujeme cestu, ktorú musí Nelly prekonať pri seba-spoznávaní podobne ako zničené mesto Berlín a Nemecko, aby sa opäť zrodili do novej, skúsenosťou vojny zocelenej podoby a nadobudli tak novú identitu. Ale *Fénix* má aj vertikálne členenie, keď Nelly prichádza do nočného baru s názvom Fénix, kde sa zapáli a obnoví jej túžba znovu sa narodiť a pokračovať. Práve odtiaľ ju Johnny vezme do podzemného

ho bytu a dá jej šancu naučiť sa byť starou Nelly, aby napokon vyšla na denné svetlo, stala sa starou novou bytosťou a dokázala vykročiť do budúcnosti.

Christian Petzold nakrútil film *Fénix* podľa literárnej predlohy *Návrat z popola* (1961) od Huberta Monteilheta. Na scenári spolupracoval s Harunom Farockim. V hlavných úlohách vystupujú Nina Hoss (Nelly/Ester), Ronald Zehrfeld (Johanes/Johnny) a Nina Kunzendorf (Lene).

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 knižnej publikácie *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* (2010), ako aj spoluautorom monografie *Herec Ivan Palúch* (2008).

Klub bitkárov

Fight Club,
USA/Nemecko, 1999,
DCP + blu-ray, 139 min., MP 15,
české titulky, dráma

PREMIÉRA: (pôvodná) 10. 2. 2000; (obnovená) 24. 9. 2015

RÉŽIA: David Fincher

NÁMET: Chuck Palahniuk
– román *Fight Club* (1996, Klub bitkárov)

SCENÁR: Jim Uhls

KAMERA: Jeff Cronenweth

HUDBA: The Dust Brothers

STRIH: James Haygood

HRAJÚ: Edward Norton (rozprávač)
Brad Pitt (Tyler Durden)

Helena Bonham Carter (Marla Singer)

Meat Loaf (Robert „Bob“ Paulsen)

Zach Greiner (Richard Chesler)

a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 2000:

Oscar – nominácia v kategórii
strih zvukových efektov (Ren Klyce, Richard Hymns);

Brit Awards – nominácia v kategórii
najlepší soundtrack

David Fincher

* 28. 8. 1962, Denver, Colorado, USA

Svoje prvé filmy začal nakrúcať, keď mal osem rokov, na 8 mm kameru, ktorú dostal k narodeninám. Najskôr pracoval vo firme Georgea Lucasa Industrial Light & Magic. Venoval sa televíznym reklamám, v 80. rokoch aj režirovaníu videoklipov. V roku 1992 debutoval celovečerným filmom *Vôtrelec 3*, veľmi očakávaným tretím dielom vesmírnej hororovej sagy. Celý projekt mal obrovské problémy ešte predtým, ako sa podeň podpísal Fincher ako režisér (nekonečné hádky so štúdiom 20th Century Fox), a celkovo sa táto prvá veľká príležitosť stala pre Finchera veľkým profesijným aj ľudským sklamaním. Hoci film získal nomináciu na Oscara za najlepšie vizuálne efekty, fanúšikovia boli sklamaní, štúdio Finchera (podľa jeho slov) nenávidelo, a preto sa vrátil k režirovaníu videoklipov – napríklad *Love Is Strong* pre Rolling Stones. V roku 1995 režiroval svoj prvý hit, neo-noirový temný triler *Sedem*. Jeho celosvetové tržby presiahli 300 miliónov dolárov a Fincher sa etabloval ako majster temných filmových tónov. Odvtedy nakrútil množstvo viac ako úspešných snímok – napríklad *Zodiak* (2007), *Podivuhodný prípad Benjaminia Buttona* (2008), *Sociálna sieť* (2010), *Muži, ktorí nenávidia ženy* (2011) či minulý rok obdivovaný film podľa knižnej predlohy – *Stratené dievča* (2014).

Dnes to už nemôže byť pravda...

Rok 1999 bol silný filmový rok. *Matrix*, štvrté, respektíve prvé *Hviezdne vojny*, *Americká krása*, dokonca Kubrickova labutia pieseň *Eyes Wide Shut*, celovečerný *South Park*, *Galaxy Quest*, *Analyzuj!*, *Pelíšky*, *V koži Johna Malkovicha*, *Zelená míľa*, a hoci by sa dalo pokračovať ešte tak na tri riadky, obídme to konštatovaním, že v roku 1999 sa toho urodilo naozaj mnoho. Veľa filmov hodných zapamätania a ešte viac takých, čo si pamätať vlastne ani netreba, lebo sa stali súčasťou pomyselného rezervoára zaručených diváckych televíznych ťahúňov, a tak nie je problém na ne naraziť kdesi v telke, len tak, pri náhodnom prepínaní. *Klub bitkárov* reprezentuje presne tento divácky modus operandi – film, na ktorý keď blúdiaci vládca ovládača narazí, už ďalej neprepne. A prizeraújúcim sa to zväčša neprekáža.

Lenže kino je kino.

Zanechajme však úvodné banality a prejdime k strohému konštatovaniu, že v roku 1999 bol *Klub bitkárov* vlastne až tým druhým filmom, ktorý divákovi znova pripomenul, akú veľkú moc má vo filmovom rozprávaní zásadný dramatický zvrät. *Vertigo*, *Planéta opíc* a tak ďalej, ale hovoríme tu o čomsi, čo je vo filmovej reči prítomné prakticky od jej počiatkov a v konečnom dôsledku to s ňou vôbec nesúvisí, skôr sa to dotýka makrokompozície akéhokoľvek príbehu ako takého.

„Spoiler alert“, píše sa zvyčajne, keď sa to ide tematizovať, a čitateľ vie, že by v čítaní nemal pokračovať, ak nechce byť pri sledovaní filmu o čosi ukrátený. No a ten prvý film, čo to v roku 1999 priamo vmielol divákovi do tváre, bol *Šiesty zmysel* M. Nighta Shyamalana, ten film, čo sa v ňom na konci dozvieme, že Bruce Willis je prakticky celý čas mŕtv a Haley Joel Osment v ňom vidí mŕtvych ľudí. Kto sa toto dozvedel predtým, ako *Šiesty zmysel* videl, viac-menej stratil dôvod pozrieť si ho. A ak by sme sa kľzali po povrchu, pokojne by sme čosi také mohli napísať aj o *Klube bitkárov* a vtedy a tam to bolo úplne zreteľné, lebo tie dva filmy, ktoré využívajú podobný prvok prekvapivej pointy, stavajúcej už videné do celkom iného svetla, mali premiéru relatívne krátko po sebe.

Darth Vader povie Lukovi Skywalkerovi, že je jeho otec, Verbal Kint dokončí svoju výpoveď a nám dôjde, kto je Keyser Söze, a aspoň na chvíľku vtedy presne vieme, o čom, dopekla, vlastne je to Platónovo podobenstvo o jaskyni a ako je to s májajú, átma a brahma.

Česi na to majú dobré slovo: *prozření*. To naše – precitnutie – až také dobré nie je, ale musíme si s ním vystačiť.

Klub bitkárov je film o precitnutí, ktorý nám ho navyše dáva zakúsiť – a znie to tak strašne banálne, až mám čo robiť, aby som nepodržal prostredník na tlačítku *Backspace*. Nie, skôr treba ten prostredník celkom po anarchistickej vztyčiť. Lebo, hoci vo filme to priamo nevidno, ak Tyler Durden, hlavný hrdina *Klube bitkárov*, čosi číta, tak práve anarchistických klasikov, Proudhona a Bakunina by som tipol a Thoreaua takmer s istotou tiež.

Deväťdesiate roky boli úžasné. Nerád by som sa utiekal k spomienkovému optimizmu, ale nemôžem si pomôcť. Pre slobodu a zodpovednosť, ktoré sa dali až hmatateľne precítiť. Už tam bol jemný nádych cynizmu, ale svet ešte nebol taký jednoduchý a hlúpy ako dnes. Pliaga politickej korektnosti ešte neotúpila myseľ aj skutočne bystrých ľudí, internet bol vyslovene elitnou záležitosťou a Dvojičky stáli. Bystrý pop, zrodil sa v dekadentných osemdesiatych rokoch, dosiahol svoj vrchol. Akosi menej sme sa báli, individualizmus, osobná sloboda a integrita boli hodnoty, na ktorých skutočne záležalo. A myslieť si a konať boli oddelené a nezameniteľné veci. Presne o tomto je *Klub bitkárov* a sotva si dokážem predstaviť, že by aj dnes mohol vzniknúť rovnako vnútorné slobodný a politicky celkom nekorrektný film. Anarchistický manifest, ktorý požíera sám seba. Ono je to vlastne až také elegantne zvrátené. Hlavný hrdina obnovuje svoju duševnú integritu, v katarznom finále nachádza svoju jednotu a díva sa pritom na dôsledky svojho konania. Vežiaky sa rúcajú a s nimi v symbolickej rovine aj systém, ktorý reprezentujú. Dokonalý happy end, blaho jednotlivca povýšené nad blaho druhu, respektíve blaho druhu je presne to, čo je blahom jednotlivca. Zdravý rozum sa bráni, ale démonickú krásu tomu uprieť nemožno.

Keď David Fincher nakrúcal *Klub bitkárov*, tešil sa už povesti renomovaného filmového tvorca. Samouk, čo začal reklamami a videoklipmi a vypracoval sa. *Votrelec 3*, *Sedem*, *Hra*. Výrazovo čisté, štýlové žánrovky, z ktorých je zrejmy autorský rukopis. Fincher je veľmi výtvarný, stavia na atmosfére a zároveň cíti a ctí príbeh. *Klub bitkárov* je jeho prvou filmovou adaptáciou literárneho textu, prvého názov vydaného (nie napísaného) románu amerického spisovateľa Chucka Palahniuka, ktorého dnes aj vďaka Fincherovmu filmu evidujeme ako zaručeného bestselleristu. Palahniuk je dnes podobne ako Fincher priamo značkou, jeho strohý, až deklamčný úsporný štýl sa nevyznačuje detailnými opismi, práve naopak, a sfilmovať ho dôstojne sa dosiaľ podarilo práve iba Fincherovi. *Klub bitkárov* totiž nie je jediným sfilmovaným Palahniukom, v roku 2008 sfilmoval podľa svojho vlastného scenára Palahniukov román *Choke* (v českom preklade *Zalknuti*) režisér Clark Gregg, a ak sa dnes o tomto filme uvažuje nie ako o filmovej adaptácii románu, ale ako o filme na motívy románu, je to práve preto, že Gregg nie je Fincher a sfilmovať Palahniuka sa mu jednoducho nepodarilo.

Ale prečo Fincherovi hej? Azda preto, že príbehovú kostru Palahniukovej predlohy obalil do veľmi hravého tvaru. Emblematická je už jedna z úvodných sekvencií: voice over si hudie svoje, čosi o generácii, reči, ktoré však nádherne pointuje obraz – sfilmovaný katalóg švédskeho globálneho predajcu dizajnového nábytku za ľudové ceny. Fincher celkom presne triafa do generáčného pocitu. Voľali sa yuppies, *young urban professionals*, patrili im osemdesiate roky a v románe i vo filme *Americké psycho* ich nádherne reprezentuje maniakálne vraždiaci Patrick Bateman (Christian Bale). Relatívne zabezpečením mladí muži, čo sa nechali opantať spotrebou. V deväťdesiatych rokoch sú tu stále, akurát ich ani nenapadne ventilovať svoje frustrácie naháňaním prostitútok po chodbách exkluzívnych obytných domov. Tú motorovú pílu by totiž yuppies deväťdesiatych rokov pravdepodobne ani nevedeli naštartovať. Namiesto toho sa, aspoň tí bystrejší, pokúšajú pomenovať, čo presne ich trápi, a hľadajú východisko. A tu sa z *Klubu bitkárov* – rovnako ako z *Matrixu*, ktorý vznikol v tom istom roku – stáva generačná výpoveď, film celkom zásadne pomenúvajúci nie to, čo cítia Neo a Tyler Durant vo svojich fikčných svetoch, ale to, čo s nimi cítia ich diváci a rovesníci

vonku, v ontologickej realite. So svetom nie je čosi zásadné v poriadku. Systém zlyháva, dnes je nám jasné, čo sa z neho stalo, ten marazmus vidíme vôkol – a, veru, nie som si istý, či riešenia, ku ktorým dospeli tvorcovia vtedy a tam, nie sú prijateľnejšou a prívítivejšou alternatívou ako to, čo sa prihodilo nám.

Klub bitkárov, o ktorom sa nikdy nehovorí a je to také dôležité, že je tomu venované nie jedno pravidlo, ale hneď dve, reprezentuje ten postoj k svetu, ktorý je postavený na konfrontácii subjektu s vonkajškom. Akísi sme a akísi sa javíme – a nie je to rovnaký obraz. Ťažiskové je alter ego, potencialita, potreba vymaniť sa. Byť sám sebou vo vzťahu k sebe a byť kýmsi iným pri pohľade zvonka. Preto by dnes Tyler Durant určite nemal profil na Facebooku a v mailovej adrese by pred zavináčom nemal svoje skutočné meno.

Klub bitkárov je výnimočný film, nie preto, že by tak bol nakrútený, i keď aj to je dôležité, ale preto, ako presne sa mu podarilo zachytiť až paradigma-tickú civilizačnú premenu, koniec jednej epochy a nástup druhej. Analóg verus digitál, lineárne verus paralelné. On sám je ešte analógový a lineárny, ale už vie, že je na konci.

A potom sú tu tie vlastne podružné, ale náramne zábavné veci. Kostýmy Brada Pitta a vôbec jeho imidž a imidž Edwarda Nortona, prehrávanie Heleny Bonham Carter a prsia Meata Loafa, návštevy terapeutických skupín, vykrádanie práčok a drobné detaily, ktoré možno samy osebe nič neznamenajú, ale je pôžitkom premýšľať o nich. Ako ten kňaz, čo sa nenechá postriekať hadicou a pobije sa s chlapičkom, ktorý práve toto dostal od Tylera za úlohu. Pobiť sa s kýmsi cudzím.

Azda si aj zájdem pozrieť *Klub bitkárov* v kine, ak nie pre nič iné, tak preto, že dnes to už *nemôže byť pravda*, ale mne to bude jedno, lebo keď som videl *Klub bitkárov* v kine po prvýkrát, *pravda to bola*.

Juraj Malíček



Doc. Mgr. **Juraj Malíček**, PhD. (1974), vedecko-výskumný pracovník Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty UKF v Nitre, v rámci aprobačného predmetu estetika prednáša teóriu populárnej kultúry, dejiny filmu, interpretáciu filmu a skepsu. Príležitostne publikuje. S Františkom Gyárfášom vydal v roku 2014 knihu *Naše filmové storočie*.



Koza

Koza,
Slovensko/Česko, 2015,
DCP + blu-ray + DVD, 75 min., MP 12,
dráma

PREMIÉRA: 10. 9. 2015

RÉŽIA: Ivan Ostrochovský

NÁMET: Ivan Ostrochovský

SCENÁR: Marek Leščák,

Ivan Ostrochovský

KAMERA: Martin Kollár

STRIH: Viera Čákanyová,

Peter Morávek,

Maroš Šlapeta,

Matej Beneš

HRAJÚ: Peter Baláž (Koza)

Zvonko Lakčević (Zvonko)

Ján Franek (Franek)

Stanislava Bongilajová (Miša)

Nikola Bongilajová (Nikolka)

Tatiana Piuksi (Stopárka)

a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 2015:

21. MFF Vilnius „Kino Pavasaris“

– Cena za najlepší film v súťaži Nová Európa
– nové mená a Cena Medzinárodnej konfederácie
artových kín C. I. C. A. E.;

goEast Film Festival Wiesbaden

– Cena za najlepšiu réžiu a Cena FIPRESCI;

12. Neisse Filmfestival – Cena za najlepší film;

4. Olhar de Cinema – Cena Olhar pre najlepší film,

Cena kritikov Abraccine

Ivan Ostrochovský

* 12. 11. 1972, Žilina, Československo (dnes Slovensko)

Magisterské štúdium absolvoval na Katedre dokumentárnej tvorby FTF VŠMU, pokračoval doktorandúrou na Katedre audiovizuálnych štúdií. Je spolujateľom spoločností SENTIMENTALFILM a PUNKCHART FILMS a režisérom filmov *Menšie zlo* (2005; práca SFZ, ÚSTT a Literárneho fondu v kategórii filmová a televízna dokumentárna tvorba), *Vietor* (2004; Cena Ekotopfilmu), dokumentárneho filmu *Ijja* (2010; Cena Vojtěcha Jasného a Igric 2011). Koprodukoval snímku *Až do mesta Aš* (2012) Ivety Grófovej, ktorá bola otváracím filmom sekcie Na východ od Západu na MFF Karlove Vary 2012. Jeho celovečerný režijný debut *Zamatoví teroristi*, ktorý spolurežioval s Pavlom Pekarčíkom a Petrom Kerekesom, bol na MFF Karlove Vary 2013 vyznamenaný Cenou Fedeora. Film uviedli v medzinárodnej premiére v sekcii Fórum na 64. Berlínale, kde získal cenu čitateľov denníka Der Tagesspiegel. *Koza* je Ostrochovského samostatný dlhometrážny režijný debut.

Koza, film o empatii

V roku 2012 debutovala Iveta Grófová brilantným dielom *Až do mesta Aš*, čím napojila slovenský film na jeden mimoriadne významný trend svetovej kinematografie, ktorý sa začal intenzívne presadzovať (nielen, ale aj vďaka medzinárodným filmovým festivalom) na prelome tisícročí. Predstavitelia tohto neoneorealizmu pracujú mimo ateliérov, využívajú paradokumentárny prístup k zobrazovaniu reality, nehrcov, autentické prostredia, rozprávanie založené na skutočných, minimálne modifikovaných príbehoch. Zväčša ide o sociálnu drámu, ktorá vďaka špecifickému použitiu výrazových prostriedkov formálne balansuje na hrane dokumentu. Vo svete je čoraz úspešnejšia a cenenejšia nielen kritikou, ale aj divákmi, zvlášť keď sa jej podarí skutočnosť, o ktorej referuje, aj poetizovať, tak ako to dokážu niektorí čínski či taiwanskí režiséri, Lisandro Alonso alebo Pablo Larraín v Amerike, v Európe povedzme občas bratia Dardennovci, Michael Leigh, Radu Muntean... Ukazuje sa, že je to v súčasnosti skvelý umelecko-analytický nástroj na reflexiu a pomenovanie problémov civilizácie, presnejšie jej momentálneho stavu.

Iveta Grófová po premiére, prijímajúc gratulácie, výslovne pripomenula, že i keď niekto môže považovať jej snímku *Až do mesta Aš* za zásadný a prelomový slovenský film, ona sa rozhodne nepovažuje za výnimočnú či prvú, pretože takých filmov vzniká viac. Samozrejme, mala pravdu. V nasledujúcom roku, v roku 2013, mali premiéru filmy *Zázrak* Jura Lehotského, *Ďakujem, dobre* Mátyása Priklera a v neposlednom rade v mnohých ohľadoch skvelý *Môj pes Killer* Miry Fornay. V roku 2014 debutoval v oblasti hraného celovečerného filmu Jaro Vojtek s *Deťmi*. Všetko sociálne drámy. Väčšinou debuty, väčšinou autorské filmy, väčšinou režiséri s dokumentárnou minulosťou a s profesionálnym dokumentaristickým výcvikom. Platí to aj pre Ivana Ostrochovského, dokumentaristu, ktorý svoj prvý celovečerný hraný film z roku 2015 nazval *Koza*.

Koza je prezývka bývalého olympionika, ktorý boxoval na olympijských hrách v Atlante. Dnes žije s partnerkou Michaelou v akomsi strašidelnom sociálnom východoeurópskom gete na hranici zmaru a úplnej chudoby. Keď Michaela otehotnie, *Koza* sa rozhodne získať peniaze vďaka svojej bývalej profesii.

Pravdaže, teraz už na inej úrovni. A pomôcť mu v tom má jeho „manažér“ Zvonko. Obaja chlapi vyrážajú na púť po Európe za poľdérnymi boxerskými súťažami, kde už nejde o víťazstvo, ale skôr o to, vydržať čo najviac rán. Proste dať sa profesionálne zmlátiť dnešnými, lepšími boxerami. Celé sa to deje v niekoľkých obrazoch a s minimom dialógov, netrvá to dlho. Autori diváka nepodceňujú, nič mu zbytočne nevysvetľujú. Informácie sú len základné a nevyhnutné, bez akejkoľvek redundancie. Rozprávajú v prvom rade obrazom – v tejto súvislosti treba spomenúť výnimočné režijné riešenie zobrazenia časopriestorových zmien medzi scénami idúcimi za sebou, čo je vždy problém – nielen vo filme, ale aj v literatúre a divadle. Kinematografia to do roku 1928 riešila medzitulkom la *„A potom v Paríži“*, neskôr dialógom či ostrým strihom na nejaký príznak. Vo filme *Koza* vidíme auto našich hrdinov prekonávať akési hory a v nasledujúcej sekvencii sa už hovorí iným jazykom ako v predchádzajúcej. Montážna skratka tohto typu bola vždy charakteristická pre francúzske kinematografiu – pre slovenskú nikdy. Udeje sa to v štyridsiatej ôsmej a štyridsiatej deviatej minúte filmu. Prvý záber – veľký celok na auto našich hrdinov stojace na pustom poli. Druhý, dlhý záber cez predné sklo na Zvonka a Kožu, auto ide zjavne do kopca. Tretí, kratší záber – *Koza* sedí vzadu na korbe. Štvrtý, nádherný záber, opäť veľký celok – horská, sčasti zasnežená krajina, po zahmlených serpentinách schádza maličké auto dole. A to je všetko, v nasledujúcich záberoch sme už v industriálnom zahraničí.

Film *Koza* je štýlovo najkonciznejší zo všetkých spomenutých filmov. Jeho autori ho proklamujú ako roadmovie, čo je z teoretického hľadiska diskutabilné. Ale dobre, v istom zmysle táto nálepka funguje. Po krátkej a presnej expozícii diváci naozaj sledujú len cestujúcu dvojicu a jej príhody. Autorský prístup k zobrazovaniu tejto cesty je zdanlivo lakonický, minimalistický a úplne oddramatizovaný. Žiadny *Rocky*. Režisér pracuje prevažne s veľkými záberovými plánmi, zábery necháva doznieť. Štandardný mainstreamový tvorca by záber ukončil a strihol hneď po uzavretí situačnej udalosti – Ivan Ostrochovský však pracuje s iným rytmom a nechá-

va divákovi čas, aby si naratívnu zmenu vychutnal či premyslel. No film sa tým v žiadnom prípade nestáva nudným. Vzniká mimoriadne zaujímavá atmosféra fikčného sveta, podporená tlmenou vizuálnou koncepciou bez pestrých farieb a hudby. To všetko smeruje harmonicky k tomu, aby bolo možné plné sústredenie na vyvíjajúci a meniaci sa vzťah Kozu a Zvonka. Pretože o tom tento film je. O zvláštnej psychologickú ceste vzťahu a jeho premien v čase a priestore. Kozu je na začiatku pasívny, milý a „dobrý“ človek s úctivým a chápaným postojom k okoliu. Zvonko je na začiatku aktívny a egoistický gauner bez akejkoľvek empatie či úcty k druhým. V úvode by sa zdalo, že Kozu sa začne meniť na Zvonkov obraz – ale nie. Naopak. Zvonko postupne pod Kozovým nenásilným vplyvom „mäkne“ a stáva sa v závere akýmsi lepším, dokonca empatickým. Vzniká zdanlivo úplne rozprávková, realisticky ťažko uveriteľná situácia – ale funguje. A funguje preto, lebo neveselý koniec, jednotlivé vedľajšie motívy, herecký prejav a dôslednosť realistickej mikroštruktúry rozprávania udeľuje tejto Zvonkovej premene zásadný zmysel. Konotačný potenciál generovaný takýmto typom realistického zobrazenia je veľmi silný. A skutočnosť, aj tú filmovú, netvorí len udalosti samej osebe, ale aj význam a zmysel, ktorý im udeľujeme. Ide v podstate o to, že akékoľvek zobrazenie reality sa riadi logikou tejto reality (odkazuje na ňu) a zároveň špecifickou logikou (umeleckou, kompozičnou, naratívnu...) zobrazenia. Najdôležitejšou sa tak stáva miera. To, ku ktorej strane sa autor prikloní viac – tak, aby zároveň nepodcenil tú druhú stranu. Pretože film je binárnou kategóriou. Neexistuje čistá reprodukcia ani čistá transformácia, neexistuje „čistý“ dokumentárny ani „čistý“ hraný film. V kinematografii neexistuje jedno bez druhého.

Už Platón a Aristoteles v klasifikácii umenia (podľa Władysława Tatarkiewicza ide o tzv. druhú klasifikáciu) vychádzajú zo vzťahu umenia a reality a opisujú na jednej strane tendenciu umenia „napodobovať prírodu“ a na druhej strane tendenciu ju „doplňovať“. Podobných delení vychádzajúcich v mnohom z definícií presného apolónskeho a nespútaného dionýzovského prístupu je, pochopiteľne, viac.

V oblasti filmológie formulovali dvaja „klasici“ filmovej teórie nezávisle od seba takisto dve tendencie. Aj oni vychádzajú z prístupu umenia k realite, teda k estetickému materiálu, s ktorým musí film pracovať. Siegfried Kracauer a André Bazin sú do-

dnes citované a rešpektované hviezdy dejín filmovej teórie, a aj keď sa mnohé výsledky ich výskumov zdajú prekonané, ich definície týkajúce sa hlavných tendencií prekvapujúco (podobne ako mnohé Platónove a Aristotelove myšlienky) fungujú dodnes.

Siegfried Kracauer v knihe *Teória filmu* pomenúva dve hlavné tendencie – lumièrovskú a mélièsovskú. Prvú chápe a opisuje ako realistickú, spojenú s priamym záznamom obrazu, kde úlohu hrajú len základné prostriedky filmu, ako „priehľadná“ optika, „neviditeľný strih“ atď. Mélièsovskú líniu nazýva formotvornou, vyžadujúcou výrazný autorský postoj a autorský vklad týkajúci sa formálneho ozvláštnenia technických výrazových prostriedkov.

André Bazin rozlišuje v kinematografii režisérov, ktorí veria v realitu a majú blízko k využitiu výrazových prostriedkov dokumentárneho charakteru, a režisérov, ktorí veria v obraz. Pod pojmom obraz chápe Bazin všetko to, čo sa môže k zaznamenanému objektu pridať a štylizuje ho na úrovni zobrazenia. Týka sa to v podstate výtvarnej hodnoty obrazu a montážnych kvalít, z ktorých vznikajú štylistické figúry.

Obaja teoretici verili, že ich vymedzenie hlavných tendencií sa týka len dejín filmu do roku 1928, resp. do roku 1940. Zároveň si uvedomovali a aj vo svojich prácach proklamovali, že hranice medzi týmito tendenciami sú priepustné a oba autorské prístupy sa môžu použiť súčasne. Preto aj citovaný rok 1940 – vtedy vznikol film *Občan Kane*, v ktorom sa podľa Andrého Bazina obe tendencie ideálne spájajú a v istom zmysle sa aj uzatvárajú.

Ale ako sa ukázalo neskôr, *Občan Kane* ostal skôr výnimkou a uvedené delenie môžeme pokojne a operatívne používať aj dnes. Veľa sa toho nezmenilo. Čo sa však zmenilo, to je silná inklinácia dnešnej kinematografickej špičky k „lumièrovskej“, realistickej tendencii bez toho, aby rezignovala na autorský prístup a gesto. A aj poetické autorské gesto. Hranice sa stávajú spojitými a priepustnými. Ostrochovského *Kozu* je film poučený nielen dejinami filmu, filmovou teóriou, ale v prvom rade práve súčasnou kinematografiou. Je to mimoriadne súčasný film. Nie je vy kalkulovalý, nie je to plagiat, nekopíruje žiadne vzory, je dostatočne originálny a dokonca aj inovatívny. Originálny a inovatívny v tom, ako dokáže určitý typ aktuálneho audiovizuálneho spôsobu zobrazenia sveta povýšiť na analytický nástroj, ktorým sa dá pozrieť aj na našu slovenskú, východoeurópsku skutočnosť. Ale nielen na ňu. Bez

nejakej násilnej snahy o metafory či symboly ukazuje na vzťahu dvoch postáv a na ich sociálnoreferenčnom pozadí niečo, čo je príznačné a typické. Dva spôsoby prežívania, dve možnosti bytia, ktoré splodila postkomunistická realita.

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 *Film. 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.



Love

Love,
Francúzsko/Belgicko, 2015,
DCP + DVD, 130 min., MP 18,
české titulky, dráma

PREMIÉRA: 5. 11. 2015

RÉŽIA: Gaspar Noé

SCENÁR: Gaspar Noé

KAMERA: Benoît Debie

STRIH: Gaspar Noé,
Denis Bedlow

HRAJÚ: Karl Glusman (Murphy)
Aomi Muyock (Electra)
Klara Kristin (Omi)
Juan Saavedra (Julio)
Jean Couteau (Noe)
Vincent Maraval (poručík Castel)
a ďalší

Gaspar Noé

* 27. 12. 1963, Buenos Aires, Argentína

Syn významného argentínskeho maliara Luisa Felipeho Noého je scenárista a režisér. Vyštudoval francúzsku École Lumière. Žije v Paríži. Inšpiráciou pre režisérsku dráhu je pre neho Stanley Kubrick. Ako sedemročný videl film *2001: Vesmírna odysea*, vďaka čomu sa rozhodol pre kariéru režiséra. Svoje extrémne provokatívne filmy začal nakrúcať už v osemdesiatych rokoch, medzinárodne známym sa stal v deväťdesiatych, najmä stredometrážnym filmom *Mäso* (Carné, 1991), drámou *Sám proti všetkým* (Seul contre tous, 1996) alebo filmom *Zvrátený* (Irréversible, 2002) s Monicou Bellucci. Je miláčikom filmových festivalov, vždy názorovo rozdelí publikum. Na Slovensku sa naposledy predstavil filmom *Vojdi do prázdna* (Enter the Void, 2009). Jeho najnovší film *Love* (2015) mal premiéru v Cannes a okamžite vyvolal búrlivé reakcie. Túto sexuálnu melodrámu o vzťahu muža a dvoch žien ponúka Noé divákovi aj vo formáte 3D.

Krv, slzy a sperma

Propagácia neklame: nový film Gaspara Noého otvára dlhý záber vzájomnej masturbácie. Noé má prosťe provokáciu rád. Pornografickým výrazom zaujal už v krátkometrážnych snímkach, ako *Sodomites* (1998) či *Eva* (2005), v spojení s násilím a obnaženou telesnosťou aj vo voľnej trilógii *Mäso* (1991), *Sám proti všetkým* (1998) a najmä *Zvrátený* (2002). V roku 2010 na Febiofeste prezradil, že chce natočiť „romantický 3D pornofilm, ktorý by verne zobrazoval sentimentálnu sexualitu“. Ďalší artový pokus o šokujúce posunutie hranice? Póza? Skúška, kam až možno zájsť? Film sa volá *Love* a zohnať doň hviezdy bolo nemožné. Sex je totiž skutočný. Nesimulovaný.

V ďalšom zábere sa mužský hrdina Murphy prebúdzá vedľa celkom inej ženy. Počuť detský plač. Rodina. Jeho vnútorný monológ ozrejmuje: tento život je väzením a osobu ležiacu vedľa zjavne neznáša. Je tu však ešte tá druhá... Elektra. Čoskoro prichádza správa, že zmizla. To privádza hrdinu k bolestným reminiscenciám na ich spoločnú búrlivú minulosť, plnú neviazaného sexu, drog a – intenzívnej lásky.

Na rozdiel od Hanekeho *Lásky* nezachytáva Noé morálnu podobu tohto citu, ale emocionálno-fyzickú, späť s telesnosťou, erotickou fascináciou. Hrdinov na sklonku života „vystriedali“ mladí ľudia, ktorí sa chcú tešiť zo života – spoločne. To najlepšie je totiž sex s tým, koho milujeme. Jedna z postáv Godardovho filmu *Na konci s dychom* poznamenáva, že niet lásky bez erotiky. Ale dá sa to natočiť? Nie ako obyčajná erotická love story, ale ako „graphic“ porno?

Vzhladom na súčasnú saturáciu internetu sa pokus o umeleckú exploataciu porna zdá pasé (*Korida lásky*, *Intimita*, *Shortbus*, *Nymfomanka*, *Život Adèle*, *Vlhké miesta*...). Lenže je to vôbec porno? Nie každé priamočiare ukazovanie genitálií a koitu možno tak kvalifikovať. A naopak, nemusia byť ukázané explicitne, aby niečo pornografiou bolo (napr. niektoré videoklipy). Pornografickosť výrazu spočíva v postoji, vo funkcii, v recepčnom účele. Ním je výlučne priznaná či nepriznaná stimulácia žiadostivosti. Ale je to naozaj také jednoduché? Stačí ukázať páriacich sa jedincov?

Obe herečky v *Love* sú síce veľmi pekné, ale vieme, že vzrušenie nesúvisí s krásou, ale s vyzývavosťou.

Porno je totiž najmä divadlo. Šou. Pretože, áno, niekto sa vždy prizerá; herci hrajú rolu pre niekoho. Nerobia to kvôli sebe, nesúložia pre vlastné potešenie, ale pre diváka. Súlož predvedená ako hranie rolí je symptómom divadelnej štylizácie. Také zobrazenie sexuálneho aktu, v ktorom sú protagonisti, naopak, ponorení výlučne do vzájomného prežívania bez vzťahu k domnelému divákovi, nemôže byť pornografiou. To ukazuje *Love*. Ak napr. pornoherečka zatvorí oči v slastnom výraze sebaaprežívania, ktorý de facto vylučuje diváka z hry, vtedy akoby na chvíľu vypadla z roly. Je v tom priveľa emócií – je to príliš prirodzené.

Slavoj Žižek vo filme *Perverzný sprievodca filmom* hovorí, že porno je hlboko konzervatívny žáner založený na fundamentálnej autocenzúre. „Vonkoncom tu nie je dovolené čokoľvek. Áno, môžeme síce vidieť kompletný akt, ale za cenu, že celý naratív nemožno brať vážne.“ Máme teda buď emocionálne angažovaný film, tvrdí, kde však nemožno ukázať všetko, alebo čisté porno, smiešne, neprirodzené, ktorému nemožno uveriť, ktoré nedokáže prekonať emocionálnu dištanciu. Žiaden hybrid. Noé sa však podujal práve na prieskum nepatričného, paradoxného „emocionálneho jadra pohlavného styku“. Nemožná úloha? Sex je predsa súčasťou nášho skutočného života. Žižek to ironicky nazýva tragédiou pornografie: „Snaží sa byť taká realistická, ako to len ide, no v skutočnosti sa nezaobíde bez fantazmatickej podpory.“ Lenže práve tu leží rozhodník. Kamera môže ukázať „všetko“ (čo je aj tak vždy relatívne), ale keď chýba to, čo Žižek nazýva „fantazmatická podpora“, nejde o pornografiu.

Kto by už sledoval, ako to naozaj robia skutoční ľudia? Aký malý je vlastne obyčajný penis a aká neforemná vec vagína? Naturálne zobrazenie sexuality anestetizovaného diváka porna nevzruší. Pornografický efekt spočíva v inom: v inšcenovaní vyzývavého gesta zvädzania, arteficiálnej choreografie, ktorá úmyselne predvádza svoju teatrálnu neprirodzenosť, charakter fantázie. Priam rituálna neprirodzenosť situácie totiž signalizuje fantazijné prekročenie hranice, vstup do zakázanej zóny. Podnecuje tak *nekonečnú* perverznú predstavivosť; naopak,

genitálie samy osebe, mimo situácie, sú iba vrstvy cibule, pod ktorými nie je nič – *sú konečné*. Pokojne ich možno ukazovať a dosiahnuť tým asi také vzrušenie ako medicínskym inštruktážnym filmom.

Z formálneho hľadiska je pornografia založená na syntaxi – klipovitom prepínaní pohľadov, ktoré poskytuje voyeuristickému divákovi privilegovaný zmnožený uhol pohľadu v snahe akoby o fyzické preniknutie do scény (oblizovanie objektívu kamery a pod.). V bežnom internetovom porne – toto médium je nepochybne konečným štádiom histórie žánru – divák preklíkava ku klimaktickým momentom, pretože zdrojom potešenia je práve syntax, efekt juxtapozície klipových highlightov, znásobenie obrazov. V *Love* sa k veci pristupuje inak. Statické zobrazenie sexuálnych scén v dlhých záberoch bez dramatických zmien uhlov pôsobí nanajvýš odťažito. Je to presný opak obscénneho: režisér nás necháva sledovať obraz z odstupe, zhora. Časté sú kolmé rakurzy, pre pornografiu netypické. Telá zachytené ako súsošia v tichom meditujúcom objatí kamery. Tá však akt nijako neestetizuje, neštylizuje. Nepridáva mu akúsi dodatočnú mýtickú hodnotu. Žiadna zbytočná idealizácia. Sex a erotika v Noého podaní sa javia ako čosi samozrejmé, automatické, ba až banálne. Demystifikované. Skrátka, ako integrálna súčasť partnerského biotopu.

Snahe vyhnúť sa pornografizácii nasvedčuje aj minimum detailných záberov. Keď už, príznačne sa v nich objavujú výlučne časti tela: oko, prst a, áno, aj penis, dokonca ejakulujúci priamo do kamery a v 3D kine tak akoby aj na divákov (marketingová atrakcia par excellence a, pravdaže, opäť desiatky ľudí opustili kinosálu, ako inak). Čo je však zaujímavé, nevidíme detail ženských genitálií. Tie sú dokonca vždy cudne zahalené ochlpením; kým penis sa objavuje ustavične a akoby celkom mimovoľne, ako dlhá, trčiaca alebo visiaca *samozrejmosť* („prírodnosť“), ktorú (v záujme autenticity) nemožno a vlastne ani *netreba* skrývať, vagína zostáva v tme.

Nemyslím si, že by mal Noé v úmysle natočiť porno pre ženy či homosexuálov. Akoby si naštuoval feministické texty o plnom a prázdnom znaku, cez sexualitu prezentuje ako symbolický kód skôr modelový subjekt (muža) v úpornej honbe za modelovým objektom (ženou) ako emblematickým tajomstvom. Elektra vskutku „elektrizuje“ rozprávanie: vyvoláva divákov záujem tajomstvom svojho ukážkového zmiznutia, hádankou prázdneho miesta, ktoré po

nej zostáva. Tá otázka je napnutá ako naratívna tebita: mohla naozaj spáchať samovraždu?

Nie, vagína nie je prirodzená. Je tmná. „Žena“ ako kultúrou neuchopiteľné prázdno, do ktorého si muž môže projektovať svoje najsmelšie fantázie (pozri ikonickú švédsku trojku), ním zostáva ako subjekt nepochopená. Čo ona sama naozaj chce? Áno, Elektra takisto experimentuje s drogami, užíva si neviazaný sex – zdanlivo sú si s Murphy rovní; v jednej chvíli sa však vyjadrí jasne: „Myslím, že si skvelý chalan, ale... nevieš, čo láska naozaj je. (...) Chcem niekoho, kto verí, že láska existuje.“ Ak by sa museli rozísť, sľubuje, že zmizne.

Ak teda *Love* nie je porno, je to romantický film? Erotická romanca, to podozrivo evokuje prístup, aký zaujali v literatúre napr. André Pieyre de Mandiargues či Jules Romains (novela *Kráľovstvo tiel*): erotický gýč. Oná mýtizovaná podoba sexuality, ktorej sa pripisuje akási metafyzická nadhodnota.

Lenže samotný film túto tézu prekvapivo účinne podvracia! Je zbavený tak mystiky pornografie, ako aj mystiky romantiky. Áno, bez sexu to nejde, partnerský vzťah je nutne vzťahom erotickým. Avšak táto energia sa naň nijako neobmedzuje, odmieta sa dať spútať romantickými imagináciami. Ak je na *Love* niečo romantické, je to romantická irónia, cynický rozpor predstáv a skutočnosti. Veď už názov vyznieva ironicky – Noé demaskuje patetickosť táranín o láske, keď hneď za nimi nasleduje scéna banálne náhodnej nevery na párty! Sex nie je najlepším s tým, koho milujeme a kto by teda mal byť naším partnerom, ale možno skôr s „perfektným cudzincom“; preto s tým, koho milujeme, nie sme. Milostný trojuholník s dvoma mŕtvymi uhlami... A možno nie je najlepší nikdy – možno nijaký „najlepší“ sex nejestvuje, je to len chiméra.

Po rôznych eskapádach v živote Murphyho a Elektry sa pár odhodlá splniť si spoločnú erotickú fantáziu. Elektra navrhne *ménage à trois*; v susednom byte žije krásna mladá Omi. Problém je, že Murphy neodolá, aby si spojenie s ňou nezopakoval aj bez Elektry. Ako povedal Čechov, ak sa v prvom dejstve objaví puška, najneskôr vo štvrtom sa z nej musí vystreliť. To je modelový naratív mužskej sexualita: nie je možné nevyskúšať ponúknuté dobrodružstvo, hoci v súlade so zákonmi hrdinovo známeho menovca to môže priniesť viac škody ako potešenia. Murphy musí čeliť následkom nevery a stráca to, čo údajne najviac miloval. Je to však iba vidina, unika-

júca chiméra, prchavá hmla zastierajúca mužský zrak; vášeň sa mení na znechutenie, len čo ejakulát dorazí do cieľa...

Láska, to je prázdne miesto. To, ktoré zostane po zmiznutej Elektre a ktoré sa Murphy zúfalo pokúša zaplniť významom (Mohla sa skutočne zabiť? Bola by rodina a dieťa s ňou tým pravým?). Musí však zostať prázdne, aby dynamika túžby neprestala pôsobiť. Murphy si projektuje svoju trpkú prítomnosť s Omi ako možnú sladkú budúcnosť s Elektrou. Prešmyčka, permutačná výmena. Áno, láska je vždy „inde“.

Jestvuje iba ako túžba, sen. Nostalgia. Elektra to vyjadrí explicitne: „Predstavujem si lásku ako miesť, kde nechceš žiť.“ Je to zvláštne, pretože práve v tej chvíli sa zamiluje.

Režisér sám však nechcel pritakať skepse a dezilúzi. Za romantickou iróniou ústredného rozporu sa napokon neskrýva výsmech, ale empatická snaha o súcit s postavami. Život skrátka naozaj nie je ľahký. A preto musíme „chrániť jeden druhého“. Finálne objatie a zmierenie.

Daniel Kováčik



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, Vlha, OS*). Pracuje pre spoločnosť Amazon.

Ma ma

Ma ma,
Španielsko, 2015,
DCP + DVD, 111 min., MP 12,
české titulky, dráma

PREMIÉRA: 22. 10. 2015

RÉŽIA: Julio Medem

SCÉNÁŘ: Julio Medem

KAMERA: Kiko de la Rica

HUDBA: Alberto Iglesias

STRIH: Julio Medem,
Iván Aledo

HRAJÚ: Penélope Cruz (Magda)
Luis Tosar (Arturo)
Asier Etxeandia (Julián)
Àlex Brendemühl (Raúl)
Teo Planell (Dani)
Silvia Abascal (Enfermera)
a další



Julio Medem

* 21. 10. 1958, San Sebastián, Španielsko

Vyštudoval všeobecnú chirurgiu na Lekárskej fakulte Baskickej univerzity v Bilbau (1985). V rokoch 1983 až 1985 pôsobil ako filmový kritik pre baskické noviny La Voz de Euskadi a prispieval i do filmových časopisov Casablanca a Cinema 2000. Už od roku 1976 však nakrúcal kamerou super-8 svoje prvé krátkometrážne filmy. Keď jeho filmy *Padnutý na hlavu* (Patas en la cabeza, 1985) a *Presne o šiestej* (Las seis en punta, 1987) získali festivalové ocenenia, rozhodol sa stať profesionálnym filmárom. Pracoval ako asistent, strihač a scenárista na rôznych filmových a televíznych projektoch. Za svoj dlhometrážny debut, psychologicko-historickú kroniku spoluzitá dvoch rodov na baskickom vidieku *Kravy* (Vacas, 1992) získal celý rad ocenení vrátane národnej filmovej ceny Goya pre najlepšieho nového režiséra. Úspešné boli i jeho nasledujúce filmy *Ryšavá veвериčka* (La ardilla roja, 1993), *Zem* (Tierra, 1996) a *Milenci zo severného pólu* (Los amantes del Círculo, 1998). Jeho štvrtý film *Sex a Lucía* (Lucía y el sexo, 2001) bol veľkým hitom nielen na Slovensku. Po *Chaotickej Ane* (Caótica Ana, 2007) nakrútil erotickú romancu *Posledná noc v Ríme* (Habitación en Roma, 2011). *Ma ma* mala svetovú premiéru na MFF Toronto v septembri 2015. Retrospektíva Medemových filmov bola uvedená na LFŠ 2008 v Uherskom Hradišti.

Julio Medem je zpátky, ale v jiném světě

Ma ma je jednoduchý film o lásce, odcházení, vůli k životu a taky o tom, co po nás zůstane. *Ma ma* je taky prvním filmem, který v dvojediné pozici herečky a producentky natočila Penélope Cruz. A je to právě ona, která na sebe během příprav a natáčení strhávala největší pozornost. A to nejen díky tomu, že jako herečka je na plátně téměř celou stopáž filmu, ale i proto, že je to právě její nová pozice producentské debutantky, která filmu výrazně pomohla při zajišťování financí a při prodeji licencí do mezinárodní distribuce. Jméno scenáristy a režiséra Julio Medema je prostě vždy až druhé v pořadí, a to dokonce i v domovském Španělsku, kde je návratu dnes už spíš hollywoodské herečky k domácí kinematografii věnovaná veliká pozornost. Přitom se tento snímek, na rozdíl od autorových předchozích opusů, neprosadil do programu velkých filmových festivalů a na začátku září doma vstoupí rovnou do klasické distribuce. Jestli je to tím, že ho na světové scéně zastupuje kanadský prodejce licencí, který nemá takový vliv na festivalové dramaturgy, nebo je to promyšlená strategie, se asi nedozvíme. A našťastí pro nás je to vlastně jedno, protože Medem se do nového filmu, jehož hrdinové se tolik liší od jím dříve preferovaných postav, pustil s velikou vervou, odmítl se svému tématu podřídit a natočil prostě další ze svých osobitých filmů.

Julio Medem je dá se říct miláčkem českého a slovenského publika zejména díky svým dvěma oceňovaným filmům *Milenci ze severního pólu* (1998) a *Sex a Lucía* (2001). Od doby jejich vzniku však uplynulo mnoho času a Medemův styl psaní i režie se samozřejmě posunul. Diváci u nás měli možnost vidět i jeho další filmy – drama o dozrávání *Chaotická Ana* (2007) a lesbický komorní film *Poslední noc v Římě* (2010), ale ty zdaleka nezbudily takové emoce, jako první dva jmenované tituly. Všechny Medemovy filmy lze označit jako komorní, ve všech je kladen důraz především na postavy a herce, ale zároveň jsou vyprávěny podivuhodným až mystériózním stylem, kdy se prolínají jednotlivé časové roviny a i uvnitř záběrů se intenzivně pracuje s barvou, světlem a hyperrealistickou atmosférou. *Ma ma* je v tomto smyslu stejná, ale chybí v ní důraz na ta-

jemství, na minulost ústředních postav, který je u předchozích děl dnes již šestapadesátiletého režiséra tak výrazný. Jakoby najednou nebylo důležité, co v sobě člověk nosí a jak k tomu přišel, ale spíš to, co ze sebe dokáže dostat, když je na hranici svých možností.

Magda je žena středního věku, která se jednoho dne dozví, že jí její manžel opouští se svou studentkou. Navíc přišla o práci učitelky a při rutinní prohlídce u gynekologa zjistí, že trpí rakovinou prsu ve třetím stádiu, a že se musí ihned podrobit jak invazivní operaci, tak chemoterapii. Když si po této diagnóze zajde za synem na jeho fotbalový zápas, přisedne si k ní Arturo, hledající talenty pro Real Madrid, a nabídne jí, že syna vezme do týmu. Radostný moment je však přerušen telefonátem, díky kterému se Arturo dozví, že jeho malá dcerka zemřela při autonehodě a že jeho žena sice žije, ale je v kritickém stavu. Ve třech větech to zní jako upachtěný pokus o melodrama, v Medemově podání však není čas na sentiment, začíná boj o přežití a o novou lásku.

Natočit „odcházení“ nebo příběh, který se točí okolo (strachu ze) smrti je těžší, než cokoli jiného. V evropském filmu se spíše cení tradice syrových filmů, které sice mají pozitivní náboj, ale snaží se o největší realističnost (například *Konečná uprostřed cesty* Andree Dressea), a tak to *Ma ma* nebude mít jednoduché. Medem totiž *Ma ma* koncipuje jako film, který stojí na snaze přenést na diváka Magdiny emoce, a ty jsou prostě především melodramatické. Aby toho dosáhl, nebojí se používat animaci, při které sledujeme v detailu Magdino bijící srdce uvnitř jejího těla. Neváhá postavu gynekologa obdařit takovými pěveckými kvalitami, že se při každé jeho scéně zdá, že jsme najednou v muzikálu. Nebojí se nechat Magdu prožít nejneuvěřitelnější rok jejího života, i kdyby to vypadalo, že takhle dnes život nevypadá ani v Las Vegas.

Medemův režijní rukopis je ve filmu nepřehlédnutelný. Mnoho situací sledujeme v paralelní montáži, kdy se například scéna, ve které Magda sedí na chemoterapii, prolíná se scénou, kdy po ní navštěvuje Artura v nemocnici u jeho ženy, která je v kómatu. Podobně později sledujeme Magdin odchod z ne-

mocnice a zároveň obavy v její tváři při magnetické rezonanci, která má rozhodnout, jestli je nemoc definitivně pryč, anebo jestli se vrátila. Medem paralelní montáž využívá k tomu, aby zrychloval děj a zároveň prohluboval divákovou empatickou zkušenost. Magdu tak v jedné scéně sledujeme na více místech a při více činnostech, což ještě více zvýrazňuje její schopnost rychle se vyrovnávat s různými emocemi, kterým člověk samozřejmě podlehne v momentě, kdy neví, kolik času mu na světě ještě zbývá. Magda se také upne na ruskou dívku Natašu, kterou chtěl gynekolog adoptovat a jejíž fotografie zdobila jeho pracovní stůl. Nataša se pro Magdu stane jakýmsi předobrazem dcery, kterou s Arturem i přes nemoc počne. Stává se jejím vnitřním partnerem, nadějí, která se zjevuje jak v realitě, tak ve snech. Dalším důležitým stylotvorným prvkem je erotické napětí mezi Magdou a Arturem. Ten se po smrti své ženy zdráhá vstoupit do vztahu s Magdou naplno, ale zároveň je k ní osudově přitahován. Prostřednictvím detailů různě se dotýkajících a hladících rukou toto napětí můžeme až fyzicky sdílet. Obecně Medem svůj film tentokrát postavil na náznacích tělesnosti a nikoliv na explicitě. Ta je zde pouze v rovině souborje s nemocí, protože Magda pocítí drastické účinky léčby, jako je vypadávání vlasů, a také přijde o řad.

Medem nám tedy nabízí jednoduchý syžet, který ovšem vypráví esteticky vyčištěným filmovým jazykem, což je asi největší devíza filmu, který díky tomu neskouzává k patetičnosti. I když příběh sám je plný neuvěřitelných náhod, emoce, které vzbuzuje, jsou více než uvěřitelné. Nešokuje, je vlastně v něčem velmi konvenční, ale takovým způsobem, který se vymyká filmům na podobné téma, kterých se především pro televizní trh natáčejí v Evropě desítky. Pomáhají tomu i skvělé herecké výkony Luise Tosara v roli Artura a Asiera Etxeandía v roli gynekologa, kteří svým postavám, jež beze zbytku a přes velké riziko podporují Magdino počínání, propůjčili mužnost a citlivost zároveň. Magda se pod tíhou osudu několikrát krátce zlomí, propadne strachu a hysterii, ale vždy se musí hned otřepat a srovnat. Daleko více pak uniká do světa své fantazie, který jí naopak strachu dokáže zbavit. Oba muži proti tomu situaci procítují v daleko větší míře. Arturo sice v těch nejkritičtějších okamžicích stojí pevně, ale když napětí opadá a on se srovnává s tím, co se mu odehrává před očima, často propadne ulevujícímu pláči, často

své blízké obejmě a fyzicky s nimi své pocity sdílí. Gynekolog to má v něčem jednodušší, protože jeho emoce vidíme především ve chvílích rozhovorů s Magdou v jeho ordinaci, kdy musí sebrat sílu a přes všechny sympatie, které k ní chová, vyřknout krutou pravdu a být připraven jí společně prožít. V těch méně vypjatých situacích si prostě pomůže písničkou, což je tak trochu maska, za kterou se může schovat. Medem vlastně úmyslně potlačuje to negativní, nebo dá se dokonce říct to reálné, aby mohl vyzdvihnout právě způsob, jakým Magda v expresivním podání Cruz celou situaci emocionálně prožívá.

Penélope Cruz je bez pochyby skvělá herečka a pro řadu diváků a divaček to bude právě její jméno, které je k filmu přitáhne. Nicméně v jejím herectví se skrývá i největší úskalí filmu. Cruz je přeci jen herečka, kterou jsme zatím mohli znát jako femme fatale nebo naopak z komediálních rolí ve filmech Pedra Almodóvara. Magda je postava, která však v sobě snoubí naivitu, prostofekost, silnou vůli a zároveň jistou magičnost a pro mne osobně bylo velmi těžké Cruz v této poloze přijmout. Ne proto, že by si s ní Cruz neuměla poradit, to právě naopak, ale spíš pro to všechno, co natočila doposud. Je to možná hnidopišství, ale pro Cruz je podle mne velmi těžké vrátit se z hollywoodských pozic do polohy „obyčejné ženy“. Navíc ve filmu, kde je to pouze ona, jíž musíme její utrpení plně uvěřit.

Medemův film je vykročením do světa určité jistoty. Možná je to proto, že v dnešní kinematografii už nemá takový prostor pro hledání radikálnějšího filmového stylu, nebo prostě proto, že to tak cítí. Centrem jeho příběhu je tentokrát zralá žena, matka, jež se musí postavit osudu a provést své blízké celou tou otřesnou situací. Bude zajímavé sledovat, jak se k filmu postaví publikum. Zda Medema opustí ti, kteří milovali jeho zasněné, tělesné příběhy, či zda se k němu naopak přimknou ti, pro které to bude první lehce stravitelný snímek, který natočil. Je zajímavé, že díky ASFK a české distribuční společnosti Aerofilms, jenž na rozdíl od distributorů ve větších evropských teritoriích film nasazují velmi krátce po španělské premiéře, to bude právě naše prostředí, kde se nám odpověď na tyto otázky vyjeví. *Ma ma* není filmem, který by radikálně posouval současnou kinematografii, ale je to poučený, s lehkostí a nábojem vyprávěný silný příběh a jak říká sám Medem, jeho smyslem je především povzbuzovat diváky k tomu, aby skutečně naplno žili. Možná to bu-

de pro cinefily málo. Pro širší publikum by to mohlo být tak akorát.

Přemysl Martinek



Mgr. **Přemysl Martinek** (1980) je absolventom štúdia filmovej vedy na Filozofickej fakulte UK v Prahe. V roku 2001 založil filmoveoteoretický seminár Film Sokolov, ktorý pripravujú študenti katedrií 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 filmového festivalu FEBIOFEST a od apríla tohto roku je podpredsedom Rady českého Štátneho fondu kinematografie.

Mladost'

Youth,
Taliansko/Francúzsko/Švajčiarsko/Velká Británia, 2015,
DCP + DVD, 118 min., MP 15,
české titulky, dráma

PREMIÉRA: 15. 10. 2015

RÉŽIA: Paolo Sorrentino

SCENÁR: Paolo Sorrentino

KAMERA: Luca Bigazzi

HUDBA: David Lang

STRIH: Christiano Travagliolo

HRAJÚ: Michael Caine (Fred Ballinger)

Harvey Keitel (Mick Boyle)

Rachel Weisz (Lena Ballinger)

Paul Dano (Jimmy Tree)

Jane Fonda (Brenda Morel)

a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 2015:

MFF Karlove Vary

– Divácka cena denníka Právo;

Ceny Talianskeho syndikátu filmových novinárov

– Strieborná stuha za najlepšiu réžiu,

kameru a strih



Paolo Sorrentino

* 31. 5. 1970, Neapol, Taliansko

V roku 1998 natočil krátky film *Láska nemá hranice* (L'amore non ha confini), za ktorý získal množstvo cien. Jeho celovečerný debut *Prebytočný človek* (L'uomo in più, 2001) bol uvedený v súťaži prestížneho benátskeho festivalu a Sorrentino si zaň odniesol cenu talianskych novinárov Nastro D'Argento ako najlepší debutujúci režisér. Všetky jeho nasledujúce filmy počnúc trilerom *Následky lásky* (Le conseguenze dell'amore, 2004), vďaka ktorému sa dostal do medzinárodného povedomia, boli zaradené do súťaže v Cannes. Po filmoch *Rodinný priateľ* (L'amico di famiglia, 2006) a *Božský* (Il divo, 2008) nakrútil v roku 2011 svoj prvý anglicky hovorený film *Tu to musí byť* (This Must Be the Place), v ktorom stvárnil hlavnú úlohu americký herec Sean Penn. Doteraz najviac oceňovaný bol však jeho film z roku 2013 *Veľká nádhera* (La grande bellezza). Získal vyše 60 ocenení vrátane Oscara a Zlatého glóbusu v kategórii najlepší cudzojazyčný film, ceny BAFTA za najlepší film v inom ako anglickom jazyku, deviatich Donatellových Davidov a štyroch Európskych filmových cien vrátane ocenení za najlepší film a réžiu. Sekcia Paolo Sorrentino – výber z tvorby, zameraná na jeho krátke filmy, bola súčasťou MFF Febiofest 2014.

Sanatórium umenia

Znie skladba „You Got The Love“. V detaile vidíme tvár speváčky z The Retrosettes Sister Band na kruhovom pódii, na ktorom sa statická kamera točí spolu s interpretkou. Je večer. Pozadie toho zvláštneho obrazu, plného zabávajúcich sa dočasných obyvateľov luxusného švajčiarskeho sanatória, je rozostrené, akoby v hmle, a napriek snahe našich očí nedokážeme identifikovať tváre tancujúcich ľudí. Nespochybniteľná je len tvár speváčky. Ona je prezentáciou toho, čo je teraz, čo vnímame v reálnom čase, je blízko. Druhý plán je pre nás oddelený pod prizmou vzdialenosti a času. Presne ako v našich spomienkach – niektoré životné udalosti už nie sú s odstupom rokov také zrejme, zmenili sme sa aj my, aj ľudia okolo nás. A v tejto úvodnej scéne je ukrytý nielen kruh života, ale aj hlavná téma Sorrentinovho najnovšieho filmu – bilancovanie, spomínanie, ale aj rovnako nekonečné hľadanie zmyslu, prečo ráno ešte otvoriť oči...

Nádhera Sorrentinových filmov je aj v ich jednoduchosť a jasnom naplňaní tém. *Mladost'* je aj napriek výrazne prevarenej téme vyrovnávania sa so sebou samým v kontexte neustáleho plynutia života pozoruhodná nielen na úrovni sústredeného uvažovania, ale aj vo svojom diváckom potenciáli. Aj preto môžeme o Sorrentinovi hovoriť ako o majstrovi komerčne efektívneho artového smeru. Oslovuje, ale zároveň ponúka nenápadne, nenásilne oveľa viac.

Sorrentino pracuje s rozdelením vlastného fikčného sveta na vnútorný (v tomto prípade priestor sanatória) a vonkajší (okolie). V oboch sa hlavné postavy pohybujú a konajú v presne zadaných a pripravených scénach. Zatiaľ čo vnútorný svet často reaguje na konflikt plynutia života, jeho zmysluplnosti a generačného konfliktu, ten vonkajší sa oveľa viac otvára minulosti, spomienkam a selektívnej pamätavej hre.

V tomto prípade opäť nie je cieľom autorského tvorivého procesu ľúbivá príbehovosť. Podobne ako vo *Veľkej nádhere*, ku ktorej bude *Mladost'* chtiac-nechtiac prirovnávaná na úrovni spracovania a očakávaní, sú aj tu dôležité obrazové okamihy, scény, dialógy a formálne pomrkvania. Je jasné,

že Sorrentino vie viesť hercov a že má možnosť pracovať s absolútnou špičkou. Debata o tejto stránke filmu asi nemá zmysel – oveľa zaujímavejšia je jeho schopnosť vedieť, čo a ako povedať, a to aj pomocou výborného hereckého ansámbľu, bez jeho prvoplánového plagátového využitia. Metaforická okázalosť či obrazová choreografia niektorých scén sú naozaj odvážne, avšak Sorrentino ich dokáže filmársky precízne obhájiť a udržiava kvalitu diela aj po (na prvý pohľad) vystriekaní všetkých tromfov.

Umenie a jeho dôležitosť pre človeka zohráva v režisérovom tvorivom uvažovaní výraznú úlohu. Opäť sa upriamil na ľudí vnímajúcich svet z pohľadu vyšších hodnôt, ktoré prekračujú časové hranice. Dirigent a skladateľ na dôchodku, približne rovnako starý filmový režisér, ešte otvorený filmárskej kreativite, mladý herec neznášajúci falošnosť úspechu... a k tomu okamžitá, ale strácajúca sa ženská krása. Umenie potrebuje vlastné sanatórium, kde je všetko pripravené a všetko má svoj čas. Liečenie možno chýba nám všetkým, nielen hlavným hrdinom filmu. Sorrentino symbolicky, pomocou svojich postáv, predpisuje recept proti strate kultúrnosti a uvažovania.

Veľmi častým zlovykom producentov a tvorcov festivalových filmov sa stáva ich prestrihovanie po premiérovom uvedení. Pár stoviek ľudí tak vidí dielo v pôvodnom režisérskom zostrihu, ktorý sa však pri následnej kinodistribúcii mení. Dúfajme, že *Mladost'* to nepostihlo, bola by škoda potlačiť herecký koncert v duchu väčšej „diváckosti“. Bohvie, čo by na to povedali klienti sanatória umenia.

Mladost' je film, ktorý priznáva ponáranie sa do filmového jazyka, neskrýva tematické klíše a divácke zameranie. To je na tvorbe Paola Sorrentina sympatické. Ako 45-ročný sa v niekoľkých svojich dielach výrazne zamerával na postavy ochotné viac či menej, alebo vôbec, bojovať s časom, s osudom a so sebou samými. Divákovi je to mimoriadne blízke a on to dobre vie. Už niekoľko rokov robí umelecky ambicióznou kinematografiu krajšou. A to dokážu niektorí ľudia, ktorí ešte nezabudli na mladost'...

Peter Konečný



Mgr. **Peter Konečný** (1979) je absolvent Katedry filmovej vedy a multimédií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave. V roku 2000 stál pri zrode najznámejšieho slovenského filmového portálu Kinema.sk, ktorý je dnes najpopulárnejšou stránkou tohto zamerania na Slovensku. Od roku 2000 intenzívne publikuje v printových a elektronických médiách. Zároveň uvádza filmovú online reláciu *Screeners* na portáli denníka Sme a je aj dlhoročným spolupracovníkom Rádia_FM a hosťom relácie *V Kine_FM*. Od roku 2015 je tvorcom pravidelného rozhlasového seriálu zameraného na kinematografiu *V kine s Petrom Konečným* pre Rádio Slovensko, je aj autorom obľúbených klubových filmových kvízov a dramaturgom niekoľkých letných kín. Už desať rokov pracuje v PR a programovej rade medzinárodného filmového festivalu Cinematik v Piešťanoch. Aktuálne prednáša po celom Slovensku a venuje sa aj prednáškam pre stredné a vysoké školy v rámci unikátneho projektu Svet médií.

Okno do dvora

Rear Window,
USA, 1954,
DCP, 112 min., MP 15,
české titulky, triler

PREMIÉRA: (pôvodná) 3/1990; (obnovená) 8. 10. 2015

RÉŽIA: Alfred Hitchcock

NÁMET: Cornell Woolrich
– poviedka *It Had to Be Murder*
(1942, Určite to bola vražda)

SCENÁR: John Michael Hayes

KAMERA: Robert Burks

HUDBA: Franz Waxman

STRIH: George Tomasini

HRAJÚ: James Stewart (L. B. „Jeff“ Jeffries)
Grace Kelly (Lisa Carol Fremont)
Wendell Corey (Thomas J. Doyle)
Thelma Ritter (Stella)
a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 1954:

Cena National Board of Review, USA
a Ceny NYFCC (Kruhu newyorských filmových kritikov) –
najlepšia herečka (G. Kelly, spolu s filmami *Dievča z vidieka*/
The Country Girl a *Vražda na objednávku*/*Dial M for Murder*)

1955:

Oscar – nominácie v kategóriách najlepšia réžia (A. Hitchcock),
najlepší scenár (J. M. Hayes), najlepšia kamera (R. Burks),
najlepší zvuk (Loren L. Ryder);
Cena BAFTA – nominácia v kategórii najlepší film



Alfred Hitchcock

* 13. 8. 1899 Londýn, Veľká Británia † 29. 4. 1980 Los Angeles, Kalifornia, USA

Majster napätia a klasik trilero začína pri filme v rodnej Británii od piky – ku kariére režiséra sa dostal cez dizajn titulkov, výpravu a funkciu asistenta réžie v roku 1925, a hoci jeho debut *Bludisko lásky* bol pomerne úspešný, on sám pokladal za svoj skutočne prvý film až *Príserného hosta* (1926). Snímka o domácej, ktorá podozrieva svojho nájomníka, že je Jack Rozparovač, bola založená na vizuálnom rozprávaní, obsahovala niektoré pozoruhodné zvláštne efekty a po prvý raz sa tu objavuje téma, ktorá sa mala u Hitchcocka v ďalších rokoch ešte veľakrát opakovať – téma obyčajného muža chyteného v sieť podivných udalostí a obvineného zo zločinu, ktorý nespáchal. Hitchcock sa tu prvý raz objavil vo vlastnom filme, vtedy preto, lebo mu chýbali ľudia. Neskôr sa tieto jeho nemé miniatúrne vystúpenia stali pravidlom. V roku 1934 vstúpil do medzinárodného povedomia snímkou *Muž, ktorý vedel príliš veľa*. Úspech tohto a ďalšieho poltucta filmov mu priniesol možnosť odísť do Spojených štátov, ktorú s nadšením prijal. Angažoval ho producent David O. Selznick. Jeho prvým americkým filmom bola adaptácia románu Daphne du Maurier *Mŕtva a živá*. Film získal Oscara za najlepší film a Hitchcock sám bol nominovaný za réžiu. Režisérova americká kariéra sa v ďalších tridsiatich rokoch vyznačovala pozoruhodnou štylistickou vyrovnanosťou, jej nesporným vrcholom však boli 50. roky, keď v rýchlym slede vytvoril sériu svojich dnes najznámejších filmov – *Okno do dvora* (1954), *Muž, ktorý vedel príliš veľa* (1955), *Vertigo* (1958) a *Psycho* (1960).

Džentlmenský obchodník s napätím

Alfred Hitchcock (1899 – 1980) bol popová ikona 20. storočia. Niečo medzi Winstonom Churchillom, ktorého pripomínal nezameniteľným výzorom a vždy prítomnou hrubou cigarou, a Agathou Christie, s ktorou mal spoločné podnikanie: džentlmenské strašenie. Hitchcock bol taký slávny, že ho poznali aj ľudia, ktorých nezaujímalo, že filmy potrebujú aj režisérov.

Bol Angličan, ale väčšinu života tvoril v Hollywoode. Prvé filmy nakrútil ešte ako nemé, ale jeho vrcholné obdobie trvalo od polovice tridsiatych do začiatku sedemdesiatych rokov minulého storočia. Nakrútil vyše päťdesiat filmov a mnohé sú legendárne dodnes. Bol majster vytvárania napätia a pomáhal si rekvizitami ako vraždy, špionážne aféry či záhady. Diváci ho milovali. Užívali si kultivovaný strach ďaleko od skutočného násillia mimo kina.

Aj keď mal povest majstra hororu, vyhýbal sa vytváranu hnusného, lepkavého, pod kožu lezúceho strachu. Nechcel, aby to vyzeralo ako naozaj. Až ku koncu svojej dlhej kariéry vytvoril jeden z najpôsobivejších hororov všetkých čias *Psycho* (1960). Ale aj v ňom sa vyhol priamemu zobrazovaniu násillia. Najslávnejšia scéna pod sprchou je triumf filmovej strihu. Z päťdesiatich nevinných záberov posplietaná hrôza. *Psycho* prisúdilo Hitchcockovi omnoho desivejšiu povest, než aký v skutočnosti bol.

Bol päťkrát nominovaný na Oscara za réžiu, ale nikdy ho nedostal. Nebol tvorcom pre filmových kritikov, ktorí dlho podceňovali jeho filmárske majstrovstvo. Zdalo sa im, že ak cieľom rozprávania nie je metafora, ale napätie a zábava, nemôže ísť o umenie.

Až François Truffaut, najnekompromisnejší filmový kritik svojej doby, ho vyzdvihol do panteónu filmových géniov. Mohlo to byť gesto provokatéra, ale nemyslím si to. Truffaut rozpoznal, že majstrovstvo sa neskladá iba z revolúcií, ale aj, a možno najmä, z umenia rozprávať. Najviac si cenil dva Hitchcockove filmy: *Pochybnú ženu* (Notorious, 1946) a *Okno do dvora*. Ten prvý medzičasom zostal – zlo vo filmoch zbrutáľnelo a stratilo podobu dobre vychovaných džentlmenov.

Okno do dvora je dodnes Hitchcockov najčistejší

a najelegantnejší film. Odohráva sa v jedinej miestnosti, v ktorej sedí fotograf Jeff, uväznený nohou v sadre. Jeho kontaktom so svetom sú ošetrovatelka a priateľka Lisa. Jedinou činnosťou je pohľad z okna do dvora a do okien okolitých bytov. Jeff nemá televízor a internet ešte nevymysleli.

Základné pravidlo spoluzitia vo veľkomeste spočíva v rešpektovaní súkromia. Dá sa to nazvať aj lahostajnosťou, ale je to sebazáchovný mechanizmus obrovského mraveniska, v ktorom sa nemôže každý každému starať do života.

Možno to poznáte: zavriete oči na talianskej pláži a o chvíľu sa okolo vás začnú odohrávať drámy kriku, hádok a hystérie. Ozývajú sa zvuky, ktoré vyhodnotíte ako začínajúce sa násillie. Nezáčastnenosť zavretých očí sa stane neznesiteľnou. Otvoríte ich a vidíte pokojne sa zabávajúcu taliansku rodinu. Konflikt sa rozplynie. To len vaša fantázia naplnila drámou nesprávne pochopené fragmenty.

Podobne Jeff vidí v oknách viac, ako sa naozaj odohráva. Domýšľa si príbehy, ktoré môžu, ale aj nemusia byť pravdivé. Hitchcock je úžasný v tom, že my diváci vidíme nielen ten istý pohľad z okna, ale aj tie isté príbehy. Dívame sa s Jeffom a myslíme na to isté.

Jeff je voyeur. Jeho zvedavosť je neprístojná; prieči sa dobrej výchove. My sa však dívame tiež. Ani nás nenapadne sklopiť oči. Prichádzame do kina s neslušnou zvedavosťou dívať sa ľuďom do kuchýň, do spálni a do duší. Hitchcock nám ilustruje naše vlastné voyeurstvo.

Vo dvore Jeffovho domu sa odohrávajú bežné osudy. Mladý skladateľ sa trápi nad piesňami a spája z nedostatku úspechu. Mladučká tanečnica sa predáva bohatým mužom. Čerství mladomanželia neodchádzajú zo spálne. Osamelá žena sa chystá na samovraždu. Starší manželia skrývajú vzájomnú nenávisť. Bezdetní manželia hýčkajú svojho psíka.

Jediný príbeh, ku ktorému máme naozaj prístup, je Jeffov. Jeho priateľka Lisa si myslí, že by sa už konečne mohli vziať, ale on sa nechce vzdať slobody. Trochu sa hádajú a trochu ho ona zväzda. Keby ich dvoch niekto pozoroval z okna naproti, ktovie, čo by si domyslel o ich vzťahu.

Všetky pozorované príbehy sú obyčajné: logické a pochopiteľné. Jeffova fantázia však vidí jeden príbeh inak. Zdá sa mu, že sused z okna naproti zavraždil svoju ženu a postupne ju v kufri odnáša preč. Jeffovi sedia všetky pozorované fakty. Nevídeť síce nič usvedčujúce, ale susedove nočné odchody s veľkým kufrom, čudné telefonáty a balenie vecí s ľahkosťou dopĺňa krvavou zápletkou. Zavolá priateľa policajta a všetko mu porozpráva. Lenže ten fakty prešetrí a nenachádza žiaden dôvod na podozrenie.

Jeff sa podujme, najprv sám a potom aj s Lisou a ošetrovatelkou, na vyšetrovanie. Ak sa mylí, je to detinská hra. Ak má pravdu, tak smrteľné nebezpečenstvo.

Takto jednoducho vystaval Hitchcock svoj film, ktorý je najprv hašterivý a zábavný, potom stále napínavejší a hrozivejší. Až nakoniec ani nedýchame. Muž v okne, mesto a neznámi ľudia. Nieкто z nich je možno vrah.

Je obdivuhodné, akými jednoduchými prostriedkami Hitchcock graduje napätie. Nepoužíva téměř žiadne rekvizity, kamera sa iba pomaly presúva dvorom. Príbeh ženie presná logika scenára. Hitchcock určuje, čo divák vidí. Pripútava ho k sedadlu kina rovnako ako Jeffa ku kreslu pri okne. Ukazuje mu fragmenty reality a vie, čo divákovi napadne. Sme lapení v tom, čo zobrazuje.

Jeden z dôvodov modernosti filmu *Okno do dvora* je prostredie, v ktorom sa odohráva. To podstatné sa nezmenilo. Mestá dnes vyzerajú rovnako ako pred polstoročím. Žijeme v bytoch s oknami do dvora. Môžeme do nich nazerať a vzájomne dekodovať osudy. Rovnako ako vtedy máme problémy s láskou, osamelosťou a prácou. A je to na nás vidieť.

Ale hlavným dôvodom aktuálnosti filmu *Okno do dvora* je voyeurstvo. Internet rozšíril našu zvedavosť na celú planétu. Vidíme do okien miliardy ľudí, pozorujeme sa navzájom, komentujeme sa, lajkujeme. Využívame beztretnosť anonymity či aspoň virtuálnu vzdialenosť od facky na to, aby sme ľudí bezstarostne a bez zodpovednosti špiónovali, komentovali ich činy, urážali ich. Vedeeme virtuálne konflikty, v ktorých nám nič nehrozí.

Keď Jeff pred koncom filmu dostane otázku, prečo to robil, neodpovie. Mohol by spomenúť zodpovednosť či hľadanie pravdy, ale on dobre vie, že to tak nie je. Vynútená nehybnosť ho donútila vymeniť anonymitu mesta za komunitnosť dediny. My, čo

žijeme v globálnej virtuálnej dedine, to poznáme. Všade vidíme okná do dvora.

František Gyárfáš



Ing. **František Gyárfáš**, PhD. (1954), je informatik, učí na Fakulte matematiky, fyziky a informatiky UK a na BISLA. Filmy miluje, odkedy prvý raz vstúpil do filmového klubu. Pre filmové kluby písal úvody k filmom a profily režisierov. 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 storočie* (2014). Jeho láska k filmom pretrváva.

Východ slnka

Sunrise: A Song of Two Humans,
USA, 1927, DCP + blu-ray,
95 min., MP 12,
slovenské titulky, romantická dráma

PREMIÉRA: 29. 10. 2015

RÉŽIA: Friedrich Wilhelm Murnau

NÁMET: Hermann Sudermann
– poviedka *Die Reise nach Tilsit* (1917, Výlet do Tilsitu)

SCENÁR: Carl Mayer

KAMERA: Charles Rosher, Karl Struss

STRIH: Harold D. Schuster

HRAJÚ: George O'Brien (Muž)

Janet Gaynor (Manželka)

Margaret Livingston (Žena z mesta)

Bodil Rosing (Dievča)

a ďalší

OCENENIA (VÝBER) – 1929:

Oscar v kategóriách najlepší film,
najlepšia herečka v hlavnej úlohe

(J. Gaynor – spolu s filmami *V siedmoh nebi/*
7th Heaven a *Anjel ulice/Street Angel*),

najlepšia kamera (Ch. Rosher, K. Struss)

a nominácia v kategórii najlepšia výprava
(Rochus Gliese)

Friedrich Wilhelm Murnau

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

Popredný predstaviteľ nemeckej filmovej avantgardy (expresionizmu) a nemého obdobia kinematografie vôbec. V Nemecku nakrútil niekoľko zásadných filmov. Tým najdôležitejším je *Upír Nosferatu* (1921; Projekt 100 – 2009), ktorý sa dodnes skloňuje medzi filmármi a filmovými fanúšikmi po celom svete, s nezabudnuteľným Maxom Schreckom v hlavnej úlohe. Murnau ním reagoval na vlnu expresionizmu. Kým však ostatní filmári uprednostňovali bohaté kulisy, on svojím filmom dokázal, že prirodzené prostredie je oveľa pôsobivejšie. Okrem toho týmto titulom výrazne posunul hranice vnímania hororu a môžeme ho nazvať kultovým. Natočil však aj niekoľko ďalších zásadných filmov, medzi ktorými najviac rezonujú *Posledná štácia* (1924) a *Faust* (1926). Potom sa na základe pracovnej ponuky presídlil do USA, kde vytvoril ďalšie pozoruhodné filmy, z ktorých vystupuje do popredia najvýraznejšie práve *Východ slnka* (1927). Na svojom poslednom filme *Tabu* (1931) spolupracoval s Robertom J. Flahertym, ktorý ho však pre nehody zanechal, a tak film dokončil sám. Týždeň pred jeho uvedením zomrel na následky zranení, ktoré utrpel pri automobilovej nehode.

Východ slnka alebo O línii rezonancie

Ako hádam každý veľkolepý film (pretože taký *Východ slnka* je – veľkolepý) aj tento máme chuť uchopiť prostredníctvom vymenúvania rôznych protikladov, ktoré generujú jeho vnútorné napätie. Zdá sa nám, že práve táto tenzia drží pokope jednotlivé časti celku tak, aby sa celok nerozpadol. Avšak ako hádam každý veľkolepý film aj tento nám uniká a my ho (márne) nasledujeme až tam, skadiaľ možno už niet návratu...

So vzrastajúcou nástočivosťou sa ponúka myšlienka, že o *Východe slnka* je jednoduchšie povedať, čím *nie je*, resp. *aký nie je*, než čím *je*, resp. *aký je*. Nevýhodou tohto prístupu by však bolo, že by sme skončili so zoznamom v podstate triviálnym. Skúsme však ignorovať otázku o charaktere tohto filmu (na ktorú sa pokúšali odpovedať mnohí pred nami) a radšej si položiť inú otázku: Aký je význam *Východu slnka* a prečo by malo byť dôležité poznať ho?

Najsťor niekoľko faktov: *Východ slnka* nakrútil režisér Friedrich Wilhelm Murnau (okrem mnohého iného študoval filológiu a dejiny umenia) v Hollywoode s údajnou závideniahodnou tvorivou slobodou. Stalo sa to potom, čo opustil Nemecko, kde mal za sebou už viac než desať dlhometrážnych filmov, z ktorých viaceré sú dnes celkom stratené alebo prežívajú v podobe fragmentov. Do tohto obdobia Murnauovej tvorby spadajú okrem iných filmy ako *Upír Nosferatu*, *Posledná štácia* a *Faust*.

Dnes je z nich najznámejší *Upír Nosferatu* (jeho „sláva“ výrazne prerastá okruh filmových historikov a ďalších akademikov): či už s tým súhlasíme, alebo nie, býva traktovaný ako jeden z mílnikov *expresionistickej kinematografie* (spolu s Wieneho *Kabintom doktora Caligariho* či Langovou *Metropolis*). Aj bez toho, aby sme zabrdli do prílišných detailov, môžeme stopovať spojitosť medzi *Upírom Nosferatu* a *Východom slnka*. V oboch prípadoch ide o várioáciu na milostný príbeh dvojice, ktorej šťastie narúša vtrelec zvonka. V prvom menovanom filme ide doslova o upíra, vo *Východe slnka* ide o ženu z mesta, femme fatale, figúru označovanú v hovorovej americkej angličtine aj *vamp* (skratka od *vampire*, teda upír; slovo „vamp“ sa dostalo aj do slovenčiny). Samozrejme, medzi oboma dielami by sme našli viacero ďalších spoločných znakov (v nepo-

slednom rade vari z toho dôvodu, že Murnauovou silnou inšpiráciou, zdá sa, bola tradícia nemeckého romantizmu, pričom v látke *Východu slnka* našiel ideálny priestor na sprítomnenie týchto motívov a ich transponovanie do amerického kontextu), no nechceme čitateľa zahlcovať suchým výpočtom na túto tému. V prípade záujmu môže vždy siahnuť po bohatej sekundárnej literatúre.

Vo *Východe slnka* nachádzame motívy nie nepodobné filmu noir. Koniec koncov, už spomínaná femme fatale (či vamp) sa často vyskytuje práve v tejto skupine filmov. No to by bolo príliš málo na to, aby sme mohli konštatovať nejakú spriaznenosť medzi Murnauovým filmom a žánrom (tendenciou, obdobím...), ktorý sa v americkej kinematografii vynoril až o takmer dve dekády neskôr (a navyše ho museli identifikovať Francúzi!). Musíme však postupovať obozretne: nechceme tvrdiť, že *Východ slnka* je bezprostredným predchodcom filmu noir či jeho „predvojom“, ide nám o niečo iné. Najsťor sa pokúsime zobrať niekoľko základných (všeobecne uznávaných) charakteristík filmu noir (na tento účel to budú značne zjednodušené motívy, znalci odpustia) a pozrieť sa, či ich dokážeme identifikovať (aspoň v hrubých obrysoch) vo *Východe slnka*.

- Zápletky filmov sa točia okolo zločinu/-ov (vraždy, lúpeže...).
- Často sú obohatené o milostný motív.
- Typickými hrdinom je osamelý (skrachovaný) súkromný detektív so sklonmi k násiliu či alkoholizmu.
- Typickou ženskou (anti)hrdinkou je femme fatale, teda osudová žena, ktorá môže mužovi privodiť záhubu.
- Častými kulisami sú veľkomestá (existujú však, pochopiteľne, výnimky).
- Typickými lokáciami sú detektívova kancelária, byty protagonistov, nočné kluby a bary, policajné stanice a pod.; dej sa často odohráva v noci.
- Atmosféra filmu je často „vyhrotená“ a pochmúrna, „osudová“ (ide o tzv. čiernu sériu, filmy nakrúcané v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch 20. storočia, teda počas druhej svetovej vojny, resp. tesne po jej skončení).

- Postavy sú často cynické, uznávajú svoj vlastný morálny kódex (pričom ho implicitne či explicitne môžu nadradovať platnému zákonu) – alebo majú pokrivenú morálku či dokonca morálku nemajú; filmy sa vyznačujú *morálnou ambivalenciou*.

Pozrime sa teraz, ako je na tom *Východ slnka* vo vzťahu k týmto charakteristikám (v spätnom pohľade):

- Zločin je vo filme prítomný len ako možnosť, nie fakticky (žena vamp navádza muža, aby zabil svoju manželku).
- Vo filme je naznačený milostný trojuholník: manželský pár a žena vamp (postavy vo filme nemajú mená, sú označované ako Muž, Žena a Žena z mesta).
- Hrdinom je muž – manžel a milenec s latentným sklonom k násiliu (pozri jeho fyzickú reakciu na návrh Ženy z mesta, aby utopil svoju manželku, a jeho potenciálne osvojenie si tejto idey).
- Jedna z dvoch hlavných ženských postáv je typická femme fatale.
- Dej sa odohráva v dvoch hlavných prostrediach: na dedine, kde žijú Muž a Žena (úvod a záver filmu), a vo veľkomeste s jeho dopravným ruchom a nespútaným nočným životom džezového veku (stredná časť filmu).
- Vo filme je dosť veľa exteriérov (vidieckych a mestských), no navštívime aj tančiareň; časť filmu sa odohráva v noci.
- Atmosféra filmu je fatalistická – vo vzduchu neustále visí hrozba najťažšieho zločinu (film vznikol takmer 10 rokov po skončení prvej svetovej vojny, v ktorej bojoval aj Friedrich Wilhelm Murnau).
- Jediným cieľom Ženy z mesta je naplnenie jej vlastných túžob, čo je vo filme prezentované ako morálne pokrivené/ambivalentné.

Medzi *Východom slnka* a typickými zástupcami filmu noir sa (v rámci historickej perspektívy) rozprestiera približne pätnásťročná trhlina. V tridsiatych rokoch 20. storočia, po dovŕšení prechodu k zvukovému filmu (ktorý sa začal už v roku uvedenia *Východu slnka* do kín), sa rozvíjali iné populárne žánre: muzikál, screwball comedy, horor, gangsterka... Pri zohľadnení historického rámca teda nie je korektné tvrdiť, že by bol *Východ slnka* počiatkom tendencie filmu noir či niečo podobné.

Na tomto mieste je azda vhodné vziať do hry kľúčový pojem rezonancia. Pokúsili sme sa ukázať, že americké filmy noir štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia môžu rezonovať práve s filmom, ktorému sa tu venujeme, pričom jeho prostredníctvom sa do hry dostávajú ešte ďalšie kontexty. Možno by trochu odvážna línia, ktorú tu nazývame línia rezonancie, mohla vyzeráť približne takto:

... – nemecký romantizmus – nemecký **kinematografický** expresionizmus (*Upír Nosferatu*) – *Východ slnka* – americký film noir štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia – ...

Táto línia, ako ju tu prezentujeme, je usporiadaná chronologicky, no medzi jej jednotlivými bodmi sa nachádzajú trhliny (nie je to teda úplná, dokonalá chronológia). Zároveň platí, že ktorýkoľvek bod tejto línie môže *pri určitom pohľade* (a rozhodne nie vo všetkých ohľadoch) *rezonovať* s ktorýmkoľvek iným bodom bez toho, aby sme ich vzťah museli charakterizovať časovými pojmami (predvoj/nasledovník) či hľadať medzi nimi nejakú autormi zamýšľanú (či podvedomú) spojitosť alebo nadväznosť. Tým nechceme povedať, že by takéto vzťahy v uvedenej línii *nemohli* existovať (pozri už spomínanú Murnauovu inšpiráciu nemeckým romantizmom), ale že tu *nemusia* existovať – a jednotlivé diela či smery môžu navzájom *rezonovať* aj bez nich. Ak sa na veci pozeráme z takéhoto uhla pohľadu, môžeme tvrdiť, že *Východ slnka* *rezonuje* tak s nemeckým romantizmom, ako aj s americkým filmom noir štyridsiatych a päťdesiatych rokov 20. storočia.

Uvedme ešte zopár charakteristík *línie rezonancie*:

- Na oboch póloch je neohraničená, tzn. je neukončená, neustále je potrebné ju precizovať.
- Môže sa križovať či byť paralelná s inou *líniovou rezonanciou*.
- Keďže stále vznikajú nové umelecké diela, stále pribúdajú aj *líniové rezonancie*.
- Jeden a ten istý prvok môže byť súčasťou mnohých *líniových rezonancií* (nie však všetkých).
- Pokiaľ dôjde k viacnásobnému skríženiu rôznych *líniových rezonancií*, môže vzniknúť *sieť rezonancií*.
- Stále ďalej rozvíjaná *sieť rezonancií* predstavuje taký model dejín kinematografie, ktorý nahrádza čas (chronológiu) priestorom (kartografiou).

Muž a Žena sa vo filme dostanú do veľkomesta. Sledujeme, ako sa vyvíja ich vzťah, ako si k sebe postupne opäť hľadajú cestu, ako sa snažia dostať svojmu manželskému sľubu napriek vonkajším okolnostiam. Ich láska odolá všetkým náporom a pretrvá. Nie je dôležité, kto spieva túto *pieseň o dvoch ľudoch* ani kedy ani kde. Príbeh, o ktorom sa v nej spieva, by sa mohol stať ktorémukoľvek mužovi a ktorejkoľvek žene kedykoľvek a kdekoľvek. *Východ slnka* je spievaný zvukovým hlasom výsostne modernej a dodnes živej kinematografie – a v tom tkvie tajomstvo jeho veľkoleposti.

Michal Michalovič



Mgr. **Michal Michalovič** (1985) vyštudoval filmovú vedu na bratislavskej Filmovej a televíznej fakulte VŠMU. V súčasnosti pracuje v Slovenskom filmovom ústave, je členom redakcie časopisu pre vedu o filme a pohyblivom obraze Kino-Ikon a jedným z trojice kurátorov Filmotéky – študijnej sály Slovenského filmového ústavu. Príležitostne publikuje a prekladá články z oblasti filmovej histórie a teórie.



Zbrusu Nový zákon

Le tout nouveau testament,
Francúzsko/Belgicko/Luxembursko, 2015,
DCP + DVD, 113 min., MP 12,
české titulky, komédia

PREMIÉRA: 12. 11. 2015

RÉŽIA: Jaco Van Dormael

SCENÁR: Jaco Van Dormael,
Thomas Gunzig

KAMERA: Christophe Beaucarne

HUDBA: An Pierlé

STRIH: Hervé de Luze

HRAJÚ: Benoît Poelvoorde (Boh)
Catherine Deneuve (Martine)
Yolande Moreau (manželka Boha)
François Damiens (François)
Pili Gyrone (Ea)
a ďalší

Jaco Van Dormael

* 9. 2. 1957 Ixelles, Belgicko

Režisér a scenárista Jaco Van Dormael študoval na belgickej filmovej a divadelnej škole INSAS. Z jeho ôsmich krátkometrážnych filmov je najznámejší *È pericoloso sporgersi* (1984), ktorý vyhral Grand Prix v Clermont-Ferrand. Za svoj dlhometrážny debut *Toto hrdina* (Toto le héros) získal v roku 1991 v Cannes Zlatú kameru za najlepší debut. O päť rokov neskôr získal Daniel Auteuil a Pascal Duquenne v Cannes cenu za herecký výkon v jeho filme *Ôsmy deň* (Le huitième jour, 1996). V roku 2009 nakrútil svoj prvý film v angličtine *Pán Nikto* (Mr. Nobody) s Jaredom Letom v hlavnej úlohe. Film bol vtedy s rozpočtom 37 miliónov eur najdrahším belgickým filmom. *Zbrusu Nový zákon* mal premiéru na MFF Cannes v roku 2015 v sekcii Quinzaine des réalisateurs. V roku 2012 inscenoval Van Dormael v Kráľovskej valónskej opere dielo Césara Francka *Stradella*.

Aj Boh je len človek

Čo ak sa Nietzsche mýlil a Boh vôbec nezmrel a spolu s ním nás držali v omyle i katechéti, ktorí sa pokúšali obrátiť nás na vieru. Žiaden všemocný a dobrotivý Boh nazerajúci na nás z nebeských výšin neexistuje! Boh žije spolu s nami na zemi a je to bastard.

Belgický režisér, rodák z bruselského predmestia Jaco Van Dormael vo svojom najnovšom filme predstavuje úžasného stvoriteľa sveta a všetkého okolo v novom, doposiaľ nepoznanom svetle. V podobe takej ľudskej a prízemnej, až sa vám z nej bude dvíhať žalúdok. Božskú dobrotu strieda nenávisť a náladovosť. Zdokonaľovanie sveta nie je pre Dormaelovho Boha ničím zaujímavým, jeho aktivity sú diametrálne odlišné. (Nového) Boha uspokojujú vykonštruované nešťastia, nehody a predovšetkým každodenné maličkosti strpcujúce život – natretý chlieb dopadajúci na zem vždy tou nesprávnou stranou, nulový pohyb v rade, v ktorom práve stojíte, a množstvo ďalších nepríjemností, doháňajúcich ľudí k šialenstvu. (O božskej roztopašnosti tohto druhu rozpráva argentínska poviedková komédia *Divoké historčky* režiséra Damiána Szifrona.) Boh je odpudivý nielen svoju zákernosťou, ale i vzhľadom a v neposlednom rade aj spôsobom života. Žiadna nadpozemská bytosť, iba bežný, priemerný, neatraktívny smrteľník holdujúci alkoholu, cigaretám a pohodlnému domácomu oblečeniu, papučiam a ponožkám. Kráľovstvo nebeské (kde by údajne mal sedieť so svojím synom a s Duchom Svätým) vymenil Boh za trojizbový byt v Bruseli, a aby toho nebolo málo, je ženatý. A okrem Spasiteľa má ešte jedno dieťa, desaťročnú dcérku menom Ea. Za vzorného manžela a otca ho považovať nemožno. K manželke sa správa povýšenecky, bez úcty a vlastnú dcéru sa nebráni za neuposlušnosť príkazu fyziky stretať. Keď Ea rozpozná otcov zvrátený spôsob vedenia sveta, rozhodne sa od neho ujsť. S radami staršieho brata sa vydá do sveta obyčajných ľudí, spomedzi ktorých si vyvolí nových nasledovníkov a spoločne napravia otcove chyby. Pred odchodom z nebeského väzenia, kde nevedú žiadne dvere ani dnu, ani von, rozpošle každému jednému obyvateľovi planéty, ktorý vlastní mobilný telefón, textovú správu s presným termínom jeho smrti. Keď sa to

dozvie Boh, rozhodne sa i on zostúpiť na zemský povrch.

Dormael stavia ľudstvo pred existenciálnu otázku, čo robiť, ak viete, na ako dlho je vymerané vaše pôsobenie na matičke zemi. K podobnej otázke smeroval i Lars von Trier v *Melancholii*, s tým rozdielom, že osud Claire, Justine a ostatných bol jasne spečatený a času na prehodnotenie vlastného života bolo žalostne málo. Dormael je k svojim postavám omnoho zhovievavejší a necháva im čas na premýšľanie. Jedno je isté: koniec sa blíži. Pre človeka, pozemského tvora, čo bezmyšlienkovite plytvá drahocenným časom, sa postrčenie zhora javí ako jediná cesta k prebudeniu. Človek je od narodenia predurčený na to, aby skončil, no i napriek tomu na tento fakt zabúda a nesplnené sny odkladá na neskôr. Ich hodnotu a dôležitosť si začne uvedomovať až v poslednom momente, keď býva zväčša neskoro, a až vtedy začne skutočne žiť. Malá Ea sa vydáva medzi ľudí, aby v nich prebudila nikdy neodhalené túžby a neprebádané zákutia vlastnej existencie, upozornila na nepatrné detaily a silné spomienky. Tmavovlasé dievčatko, potomok samotného Boha, putuje podľa vzoru svojho staršieho brata po zemi, spoznáva dobro a ovplyvňuje dejiny. Do fresky veľkého Leonarda da Vinci dokresluje nové postavy a dodáva jej súčasnú podobu. Nanovo vyvolení hrdinovia narúšajú zaužívaný počet apoštolov a do ansámbľu pribierajú šesť nových členov.

Ea nepremieňa vodu na víno ani nelieči smrteľné choroby, dokáže však načúvať zblúdeným melódiám uviaznutým vnútri tela. Tóny prekypujúcej životodarnou energiou určujú smer naplňujúcej cesty a menia sny v realitu. Sama Ea spoznáva život, ochutnáva to, čo po boku božského otca nikdy nezažila, a kochá sa tým. Tanec, smiech, radosť zo života, priateľstvo, pocit mať niekoho rád. Maličkosťi, pre ktoré sa oplatí dopriať ľudstvu viac ako len utrpenie a bolesť.

Meno Jaco Van Dormael zarezovalo v našich zemepisných šírkach predovšetkým v súvislosti s filmom *Pán Nikto*, príbehom umierajúceho posledného pozemšťana, spomínajúceho na svoju minulosť a osudové okamihy, ktoré mu život postavil do cesty, s Jaredom Letom v hlavnej úlohe. Srdce

nejedného milovníka *Amélie z Montmartru* Jeana-Pierra Jeuneta zaplesalo pri tomto filme radosťou. No našli sa i takí, pre ktorých názov filmu predurčil ďalšie smerovanie režiséra a pre jeho gýčovosť nechali tvorcu upadnúť do zabudnutia s označením „pán Nikto“. Jaco Van Dormael sa vracia na veľké plátno po dlhšej odmlke. S nemalými ambíciami sa pokúša nadviazať na úspech svojho debutu. Nie náhodou bola premiéra *Zbrusu Nového zákona* naplánovaná práve na najprestížnejší francúzsky filmový festival v Cannes, z ktorého si Dormael pred viac ako dvoma desaťročiami odniesol Zlatú kameru za film *Toto hrdina*.

Zbrusu Nový zákon sa pohráva s obrazom i kompozíciou, v čom sa Dormael pohybuje ako ryba vo vode. Vyludnený moderný mestský priestor so všetkými typickými atribútmi, ako supermarket či kino, ponecháva pred stvorením prvého človeka napospas divjej zveri. Ulicami pochodujú žirafy s krkami majestátne natiahnutými k svetelným semaforom a pštrosy sa rozhliadajú medzi regálmi s ovocím. V iných momentoch Dormael preberá jestvujúce kompozície umeleckých diel, ktoré necháva prejsť časovou transformáciou. V retrospektívnom rozprávaní jedného z apoštolov trpnu tváre ľudí prizierajúcich sa smrteľnému nešťastiu, ktorí akoby vystúpili z obrazu *Vražda v dome* (1890) českého maliara Jakuba Schikanedera.

Popri pôsobivom obraze sľubuje snímka skvelé herecké výkony. V úlohe roztopašného Boha exceluje belgický komik Benoît Poelvoorde. Svojím osobitým prejavom podnecuje v divákovi averziu, čím mu spríjemňuje sledovanie utrpenia, ktoré sa Stvoriteľovi mimo „jeho kráľovstva“ lepí na päty. Božskou partnerkou mu je Yolande Moreau v úlohe pokornej manželky s ustrašeným výrazom a so záľubou v domácich prácach, háčkovaní a bejzbale. V úlohe luxusom znudenej a neuspokojenej Martine sa predstaví francúzska diva Catherine Deneuve, ktorá svoje šťastie nájde v náručí nového (trochu bizarného) partnera. Pre Pili Groyne bola úloha malej spasiteľky len tretou hereckou príležitosťou na filmovom plátnu.

Dormael odľahčuje vážnu tému a obrazy smrti dávkou humoru. Úsmevné bonmoty sa dopĺňajú s hravými kulisami zmenšeného mestečka, nad ktorým samolúby Boh ukája svoje zvrátené chute, alebo s nekonečne dlhými skrinkami, v ktorých ukrýva tajné informácie o každom obyvateľovi Zeme.

V týchto momentoch je zreteľný vplyv Michela Gondryho. Vtipným narážkam neunikla ani najväčšia belgická hviezda akčného filmu – svoju veľkoleposť a výsostné postavenie dokazuje zámenou so samotným Ježišom Kristom.

Zbrusu Nový zákon je sladký príbeh, z ktorého vás chvíľami môžu rozbolieť zuby. Ak však strávite niekoľko presladených, vyumelkovaných scén, môžete si vcelku skvele pochutnať – na kompozične prepracovanom obraze s presne doladenými detailmi, na alternatívnom výklade existencie božského Stvoriteľa, na nevtieravých, zábavných vtipoch či na nečakanej milostnej zápletke. Podľa Jaca Van Dormaela je láska zázrak, podobne ako výstrel z pušky, ktorý pri správnom namierení neminie svoj cieľ, a predsa nezraní.

Zuzana Štefanková



Mgr. art. **Zuzana Štefanková**, (1985) vyštudovala filmovú vedu na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. Dnes pracuje v Národnom filmovom archíve v Prahe. Príležitostne sa venuje filmovej publicistike (*Film.sk, Kinema, Kino-Ikon*).



Asociácia slovenských filmových klubov
v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom
pripravuje

16. československú filmologickú konferenciu

VLAK ZVANÝ FILM

15. – 18. 10. 2015 / Krpáčovo

Viac informácií nájdete na www.asfk.sk
kontakt: ASFK / Brnianska 33, 811 04 Bratislava / asfk@asfk.sk

FILMOVÝ KABINET DEŤOM

VÝCHOVNO-VZDELÁVACÍ PROJEKT PRE ŽIAKOV A PEDAGÓGOV

INTERAKTÍVNY WORKSHOP
ANIMOVANÉHO FILMU
A JEHO TAJOMSTIEV

V ŠKOLSKOM ROKU 2015/2016 V KINE LUMIÈRE V BRATISLAVE
A ĎALŠÍCH MESTÁCH NA SLOVENSKU

Podujatie finančne podporil



Asociácia slovenských filmových klubov

Brnianska 33 - 811 04 Bratislava - tel.: 02/ 54 65 20 18 - www.asfk.sk



100
2015

PROJEKT

21. PROJEKT 100 – 2015 V SLOVENSKEJ REPUBLIKE
10. 9. 2015 – 29. 2. 2016

CINEMAX BANSKÁ BYSTRICA
Kino Žriedlo BARDEJOVSKÉ KÚPELE
CINEMAX Bory BRATISLAVA
Kino Nostalgia BRATISLAVA
Kino Mostár BREZNO
Kino Palárik ČADCA
CINEMAX DUNAJSKÁ STREDA
Kino Dom kultúry GALANTA
Kino Poľana HRÍNOVÁ
CINEMAX KOŠICE
Kino Kultúra KRUPINA
Kino Nicolaus LIPTOVSKÝ MIKULÁŠ
Kino Centrum MICHALOVCE
CINEMAX NITRA
Mlyny Cinemas NITRA
Panoramatické 3D Kino PARTIZÁNSKE
CINEMAX POPRAD
CINEMAX PREŠOV
CINEMAX SKALICA
Kino Centrum SNINA
Kino X STUPAVA
Kino Pod Hradovou TISOVEC
Mestské kino Slávia TREBIŠOV
Kino Prameň TRENČIANSKE TEPLICE
CINEMAX TRENČÍN
CINEMAX TRNAVA
Kino Tatra VRÁBLE
Europa Cinemas 4D ZVOLEN
CINEMAX ŽILINA

FK Kassandra BÁNOVCE NAD BEBRAVOU
FK v Múzeu SNP BANSKÁ BYSTRICA
FK Oko BANSKÁ ŠTIAVNICA
Kino* BÁTOVCE
Artkino za zrkadlom BRATISLAVA
FK Igric BRATISLAVA
Kino Inak BRATISLAVA
Kino Lumière BRATISLAVA
Kino Mladosť BRATISLAVA
FK Obývačka BREZNO
FK BYTČA
FK Rebel HANDLOVÁ
FK Uránia HLOHOVEC
Kinoklub Fajn HUMENNÉ
FK Iskra KEŽMAROK
FK Vasmacska KOMARNO
FK Tabačka Kulturfabrik KOŠICE
FK Partizán, kino Akropola KREMNICA
FK Otáznik LEVICE
FK kino Úsmev LEVOČA
FK Golden Art Club LIPTOVSKÝ MIKULÁŠ
FK Európa LUČENEC
FK MCK MALACKY
FK Alternatíva MARTIN
FK Scéna – kino Scéna MARTIN
FK „K4“ MODRA
FK Námestovo, kino Kultúra NÁMESTOVO
Kinoklub Tatra NITRA
FK kino Považan NOVÉ MESTO NAD VÁHOM
FK kino Mier NOVÉ ZÁMKY
FK Kultúrne centrum PEZINOK
FK Fontána PIEŠŤANY
Filmový klub kina Mier POVAŽSKÁ BYSTRICA
FK Pocity PREŠOV
FK '93 PRIEVIDZA
FK pri DK PÚCHOV
FK kino Orbis RIMAVSKÁ SOBOTA
FK Ilúzia, kino Kultúra RUŽOMBEROK
FK Torysa SABINOV
FK kino Mladosť SENICA
FK kino Nova SEREĎ
FK KMC, kino Mier SPIŠSKÁ NOVÁ VES
FK pri DK ŠALA
Artkino Metro TRENČÍN
FK Naoko TRNAVA
FK Cinema TRSTENÁ
FK Ypsilon TURZOVKA
FK kino Mladosť VRANOV NAD TOPĽOU
FK KC Stanica ŽILINA – ZÁRIEČIE

FILMOVÉ KLUBY

ORGANIZÁTOR:

ASOCIÁČKA
SLOVENSKÝCH
FILMOVÝCH
HLÚBOU

SPOLUORGANIZÁTORI:

ASOCIACE
ČESKÝCH
FILMOVÝCH
KLUBŮ

PODPOŘIL:

AUDIO
KULTURNÝ
FOND

PĚDĚLI:



Právda

MEDIÁLNÍ PARTNERI:



.týždeň



Telkáč.sk



film.sk



RÁDIO_FM



Kinema

HOJNÝ
HOJNÝCITYFESTSK
COOL FESTIVAL V OROU

Program premietaní hľadajte
priamo vo filmových kluboch a v kinách
alebo na www.asfk.sk