

frame

1_2008

kritický občasník
študentov filmovej vedy
FTF VŠMU



 Postava: Umelec

Obsah

Postava: Umelec

- 261_**Michala Burčáková**: Moja ľavá noha. Príbeh Christyho Browna
- 263_**Matej Lauko**: Control: filmová pocta Ianovi Curtisovi
- 265_**Tomáš Hudák**: Even the bitter Poet-Madman is a clown
- 269_**Juraj Hoppan**: Šesť nepravých tvári Boba Dylana vo filme Todda Haynesa:
I 'm Not There
- 273_**Nina Nováková**: Humor, hlad a... tóny osamelosti
- 275_**Stanislava Tulinská**: Ray
- 277_**Peter Závadský**: Mýtus a skutočnosť
- 281_**Robert Horňanský**: Edward D. Wood Jr. - pred kamerou, za kamerou
- 284_**Lenka Kuchtová**: Miloš Forman a jeho filmový Amadeus
- 286_**Ivana Šlosárová**: Buñuel & Dalí (umelec=herec)
- 289_**Zuzana Mojžišová**: Postava: výtvarník (Pokus o esej)
- 296_**Eva Filová**: Umelec a umenie v slovenskom hranom filme 50. a 60. rokov
(Náčrt k téme)
- 298_**Griselda Pollock**: Hladné oko

Zo života školy

- 303_**Žofia Bosáková**: (P)o pätnástich rokoch slovenského dokumentárneho filmu
- niekoľko postrehov z 10. apríla
- 305_**Katarína Martincová**: Aby reč nestála, alebo: Poďme si spolu natočiť tímovku...
- 308_**Roman Jurčák**: O Poslednom stretnutí milovníkov sovietskej poézie (Interview)

Interpretačný seminár

- 311_**Juraj Mojžiš**: Interpretácia je rehoľa
- 312_**Katarína Martincová**: Som aká som, som žena!!!
- 315_**Roman Jurčák**: Medzi Jozefom K a Jozefom Švejkom

Moja ľavá noha. Príbeh Christyho Browna

_Michala Burcáková

.... aj keď som prejavoval už od malička živý záujem o svoje prsty na nohách, nikdy som sa nepokúšal nohy akýmkoľvek spôsobom použiť. Mohli mi byť totiž rovnako tak na nič ako ruky. V ten deň sa však moja ľavá noha vymrštila zrejme z vlastnej vôle a veľmi nezdvorilo vzala tú kriedu mojej sestry z ruky.“¹ Skrútenou končatinou potom na drevenú dlážku zapísal písmeno A, čím vzbudil pozornosť všetkých prítomných. Trvalo mu päť rokov, kým okoliu dokázal, že to navonok nevládne telo v sebe skrýva zdravo pracujúci rozum a nezastaviteľnú potrebu sebarealizácie. V ten deň sa Christy Brown akoby znova narodil.

Postupne sa naučil čítať, písať a maliarstvo sa stalo jeho prostriedkom na vyjadrenie vnútorného sveta plného myšlienok a umeleckého nadania. Štetce a farby boli jeho rečou a slovami – výpovedou zrozumiteľnou aj pre iných. Známkou zdravej mysle obmäkčila aj srdce jeho otca, ktorý chorého chlapca doposiaľ vnímal skôr ako neosobné bremeno, než ako vlastného syna. Rešpekt a pocit rovnocennosti boli napokon to, o čo sa „kripel“ Christy Brown celý život usiloval.

Moja ľavá noha je životným príbehom Christyho Browna, chlapca od narodenia trpiaceho diskinetickou formou detskej obrny, ktorý pevnou vôľou prekonal determinizmus vlastného postihnutia a nálepku mrzáka úspešne vymenil za profesiu umelca – maliara, básnika, no predovšetkým spisovateľa. Nekoordinované pohyby nerovných končatín, neschopnosť chodiť, či porucha reči boli však celoživotnou bariérou, sťažujúcou jeho osobnostný či intelektuálny postup. A ľavá noha bola jediná časť zmrazeného tela, ktorú sa Christy naučil vôľou ovládať, spoločník, ochotný vo všetkom mu vyhovieť – jeho slovami: „*Bola jediným kľúčom od dverí žalára, kde som bol uväznený.*“²

Írsky režisér Jim Sheridan natočil pôsobivý biografický film *Moja ľavá noha* podľa rovnomennej literárnej predlohy samého Christyho Browna, ktorý spísal strasti postihnutého človeka, ako inak, svojou ľavou nohou. Sheridan vo filme mapuje život dublinského rodáka od jeho detstva v 30. rokoch minulého storočia až po dospelosť v rokoch sedemdesiatych. Sprístupňuje tak divákovi ťažko pochopiteľný svet geniálneho ducha zakliesneného v nehybnom tele, neustále hľadajúceho cestu na slobodu. Vidíme, ako sa Christy snaží zápasiť s obrnou, parazitujúcou na jeho tele, a neutichajúcu túžbu zapadnúť do života „normálnych ľudí“. Priestor na uplatnenie umeleckého potenciálu mu spočiatku ponúka maliarstvo, kde žije „v obežnej dráhe svojich farieb a štetcov“³. Maľba, ako druh arteterapie, je preňho uvoľňujúcim ventilom náplavy emócií, ktoré len ťažko raz vyjadrí verbálne. Na druhej strane mu maliarstvo, ako forma výtvarného umenia, dáva pociťovať,



Spisovateľ Christy Brown s manželkou Marry Carrovou.
Zdroj: www.independent.ie

že jeho život má, napriek zdanlivej fyzickej neschopnosti, zmysel nielen pre neho, ale aj pre iných. Časom u Christyho narastá potreba vyjadrovať sa spôsobom zdravých ľudí – slovami. Používa slová, ktoré síce nepočuť, ale je ich vidieť a napokon nachádza vášeň v písaní. Sheridanovi sa darí svojím filmom vizualizovať to, čo si čitateľ Christyho autobiografie len ťažko dokáže predstaviť.

Po emotívnej stránke Sheridan postavil film na intenzívnom vzťahu starostlivej, láskyplnej matky a nevyliciteľného syna. Pravá katolíčka, ktorá vychovala 13 detí, je Christy-mu stálou oporou, nikdy nezatrucuje vieru v synove schopnosti a povzbudzuje ho k viere v samého seba. Učí ho písať, šetrí peniaze na vozík a stavia mu dom, keď dospieva. Christy jej starostlivosť opätuje veľkou láskou, čoho dôkazom je aj jeho prvé slovo „MOTHER“, ktoré s vypätím síl a kriedou medzi prstami ľavej nohy napíše na dlážku. Dáva jej peniaze zarobené písaním a napokon jej venuje literárnu prvotinu *Moja ľavá noha*.

Hereckým obsadením Sheridan zvýšil kvalitu životopisného filmu. Do role výnimočného írskoho umelca obsadil režisér Angličana Daniela Day Lewisa. Rovnako fenomenálne ako Christy Brown znášal údel zdravotného postihnutia, sa Daniel Day Lewis vysporiadal s neľahkou hereckou úlohou a za svoj maximálne vierohodný výkon získal v roku 1990 po prvýkrát Cenu Akadémie.⁴ Christyho milujúcu matku stvárnila herečka Brenda Fricker. Podobne presvedčivo ako Lewis sa stotožnila so svojou postavou, čo Akadémia filmových umení a vied ocenila Oscarom za najlepší ženský herecký výkon vo vedľajšej úlohe. Snímka si okrem dvoch sošiek odniesla aj tri nominácie, a to za najlepší film, réžiu a adaptovaný scenár.

Christy Brown zomrel roku 1981 a zanechal po sebe dve zbierky básní a päť knižných titulov. Zomrel na následky udusenía, ale to už Jim Sheridan nespomína. Svoju verziu Christyho biografie ukončuje v šťastnom období umelcovho života, keď sa zamiluje do sestričky Mary Carrovej. Poslednú scénu uzatvára titulkom: „Christy Brown sa oženil s Mary Carrovou 5. októbra 1972.“ Neskoršie zistenia však viedli k pochybnostiam, že Marry Carrová, bývalá prostitútka a alkoholička, svojho manžela týrala a dodnes sa vedú polemiky o tom, čo zapríčinilo smrť umelca.

Sheridanov film napriek prikrášlenej pravde a strategickému happy endu nepôsobí sentimentálne. Režisér chce vyzdvihnúť Christyho odhodlanie, pevnú vôľu a predovšetkým silnú oporu chápujúcej matky, bez ktorej by sa z neho mohol ľahko stať „*problematický mladý muž, neustále hovoriaci o tom, čo všetko by mohlo byť, keby...*“⁵.

Autorka študuje filmovú vedu, I. ročník

Moja ľavá noha: Príbeh Christyho Browna (Jim Sheridan, USA 1989)

¹ BROWN, CH: *Moje levá noha*. Zvon, Praha 1993, str. 12.

² Tamtiež, str. 17.

³ Tamtiež, str. 51.

⁴ Druhého Oscara za najlepší mužský herecký výkon v hlavnej úlohe získal Daniel Day Lewis na tohtoročnom udeľovaní cien Akadémie za stvárnenie despotického ropného magnáta vo filme *Čierna krv* (Paul Thomas Anderson, USA 2007).

⁵ Tamtiež, str. 114.

Control: filmová pocta Ianovi Curtisovi

_Matej Lauko

Sedemnásteho mája 1980 si chcel Ian s manželkou Debbie ešte raz ujasniť vyčerpaný vzťah, ale Debbie prišla až neskoro večer. Naposledy sa pohádali a Ian ju vyhnal z domu, žiadal, aby sa do rána určite nevrátila. Počúvala ho a odišla, Ian si zapol BBC2, kde práve dávali Herzogovho Stroszeka, neskôr si z platne pustil *The Idiot* od Iggyho Popa. Dostal posledný epileptický záchvat, z ktorého sa prebral až ráno. Debbie ešte neprišla, ale neriešiteľné problémy Iana trápili neustále. Obesil sa v kuchyni.

Joy Division – jedna z tých kapiel, ktoré pre ďalší vývoj hudby spravili veľa a, ako to už býva, v čase svojej krátkej, trojročnej existencie si to vôbec nevedomovali. Ian Curtis – líder kapely, utrápený citlivý básnik, nikým, respektíve takmer nikým nepochopený génius. Curtis i jeho kapela sa stali známymi až po tom, ako si Ian, prinútený nepriaznivými okolnosťami, vzal život. Film *Control* režiséra Antona Corbijna ponúka pohľad na problematický osobný život mladého umelca a tiež na sled udalostí, vedúcich k zrodu i zániku legendárnej postpunkovej kapely.

Režisér Anton Corbijn je známy hudobný fotograf a tvorca videoklipov (napríklad *Heart-Shaped Box* od Nirvany, fotil aj samotných Joy Division), film tiež čerpal zo spomienok vdovy po Curtisovi, ktorá bola zároveň koproducentkou filmu.

Control sa začína ešte pred sformovaním Joy Division, respektíve predchádzajúcich kapiel Warsaw či The Stiff Kittens, z ktorých sa pre meno Joy Division ich členovia rozhodli až v roku 1977. Na začiatku rozprávania je Ian Curtis ešte tínedžer, má rád Lou Reeda a Davida Bowieho, na ktorého skladbu *Jean Genie* sám pre seba tancuje pred zrkadlom. Ian je zahľbený, premýšľa a všima si okolitý svet. Keď do jeho života vstúpi priateľka Debbie, všetko sa zmení. Ian sa oženi veľmi mladý (mimochodom, na zachytenie tejto skutočnosti režisérovi filmu stačí jeden krátky záber na mladomanželov), náklonnosť k Debbie sa však čoskoro zmení na citovú vyprahutosť.

Ianov zle pokračujúci osobný život kontrastuje s prvými úspechmi Joy Division, ešte nevelmi skúsená a tak trochu neohrabaná kapela sa dostáva do slávnej televíznej relácie *What Goes On* Tonyho Wilsona, šéfa nezávislého, vtedy nového vydavateľstva Factory Records. (Wilson umrel minulé leto.) Vo Factory Joy Division vydávajú debutovú platňu *Unknown Pleasures*. Bez významného Wilsonovho vkladu (nevynímajúc ani ten finančný – 8500 libier) by 10 tisíc výliskov prvej platne a všetko ostatné dopadlo asi úplne inak.

Tieto historické súvislosti film nevynecháva, Corbijn nás okrem koncertov, na ktorých necháva zaznieť kultové nahrávky kapely, zavádza aj do zákulisia nahrávania, do koncertných šatní, kde sa odvíja mnoho zaujímavých „bočných“ príbehov (od predkoncertnej trémy či pokoncertnej radosti až po neprijemné Curtisove chvíľky, napríklad, keď do šatne príde tehotná Curtisova manželka, aby zistila, že Ian je obklopený inými ženami).

Divák, sledujúci paralelne vývoj kapely i Curtisove intímne problémy, ani nepostrehne, ako nenásilne ho režisér zoznamuje s ďalšími kľúčovými súvislosťami: vyčerpanosť vo vzťahu, Curtisove depresie a najmä – náhle epileptické záchvaty. Dramatická scéna



Ian Curtis

Zdroj: <http://www.cinemaemcena.com.br/filmes/3550/fotos>



Hudobná skupina Joy Division

Zdroj: <http://www.cinemaemcena.com.br/filmes/3550/fotos>

v aute, keď podchladený Ian šokuje ostatných členov kapely nečakaným záchvatom, je veľmi silná a verná. Podobne ako neskorší moment filmu, zobrazujúci Curtisov nevyliciteľný žiaľ: keď sa náhle rozplače v posteli po boku manželky.

Curtis dostal do vienka svoj geniálny talent a ako „pridanú hodnotu“ k nemu zasa neskutočný citový bôľ. A to, že mu doktor v rámci liečby epilepsie predpísal zlé lieky, už akoby nebola nešťastná náhoda, ale osud. Manželka ani malá dcérka Ianovi život nespestrili, jeho trápenie sa len prehlbovalo – a hádam práve preto mohli vzniknúť také famózne pesničky ako *She's Lost Control*, *Isolation* či *Love Will Tear Us Apart*. V čase, keď Curtis našiel čiastočnú útechu v podobe novej lásky Annie, keď ho manželka citovo vydierala a on sa nezaujímal ani o ňu, ani o dcéru.

Ian Curtis opustil tento svet osemnásteho mája 1980, mal vtedy 23 rokov. Obeseného v kuchyni ho našla manželka Debbie. Záverečné minúty filmu sú neprikrášenou inscenáciou Curtisovej tragédie, ako aj nešťastia tých, ktorých po sebe zanechal. Až keď bolo neskoro, všetci, čo ho mali nablízku, si uvedomili, aký bol pre nich vzácný. Joy Division sa

hneď po Curtisovej smrti rozpadli, americké turné, na ktoré mala kapela vyraziť krátko po Curtisovej smrti, zrušili a pesničky Joy Division až teraz začali bodovať u poslucháčov. Zvyšok kapely sa stiahol do úzadia, aby sa o rok vrátil na hudobnú scénu pod iným, hoci tiež právom uznávaným menom: New Order. Ale to je už úplne iný príbeh.

Anton Corbijn nakrútil významný film o súkromí významného umelca. Faktograficky i emocionálne verný, čo nemusí byť najľahšia úloha. Oceniť treba aj civilné herectvo Sama Rileyho v postave Iana Curtisa. Tento film je vydarenou poctou nielen dielu, ale aj životu citlivého človeka.

Autor študuje filmovú vedu, 3. ročník

Control (Anton Corbijn, Veľká Británia, USA, Austrália, Japonsko 2007)

Even the bitter Poet-Madman is a clown¹

_Tomáš Hudák

„Skutočná poézia nič nehovorí - iba naznačuje jednotlivé možnosti. A otvára všetky dvere. Môžete si vybrať tie, ktoré vám najviac vyhovujú...“²

Jim Morrison (1943 - 1971) sa preslávil ako charizmatický spevák skupiny The Doors. Rocková hviezda, sex symbol, bohém... a v 27 rokoch mŕtvola - tak ho vníma(la) zrejme väčšina ľudí. S jeho osobou sa spája množstvo mýtov (pričom veľa z nich s radosťou vytváral aj sám), ktoré sa, najmä s odstupom rokov, len ťažko oddeľujú od skutočnosti.

No James Douglas Morrison neznášal fanúšikov čakajúcich jedine na to, kedy urobí na koncerte niečo špeciálne. Sám sa považoval predovšetkým za básnika a spisovateľa: veď už počas svojho života vydal tri zbierky básní³ a podieľal sa na vzniku niekoľkých filmov. Navyše po sebe zanechal „viac ako tisíc šesťsto strán básní, anekdot, epigramov, piesňových textov, esejí, poviedok, poznámok k divadelným hrám a filmových scenárov“.⁴ Hodnota jeho IQ sa pohybovala okolo čísla 150.⁵

V rokoch 1964-65 Morrison študoval film na prestížnej losangeleskej univerzite UCLA. No zrejme jeho prvá herecká skúsenosť pochádza ešte z čias, keď navštevoval Floridskú štátnu univerzitu. V roku 1964 sa objavil vo filme tejto školy, nabádajúcom k zvýšeniu záujmu ľudí o politiku v oblasti vzdelávania. Objavil sa v dvoch scénach, kde hral pekne učešaného a uhladeného mladíka v svetri a saku (!) neprijateľného na štúdium.

Na UCLA študoval Morrison iba rok, pričom veľa filmov nevytvoril a aj tie vyvolali rozporuplné reakcie. Na ten ročníkový spomína kamarát Richard Blackburn: bolo tam „dievča, ktoré robilo striptíz na televízore, v ktorom bežala prehliadka nacistických úderných jednotiek, ľudia, ktorí robili rozruch v kine, keď sa pretrhol erotický film, a Jim, ktorý fajčil obrovského jointa a silno pri tom prdel.“⁶ Aj keď bol tento film prijatý negatívne (čo možno vidieť taktiež vo filme Olivera Stona *The Doors*), záujem o siedme umenie v Morrisonovi pretrval aj naďalej. Počas krátkeho štúdia sa zoznámil (okrem mnohých iných) s Rayom Manzarekom, študentom rovnakého odboru a neskorším klávesákom The Doors. A práve spolu s ním Morrison režíroval dva promo filmy k skladbám ich spoločnej skupiny: *Break on Through*⁷ a *The Unknown Soldier*.

Prvý menovaný pracuje s podobným motívom ako obal debutového albumu skupiny, z ktorého aj táto skladba pochádza. Pracuje teda s takmer až carravagiovskou hrou svetla a tieňa, keď sú jednotliví členovia skupiny prudko nasvietení, pričom za nimi už nie je nič - iba čierne pozadie. Film navyše, v kontraste s dynamickou skladbou, využíva relatívne dlhé zábery a pomalé jazdy, čím sa ešte zvyrazňuje tá zvláštna atmosféra.

Kým *Break on Through* je, mohli by sme povedať, založený na technickej zručnosti a remesle, *The Unknown Soldier* už väčšmi pracuje s textom piesne: pomocou archívnych záberov konfrontuje každodenný americký život so životom *neznámych vojakov* vo vietnamskej džungli, pričom nakoniec pride oslava mieru. Všetko je však povedané iba v náznaku - presne podľa viet citovaných na začiatku.

No vo filme sú aj inscenované zábery. V nich je Morrison spútaný a popravený ostatnými členmi skupiny, ako keby išlo o dezertéra z armády (túto situáciu zvukovo imituje aj pieseň samotná). Vo filme sa však tento výjav odohráva na pláži, hudobníci sú oblečení normálne a na miesto činu prichádzajú (a odchádzajú z neho) akoby sa nedialo nič mimoriadne. Vzniká tak výstižný obraz vnímania smrti v čase vojny.

V *The Unknown Soldier* sa teda už prejavuje povaha Morrisona, básnika, ktorej vrcholom (vo filme) je *HWY: An American Pastoral* z roku 1969. Tento projekt však už nemá nič spoločné so skupinou The Doors,⁸ bol realizovaný s priateľmi z UCLA: režisérom a kameramanom Paulom Ferrarom, strihačom Frankom Lisciandrom, zvukárom Babe Hillom a ďalšími. Pôvodný scenár napísal Morrison a volal sa *The Hitchhiker*, no počas natáčania sa značne menil (preto sú ako scenáristi uvádzaní aj traja vyššie menovaní). V roku 1970 pre Los Angeles Free Press povedal: „*Vždy som bol fascinovaný príbehom stopára, z ktorého sa stane masový vrah. O tomto som chcel urobiť film, ale zmenilo sa to na niečo iné. Niečo omnoho subtilnejšie.*“⁹

To „*iné*“ znamená asi 50 minútový film takmer bez príbehu: stopár (hrá ho Morrison) sa vracia z výletu v púšti do Los Angeles, pričom zabije človeka. O vražde sa však dozvedáme až na konci, keď to stopár hovorí do telefónu priateľovi. Dôležitejšie však je, že si z nej ťažkú hlavu nerobí a žije ďalej mestským životom, ako keby sa nič nestalo. *HWY* je teda skôr akási filmová podoba básne, v ktorej sú v juxtapozícii príroda a mesto, resp. človek žijúci v jednom a druhom prostredí. A to, že ide o človeka jedného, len rozdiely zvyrazňuje.

Práve v tejto postave stopára možno nájsť autobiografické Morrisovone črty: obaja sú totiž nútení žiť inak ako by chceli. Ten *normálny* (mestský) je spojený s melanchóliou, odcudzením, fádnosťou, či dokonca skazenosťou. Príznačné je už len zobrazenie civilizácie, zastúpenej, napríklad, benzínovou pumpou s regálom plným porna, či tmavou uličkou, kde sa predáva LSD. A výstižná je taktiež veta: „*Je to T.J. alebo L.A.? Niekedy*

sa mi to popletie...“ Naopak, v prírode stopár nachádza pokoj, jeho pobyt v nej je pre neho, mohli by sme povedať, *duchovným zážitkom*, ktorý sa potom Morrison (márne) snažil ľuďom posunúť prostredníctvom svojich básní a piesní.

Vo filme možno taktiež nájsť prejavy Morrisonovej fascinácie všetkým, čo patrí k životu pôvodných obyvateľov Ameriky. Tú on sám odvodzuje od príhody z detstva, keď do neho vstúpili duchovia mŕtvych indiánov.¹⁰ Na začiatku filmu dokonca odznie záznam zo slávneho interview, v ktorom tento zážitok opisuje,¹¹ čo len dokazuje jeho identifikáciu sa so sto-



Zdroj: <http://www.britannica.com/psychedelic/images/opsyroc038p1>

párom. No okrem mnohých iných vecí taktiež zdôrazňuje Morrisonovu duchovnú stránku a jeho spätosť s *tradičným*, vo filme vyjadrenú, napríklad, jeho *duchovným spojením* s kojomt zrazeným na ceste.

Morrisona v dvoch rôznych polohách zobrazuje aj približne trištvrtehodinový dokument *Feast of Friends*. Podieľal sa na ňom prakticky rovnaký tím ľudí, keďže však zobrazuje The Doors na turné, skupina ho tentokrát produkovala. Jeho súčasťou je niekoľko živých skladieb z týchto vystúpení (medzi inými aj približne 15 minútová *The End* z Hollywood Bowl), ale taktiež zábery zo zákulisia. A práve toto spojenie nám umožňuje vidieť rozdiel medzi Morrisonom na pódium a Morrisonom v súkromí. V obidvoch prípadoch je „*prirodzený vodca, básnik, šaman s dušou klauna*,“ ako o sebe sám píše,¹² no iné sú reakcie publika.

Dav na koncerte zjavne príliš vyzdvihuje jeho *šamanstvo* na úkor zvyšku jeho osobnosti. Preto aj jedno z vystúpení zobrazených vo filme končí výtržnosťami – dav je ako zelektrizovaný a zmyslov zbavený. V nasledujúcej scéne sa Morrison v zákulisí rozpráva so ženou, na ktorú niekto z davu bezdôvodne zaútočil, pričom krúti hlavou nad tým, čo sa odohralo.

O niekoľko okamihov prichádza, dovoľm si povedať, kľúčová scéna, pri ktorej si človek povie: *toto je skutočný Morrison*. V zákulisí si sadá za klavír a improvizovaným príbehom so sprievodom nástroja zabáva ľudí sediacich okolo. Všetko je spontánne, prirodzené a bez akýchkoľvek póz. V tom momente je to jeho kreativita, ktorá ľuďom spôsobuje radosť. Umenie. Bezpochyby, takto chcel, aby ho ľudia vnímali.

No to veľa ľudí nedokázalo, medzi nimi tiež tvorcovia filmu *The Doors*. Aj keď názov nesie meno skupiny, jednoznačne ide o Morrisonovu biografii. Respektíve pokus o ňu. Hlavnou chybou filmu nie je to, že zobrazuje mýty (ako už bolo povedané, tie ťažko oddeliť od skutočnosti – a vlastne, do istej miery sú súčasťou Morrisonovej osoby), ale to, že zobrazuje *iba* tieto mýty a že ich *iba* zobrazuje. Nedochádza teda ani ku konfrontácii skutočnosti a mýtu, ani k snahe preniknúť do jeho vnútra a odhalíť príčiny vzniku toľkých polopráv a klamstiev.

Film namiesto toho ostáva na povrchu a Morrisona vykresľuje ako romantického hrdinu stojaceho proti spoločnosti, ktorá ho nepochopila, a preto *utláčala*. Všetka introvertnosť pritomná v jeho básniach (a ako sme, dúfam, ukázali, aj v jeho filmoch) sa jednoducho vytratila. Tvorcom (a povrchným fanúšikom) to však stačí – oni sa radi utvrdia v názore, že Jimmy je Boh.



Zdroj: <http://www.nadir.org/nadir/periodika/contraste/images/fJM>

Je teda pochopiteľné, že ľudia, ktorí Morrisona poznali, film odmietli so slovami: toto nie je Jim. On totiž ani tak nebol *jašteričím kráľom*, ako skôr Arthurom Rimbaudom v koženej bunde. Aj keď... *Even the bitter Poet-Madman is a clown.*

Autor študuje filmovú vedu, I. ročník

Citované filmy:

Break on Through (Prebi sa; Ray Manzarek, Jim Morrison, USA 1967); **The Doors** (Doors; Oliver Stone, USA 1991); **Feast of Friends** (Slávnosť priateľov; Paul Ferrara, USA 1970); **HWY: An American Pastor** (Cesta: Americký pastier; taktiež známy ako **The Hitchhiker** – Stopár; Paul Ferrara, USA 1969); **The Unknown Soldier** (Neznámy vojak; Ray Manzarek, Jim Morrison, USA 1968)

-
- ¹ Morrison, Jim: *Divočina. Ztracené texty J.M.* Olomouc: Votobia, 1996, s. 356. Na strane 132 preložené: *Veď i ten horký Básnik – Blázn je iba klaun.*
- ² Citované podľa prebalu knihy Morrison, Jim: *Divočina. Ztracené texty J.M.* Olomouc: Votobia, 1996.
- ³ Sú to zbierky *The Lords / Notes on Vision* (1969; okrem básní obsahuje aj Morrisonove názory na film), *The New Creatures* (1969) a *An American Prayer* (1970). Všetky vydal Morrison na vlastné náklady a v obmedzenom náklade, prvé dve však v roku 1969 vyšli aj pod spoločným názvom *The Lords and The New Creatures* v komerčnom vydavateľstve. V marci 1969, decembri 1970 a júni 1971 časť svojej poézie taktiež nahral v zvukovom štúdiu. Úryvky z týchto nahrávok vyšli neoficiálne pod názvom *The Lost Paris Tapes*, neskôr sa stali podkladom pre oficiálny album *The Doors An American Prayer* (1978). Po jeho smrti ešte vyšli zbierky *Wilderness. The Lost Writings of Jim Morrison* (1988; preložené aj do češtiny, viď pozn. 1) a *The American Night. The Writings of Jim Morrison* (1990) čoby výber z pozostalosti.
- ⁴ Courson, Columbus B. – Coursonová Pearl Marie – Lisciandro, Frank – Lisciandrová Katherine: Doslov. In: Morrison, Jim: *Divočina. Ztracené texty J.M.* Olomouc: Votobia, 1996, s. 225.
- ⁵ Udávajú sa hodnoty v rozmedzí 146–153.
- ⁶ Citované podľa Hogan, Peter K.: *The Doors.* Olomouc: Votobia, 1997, s. 15.
- ⁷ Všetky názvy filmov sú v texte uvádzané v pôvodnom jazyku, nakoľko oficiálny distribučný názov má iba film *The Doors*. V ostatných prípadoch sú uvedené iba voľné preklady.
- ⁸ Preto taktiež autorskými právami disponuje rodina Coursonovcov, ktorá odmieta film oficiálne zverejniť. Na internete sú sice dostupné nelegálne kópie veľmi nízkej kvality, tie však nemusia súhlasiť s verzou tvorcov.
- ⁹ Citované podľa Hixx, Don Alex: Why: An American Travesty. In: *Cashiers du Cinema*, č. 13. Online: http://www.impossiblefunky.com/archives/issue_13/13_why.asp?IshNum=13&Headline=Why%3A%20An%20American%20Travesty
- ¹⁰ Ťažko povedať, či je príbeh pravdivý, každopádne sa naň veľmi často odvolával napr. aj v svojich básniach. Zobrazený je aj vo filme *The Doors*.
- ¹¹ Taktiež zobrazené vo filme *The Doors*, skrátenej zvuková stopa interview sa nachádza aj na albume *An American Prayer* pod názvom *Dawn's Highway*.
- ¹² Morrison, Jim: *Divočina. Ztracené texty J.M.* Olomouc: Votobia, 1996, s. 221.

Šesť nepravých tvárí Boba Dylana vo filme Todda Haynesa: *I'm Not There*

_Juraj Hoppan

Konce boli pre Boba Dylana vždy určujúce. S nimi – ako to už býva – prichádzali nové životné etapy, poznačené skúsenosťami, z ktorých by určite rád čerpal aj ten najsvetaznejší. Toddov Haynesov mnoho-vrstevnatý, nie celkom biografický obraz v obraze, začína jedným z takýchto koncov. Spoznať stien zákulisia tlmene počuť ladenie gitár. Prostredníctvom subjektívnej kamery sa zrazu ocitnete v žiari reflektorov, aby ste sa mohli stať svedkami smrti „básnika, proroka, štvanca, podvodníka, hviezdy pódiá“. Výpoveď o mnohých ireálnych životoch jednej ikony, ktorá zmenila nielen hudbu 20. storočia, nepokračuje, našťastie, v podobne pateticky adorujúcom duchu ako úvodný komentár Krisa Kristoffersona. Typicky ťažké štylizované slovo v nasledujúcich ilustratívnych obrazoch umlčí Dylanova pesnička „*Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*“. Jej text rafinovane predznamenať väčšinu spracovaných faktov a fikcií.

Fiction a non-fiction film ako dve základné, pre Haynesa, zdá sa, neodlučiteľné entity zohrávajú vo výstavbe sujetu filmu *I'm Not There* jednu z najdôležitejších úloh, podobne ako pri režisérovej výpovedi o mnohých stránkach glam rocku raných sedemdesiatych rokov (*Zamatová extáza*, 1998). Ich nadžánrovou fúziou Haynes svoj film oslobodzuje od konvencií, ktoré sú s biografickými snímkami späté minimálne tak ako harmonika s Dylanom. Originálna forma, vystavaná na viac-fabulovej štruktúre, umožňuje filmu využiť vo svoj prospech pretlak informácií a schématickosť, ktorou trpia napríklad biografické snímky *Ray* (Taylor Hackford, 2004) a *Walk the Line* (James Mangold, 2005), zameriavajúce sa tiež na ikony, povedzme, populárnej hudby 20. storočia. Pri tom sa Haynes vyhýba angažovanej adoratívности Corbijnovho pomníku pre Iana Curtisa (*Control*, 2007). Pátos, približujúci sa *Control*, je badateľný jedine v epizódach s Richardom Gereom, zobrazujúcim Dylanovo svedomie a zodpovednosť v jeho folkovom, politicky angažovanom období.

Dylanovu bohatú personu by len s ťažkosťami niekto dokázal vtesnať do bežných štruktúr žánrového filmu tak, aby nepresiahol „únosnú“ metráž. Dôkazom je Scorseseho 208 minútová, koprodukčná, dokumentárna snímka *No Direction Home: Bob Dylan* (2005). Asi aj preto sa Haynes sústredil len na vymedzené obdobie Dylanovej tvorby a hlavnú úlohu obsadil nie jedným, ale šiestimi hercami.

„Pesnička je niečo, čo žije svojím vlastným životom,“ hovorí v úvodnej sekvencii vypočúvaný básnik, ironicky vystupujúci pod menom Arthur Rimbaud (Ben Whishaw). Táto jediná dramaticky nemotivovaná postava je trubadúrom uštipačne prezentujúcim Dylanove myšlienky, postoje, citáty.

Jack Rollins (Christian Bale) predstavuje Dylanov stredostavovský, židovský pôvod a začiatky kariéry, obdobie, keď sa dostal do povedomia verejnosti ako „folkový fenomén raných šesťdesiatych rokov“. Vo filme je prezentovaný fiktívnym dokumentárnym mate-

riálom, ktorý rekonštruje skutočné výpovede. Rollins zmizol zo scény ako mučeník, ako človek skúšaný úskaliaми scény a vlastnými démonmi a objavil sa až na počiatku osemdesiatych rokov, a to ako „znovuzrodený“ kresťan, spievajúci zväčša o viere a Bohu.

K nevyčerpateľným koreňom Dylanovej ranej tvorby, k černošskému blues, odkazuje romantická postava muzikanta-tuláka Woodyho Guthrieho. Belocha Guthrieho vo filme stvárňuje nástrojný černošský herec Marcus Carl Franklin. Textár a pesničkár Guthrie bol Dylanovým osobným priateľom, na počiatku jeho hlavným inšpiračným vzorom a zároveň dôvodom, prečo pri štarte svojej hudobnej dráhy Dylan uprednostnil folk pred školskou rockovou kapelou. K elektrickej gitare, rockovému zvuku a osobnejším textom



Zdroj: http://www.sentierisevaggi.it/file/192/22867/image/i_m_not_there

sa však vrátil na albume „Highway 61 Revisited“ (1965), a to na úkor početných protestov svojich skalných z obdobia folkovej úprimnosti. Nezmapované obdobie tohto návratu a vyčerpávajúcich koncertných tour z polovice šesťdesiatych rokov zastupuje Jude Quinn (Cate Blanchett), rebelantská postava androgynného roka, zosobňujúceho rokenrolové kliše. Jude¹ je terčom médií, niektorí ho priam milujú, iní nenávidia – je pre nich zradcom, ktorý už neskladá protesty proti vláde podporujúcej vojnu vo Vietname, ale namiesto toho sa sebecky predáva.² S Quinom vystupuje na scénu okrem rokenrolovej pózy a rebelantstva aj humor, ktorý bol neoddeliteľnou súčasťou Dylanovej osobnosti. Jeden novinár sa ho na tlačovej besede pýta, koľko ľudí vlastne tvorí na politicky angažovanej folkovej scéne. Dylan si potiahne z cigarety a s iróniou sebe vlastnou odpovedá: „Myslím, že ich je 136.“

Toto univerzum ešte dopĺňa postava egocentrického herca Robbieho Clarka, ktorý vo fiktívnom filme stvárňuje speváka Jacka Rollinsa. Do úlohy muža, zosobňujúceho rodinný život Boba Dylana cez špinavé šošovky paparazzi fotografov, Haynes obsadil nedávno zosnulého a paradoxne v médiách „prepieraného“ Austrálčana Heatha Ledgera.

Dylanovi sa najviac herecky priblížili Christian Bale a Cate Blanchett, pripomínajúca svojimi rozpormi identity postavu, ktorú stvárnila Hilary Swank vo filme *Chlapci neplačú* (1999). S obsadením Blanchett do úlohy Quinna musel Haynes počítať ako s perspektívnym ťahom, ale tiež ako s nebezpečenstvom, ktoré so sebou takýto casting prináša. Cate Blanchett na seba strháva väčšinu pozornosti, čo je ešte znásobené v prípade, ak si divák uvedomuje, že na plátne je žena. Jej intonácia, pohyby či mimika sú, akoby tvrdilo novinárske kliše, „dylanovskejšie“ než samotný Dylan. Nie som si celkom istý, či to niekedy nie je na škodu. Popri všetkých rovinách Dylanovej osobnosti, ako ju poznáme z médií, totiž zapadajú do úzadia epizódy s Richardom Gereom. Ten vo filme stvárňuje Billy the Kida a, ako som už spomínal, je Dylanovým textárskym svedomím a zároveň referenciou na jeho neskororanú tvorbu. (Dylan v roku 1973 stvárnil jednu z postáv vo westerne Sama Peckinpaha *Pat Garrett and Billy the Kid*).

Haynesovi sa dari funkčne prepojiť všetky príbehové roviny s výnimkou tých s Billy the Kidom. Príbeh muža, obhajujúceho sociálne práva ľudí, stojí akoby osamote, je príliš priestehľavý, plochý a plný dobre zaužívaného klišé, ktoré nemá nič spoločné s pôvodným wriehľadným. Keď Kid pri úteku z väzenia naskakuje na vlak a jeho verný pes Henry ho nemôže dobehnúť, emócie takmer vytekajú z plátna.

Epizódy s Kidom nadobúdajú akú-takú funkčnosť v momente, keď sa hrdina zahľadá do tichých, pustých hôr a v extatickom prestrihu vidí napalmom devastovanú budúcnosť. Keďže sa veľká časť filmu odohráva počas obdobia vojny vo Vietname, tá je často citovaná a objavuje sa aj v replike, ktorú tvorcovia zobrali priamo z úst šialeného fotožurnalistu, postavy z Coppolovej *Dnešnej apokalypsy* (1979).

Časy sa menia, ako spieva Dylan. Doba minulá určuje charakter tej nasledujúcej. Zlo zostáva. Mení sa len jeho intenzita, rozsah pôsobenia a prostriedky. Bruce Greenwood stvárňuje aj miestneho úlisného utláčateľa, ktorý sa snaží vytlačiť ľudí z domovov kvôli stavbe diaľnice, aj populistického novinára Mr. Jonesa. Na neho sa vzťahuje jedna z Dylanových pesničiek, „Ballad of a Thin Man“, ktorá ukazuje surrealistickú časť Dylanovho textárskeho umenia a vo filme doprevádza podobne ladenú epizódku.

Na diferencovanie jednotlivých „svetov“ používa Haynes predovšetkým širokú škálu farieb a strih prispôbený dramatickosti deja. Epizódam s Guthriem a Kidom dominujú teplejšie odtiene, a to aj v scénach odohrávajúcich sa v interiéroch. V panorámach a pomalých jazdách kamera maľuje idylicko-romantickú krajinu amerického juhu. Naproti tomu v dokumentárne štylizovaných scénach s Jackom Rollinsom prevláda zväčša tmavšie svietenie a surovejšie farebné tóny. S metamorfózou postáv do pozície „verejného majetku“ sa obraz posúva k studeným odtienom. Na Clarkov osobný život je nazerané cez modrofialový filter, vytvárajúci dojem plasticosti a chladu. Odtiaľ sa vizuál filmu dostáva až k úplnému minimalizovaniu farieb. Čiernobiely obrazy Judea Quinna podčiarkujú plochosť a jednostrannosť pohľadov na Dylanovu osobnosť v období, keď už bol verejne známy. Strih je rýchlejší, zábery kratšie, kamera využíva rýchle švenky a v kompozícii sa objavuje diagonálne koncipovanie. Vrchol obrazovej štylizovanosti predstavuje zrnitý čiernobiely obraz s dôrazom na kontrast, v ktorom pôsobia Rimbaudove výpovede, myšlienky a mottá ako dopredu odsúdené na skreslenie a sfaľšovanie. Z formálneho hľadiska, z hľadiska naratívnej výstavby sa *I'm Not There* približuje štruktúram Winterbottomovému filmu *24 Hour Party People* (2002). Michael Winterbottom vo svojom portréte manchesterskej hudobnej scény osemdesiatych rokov tiež využil okrem podobnej formálnej skladby aj fikčno-dokumentárny sujet.

Haynes sa vo svojom autorskom diele pohráva s otázkou identity a jej straty vo vire populárnej kultúry. Do akej miery môže človeka v takomto prostredí odsúdiť jeho vlastná odvaha, odhodlanie a tvrdohlavosť? Napriek tomu, že film je plný historických faktov, ide mu skôr o sprostredkovanie skutočnej výpovede o tých kľamlivých výpovediach.

O reálnom Bobovi Dylanovi sa môžete dozvedieť zo Scorseseho alebo Pennebakerovho dokumentárneho filmu. Vo filme *I'm Not There* Dylan nie je. Prítomné sú len jeho podoby, ako ich počas rokov poznala široká, manipulovateľná verejnosť.

Vo filme hrá, prirodzene, jednu z najdôležitejších úloh hudba. Každému Dylanovmu

svetu prislúcha niekoľko skladieb, funkčne doplňujúcich obraz v zmysle kontrapunktov. Guthrieho svet charakterizuje mierne zostrihaná „Tombstone Blues“ s textom akcentujúcim chudobu a iný pohľad na svet, Rollins je pesničkár „Mr. Tambourine Man“, Dylanovo kresťanské „znovuzrodenie“ dokazuje gospelová „Pressing On“, slávna „Like a Rolling Stone“ poburujú Judeových fanúšikov, je fackou do tváre hippie naiviek a protestom proti establishmentu zároveň... Pesničky, respektíve ich texty sú základným kľúčom k uchopeniu filmu. Hudba znie v útržkoch, ale aj celých skladbách, je spievaná Dylanom i inými umelcami (napr. Richie Havens a Marcus Carl Franklin, Yo La Tengo...) a dodáva scénam reminiscenčné hodnoty. Tie sa objavujú aj v dialógoch, v podobe úryvkov Dylanových textov, napríklad z pesničky „Just Like a Woman“ alebo „Tombstone Blues“.

Za tónov titulnej „I'm Not There“ nám režisér servíruje chladný obraz manželskej krízy Robbieho Clarka. Jeho žena (Charlotte Gainsbourg) sa lúči so svojimi deťmi, ktoré Clark „vysúdil“ v rozvodovom konaní. Tieto obrazy sa prelínajú so scénami Judeovej drogovej krízy a jeho konečného uvedomenia si vlastnej zodpovednosti. Quinnov priateľ, básnik Allan Ginsberg (David Cross), stojaci nad Quinnovým nevládnym telom, hovorí, že už je dávno preč. Rýchla prelínačka ukazuje „Rimbauda“, konštatujúceho už však mimo obraz: „Jedinými naozaj skutočnými vecami sú sny.“ Vidíme výjav prevzatý z Felliniho *8 ½* (1963). Jude poletuje pripútaný lanom o zem a v texte pesničky sa spieva: „Heaven knows that the answer she's don't call in no one / She's a wave, a thing, beautiful she's mine for the one / And I'm also hesitating by temptation lest it runs / Which it don't follow me / But I'm not there, I'm gone“.

I'm Not There nie je filmom len pre fanúšikov. Vyžaduje si síce istú dávku znalostí, ale za tie sa vám adekvátne odmení.

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

Citované filmy:

8 ½ (Federico Fellini, Taliansko 1963); **24 Hour Party People** (Michael Winterbottom, Veľká Británia 2002); **Apokalypsa** (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, USA 1979); **Control** (Anton Corbijn, Veľká Británia, USA, Austrália, Japonsko 2007); **Chlapci neplačú** (Boys Don't Cry, Kimberly Peirce, USA 1999); **I'm Not There** (Todd Haynes, USA, Nemecko 2007); **No Direction Home: Bob Dylan** (Martin Scorsese, USA 2005); **Pat Garrett and Billy the Kid** (Sam Peckinpah, USA 1973); **Ray** (Taylor Hackford, USA 2004); **Walk the Line** (James Mangold, USA, Nemecko 2005); **Zamatová extáza** (Velvet Goldmine, Todd Haynes, USA, Veľká Británia 1998)

¹ Meno Jude môže byť paralelou k The Beatles a k ich pesničke „Hey Jude“ - The Beatles sa objavujú aj v jednej zo scén...Takisto môže odkazovať na zvolanie rozčúleného fanúšika počas koncertu, na ktorom už Dylan hral svoje rockovejšie skladby: „Judáš!“ Pomenovanie charakterov vo filme *I'm Not There* je osobitnou kapitolou. Väčšina mien vedľajších postáv očividne odkazuje na menej známe alebo nevydané skladby Boba Dylana. Vďaka tomu aj menšie vedľajšie postavy, a dokonca aj malé figúrky, ožívajú vo svojom vlastnom mikrokozme.

² Dnes nie je problém nájsť v médiách podobné terče. Pete Doherty, spevák a textár britskej kapely Babyshambles je toho dokonalým príkladom. Quinnov opodstatnené arogantný postoj k novinárom pripomína, napríklad, rozhovory hudobných žurnalistov s Robertom Smithom z The Cure.

Humor, hlad a... tóny osamelosti

_Nina Nováková

„There is no arabic culture in here... no arabic culture, no israeli culture... There is no culture at all!“

Film o osamelosti a pocite stratenia na izraelský spôsob – *Návšteva kapely* – je celovečerným debutom režiséra a scenáristu Erana Kolirina. Citlivý i nemilosrdne priamy príbeh venovaný bábicke autora prezentuje svoju poetiku milej tragikomédie vlastnou degradáciou už v úvodných titulkoch: „Jedného dňa, nedávno, prišla do Izraela malá egyptská policajná kapela. Nikto si to veľmi nepamätá, nebolo to až také dôležité...“¹

Egyptský policajný orchester prišiel do Izraela na pozvanie Arabského kultúrneho centra v Petah Tikva, aby zahral na otváracom ceremoniále. Boj za budúcoročný rozpočet pre kapelu s dvadsaťpäťročnou tradíciou sa však zmení na hľadanie spomínaného mesta. Kapela, zabudnutá na letisku, smutne pripomína skupiny, ktoré hrávajú v zafajčených kluboch plných hlučných ignorantských zákazníkov. Vyzerá ako formácia, ktorú nemá nikto záujem počúvať. Zdanlivé ignorovanie hudobného publika, tiahnuce sa filmom, nenápadne naznačuje v realite časté ignorovanie spoločných kultúrnych koreňov dvoch zobrazených národov.

Ludská osamelosť je intravenózna záležitosť, nemusí nijako súvisieť s oficiálnym statusom človeka – ženatého, vdovca, bezdetného... a má veľa podôb. Pohľad na ôsmich mužov v modrých uniformách, zanechaných na zastávke v zapadákov, vyvoláva úškrn i ľútosť. Každý z nich nosí v sebe istý druh smútku. Tawfiq je ovdovely policajný veliteľ, ktorý dokáže vášeň k hudbe vysvetliť jediným nemým gestom rúk, no ťaživé pocity z neho idú namáhavo. Simone je zakríknutý smoliar, submisívny, ale citlivý hráč na klarinet, ktorý komponuje svoj prvý „concerto“ už niekoľko rokov. Haled je mladý huslista a trubkár, intenzívnejšie popíja než spí. Hlavné mužské postavy však stratou v Beit Hatikva, ktorej názov sa zákerne podoba na skutočný názov mesta ich koncertu, nachádzajú nové impulzy pre svoj život. Simone dokončí skladbu, Haled postupne prijíma rolu náhradného Tawfiqovho syna a jeho apatia k životu dostáva podobu ušlachtiliej pomocnej ruky na Papiho kolene...

Do cesty týchto mužov vstúpi izraelská žena, majiteľka reštaurácie. Vlastne vstúpia oni do jej podniku. Dina žije sama, preto ponuka na prenocovanie cudzokrajným hudobníkom, pokým chytia autobus na druhý deň, sa ukáže ako príležitosť spríjemniť si rutinný život v malomeste, na ktorý si už síce zvykla, ale proti zmene by evidentne neprotestovala. Dina stotožňuje svoj život s arabskými filmami, pri ktorých si ako malá išla vyplakať oči. Je to stotočná a životom ošľahaná žena, čo vidieť na jej demonštratívnom servirovaní melóna; na životnej filozofii, podľa ktorej ak potrebuje park, tak si ho jednoducho predstaví. Je priateľská, ale niekedy dokáže zraniť neohrabaným vtipom. Pocta tejto Židovky arabskému jazyku, jedlu, filmom a hudbe je katalyzátorom postupnej Tawfiqovej dôvery, ktorú tento trochu neprístupný Arab prejaví odhalením svojej minulosti.

„Hudba už dnes nie je taká dôležitá. Ľudia sa dnes starajú o iné veci: peniaze, výkon-

nosť, cenu... Prečo potrebuje hrať polícia hudbu... je ako pýtať sa, prečo potrebuje človek dušu.“² Nie je to možno veľmi originálne, zato však stále platné posolstvo o tom, že detaily tvoriace naše každodenné životy, okamihy ľudského súznenia majú významnejší dopad na naše prežívanie, než veľké činy veľkých ľudí, veľkolepé historické udalosti. Dirigovanie, či Tawfiqom velené rybné rybné sú skutočne tými najdôležitejšími vecami na svete, ako neveriaci skonštatuje Dina. Medzi podobné malé radosti všedných dní, ktoré majú magickú silu v tomto filme, patrí i humor a jedlo...

Najdojímavejší part sa totiž neodohráva vo vypätých vojenských scénach, ale za plným jedáľenským stolom. Sme svedkami viacerých spoločných stolovaní: večera v Itzikovom dome a v Dininom byte, posedenie Tawfiqa a Diny v miestnom bistre, či hromadný obed v Dininej reštaurácii. Katarzný spôsob dialógu Egypta a Izraela nastáva pri spontánnom speve hostí a domácich, pri skladbe *Summertime*. Krásne uvoľnenie sa deje nielen pri jedle, ale aj humore – či už pichlavom, keď sa nesmejú postavy medzi sebou, ale divák na ich predieraní sa životom, alebo dobrušrečnom. Avrum rozpráva historiku o tom, ako sa zoznámil so svojou ženou, pričom názorne, v autentickom časovom rozpätí, ukáže svoje trojminútové očarenie mladou tanečnicou na zábave, kde hral. Haled sa napriek svojej korčuľarskej dispozícii plazí obvodom klziska kvôli slečne, ktorá ho kruto a galantne odpíše...

Nazeráť na film o egyptských policajtoch sa dá aj cez tému postavy – umelca, v tomto prípade hudobníka. Okrem vyrovnávania sa s dočasným nezáujmom publika, teda potenciálnym problémom každého umelca, existuje vo filme aj zvláštna dimenzia hudby – a to hudba slov. Chce ju počuť Dina od Tawfiqa i Papi od Haleda. Láskyplný a úprimný záujem skúsenej ženy a neskúseného chlapca z Izraela o zvuk arabskej reči je aspoň nepatrnou nádejou, že hudba má silu odľahčiť, ba dokonca prekenuť vzájomné bariéry; zblížovať vzdialené, spájať rozdelené, zmierovať rozhádané.

Nie všetkým svojim izraelským hosťom pomôžu egyptski návštevníci vyriešiť ich problémy, vnesú však do ich života závan zmeny. Univerzálnosť *Návštevy kapely* tkvie v samote zobrazovanej rovnako na oboch stranách izraelsko-egyptských hraníc. Manželská kríza medzi Itzikom a jeho ženou; ovdovelý Tawfiq, vyčítajúci si synovu a manželkinu smrť; láskou neskúsený Papi zraňujúci tmavú nápadnicu či Simonova večná tvorivá kríza sú príbehmi ľudských strastí bez potreby zdôrazňovania národnosti či náboženstva. Všetci sa potrebujeme najesť a niekde prenocovať.

Špecifickosť príbehu spočíva v mieste, kde sa odohráva. O krajine, ktorá je z médií známa skôr násilím, strachom a neustálym ruchom, toto meditatívne, na psychologizovanie postáv založené dielo príjemne dokazuje, že aj tu existuje dedina Pánu Bohu (Alahovi) za chrbtom. Koniec filmu je však bez zbytočného pátosu či objavných receptov na mier, má skôr podobu Itzikovej predstavy o Simonovej nedokončenej symfonii:

„Možno takto váš koncert končí. Chceme povedať... nie veľký záver s trúbkami a husľami. Nie smutne, nie šťastne. Iba tak náhle. Len... malá izba... s lampou... posteľ, v ktorej spí dieťa... a tóny osamelosti.“

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Návšteva kapely (The Band 's Visit; Bikur Ha-Tizmoret, Eran Kolirin, Izrael, Francúzsko, USA 2007)

¹ Citát z filmu.

² Citát z filmu.

Ray

_Stanislava Tulinská

50.–60. roky dvadsiateho storočia. Veľké mestá a malé zašité kluby. Ľudia utekajúci od každodenných problémov a ponárajúci sa do rytmov hudby. Krásne ženy zvädzajúce svojimi pohybmi bezbranných mužov a očarujúci donchuanovia privádzajúci zvodnými pohľadmi nežné pohľavie do nepríčetností. A nad tým všetkým vládne jazz.

Ray je životopíný film o živote jedného z najväčších a najznámejších jazzových spevákov, o Rayovi Charlesovi. Napriek tomu, že sme v súčasnej dobe vystavení masovému útokú rôznych hudobných žánrov (hip-hop, pop či rock), ktoré sa na nás rútia z každej strany, a jazz pre väčšinu mladých znamená už len archaizmus, po vzhliadnutí tohto hudbou nabitého filmu, domnievam sa, určite mnohí opustia svoj chladný vzťah k jazzu.

Filmový príbeh Raya Charlesa otvára jeho odchod z malého zapadnutého mestečka na Floride, v ktorom vyrastal, do Seattlu.

Tu začína ako klavirista a spevák jazzu v malom, ľuďmi opustenom bare. Stačí však, aby zahrál pár tónov, a aj stoly v najtmavších kútoch sú zrazu obsadené. Od tohto momentu postupne sledujeme celý vývin jeho kariéry, ale i osobného života. Jeho úspechy v hudobnom svete, jeho lásky, ale i závislosť na drogách a postupný pád. Dokonca i jeho politické angažovanie sa v zrovnoprávnení ľudí každej rasy.

V celkovom zhodnotení teda môžeme povedať, že ide o klasický biografický film, zachytávajúci všetky dôležité etapy života umelca, odohrávajúce sa od jeho detstva až po samý koniec. Taktiež môžeme povedať, že aj keď je život tohto jazzového mága nepopierateľne zaujímavý, v konečnom dôsledku nie je nepredvídateľný. Veď koľkokrát sme boli svedkami rýchleho vzostupu nejakej hviezdy a hneď na to jej nezvládnutia slávy a náhleho pádu? Čo teda robí tento film natoľko atraktívnym, že zaujal aj filmovú akadémiu, ktorá ho nominovala na Oscara?

Ray totiž okrem útočenia na naše zmysly útočí aj naše emócie. Veď koho nechá chladným človek, ktorý napriek svojmu hendikepu dokáže bojovať s krutosťou a nespravodlivosťou sveta a vydobýť si v ňom svoje jedinečné miesto? Rayovu slepotu teda vnímame dvojako. Na jednej strane ako kríž, čo si nesie na pleciah už od útleho detstva, no na druhej strane aj ako znak vlastnej výnimočnosti. Výnimočnosti nepodliehajúcej sebalútiosti, naopak, spočívajúcej vo využití ostávajúcích predností (teda sluchu) na dosiahnutie svojich cieľov. Príkladnou ukázkou je motív, v ktorom je Ray presvedčený, že už nemá čo stratiť a prichádza s novým štýlom hudby. Na tom by nebolo nič zvláštne, keby jeho



Zdroj: jameshymans.com

novátorstvo nespočívalo v spojení R&B a gospelu v 50. rokoch dvadsiateho storočia. A to bolo v tej dobe takmer neprípustné. V tom momente sa na neho zosypalo niekoľko sťažností a neprajností. No aj napriek tomu sa Ray odradiť nenechal a jeho piesne sú uznávané dodnes. Veď ako mu neprestajne opakovala jeho mama: „*Nikdy nedovoľ nikomu ani ničomu, aby z teba urobil mrzáka.*“

Pôsobivé je aj vkladanie Charlesových spomienok z detstva do presne nalinkovaného deja v podobe flashbackov. Ich prostredníctvom sa dozvedáme o Rayovej minulosti, no zároveň nám pomáhajú pochopiť aj jeho terajšie činy či pocity. Dozvedáme sa o jeho vzťahu k bratovi i jeho nešťastnej smrti, za ktorú sa Ray obviňuje. Dozvedáme sa o jeho prvom zoznámení sa s klavirom, začínajúcou slepotou a následným objavením vlastnej silnej zbrane – sluchu.

Všetky tieto spomienky pritom režisér strategicky umiestňuje medzi jednotlivé zábery, zobrazujúce dôležité udalosti práve prebiehajúce v hrdinovom živote, čím nám umožňujú hladko sa orientovať v Charlesovej psychike. Príkladom je scéna, kde vidíme príčinu Rayovho postupného úpadku. Scéna, kde Ray v jednej chvíli zápasí so svojou závislosťou a hneď na to sa v spomienkach vracia k svojmu bratovi a ospravedľňuje sa za jeho smrť. A práve tieto momenty vyvolávajú v divákoch silné emócie.

Neprehliadnuteľnou súčasťou filmu je aj neuveriteľne autenticky pôsobiaci výkon Jamieho Foxxa. Ten v nás svojou energiou a výbušnosťou, ktorú v plných dávkach vkladá do postavy, vzbudzuje pocit, že nič nie je nemožné.

Výsledkom je neobyčajný film s prvkami psychologickkej drámy, zobrazujúci život hudobníka, ktorý aj keď dosiahol všetko, po čom túžil, musel neustále bojovať s tieňmi minulosti, ktoré ho takmer stiahli na samé dno. Film je tak okrem prierezu toho najlepšieho, čo sa Rayovi Charlesovi podarilo vytvoriť, aj odkazom, že navzdory ťažkostiam sa človek môže prebojovať k cieľu. Musí však veľmi chcieť a vedieť, kam smeruje.

Autorka študuje filmovú vedu, 1. ročník

Ray (Taylor Hackford, USA 2004)

Mýtus a skutočnosť

_Peter Závadský

„A ak to, čo sa v smrti skrýva, je pokoj, tak dovoľ, aby sa čas naplnil.“¹

20. júl 1973; vo večerných hodinách pri prevoze do Queen Elizabeth Hospital v Hong Kongu zomrel praktik bojových umení, filozof, inštruktor, herec, zakladateľ systému Jeet Kune Do, kultúrna ikona Bruce Lee. V súvislosti s jeho osobnosťou je potrebné začať práve tragickou smrťou, pretože tam sa začalo odvíjať všetko, čo si dnes predstavíme pod pojmom Bruce Lee: Kráľ Gung – Fu.² Podobne ako James Dean i Bruce Lee zomrel mladý. Nedožil sa skutočnej slávy. Mal iba 32 rokov.

V Číne sa traduje, že keď umrie pri pôrode prvý syn, druhorodený bude prekliaty. Táto povera sa vzťahovala aj na Brucea Leea, ktorému hneď po narodení v sanfranciskej nemocnici dali čínske meno Lee Yun-Fan, na návrh pôrodného lekára Glovera americké meno Bruce Lee a tiež dievčenské meno Sai Fung, čo v preklade znamená Malá Fénix.³ Dokonca mu poverčiví rodičia nechali prepichnúť uši a obliekali ho do dievčenských šiat, aby pomiatli démonov, ktorí by mu chceli ukradnúť dušu. Meno Drak (Bruce Lee sa narodil v roku draka i v hodine draka) mu prideliť v mladosti pre časté výtržníctva a bitky; táto prezývka mu prischla i neskôr vo filmovej brandži.

Do dnešných dní bolo o Leeovi napísaných vyše tisíc kníh a nakrútených zhruba 10 dokumentárnych filmov. Väčšina z nich sa na Brucea pozerá len ako na vynikajúceho praktika bojových umení, ignorujúc komplexnú komplikovanosť jeho osobnosti. Zlom nastal v roku 2000 distribúciou dokumentárneho filmu Johna Littlea *Bruce Lee: Cesta bojovníka*, ktorý sa evidentne odlišuje od svojich predchodcov. John Little nepriamo naráža i na klamlivý príbeh hraného filmu hollywoodskeho režiséra Roba Cohena *Dračí život Bruce Lee*. Najvýraznejšou z biografických kníh je *Bruce Lee: Jeho život a boj očami manželky Lindy*⁴ z pera vdovy Lindy.

Prvou zvláštnosťou filmu *Dračí život Bruce Lee* bola spolupráca spoluscenáristu a režiséra Roba Cohena s Lindou Lee. Viedli obrovské polemiky o celkovom vyznení filmu a spôsobe spracovania literárnej predlohy. Úvodné titulky i štúdiové dokumentárne filmy, podľa slov Lindy Lee, hovoria o adaptácii jej vlastnej knihy. Aká je však skutočnosť? Bruce Lee počas celého pôsobenia v USA bojoval proti tomu, čomu jeho manželka okamžite podľahla: realitu nahradil mýtus, pokusy o umenie komerčná rutina. Film sa snaží zobrazit' Brucea Leea – niekedy iba v sekundových fragmentoch – ako muža z rodiny, ako herca, ako praktikanta a priekopníka bojových umení... Lenže v tom snažení úplne zlyháva. Na plátne vidíme človeka, ktorý bol všade a zároveň nikde. Postava nevyznieva plnokrvne ani v jednej z predkladaných polôh.

Predstavitel' hlavnej úlohy Jason Scott Lee si zaslúži byť pomenovaný oslavujúcim termínom: kult tela. Vysoká ramenatá postava stojí v úplnom kontraste (čo sa týka štýlu pracovania so svalstvom) s nedokonalou nízkou postavou Brucea Leea. Nedokonalosť tela i mysle bola Leeovou pravou motiváciou a následne viedla k tragickému koncu. Tento neodškriepiteľný fakt Rob Cohen i Linda Lee úplne zavrhli. Namiesto osoby hodnej

poklony nám predviedli neoromantického hrdinu. Režisér pred uvedením filmu do kín tvrdil: „Chceli sme byť pravdiví voči fanúšikom!“ Napriek tomu jeho film nemožno označiť za biografický. Je nanajvýš semi-biografický, najprihodnejšie by sa však hodil medzi snímky pracujúce s fikciou, hoci aj na motívy skutočnosti. Nie je úprimný ani v súbojových sekvenciách. Násilná choreografia, ktorá má v ôsmich súbojoch naznačiť osem vývojových stupňov Leeovho vlastného štýlu zvaného JEET KUNE DO,⁵ v skutočnosti predvádza niečo medzi akrobaciou a peknými ukázkovými kopmi a údermi.



Volali ho: Ten kto nikdy nesedí ticho!
Zdroj: www.picsearch.com

Jedno však tomuto filmu istotne nemožno uprieť: v podstate kvalitne zobrazené vzťahy medzi americkými občanmi a ázijskými prisťahovalcami. Rasizmus zožieral americkú spoločnosť z oboch strán. Originálni (?) americkí občania ázijskú rasu často považovali za menejcennú. Typický stereotypný obraz Aziata vyzeral nasledovne: malý chlapík s okuliarmi a vyčnievajúcimi zubami. Film obsahuje ozaj skvelú scénu. Bruce a Linda sedia v kine na filme *Raňajky u Tiffanyho*, kde sa Audrey Hepburn práve baví s čínskym správcom budovy. Celé kino sa doslova rehoce prenikavým smiechom a Lee tam len nechápavo sedí a sleduje dianie na plátne. Film *Dračí život Bruce Lee* sa na prejavy rasizmu pozerá aj z opačnej strany. Sleduje rasovú neznášanlivosť Aziatov, ktorá bola namierená najmä proti Afroameričanom. Čínski prisťahovalci sa uzavierali do vlastných komunit a štvrtí, pretože v nijakom prípade nemali záujem o spriestupňovanie či oslabovanie národnostných kultúrnych hraníc a o vzájomné ovplyvňovanie sa. Film hovorí aj o tom, ako sa Bruce Lee stal nežiadaným

v čínskej komunite, lebo tajomstvá východných bojových umení začal vyučovať záujemcov iných rás. (Čím sa ešte väčšmi umocnil mýtus zvaný dračia kľiatba.)

Film pokrívka i v zobrazovaní Brucea Leea ako filmára. Z tejto dejovej línie sa nedozvedáme nič konkrétne, iba to, ako oslavne sa skončil jeho debut v hlavnej úlohe filmu *Veľký šéf*. Komplikácie a zdravotné problémy pri nahrávaní tejto snímky sa vo filme *Dračí život Bruce Lee* vyskytujú vo forme over-voice – Leeov hlas číta listy určené rodine.

Najpodstatnejším negatívom spomínaného filmu je nedostatočné zvýrazňovanie filozofie a myšlienok Brucea Leea. Všetko filozofické myslenie, z ktorého Bruce Lee vychádzal, film obsahuje len vo forme akýchsi štekov pri tréningových procesoch. V tomto ohľade scenár i hlavný predstaviteľ Jason Scott Lee zlyhali asi najväčšmi.

Tieto nezrovnalosti sa neskôr snažil napraviť dokumentárny film Johna Littlea *Bruce Lee: Cesta bojovníka*. Little sa prostredníctvom jednotlivých kapitol pokúša rozprávať príbeh skutočného života Brucea Leea. Príbeh človeka, ktorý sa angažoval v mnohých oblastiach a priniesol obrovské zmeny. Tvrdohlavo sa pustil do súboja s kultúrnou i profesionálnou úzkoprstosťou, citovou aj ekonomickou biedou. A to všetko na úkor zachovania si integrity vlastného umenia. Bruce Lee túžil obohatiť oba svety: západný i východný. Snažil sa bojovať proti konvenciám v Hollywoode a zároveň proti neprofesionalite a zasta-

ranosti východných kinematografií. S jeho pomocou sa v oblasti juhovýchodnej a južnej Ázie prestalo používať strihanie priamo kamerou – až v neuveriteľných 70. rokoch! Lee večne študoval knihy o výrobe filmov a chcel čínsku kinematografiu postaviť na nohy, aby dosahovala aspoň priemerné výsledky vzhľadom na kvalitu svetovej produkcie. Uvedomoval si, že všetky východné diela, kde vystupoval ako hlavný predstaviteľ, boli technicky na neuveriteľne nízkej úrovni. Stvoril nový druh hrdinu: „Vytvoril image Čičana, ktorý nebol iba hrdinom, ale s ktorým sa západné obecnstvo stotožnilo: nadľudská bytosť, skutočný čínsky James Bond, a ešte aj viac!“⁶ Hrdinu, čo v sebe dokázal utlmiť akúkoľvek sexuálnu a psychologickú tendenciu v prospech ovládania tela na najvyššom stupni. Jeho súboje mali choreografiu prepracovanú ako baletné vystúpenia. Násilie v jeho filmoch bolo veľmi príťažlivé, veď ako sám tvrdil: „...nech vyzerá akokoľvek brutálne, vždy je vzácne a očisťujúce.“⁷ Takisto oslobodzoval čínske filmy spod vplyvu samurajských filmov, lebo sa z nich snažil odstrániť používanie zbraní, hoci sám jednu z nich s obľubou používal – nun-chaku,⁸ pretože sa mu zdala zaujímavá i jednoduchá zároveň. Bruce Lee, paradoxne rodák zo San Franciska a občan USA, bol prvou orientálnou superhviezdou, ktorej sa podarilo „premostiť priepasť“⁹ medzi Východom a Západom. Vytvoril protipól stereotypu skreslených čínskych figúr a prinášal znášanlivosť medzi tieto dve rasy. Navyše vďaka Bruceovi Leeovi začal svet spoznávať bojové umenia. Takisto sa jeho pričinením zaviedlo v čínskej kinematografii využívanie originálnej hudby a úplne bola odstránená tzv. konzervovaná hudba, ktorá sa nahrávala vopred. Svoju angažovanosť pre ňu dokonca uplatňoval pri nahrávaní rôznych druhov bicích nástrojov.

Bruce Lee: Cesta bojovníka obsahuje unikátny znovuobjavený materiál z autorského projektu s názvom *Hra smrti*. Lee sa v ňom ujal réžie, produkcie, choreografie, scenára, výpravy, kamery, osvetlenia a, samozrejme, hlavnej úlohy. 33 minútová pasáž predstavuje pretransponovanie Leeovho filozofického myslenia do podoby filmového diela, pričom malo ísť o vrcholný projekt, odlišný od jeho dovtedajšej tvorby. V projekte vystupuje aj Leeov žiak, americký basketbalista Kareem Abdul-Jabbar. Táto prvá americko-čínska koprodukcija však nebola dokončená, lebo Bruce Lee predčasne zomrel. Bruce Lee žil naplno, akoby sa každým dňom mal jeho život ukončiť. Nekonečne dlhé hodiny strávil vo svojej filozofickej knižnici, ktorá obsahovala niekoľko tisíc titulov. Knihy sa pre neho stali zrkadlami myšlienok. Snažil sa myšlienky pretvoriť v činy a činy v myšlienky. Snažil sa žiť podľa učenia Jiddua Krishnamurtiho¹⁰ a múdrosťou taoizmu, kde sú nežnosť a odhodlanosť v skutočnosti neoddeliteľnými zložkami tej istej nekonečnej sily – Yin (nežnosť¹¹) a Yang (odhodlanosť¹²). Stal sa zajatcom vlastného úspechu, Gung Fu a herectvo mu slúžili ako ventil pre frustráciu a ľahko vznetlivú zúrivosť, ktorú však v momente dokázal dokonale ovládať. Snažil sa o fyzickú aj duševnú dokonalosť, čo sa mu stalo osudným. Tri roky pred smrťou si porušil štvrtý sakrálny nerv v dolnej časti chrbtice z dôvodu nedostatočného rozcvičenia; pol roka ostal imobilný. Dôvod jeho imobility sa vo filme *Dračí život Bruce Lee* predkladá ako zranenie chrbtice pri prehranom súboji.

Postava Brucea Leea v dnešných dňoch uviazla medzi skutočnosťou a mýtom, pretože niektoré fakty sa nesprávne predkladajú a interpretujú. Mám tým na mysli tvrdenia, ktoré zachytili autori Bordwell a Thompsonová vo svojich *Dejinách filmu*: „Některé spektakulární momenty byly umocňovány kamerovými triky a střihem.“¹³ V skutočnosti však vôbec nešlo o kamerové triky, keďže Lee udieral takou neuveriteľnou rýchlosťou, že kamerová

technika údery vôbec nedokázala zachytiť a on ich musel neskôr vedome spomaľovať.

Na sklonku života Lee „začal chápať a prijímať princíp pokoja, umenie neutralizovania účinkov protichodných zaťažení a čo najväčšieho obmedzovania spotreby vlastnej energie“.¹⁴ Na utlmenie únavy užíval kanabínové listy¹⁵ podľa niekoľko tisícročnej tradície. Existujú tri verzie Leeovho úmrtia. Jedna hovorí o predávkovaní kanabínovými listami. Druhá, pravdivá, o cerebrálnom edéme, náhlom opuchu mozgu po silnej alergickej reakcii na super aspirín Equagesic. Tretou verziou je už spomínaná dračia kliatba, o ktorej sa začalo znovu špekulovať v roku 1993, keď bol pri nakrúcaní filmu *Vrana* nešťastnou náhodou zastrelený Drakov syn Brandon Lee.

Po smrti Brucea Leea sa skončilo obdobie realizmu v čínskom filme. Opäť nastal návrat k rozporuplným zápletkám a nezmyselným dejom. Už nestihlo dôjsť k rokovaniam s talianskym producentom Carlom Pontim, hercom Georgeom Lazenbyom ani oscarovým scenáristom Stirlingom Siliphantom. Nedošlo viac k priateľským stretnutiam a súkromným lekciami Jamesa Coburna či Stevea McQueena. Keď z tohto sveta odídu aj poslední ľudia, ktorí poznali Brucea Leea, ostane tu iba mýtus a skutočná postava sa stratí v nekonečných vodách času. „Vyprázdni myseľ. Odhoď formu. Buď beztvary ako voda. Keď naleješ vodu do hrnčeka, prijme tvar hrnčeka. Nalej ju do fľaše, prijme tvar fľaše. Nalej ju do kanvice, prijme tvar kanvice. Voda môže prúdiť i tvrdo udrieť. Buď ako voda, priateľ môj.“

Autor študuje filmovú vedu. 2. ročník

Citované filmy:

Bruce Lee: Cesta bojovníka (Bruce Lee: The Warrior Journey; John Little, USA, Veľká Británia, Hong Kong 2000); **Dračí život Bruce Lee** (Dragon: The Bruce Lee Story; Rob Cohen, USA 1993); **Raňajky u Tiffanyho** (Breakfast at Tiffany's; Blake Edwards, USA 1961); **Veľký šéf** (Tang Shan Da Xiong, The Big Boss; Wei Lo, Hong Kong 1971); **Vrana** (The Crow; Alex Proyas, USA 1993)

¹ Preložený text piesne *And when I die* od Blood, Sweat & Tears; obľúbená pieseň B. Leea.

² Čítaj „gun fu“; hromadný názov pre prastaré čínske bojové umenia rozvinuté mníchmi v kláštoroch, pôvodne pochádzajúcich z Indie, neskôr adaptovaných i v Japonsku; u nás nesprávne prekladané a označované ako Kung-Fu.

³ Fénix – časté meno čínskych cisárovien.

⁴ Pôvodný názov *The only man I knew*.

⁵ Jeet – zastaviť alebo zaútočiť, kune – päsť alebo štýly, do - robiť niečo; možno to chápať aj ako maximálne možnú realitu, kde vrcholným cieľom je zbavenie sa nepodstatného; B. Lee: „Sochár nielen pridáva, naopak, jeho podstata je v uberaní nepodstatného.“

⁶ LEE, Linda: *Bruce Lee: Jeho život a boj očami manželky Lindy*. ŠTART, Bratislava 1993. s. 64.

⁷ LEE, Linda: Tamže, s. 9.

⁸ Vyslov „nun-čaku“ – cepy.

⁹ Jeden z filozofických výrokov Brucea Lee; hovorí o vzťahu ovplyvňovania druhých a akceptovaní ovplyvňovania seba druhými.

¹⁰ „Pravda sa nedá utvrdiť bez toho, aby na tom sama neutrpela.“

¹¹ Yin – čierne – predstavuje zápory: slabosť, ženskosť, nepodstatné veci, tmu, noc, chlad a podobne.

¹² Yang – biele – reprezentant kladov: rozhodnosti, mužnosti, podstatných vecí, veselosti, dňa, tepla a podobne.

¹³ THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David: *Dějiny filmu*. Akademie múzických umění, Lidové noviny 2007, s. 682.

¹⁴ LEE, Linda: Tamže, s. 14.

¹⁵ Živíčnatá látka z konope, zložka hašišu.

Edward D. Wood Jr. — pred kamerou, za kamerou

_Robert Horňanský

„Natáčanie nie je o malých detailoch, ale o veľkom filme.“¹

50. roky minulého storočia sú v americkej kinematografii známe aj ako obdobie rozkvetu B filmov. Na dobu, v ktorej sa začala rozvíjať televízia, reagovali veľké štúdiá megalomanskými veľkofilmami. V kontraste k nim vznikli v rovnakej dobe spomínané béčka. Na rozdiel od veľkofilmov, väčšina „malofilmovej“ produkcie, snáď až na diela Rogera Cormana, zapadla po pár rokoch do zabudnutia. Jednu z režisérskych „legiend“ týchto filmov – Edwarda D. Wooda Juniora – na plátne v roku 1994 oživil Tim Burton. Film *Ed Wood* sa stáva ohliadnutím do temnej stránky hollywoodskej minulosti, oživením kultu „najhoršieho režiséra všetkých čias“.

Burton sa vo svojom filme zameriava na najplodnejšie Woodove obdobie, v ktorom vznikli tri jeho masterpieces. Prvým popisovaným filmom je *Glen or Glenda*. Wood sa snažil na začiatku 50. rokov autorsky reagovať na prípad zmeny pohlavia, ktorý v tej dobe zaujal verejnosť. Burtonovský Ed Wood v podaní Johnnyho Deppa je nadšeným ochotníckym režisérom. Byt má oblepený filmovými plagátmi svojich idolov: Orsona Wellesa a Bélu Lugosiho. Vo filme o zmene pohlavia vidí jedinečnú príležitosť realizovať sa – sám má totiž skrytú záľubu v oblekani ženských šiat. Po počiatočnom neúspechu u producenta stretáva na ulici Bélu Lugosiho, v tom čase už vyhasnutú hororovú hviezdu. Medzi Edom a Bénom vznikne priateľstvo. Práve Lugosi je pre pána Weissa, miestneho producenta béčiek, zárukou ziskového filmu. Ed sa tak dostáva k vysnávanej príležitosti a môže začať nakrúcať.

Glen or Glenda – začiatok filmu: V krátkom úvode vidíme Bélu Lugosiho sediaceho v starom kresle v miestnosti presiaknutej ponurou hororovou atmosférou. „Dracula po dvadsiatich rokoch“ bude vo filme predstavovať akúsi vyššiu silu. Bude dohliadať na všetky udalosti, „ťaháť za nitky“ a ovplyvňovať osud hlavných postáv. Ďalej máme možnosť pozorovať detektívov, vyšetrojúcich samovraždu neznámeho muža v ženských šatách. Policajti prichádzajú po odbornú radu k psychológovi, ktorý im začne rozprávať príbeh o Glenovi/Glende...

Burtonovsky veselé rozprávanie o natáčaní nízkorozpočtového trháku však ani zďaleka neodráža komplexné kvality snímky *Glen or Glenda*. Vidíme tvorbu Woodovho filmu, zobrazenú na základe niekoľkých vtipných okamihov, a nepochybne fandíme Edovi, ktorého nadmerný entuziazmus prebija absenciu súdnosti nad vlastnou tvorbou. Dozvedáme sa, napríklad, o tom, že u Wooda žiadny archívny záber, ktorý sa niekde náhodne našiel, nemôže vyjsť nazmar. Bola by predsa škoda nevyužiť výborné snímky cválajúcich bizónov, prípadne bojujúcich vojakov. Do filmu o transvestitoch sa budú zaiste hodiť.

Vo Woodovom filme nájdeme omnoho viac ako len náhodné prestrihy na bizóny. V sekvenciách z Glenovho života, ktoré v retrospektívne rozpráva psychológ, špecializujúci sa na problémy pohlaví, a do ktorých navyše „zhora“ zasahuje za nitky ťahajúci Lugosi, je niekoľko pozoruhodných surrealistických vsuviek. Za tieto „temnejšie“ časti

filmu by sa nemusel hanbiť ani sám David Lynch. Na filme *Glen or Glenda* je fascinujúce to, že snímka s takou zložitou štruktúrou by teoreticky mohla byť filmom s vysokou umeleckou hodnotou. To koniec koncov závisí od konkrétnej interpretácie. V skutočnosti ide o jeden veľký abstraktný celok. Vo filme sa dá identifikovať triviálna kostra príbehu. Všetko ostatné je woodovská „pridaná hodnota“. Z nadvhľadu povedané – padá hranica medzi zložitým modernisticky poňatým dielom a nízkorozpočtovým brakom. Film *Glen or Glenda* predstavuje oboje.

Podobnosť s Davidom Lynchom, ktorú som spomínal vyššie, by sa dala dokumentovať na filme *Eraserhead*. Wood sa inšpiruje hlavne svojím obľúbeným hororom 30. rokov. Podľa Burtonovho filmu by charakteristická autorská črta Wooda mohla byť práve veľmi nedokonalé spracovanie, či už technické, režijné alebo herecké. Rezervy vo formálnej stránke si v 50. rokoch uvedomoval aj sám Wood a v prípade B filmov, vznikajúcich za niekoľko dní, išlo takpovediac o normu. Od ostatných béčiek svojej doby sa film líši vyso-



Johnny Depp ako Ed Wood. Zdroj: <http://filmtattak.freeblog.hu/files>

kou mierou abstrakcie a štýlizácie. Lynch používa v podstate veľmi podobné prvky ako Wood – bizarné postavy (zlý drak konzumujúci chvostiky malých psíkov v *Glen or Glenda* vs. abnormálne vyzerajúce dieťa v *Eraserhead*), „snové“ scény (prakticky celý film v prípade Lyncha, surrealistické vsuvky + scény s Bélom Lugosim u Wooda). Lynchove technické aj autorské spracovanie je na omnoho dokonalejšej úrovni, avšak jeho inšpirácia Woodom je prinajmenšom veľmi pravdepodobná.

Ďalšie dva Woodove filmy, *Bride of Monster* a *Plan 9 from Outer Space*, sa vo väčšej miere približujú k dobovému „B sci-fi“. Napriek tomu, že ani jedna snímka nedosahuje originalitu filmu *Glen or Glenda*, stále je v nich badateľný silný autorský rukopis, aj v podobe dokonalejšej nedokonalosti oboch filmov, aj v odkazovaní na klasiku hollywoodskej gotiky. Burton opäť vykreslil pozadie tvorby niekoľkých vtipných scén, napr. kradnutie rekvizity chobotnice alebo tvorba špeciálnych efektov s lietajúcimi taniermi.

Bride of Monster je Woodovou variáciou na *Frankenstein*a. Béla Lugosi hrá šialeného vedca, vydedenca spoločnosti. Vo svojom tajnom laboratóriu má prihlúpleho pomocníka Loba (Tor Johnson) a snaží sa vypestovať „novú rasu supermutantov“, pravdepodobne z veľkej chobotnice, ktorú má v akváriu. Konkrétne odkazy na *Bride of Monster* by sa v Burtonovom filme hľadali len ťažko, nakoľko je film založený na klasickom frankensteinovskom schematizme. Pozoruhodná je najmä formálna stránka. Od čias filmu *Glen or Glenda* je tu badateľné najmä navýšenie rozpočtu. Vynímajúc spomínanú chobotnicu je vizuálna stránka takmer na úrovni dobových béčiek.

Posledným filmom, ktorý Burton vo svojej snímke *Ed Wood* opisuje, je *Plan 9 from Outer Space*. Woodovská inšpirácia klasickým hororom je, samozrejme, badateľná aj tu. Film je však silne ovplyvnený žánrovými sci-fi filmami, ktoré vznikali v 50. rokoch minulého storočia. Podobne ako napríklad Robert Wise vo filme *The Day the Earth Stood Still*, aj Wood sa snaží zakomponovať do diela mierový odkaz ako reakciu na stále narastajúce hrozby studenej vojny. Navyše je tu aj určitý pokus o líniu akčného béčka (podobne ako v *Earth vs. the Flying Saucers* Freda Searsa), avšak tento stroškotáva kvôli nedokonalému prevedeniu špeciálnych efektov.

Burton vo svojom filme *Ed Wood* posledný z trojice filmov priamo parafrázuje aj v úvode, kedy Jeffrey Jones prednesie podobnú reč, ako Criswell v *Plan 9 from Outer Space*. Ktomuto filmu sa Burton vrátil ešte raz v snímke *Mars Attacks!*, kde vytvára paródiu práve na sci-fi 50. rokov.

Korene woodovského kultu sa dajú nájsť na prelome 70. a 80. rokov. V knihe *The Golden Turkey Awards*² vydané v roku 1980, bol Wood označený za najhoršieho režiséra. Jeho *Plan 9 from Outer Space* dostal v rovnakej knihe titul Najhorší film. V 80. rokoch 20. storočia vzniká televízna séria *Mystery Science Theater 3000*, v rámci ktorej bolo uvedené veľké množstvo B filmov z 50. rokov, okrem iného, samozrejme, aj Woodova tvorba. Režisérovi sa venuje aj dokument *It Came from Hollywood*, ktorý mapuje najhoršiu hollywoodsku tvorbu v rozmedzí tridsiatich rokov.

Edward Wood naďalej zostáva exemplárnym protipólom ku komerčnej veľkofilmovej produkcii. Odhliadnuc od woodovského antitalentu, ktorý bol mýtizovaný Burtonom – vo Woodovej tvorbe sa dá nájsť vždy viac než len „zlé snímky“. Od filmu *Glen or Glenda*, ktorý vďaka autobiografickému vkladu autora vyčnieva nad jeho ostatné filmy, cez ďalšie dva filmy spomínané Burtonom, až po zopár dnes takmer neznámych filmov. Spolu s béčkami ďalších vtedajších režisérov (napr. Roger Corman) tvoria podhubie svojich neskorších kultov. Inšpirácia béčkovým filmom je veľmi silná u viacerých autorov, ktorí si na jej základe vytvorili svoj charakteristický štýl (Tim Burton, Peter Jackson, Sam Raimi).

Problematika Eda Wooda je aj dnes veľmi špecifická. Navzdory kategorizácii jeho filmov, ktoré nie neprávom patria medzi spodné vody hollywoodskej kinematografie, existuje stále akýsi béčkový kult. Hoci Edwardovi Woodovi nepatria stránky kníh venujúcich sa dejinám filmu, na otázku „Prečo práve Wood?“ je rovnaká odpoveď, ako v prípade akéhokoľvek slávneho autora. V kontexte svojej doby je Wood jedinečný a jeho dielo, resp. kult osobnosti, pretrváva dodnes.

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

Citované filmy:

Bride of the Monster (Edward D. Wood Jr., USA 1955); **Day the Earth Stood Still** (Robert Wise, USA 1951); **Earth vs. the Flying Saucers** (Fred Sears, USA 1956); **Ed Wood** (Tim Burton, USA 1992); **Frankenstein** (James Whale, USA 1931); **Glen or Glenda** (Edward D. Wood Jr., USA 1953); **It Came from Hollywood** (Malcolm Leo, Andrew Solt; USA 1982); **Mars Attacks!** (Tim Burton, USA 1996); **Mystery Science Theater 3000** (Trace Beaulieu, Jim Mallon, Kevin Murphy; USA 1988); **Plan 9 from Outer Space** (Edward D. Wood Jr., USA 1959)

¹ Z filmu *Ed Wood*.

² Medved Michael, Medved Harry: *The Golden Turkey Awards*. Putnam, 1980.

Miloš Forman a jeho filmový Amadeus

_Lenka Kuchtová

„Nepochybne najlepší hraný film s tematikou klasickej hudby.“¹ Takto sa vyjadril Peter Hames o Formanovom životopisnom spracovaní azda najvýraznejšej ikony klasickej hudby, W. A. Mozarta. Nielen on, ale i ostatní kritici boli nadšení, čo nezostalo bez odozvy. Film získal celkovo osem Oscarov a národné výročné ceny za najlepší zahraničný film v Japonsku, Nórsku, Taliansku či vo Francúzsku.

Wolfgang Amadeus Mozart. Zvučné meno, ktoré každý z nás určite pozná. Tento rakúsky skladateľ, jedna z najvýznamnejších osobností klasickej hudby, žil rýchly, hravý, ale hlavne krátky život génia, život plný večierkov, hudby a neprajnosti.

Vela režisérov sa už snažilo divákovi priblížiť príbeh tohto skladateľa s veľkým „S“. Boli to, napríklad; Karl Hartl so svojimi dvoma filmami *Príbeh Mozarta* a *Mozart*; Miloš Luthar a jeho *Zabudnite na Mozarta*; Klaus Kirschner s oscarovým filmom *Zápisky jedného mladíka* a mnohí ďalší. Milošovi Formanovi, režisérovi narodenému v Československu, ktorý v šesťdesiatych rokoch vytvoril diela ako *Konkurs*, *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky* či *Hoří, má panenko*, sa to však podarilo jedinečným spôsobom. Jeho tvorba bola silno ovplyvnená kinéma-verité. Svoje postavy a prostredie, v ktorom žili a riešili vlastné problémy, vykresľoval realisticky, bez akéhokoľvek idealizovania či príkras. Vďaka svojmu kritickému pohľadu na vtedajšie obdobie sa však stal nepohodlným, a tak, ako mnoho iných umelcov, v roku 1968 opustil rodné Československo a emigroval do USA. Tam nezaháľal a bez obmedzení pokračoval v kariére. Jeho *Prelet nad kukučím hniezdom* získal deväť Oscarov, vrátane Oscara za najlepšiu réžiu. Ďalší podobný úspech priniesol režisérovi aj už spomínaný *Amadeus*.

Forman veľmi citlivo zachytáva pozoruhodný život Amadea (Tom Hulce) retrospektívnym rozprávaním Antonia Salieriho (F. Murray Abraham), ktorý sa v blázninci zdôveruje kňazovi so svojim strašným tajomstvom. Salieri bol Mozartov konkurent, taliansky skladateľ, ktorý spolu s „Wolfim“ pôsobil vo Viedni. Prostredníctvom jeho spomienok sa striedavo oboznamujeme s jednotlivými významnými útržkami života, či už jedného alebo druhého komponistu.

Mozart už ako šesťročný chlapec hral na kráľovských dvoroch po celej Európe, Viedeň mu však učarovala natoľko, že sa tu rozhodol umelecky usadiť. A tak osobne spoznal nielen Antonia, ale aj ostatných talianskych veľikánov a postupne ich zatičil svojim talentom, výstrednosťou a hudobným rebelantstvom. Hoci jeho opery ako Figarova svadba či Don Giovanni boli dokonalé, nedočkal sa uznania, žil v chudobe a nakoniec jeho telo skončilo v masovom hrobe spolu s telami bezvýznamných sluhov a poddaných.

Spoločne s režisérom sa vďaka filmu preniesieme do 18. storočia, do aristokratického prostredia viedenského dvora cisára Jozefa II. a sledujeme dojímavý príbeh človeka, ktorý o čosi viac vyčnieval z radu, príbeh od jeho zrodu až po jeho hmlou zahalené skonanie. K tomu nám pomáhajú nádherné klasicistické kostýmy a realistické zobrazenie deja, na čo má Forman ozaj nadanie.

To všetko umocňuje veľkolepá, strhujúca hudba, ktorá nám znie v ušiach po celý čas, až v nás vyvoláva túžbu oprášiť staré platne a počúvať tie skladby vždy znovu a znovu. Vďaka hudbe presne vieme, čo sa práve v hlave hlavnej postavy odohráva alebo čo práve „Wolfi“ tvorí. Všetky skladby, ktoré vo filme zaznejú, sú upravené tak, aby čo najlepšie vystihovali atmosféru danej scény - vďaka Nevillovi Marrinerovi a anglickému orchestru Akadémie sv. Martina vo Fieldse. Hudba ako výrazový prostriedok je veľmi dominantná, ale nezatieňuje samotný dej, práve naopak. A vo významovej vrstve má veľmi dôležité postavenie.

Toto filmové dielo je jedným z najlepších počínov Miloša Formana a divákovi neprekáza, že film má skoro tri hodiny, všetko hltá s otvorenými ústami i myslou. Dej je totiž veľmi dynamický a pútavo zobrazený, takže nuda a nudné pasáže tu určite nemajú miesto. Dokonalá harmónia zvuku a obrazu, mimoobrazovej hudby a Salieriho komentára či Mozartových predstáv je neprehľadnuteľná a vyzdvihuje celkovú kvalitu filmu. Nezabudnuteľné sú i famózne scény z predstavení jednotlivých Mozartových oper. Najmä premiéra opery Don Giovanni pôsobí obdivuhodne a vyvoláva zimomriavky po celom tele.

Miloš Forman poukazuje na život priemerných ľudí s chorobnou žiarlivosťou a prehnanou ctižiadostivosťou - konkrétne na ich vodcu a svätého ochrancu Antonia Salieriho - večne žijúcich v tieni niekoho nadanejšieho, lepšieho, no predovšetkým na život čudáckych géniov, ktorí sa zvyčajne stávajú obeťami svojho mimoriadneho talentu, akým bol práve Mozart.

Samotný Amadeus a jeho poburujúce správanie nám vyčarí nielen úsmev na tvári, obdiv, smútok, ale miestami aj slzy samovoľne stekajúce po líci, ktoré si divák akosi nevedomouje. Čerešničkou na torte je aj známy Mozartov výrazný, zvonivý smiech v podaní Toma Hulca, ktorý nie je možné prehliadnuť. Práve tento smiech nám po skončení filmu bude dlho znieť v ušiach a pripomínať majstrovstvo diela. Postava kňaza, ktorému Salieri rozpráva svoj príbeh, je v rovnakej pozícii ako my - pozorne s napätím počúva (my sledujeme) netradičný, ale pútavý príbeh a v závere z toľkých nahromadených emócií nenachádza žiadne výstižné slová.

Nemožno však s istotou tvrdiť, že tento príbeh je naozaj skutočný, že Mozartov život vyhasol práve za takých okolností, aké vykresľuje Forman. Existuje totiž množstvo hypotéz, ktoré popisujú Mozartovo skonanie. Ako predloha Formanovi slúžila divadelná hra v réžii Petra Shaffera, ktorá mala premiéru v Londýne v National Theatre v roku 1979. Shaffer zakomponoval známe historické skutočnosti do fiktívneho príbehu. Je to ozaj len jedna z interpretácií, no založená na istých pravdivých faktoch, ktoré nemožno poprieť.

Autorka študuje filmovú vedu, I. ročník

Citované filmy:

Amadeus (Miloš Forman, USA 1984); **The Mozart Story** (Karl Hartl, Rakúsko/USA 1948); **Mozart** (Karl Hartl, Rakúsko 1955); **Mozart – Aufzeichnungen einer Jugend** (Klaus Kirschner, Nemecko 1976); **Konkurs** (Miloš Forman, ČSSR 1963); **Černý Petr** (Miloš Forman, ČSSR 1964); **Lásky jedné plavovlásky** (Miloš Forman, ČSSR 1965); **Hoří, má panenko** (Miloš Forman, ČSSR/Taliansko 1967); **One Flew Over The Cuckoo's Nest** (Miloš Forman, USA 1975); **Zabudnite na Mozarta** (Miloslav Luther, Nemecko/ČSSR 1985)

¹ Voráč, Jiří: *Český film v exilu. Kapitoly z dějin po roce 1968*. Host, Brno 2004, str. 120.

Buñuel & Dalí (umelec = herec)

_Ivana Šlosárová

Obidvaja sú umelci. Jeden je režisér, druhý je maliar. Oba majú korene v Španielsku. Tvorili a žili vo Francúzsku, Mexiku a USA. Prvýkrát sa stretli v Madride. Buñuel mal dokončiť štúdium, nepodarilo sa. Dalí sa pripravoval na talentové skúšky na Vysokú umeleckú školu, neprijali ho. Buñuel na Dalího vo svojich pamätiach spomína: „*Ríkal jsem mu, nevím proč, československý malíř.*“¹ Okrem (búrlivého) priateľstva ich spojili dve veci, film a obraz. V roku 1924 namaľoval Dalí portrét Buñuela, ktorým vstúpil do surrealistickej skupiny. O pár rokov neskôr, v roku 1928, spoločne nakrútili víziu sna, čo sa im prisnil.² Po súkromnej premiére³ sa z *Andalúzskeho psa* stal „filmový“ manifest surrealistickej avantgardy.

Luis Buñuel (1900–1983) bol mladý extrovert s túžbou nakrúcať filmy, ktoré by popierali konvencie a zaužívané naratívne postupy.⁴ Filmom chcel vyjadriť svoje miesto v skupine surrealistov, ktorej bol verný počas celej tvorby. Pre Buñuela bol film „...*nejskvělejším nástrojem k vyjádření světa snů, emocí a instinktu.*“⁵ Jeho filmografiu tvoria autorské⁶ filmy, napr. *Zem bez chleba* (1932), *Surovec* (1952), *Smrt' v této záhrade* (1956), *Nazarin* (1958), *Viridiana* (1961), *Nenápadný pŕvab buržoázie* (1972), *Tajomný predmet túžby* (1977). Vo všetkých filmoch proklamuje postoj voči spoločnosti a morálke, obraz fetišizuje, zároveň popiera a ironizuje, útočí na meštiacke hodnoty pomocou divokej krásy a vášne, je modernista, anarchista a vzbúrelec.

Salvador Dalí (1904–1989) bol veristický surrealista. Predpokladom mu bol sen či halucinačný model vzniknutý vo fantázii a podvedomí, ktorý „prepísal“ na plátno (maliarske, filmové). Dalí na určitý okamih „utiekol“ od maliarstva k filmu. Na rozdiel od Buñuela s filmom len koketoval, videl v ňom iba ďalší spôsob rozvinutia surrealistických ambícií. S Buñuelom spolupracoval okrem *Andalúzskeho psa* aj na *Zlatom veku*, kde však jeho spolupráca bola pre vzájomné nezhody ukončená. V roku 1934 samostatne napísal nerealizovaný scenár *Babaouo*, ktorý bol nakrútený až v roku 2000 režisérom Manuelom Cusso Ferrerem. Najdôležitejšia práca pri filme bola pre Dalího výtvarná spolupráca na „freudovskom“ filme *Rozdvojená duša* (1945) Alfréda Hitchcocka. V sekvencii, keď sa hlavná postava oddáva psychoanalýze svojich snov, nastupuje surrealistické riešenie maliara, kde okrem príznačných prvkov z jeho obrazov je hlavný motív oko, ktoré je duplikované, rozrezávané, deformované. Oko je zároveň „vstupom“ do sna, cez ktorý prejde hlavná postava z pohodlia pohovky do ireálneho sveta Dalího obrazov.

Dalí aj Buñuel sa stali čestnými členmi surrealistického hnutia André Bretona. Vo Francúzsku sa stretávali v kaviarni, v ktorej sa pravidelne konali stretnutia mladých surrealistov – maliarov, básnikov, intelektuálov. Stretnutia viedol Breton. V manifeste surrealizmu z roku 1924 uvádza: „*Surrealizmus je čistý psychický automatizmus, ktorý má byť vyjadrený slovné, písmom alebo akýmkoľvek iným spôsobom. Automatizmus (základ surrealizmu, pozn. autorka) je priebeh myslenia. Je to diktát myslenia s vylúčením kontroly rozumu bez estetického alebo morálneho zaujatia.*“⁷ Už v roku 1919 sa v časopise *Litteratura* objavili prvé Bretonove texty – *Magnetické pole*. Breton každodenne praktizoval tzv. automatické písanie, išlo o 8 až 10 hodinové nepretržité písanie bez vopred pripravených koncepcií. Písanie uvoľnilo miesto súvislému toku myšlienok z podvedomia, bez rozumového odôvodnenia a vysvetlenia. Na takomto princípe voľných, snových asociácií vznikol scenár pre *Andalúzskeho psa*.

V roku 1928 sa Dalí a Buñuel stretli vo Figuerase, odkiaľ Dalí pochádzal, aby si „vyrozprávali“ svoje sny a pocity z nich. Jeden z nich povedal: „*A co udělat z toho film?*“⁸ Spoločným projektom sa stal práve surrealistický film *Andalúzsky pes* (*Un Chien andalou*, 1928). Autori naplno a v praxi využili psychický automatizmus, ktorý má byť vyjadrený (ne)fungovaním myslenia (podvedomia). Neobyčajné možnosti spojenia surrealizmu s obrazom a filmom využili títo dvaja kontroverzní priatelia i nepriatelia tiež v nasledujúcom filme *Zlatý vek*, ktorý je rozšírením a prekročením *Andalúzskeho psa*.

Andalúzsky pes je príbehom (ak sa o nejakom príbehu dá vlastne hovoriť) o hádke dvoch milencov. Časová schéma a logika sú nezmyselné.⁹ Dalí s Buñuelom v krátkom (15-minútovom) filme zužitkujú „skúsenosti“ zo sna, interpretáciu pamäti a deformácie, ktoré im poskytujú vedomé využívanie psychologických a patologických prípadov. „*Andalúzsky pes se zrodil ze setkání dvou snů.*“¹⁰

Buñuelovi sa snívalo, že mrak prerezáva mesiac a o britve pretinajúcej oko; Dalímu sa snívalo o ruke plnej mravcov. Tieto motívy sa stali hlavným ťažiskom filmu, od ktorého sa odvíjali ostatné iracionálne prepletené výjavy a obrazy. Scenár napísali (princípom automatického písania vyvolaného spomienkou zo sna a podvedomia) podľa jediného pravidla: nepriať žiadnu myšlienku, žiadny obraz, ktorý by mohol podliehať racionálnemu, psychologickému či kultúrnemu výkladu. Dalí a Buñuel tak otvorili všetky brány k iracionálnemu vnímaniu a prijali také obrazy, ktoré na nich zapôsobili, bez toho, aby ich pochopili a odôvodnili.

Andalúzsky pes sprostredkoval intímny kontakt s umelcami, odkryl ich vnútro a podvedomie. „*Nadreálna atmosféra tohoto filmu (...) vyplývala z nepretržitého asociatívneho pásma nesouvislých dejů a situací, k němuž přispívaly filmové vyjadřovací prostředky (zatmívačky, dvojexpozice, prolínáčky, montážní propojování reálného a imaginárního prostoru, proměny postav a předmětů v jednom záběru atd.)*“¹¹

Buñuel a Dalí na filme participovali aj ako herci. V úvode filmu sa nám Buñuel predstavuje ako postava brúsiaca britvu, pri čom si zareže nechta. Nasleduje kľúčový motív – mrak zrýchlene pretne mesiac. Šok je podporený symbolickým rozrezaním oka dievčiny (rozrezané oko zvierata). Buñuel týmto úvodným gestom (prológ filmu) do určitej miery znechutil divákov (nie tých surrealistických), vyvolal estetiku škaaredosti a abnormalnosti. Akt zaslepenia má však hlbší rozmer ako len pobúriť divákov. Rozrezané oko predstavuje bránu do vnútorného sveta snenia a podvedomia. Zároveň je vstupom k nasledujúcim Buñuelovým filmom, v ktorých sen a podvedomie tvoria základ. Oko tvorí gesto režiséra, ktoré je dovŕšené záberom výbuchu v poslednom filme *Ten tajomný predmet túžby* (1977). Dalí si vo filme zahral epizódnu postavu jezuitu, ktorého hrdina ťahá spoločne s pianom. Podľa určitých špekulácií bola Dalího postava iba „do počtu“, tým sa nič nemení na fakte, že sa na filme podieľal aj v pozícii herca/postavy.

Andalúzsky pes nevisí vo vzduchoprázdne. O jeho začlenení a stálom mieste v dejinách svetovej kinematografie niet pochýb. Buñuel sa krátkou prvotinou zapísal do povedomia ako šokujúci režisér, ktorý všetko podriaďuje snu, vášni a citom. Jerzy Płażewki rozdeľuje tradičné vývojové tendencie umenia podľa antického vzoru, na vetvu dionýzovsku a apolónsku. Jean Mitry rozdeľil režisérovo podľa týchto tendencií a Buñuela spolu s E. von Stroheimom, F. W. Murnauom, O. Wellesom priradil k vetve dionýzovskej. André Bazin k rozdeleniu režisérovo pristupuje s podobným kľúčom, delí režisérovo na tých, čo veria v obraz, a na tých, čo veria v skutočnosť. Pri Buñuelovi je zrejme, že nespadá do druhej kategórie.¹²

Andalúzsky pes je „výplodom“ dvoch bláznov. Nie patologických bláznov, ale bláznov-umelcov, ktorí obdivujú hru ako základný princíp umenia, sen ako najdôležitejšiu interpretáciu a podvedomie ako rezervoár fantázie a námetov.

„...Jsem přesvědčen, že vcelku vzato sledoval Buñuel jiný cíl než Dalí. Prvnímu šlo o to, postihnout onu žhnoucí oblast, kde se skutečnost a sen spojují v nádherné osvobozující gesto; druhý chtěl „omračovat“ buržoaz. Mezi Buñuelem a Dalím je propast...“¹³ ktorá týchto umelcov rozdeľuje a neumožňuje opätovné spojenie. Most cez priepasť nevedie. „Když dostal (Buñuel, pozn. autorka) na sklonku života dopis, v němž mu Dalí navrhl, aby spolu udělali další společný film, prohodil jen: „Co bylo, bylo.““¹⁴ Pre Buñuela bol Dalí a jeho exhibicionizmus s komerčnosťou neprijateľné, priateľstvo sa uzavrelo.

Konflikty v pozadí spolupráce na filme nemôžeme odignorovať, pretože bez nich by sme *Andalúzskeho psa* neuchopili ako celok. Aj keď sa Dalí a Buñuel nestali trvalou dvojicou (ich vzťah bol až príliš nekoherentný), vo filme *Andalúzsky pes* spolupracovali ako autor/umelec (režisér a maliar) a postava/herec (muž s britvou a jeden z jezuitov). Buñuel a Dalí zrušili hranice reálneho a ireálneho sveta. Vytvorili spoločný priestor, film a sen sa spojili, stali sa jedným.

Autorka študuje filmovú vedu, 3. ročník

Citované filmy:

Andalúzsky pes (Un Chien andalou; Luis Buñuel, Francúzsko 1928); **Nazarín** (Luis Buñuel, Mexiko 1958); **Nenápadný pôvab buržoázie** (Le Charme discret de la bourgeoisie; Luis Buñuel, Francúzsko, Taliansko, Španielsko 1972); **Rozdvojená duša** (Spellbound; Alfred Hitchcock, USA 1945); **Smrť v tejto záhrade** (La Mort en ce jardin; Luis Buñuel, Francúzsko, Mexiko 1956); **Surovec** (El Bruto; Luis Buñuel, Mexiko 1952); **Ten tajomný predmet túžby** (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, Francúzsko, Španielsko 1977); **Viridiana** (Luis Buñuel, Mexiko, Španielsko 1961); **Zem bez chleba** (Las Hurdes; Luis Buñuel, Španielsko 1932)

¹ Buñuel, L.: Do posledního dechu. Bookman. Praha 2004, s. 69.

² V rôznych prameňoch sa vročenie *Andalúzskeho psa* líši, uvádza sa aj rok 1928, aj rok 1929. Pre tento text som sa držala roku 1928 podľa: Thomsonová, K. & Bordwel, D.: Dejiny filmu. AMU/NLN, Praha 2007.

³ Premiéry na pozvánky sa zúčastnili napr. Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, Georges Auric, aristokrati, spisovatelia a surrealistická skupina v plnom počte. Podľa Buñuel, L.: Do posledního dechu. Bookman, Praha 2004, s. 69.

⁴ V mexických filmoch badať použitie klasických hollywoodskych konvencií – veľká hĺbka ostrosti, obmedzenie pohybu kamery. Aj keď sa Buñuel prikláňal k niektorým naratívny postupom, posúval ich a prekračoval, nikdy im úplne nepodľahol.

⁵ Brož, J.: Buñuel – umělec, který provokuje. In: Kino 1962, č. 18, s. 10–11.

⁶ Buñuel sa zaraďuje do skupiny režisérov umeleckého filmu s ideou autorstva. Okrem režijnej práce sa podieľa na tvorbe námetov, scenárov a zväčša koriguje prácu kameramanov podľa vlastných požiadaviek a vízií.

⁷ <http://golem.corinex.com/gregi/fmk/dek-letny/surrealizmus.pdf>

⁸ Buñuel, L.: Do posledního dechu. Bookman, Praha 2004, s. 111.

⁹ Thomsonová, K. & Bordwel, D.: Dejiny filmu. AMU/NLN, Praha 2007, s. 187.

¹⁰ Buñuel, L.: Do posledního dechu. Bookman, Praha 2004, s. 110.

¹¹ Praháň, S.: Snění starých mistrů. In: Film a doba 50, 2004, č. 4, s. 210–219.

¹² Pozri bližšie: Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie. Tatran, Bratislava 1983, s. 170.

¹³ Kyrou, Ado: Luis Buñuel. Orbis, Praha 1965, s. 107.

¹⁴ Pablo, Julian: Moje přátelství s Donem Luisem. In: Literární noviny 14, 2003, č. 11, s. 12.

Postava: výtvarník (Pokus o esej)

Zuzana Mojžišová

Dovidieť ďaleko je jedna vec, ísť ta, to je iná vec. (Constantin Brancusi)

Umelecká tvorivosť je udalosť premnohých definícií, snáh o uchopenie, verbálne uväznenie. Pre niekoho je napodobovaním prírody či jej doplnením, pre iného jej interpretáciou. Ale musí prírodu poprieť, aby sa mohla zaskvieť v plnej kráse a význame? A vzápätí by sa dalo pýtať, čo je to príroda, veď to je tiež taká ťažko zaškatuľkovateľná vec. Je príroda dôsledkom nikým nevyprovokovanej vesmírnej príčiny vo chvíľach výnimočne prajných životu? Alebo je výsledkom tvorivého aktu podivuhodne nekonkrétneho konkrétneho autora? V umeleckom diele, ako v prírode, zmysel prítomných a zhromaždených vecí – ich prejavy, ich rozdielnosť, ich rozmery, ich osud – je nevysvetliteľný: veci sú tak alebo onak, tu alebo tam, tvrdil Le Corbusier. A Picasso sa netajil, že keby vedel, čo je to umenie, nikdy by sa s tým netajil. A my by sme, možno, boli múdrejší. Vtipne sa o bližšiu charakteristiku umenia pokúsili trebárs Oscar Wilde či Alfred Hitchcock. Prvý s jemu vlastnou uštipačnosťou povedal, že všetko umenie je neužitočné; druhý si pochvaloval, že nič nie je krajšie ako strašiť ľudí za peniaze.

Vzťah umelcov k prírode je istým zrkadlením ich názorov na vzťahy medzi umením a životom. Cieľom umenia nie je sen, ale život, napísal Romain Rolland a Marina Cvetajevová zas, že tvorba je spôsob ako urobiť život večným skrz slovo. A tiež skrz obraz, obtesaný kameň, filmový pás, notový záznam... Anatole France: Umelec musí milovať život a ukazovať nám, že je krásny; bez neho by sme o tom pochybovali. Možno s ním súhlasíš, keď je v umeleckej tvorivosti konkrétnych autorov namiešaného toľko smútku, trápenia, odriekania? Je umenie cesta ako z bolestivého vnímania, citenia, prežívania spravíš krásnu pasáž? Snáď aj áno.

Dotvára naše poznanie umelcovho života hĺbku, s ktorou dokážeme pristúpiť k jeho dielu a oceniť ho či zavrhnúť? Keď vieme, že mu strašilo vo veži a bol chudobný ako kostolná myš, väčšmi sa nám budú páčiť van Goghove slnečnicové polia? Intenzívnejšie pochopíme Henri Toulouse-Lautrecove veľké tanečné kompozície z Moulin de la Galette a Moulin Rouge, ak vieme, že jeho trup spočíval na dvoch krátkych, úrazmi znetvorených nohách? Väčšmi na nás zapôsobia obrazy Artemisie Gentileschi, ak sa dozvieme, napríklad prostredníctvom filmového príbehu, že bola znásilnená, súdená aj mučená? Hlbšie precitíme ikony Andreja Rubľova, keď sa dozvieme, v akej krutej dobe prebýval a aké muky prežíval stojac v časovej tiesni pred nepoškvrnenou kostolnou stenou, na ktorú nedokázal nič namaľovať, iba ju poškvŕnil (moderne i beznádejne pôsobiacou) machuľou? Oplyvňuje náš pohľad na realistické kresby šľachtického sídla, ak poznáme zmluvu, čo uzavrel umelec s paňou domu a ktorú tak nekompromisne dodržiaval? Páčili by sa nám väčšmi obrazy Francisa Bacona, keby sme nevedeli, ako kruto povýšenecky sa správal k svojmu modelu a milencovi Georgeovi Dyerovi? Zaujímalo by nás natoľko portrét slečny Hašterilky, zamurovaný v stene starého ateliéru, keby sme netušili, čo všetko predchádzalo jeho vzniku? Prehĺbi naše chápanie Picassových diel, ak vieme, na čom všetkom nu

záležalo, ako sa správal k ženám, kto bol Sabartés a že keď Pablo našiel na ulici hrebeň s vylomeným zubom, doma naň primaloval dve vší? Porozumieme lepšie Gauguinovým Tahitánkam, ak poznáme chuť absintu? Sme lepšie pripravení na prijatie sôch Camille Claudelovej a Augusta Rodina, keď vieme o ich vzťahu? Obnažuje naše zmysly, schopné vnímať umelecké dielo, keď vieme, že jeho autor strádal, trpel, bol chorý na duši či na tele, podozrivo sexuálne orientovaný, zneušaný, prípadne si vzal život alebo oň prišiel za pikantných, záhadných okolností? Sú Pasoliniho filmy dokonané v spôsobe, akým opustil pozemský svet? Ruku na srdce, odpovede na predchádzajúce otázky sú všetky rovnaké: áno. Pablo Picasso k tomu dodáva: Nezáleží na tom, čo umelec robí, ale aký je. Keby bol Cézanne žil a rozmýšľal ako Jacques Émile Blanche, nikdy by ma nebol zaujímal, hoci by bol namaľoval aj desať ráz krajšie jabĺčka. Je v tom kus ľudskej prirodzenosti (aj kus bulvárnej prízemnosti): Človeka nešľachtí iba práca, ale aj nešťastie iného. Obohacuje nás, keď iné postavy prekonávajú nástrahy, čo im život nakládal pod nohy. Otáznym však ešte stále ostáva, či to nám samotným umožní lepšie zvládnuť prekážky a cibriť si odvahu. Neviem, asi pri tom záleží na premných okolnostiach a určite aj na sile umenia, o ktoré ide, a na sile osudu jeho tvorcu.

Obraz či socha, ak je to nevyhnutné, si vystačia aj bez autorovho príbehu. Film nie. V ňom sa práve cez životný príbeh výtvarníka, alebo aspoň cez jeho dlhší či kratší výsek, cez jeho osobnosť pretavenú do väčšmi či menej štylizovaného a k pravde a realite sa blížiaceho či sa od nich vzdalujúceho dramatického charakteru – cez to všetko prenikáme k jeho dielu. Napríklad k dielu Jacksona Pollocka, Henriho Gaudier-Brzesku či Nikifora Krynického.

Film s prostým názvom *Pollock* režiséra a zároveň i hlavného hereckého predstaviteľa Eda Harrisa rozpráva príbeh amerického maliara Jacksona Pollocka (1912–1956), najprv rebelujúceho surrealistu, napokon tvorcu legendárnej maliarskej metódy, ktorý je považovaný za otca koncepcie zvanej action painting, prvého Američana, ktorému sa podarilo vymaniť sa spod vplyvu európskej výtvarnej scény. Hoci to tak v úvodnom obraze filmu ani nevyzerá: Brat ťahá namol opitého Pollocka schodiskom a maliar vykrikuje: „Skurveň... Kurva! Picasso! Picasso! Je dobrý. Už všetko namaľoval.“

Dej snímky zaznamenáva druhú polovicu maliarovho života, tú podstatnejšiu pre dejiny výtvarného umenia, obdobie prežité po boku výtvarníčky a manželky Lee Krasnerovej, ženy, čo sa plne oddala službe Pollockovi. Zanechala vlastnú tvorbu, netúžila po deťoch, všetky životné sily upriamila k umeniu a osobe Jacksona Pollocka. Film sa začína zábermi z vernisáže úspešnej Pollockovej výstavy. Potom sa vrátíme v čase asi o desať rokov dozadu, pred obdobie veľkej slávy, do doby hľadania toho pravého štýlu, výrazu, techniky, práveho a celkom výnimočného, schopného hrubou čiarou oddeliť tohto tvorcu od všetkých ostatných tvorcov. Napokon sa to podarilo. Pollock vzal plátno z maliarskeho stojana a rozprestrel ho na zem. Potom si zobral dostatočne tekutú farbu a prestal štetce používať ako štetce a začal ich používať ako paličky, pomocou ktorých odkvapkával na plátno čiary, bodky, meandre... V silnej scéne Harrisovho filmu, v scéne vynájdenia pollockovského spôsobu tvorby, divák ľahko – a rád – podľahne dojmu stopercentnej autenticity, vidí ten okamih, keď sú roky utrápeného hľadania odmenené šťastnou náhodou, hviezdou minútu, čo odštartuje obrovskú kariéru. Jedným z jej vrcholov je už spomínaná výstava,

k nej sa asi v troch štvrtinách filmu vrátíme, aby sme mohli tentoraz sledovať deje, ktoré sa odohrali po nej a vyústili v Pollockovu predčasnú smrť pri autohavárii.

Takmer všetko sa vo filme krúti okolo maľovania a maliarov-tvorcov. (Maliar-človek je v pozadí, hoci nie celkom, filmári nestrácali zo zreteľa, že vypreparovať bežný život od vytvárania umenia by pravdepodobne pôsobilo falošne.) Filmový obraz, zachytávajúci rozhovor Lee Krasnerovej a Pollocka pri jeho rozmaľovanom obraze, napríklad, sortíruje umelcov na tých, čo až do posledného ťahu štetcom kontrolujú svoju myseľ a nezabúdajú na minulé trendy vo výtvarnom umení, a na tých, čo sa dokážu otvoriť a trpezlivo (hoci bolestivo) vyčekať, kým to príde. Takýto oni vedú dialóg:

Krasnerová: Čo to je? Vidím hlavu, telo... To nie je kubizmus, Jackson, pretože nezobrazuješ rozložené časti z viacerých strán a uhlov. Zobrazuješ iba jednu stranu. A čo je toto? Voľná asociácia? Automatizmus?

Pollock: Iba maľujem, Lee.

Krasnerová: Čo presne robíš, Jackson? Nehovor mi, že to vopred nevieš. Experimentuješ so surrealizmom? Má to byť sen? Aj keby to bol sen, je to tvoj pohľad na život. Nenanašaš predsa farby len tak náhodne. Maľuješ niečo. Nemaľuješ abstrakciu ničoho. Abstraktne sa nedá zobraziť život, príroda...

Pollock: Ja som život.

Krasnerová: Ak vychádzaš zo svojho vnútra, bude sa nevyhnutne opakovať.

Pollock: Tak prečo to nenamaľuješ sama?!

Spýta sa zlostne maliar svoje partnerky-maliarky, šmári štetec o stojan a nahnevane odchádza.

Anglický historik a teoretik umenia sir Herbert Read, citujúc Pollockove slová, tvrdí, že maliarovým zámerom bolo dostať sa do svojho obrazu, stať sa časťou obrazu, obchádzajúc ho zo všetkých strán a pracujúc na ňom zo všetkých smerov ako západní indiánski majstri pieskovej maľby. Pollock o tom povedal: „Keď som vo svojom obraze, nevedomujem si už, čo robím. Až keď sa určitým spôsobom zoznámim so svojím obrazom, vidím, čo som vlastne urobil. Nebojím sa robiť zmeny, ničiac tak obraz... pretože maľba má svoj vlastný život; a chcem, aby ho žila. Iba keď stratím kontakt s maľbou, vtvory mi vznikne pod rukami zmätok. Inak je to čistá harmónia, nenútená výmena názorov a obraz sa vydará.“ (Mnohí umelci vedia s umením komunikovať lepšie ako s ľuďmi v okolí.)



Akčne maľujúci Jackson Pollock
Zdroj: simplymanu.wordpress.com

Nielen maliari túžia preniknúť do vnútra svojich malieb. Aj sochári do svojich sôch. Je to priam nevyhnutné. „Kameň ťa musí pustiť dnu. Inak si stratený,“ hovorí francúzsky sochár Henri Gaudier Brzeska (v podaní herca Scotta Anthonyho) vo filme režiséra Kena Russela *Divoký mesiáš*. Vo veku 24 rokov ho vlast' povolala na front prvej svetovej vojny a dopadlo to fatálne – zomrel pri Neuville-Saint-Vaast v 1915. Nieкто sa vo veku dvadsaťštyri rokov iba začína rozkukávať po svete, iný v tom nakrátko vymedzenom čase dokáže zanechať nezmazateľnú brázdú na poli umeleckom svojimi sochami, na poli *obyčajného*



Sophie (Dorothy Tutin) a Henri (Scott Anthony) Gaudier Brzeska vo filme Divoký mesiáš. Zdroj: www.lmarkiza.sk

života svojím doslova legendárnym búrliváctvom, spajúcim prístupom k práci, vzťahom, okoliu. S odzbrojujúcim sebe vlastným presvedčením Gaudier Brzeska hovorí: „Viem, je to šťastie, že som, aký som. (...) Líham si akoby som mal umrieť, vstávam akoby som mal žiť naveky.“ Henri Gaudier Brzeska, sochár dokonale duchom otvorený novým formám abstraktného zobrazovania, a prvé dekády minulého storočia, také prajné pre výboje moderného výtvarného umenia. Henri Gaudier Brzeska a jeho alabastrové Jelene, vrastajúce jeden do

druhého... Alebo Červená tanečnica z lešteného kameňa, rozpochybovaná v špirále, s črtami tváre zjednodušenými do hladko vyčnievajúceho trojuholníka, s jednou bradavkou v tvare milého kolieska, s druhou v tvare už menej milého obdĺžnika. Henri Gaudier Brzeska, ktorý sa necíti dobre v preafektovanej londýnskej artsociete, o to prudšie sa však vrhá do lásky k poľskej spisovateľke Sophie Brzeska, omnoho staršej a v mnohom odlišnej. Keď Henrimu povie, že krása je mŕtva, on oponuje: „Mýlite sa. Ja tvorím krásu. Mnohí chcú tvoriť krásu a nevyjde im to. Mne áno. Mám dosť pre všetkých.“ Vedieť sám seba pochváliť je dôležité. Viera v seba veru tomuto sochárovi nechýbala. (Našťastie.)

Nepriviedla ho do pomykova ani naozaj prekérna (vo filme prezentovaná) situácia. Člen umeleckej smotanky, presvedčený o tom, že sa mladý sochár iba verbálne vyťahuje, že práve soší vo svojom ateliéri originálny kúsok, vyzve Gaudier Brzesku, aby mu sochu ráno prišiel ukázať. Henri nemá nič – ani rozrobenú sochu, ani nástroje, ani kameň, ani poriadny ateliér – ak ním nenazveme podzemnú dieru, čo ju roztrásie každý v tesnej blízkosti prechádzajúci vlak. Ale vlastne – niečo má. To podstatné. Myšlienku a vôľu ju uskutočniť, presadiť. Začína sa teda hektická noc. Požičanie kamenárskeho náčinia, ukradnutie vhodného kameňa z cintorína – však aj Alexander Calder hovoril, že sochári všetkých krajín a podnebí používali to, čo im prišlo pod ruky. A potom kladívko do práce a dlátko do lavice a... hor sa! Treba len vedieť, aké časti kameňa a z akého miesta

musia ísť preč, čo musí ostať... V horúčkovitom tempe sa nám pred očami rodí ženské torzo. Ráno je hotové. Stávka je vyhnaná. Keď však vyzývateľ nepríde na obhliadku sochy a náhetka námaha poína sa meniť na zbytočnosť, Gaudier Brzeska nakladá krásne otesaný náhrobok na fúrik, prinesie ho pred vyzývateľov obchod a z ulice cez výklad šmári sochu dnu. Dopadá na zem k smotánkovým nohám, sklené črepy na ňu pršia. Auguste Rodin povedal, že dobre urobené torzo zobrazuje celý život. Nedá sa inak. Musíme súhlasiť.

(A ešte jedny Rodinove slová sa hodia pre dvojicu Sophie-Henri Gaudier Brzeska, z ktorej prvá nedarovala partnerovi svoje telo a druhý položil život za vlast: Umelec si musí, tak isto ako žena, zachovať svoju česť.)

Nikifor z Krynice (tiež Epifaniusz Drowniak) bol insitný poľský maliar, žil v rokoch 1895–1968 a stal sa predobrazom filmu *Môj Nikifor* režiséra Krzysztofa Krauzea. Bol skutočne plodný, zažraný do práce, desiatky rokov denne vytvoril dva-tri obrázky, až ich napokon bolo viac než štyridsať tisícok. Pokreslil všetko papierové, čo sa ocitlo v jeho blízkosti – voľné listy, zošity, cigaretové škatuľky, rôzne kartóny... Lepil, kreslil, maloval. Panorámy kúpeľného mesta Krynica a okolia, tiež autoportréty na mnoho spôsobov – Nikifor maliar, Nikifor biskup, Nikifor hodiny. Slaboduchý čudák, čo o sebe i o druhých vždy hovoril v tretej osobe jednotného čísla. Najprv mladý, potom starý, ten, čo maluje a potom sa tmlí medzi liečebnými hosťami, predávajúc svoje výtvy ako upomienkové predmety. Pouličný predavač umenia.

Film *Môj Nikifor* rozpráva o poslednej dekáde maliarovho života, o vzťahu medzi ním a vyštudovaným síce, ale neúspešným maliarom Marianom Wlosinskim, ktorý v krynickom kultúrnom centre maluje transparenty a vyzdobuje sály, kde sa odohrávajú slávnosti pracujúcich. Keď tvorí Nikifor, je ako v tranze, nevníma okolie, neprítomne olizuje štetce, aby nestrácal čas s handričkami a kelímkami s vodou; keď pracuje Marian, gumuje a používa pravítko. Spočiatku je pre Mariana Nikifor príťažou, dokonca spúšťačom jeho manželskej krízy; ale čoraz väčšmi sa Nikifor a jeho obrázky stávajú zmyslom Marianovho života. Ako človek nedostatočne obdarený umeleckým nadaním, no na druhej strane muž umenie milujúci a schopný rozumieť mu, oddá sa starostlivosti, službe a priateľstvu s Nikiforom. A dostane sa mu za to jednoduchej pocty, vyrieknutej medzi štyrmi stenami tuberkulóznej nemocnice: Nikifor, ktorý Mariana kritizoval, že zle maluje, mu na smrteľnej posteli daruje svoj nedokončený obrázok so slovami: „Dorobí ho. Vie maľovať.“

Vo filmoch o výtvarníkoch, ak sa v nich ukazujú aj ich diela, stoja filmári pred nie celkom triviálnou úlohou. Aby sa im film v očiach obecnstva nerozpadol na dve nekompatibilné polovice, musí byť uchopenie a stvárnenie umelcovho života a charakteru natoľko silné, aby nevznikali nijaké pochybnosti o tom, že jeho obrazy či sochy sú hodné pozornosti. (Ak filmár nezobrazí umelca v primárne pozitívnom svetle, nesympatickosť postavy automaticky vrhá tieň podozrenia aj na jej výtvarné dielo, hocako slávne. Ako príklad môže v tomto prípade poslúžiť film *Prekliata láska*.)

Filmový Nikifor na prvý pohľad nemá priveľkú šancu vzbudzovať náklonnosť (náklonnosť, nie súcíť) – je špinavý, zanedbaný, mlčanlivý, tvrdohlavý, chorý nákazlivou chorobou, nekompromisný v úsudku – hoci aj zraňuje, chrchle hnusné hlien, spí oblečený. Názor publika na Nikifora (a tým pádom aj na jeho obrazy) však neotrasiteľne smeruje

k narastaniu sympatií. Deje sa to najmä prostredníctvom dvoch vecí. Prvou je postava Mariana – jeho prehlbujúca sa príchylnosť k Nikiforovi prehlbuje tú našu diváčku, on je náš príbehový agent, náš kľúč k pochopeniu a prijatiu Nikifora. Druhou je skvelá kreácia herečky Krystyny Feldmanovej v úlohe maliara Nikifora. Tlačí sa mi do pera mantinelová formulácia: dvojicu Feldmanová-Nikifor nemožno nemilovať. Keby bol Nikifor na filmovom plátne normálny, zdravý, mladší, udržiavaný, zhovorčivý, keby žil v kruhu svojej milujúcej rodiny, pôsobili by na nás jeho milé naivistické obrázky tak isto mocne?

Filmy o umelcoch výtvarníkoch bývajú zároveň aj filmami o umení výtvarnom. V snímke Krzysztofa Krauzea má umenie niekoľko podôb. Umenie ako slúžka, vyšolichaný transparent s Leninovou hlavou, vypravítokovaný obraz nového sídliska, výtvyry prešpikované ideológiou slúžiacou vražednej myšlienke, radosť z tvorby pod bodom mrazu. Umenie ako spôsob pridielovania trafik, prejav moci, rebrik do väčšieho mesta a k vyššej funkcii, kde sa bude od kancelárskeho stola veselo rozhodovať, kto je umelec a kto ním nie je. Umenie ako druh ľudskej existencie, ktorý si musí chrániť ako oko v hlave, lebo inak sa urazí a vykašle sa na teba. Potrebuje absolútnu pozornosť, oddanosť a za odmenu dáva inšpiráciu, nadanie prenikať pod povrch, vidieť v hmatateľnej realite nejestvujúce.

Núka sa nám tu zopár kompilačných vetičiek, stojac pred troma výnimočnými filmami o triáde výnimočných výtvarných umelcov. Zo všetkých troch cítiť úctu filmárov (k dielu reálnych predobrazov ich hrdinov). Je to vlastne tá istá úcta, ktorú možno nájsť v maľbách a sochách Pollockových, Gaudier Brzeskových i Nikiforových.

Jackson, Henri aj Nikifor majú svojich partnerov, oni sa na dlhší alebo kratší čas obetovali, aby sa Jackson, Henri či Nikifor mohli naplno venovať tvorbe. Vzťah

partnera, miera jeho odovzdania sa napomáha k vznikaníu umelcovho diela. Nevýraznejšie nadanie Krasnerovej, Brzeskovej a Wlosinského (väčšmi či menej) dovolilo zaskvieť sa Pollockovi, Gaudierovi a Krynickému v plnom lesku. Zo strany partnera nejde o obeť, ide o slobodnú voľbu človeka schopného vycítiť, odkiaľ vane životodarný čistý vzduch. A to nedokáže vycítiť hoci kto.

(Nielen) podľa filmov *Pollock*, *Divoký mesiáš* a *Mój Nikifor* niet pochyb o tom, že títo dvaja maliari a tento jeden sochár vedeli, čo je umenie, teda presnejšie: vedeli, kedy sú obrazy a sochy pravé, vedeli, že tie ich obrazy a sochy sú z takého rodu. Bolesť aj radosť vnímali svet. Mnohé si odriekali. Chybili. Ich životný osud bol neoddeliteľnou



Polská herečka Krystyna Feldmanová stvárnila vo filme *Mój Nikifor* inštiného maliara Nikifora z Krynice. Zdroj: upload.wikimedia.org

súčasťou ich umenia. Za iných okolností a k iným osobám by – jednoducho – to umelecké tvorenie nedošlo. Ako (vo filme) vraví Nikifor z Krynice (a po štyridsiatich tisícoch obrazov možno právom predpokladať, že vie, o čom hovorí): „Musí maľovať od zeme do neba. Nedobrá farba vybral. Musí prosieť o farbu.“ Keď sa ho Marian opýta, koho má prosieť, starček zopakuje: „Musí prosieť o farbu.“

Ozajstná tvorba máva mystické rozmery. Jeden z najpovolanejších, Alberto Giacometti, o tom vedel svoje: Už roky robím len sochy, ktoré sa ponúkajú úplne hotové môjmu duchu, obmedzil som sa na to, že ich reprodukujem v priestore, nič nemením, neopytujem sa, čo môžu znamenať.

Kto Giacomettiho duchu ponúkal hotové sochy? Neviem. Len jedno sa mi zdá nateraz isté: Odkiaľ prichádzali k nemu, odtiaľ prichádzali aj ku Gaudier Brzeskovi, odtiaľ obrazy prichádzali aj k Pollockovi a Nikiforovi.

Rôzne historické obdobia, rozličné krajiny, odlišné národy, nerovnaké spoločenské podmienky, rôzne materiály, rozličné vnímanie sveta, a predsa musíme spolu s Alexandrom Archipenkom pripustiť, že myšlienka, ktorá sa zdanlivo zrodila v mysli niekoho, v skutočnosti nepatrí výlučne jednému jedincovi.

Pollock, Divoký mesiaš, Mój Nikifor... Aké sú to filmy? Sú to filmy o umelcoch, a teda nevyhnutne aj o umení. O udalosti premnohých tváří, ktorú sa nedarí bezovplyvku uväzniť v nejakej definícii, lebo je priveľmi širokobrehá. Tieto tri filmy – prostredníctvom postavy-výtvarníka a jeho partnera – prispievajú k charakteristike umenia (umeleckou) okľukou. Dovoľujú nám ľubovoľne dlho posedieť si na brehu, budujú v nás empatiu k umeniu, prehlbujú schopnosť viac pochopiť o umení a scitlivujú naše telá a naše duše. (Hoci to možno ani potom nebudeme vedieť vyjadriť obyčajnými slovami.)

Jackson Pollock, Henri Gaudier Brzeska a Nikifor z Krynice, traja obdarení muži. Čo ich spája? Nielen nadanie, ale aj vzťah. Títo traja si vydobili miesta v high society medzi umelcami vynálezcami. Boli skutočne výnimoční. A mali výnimočných partnerov, empatických, schopných dovidieť ďaleko a aj tam za svojím umelcom ísť. Na niektoré miesta sa dá dôjsť viacerými cestami. V tom je umenie vždy znova a zas rajcovné. Až na doraz.

Citované filmy:

Divoký mesiaš (Savage Messiah; Ken Russel, Veľká Británia 1972); **Mój Nikifor** (Mój Nikifor; Krzysztof Krauze, Poľsko 2004); **Pollock** (Ed Harris, USA 2000); **Prekliata láska** (Love Is the Devil; John Maybury, Veľká Británia, Francúzsko, Japonsko 1998)

Umenie a umelec v slovenskom hranom filme 50. a 60. rokov (Náčrt k téme)

_Eva Filová

Umelec nemal v slovenskom filme vždy na ružiach ustlaté. Jeho postavenie a reflexia umenia prechádzali „prirodzeným“ vývinom ruka v ruke s ideologickým smerovaním, trendmi vplývajúcimi aj na domácu umeleckú scénu – či už išlo o naplňanie direktív zlopovestného socialistického realizmu, liberalizačné vlny, participovanie umelcov-výtvarníkov na vzniku filmov atď.

Aj vzhľadom k realnej neexistencii slovenskej kinematografie v medzivojnovom období, môžeme konštatovať, že našim prvým úspešným režisérom (*Za slovenským ľudom, Po horách, po dolách, Zem spieva*) bol umelec, etnografický fotograf Karol Plicka (v tom čase pracovník Matice slovenskej), neskôr pedagóg na Škole umeleckých remesiel a spoluzakladateľ Filmovej fakulty na Akadémii múzických umení v Prahe. Nástup našinca do sveta filmového umenia tak zapadá do širšieho – európskeho kontextu experimentátorských opusov medzivojnových avantgardistov.

Hoci popri budovateľskom entuziazme 50. rokov nezostávalo priveľa času a priestoru na výtvarné umenie, jedinečným farebným OBRAZOM doby je film *Rodná zem* – monumentálny (to sa v tom čase nosilo) obraz ideálnej spoločnosti, v ktorej mala výostné postavenie ľudoumelecká tvorivosť. V období, keď vznikali „krvavé“ pomníky samovládco, za oknami zúrili boj proti imperializmu a mandelinke zemiakovej, postava umelca-úderníka ostávala slovenskými filmármi akosi nepovšimnutá.

V prvom historickom veľkofilme *Posledná bosorka* prichádza na scénu (ako ináč, realistický) maliar a jeho problematická modelka; v *Poslednom návrate* vedie pri barovom pulte (v epizódnej úlohe) pripitý maliar nihilistické reči a steny bytu Petra a Leny zdobia obrazy (reprodukcie) slovenských modernistov (čo malo vypovedať o intelektuálnom zázemí); Uhrov debut *My z IX. A* končí zábermi na čiernobiely grafiku (ideálne riešenie pre nadanú, ale farboslépú Danu). Pre Uhra bolo umenie jedným z hlavných inšpiračných zdrojov: fotografia má dramatickú funkciu vo filme *Slnko v sieti*, hudba (a gotika) v *Organe a Géniovi*; *Panna zázračnica* je budovaná ako nadrealistická poézia a maľba, plynúca medzi realitou a snením.

Ak ešte začiatkom 60. rokov je v kurze (požadovaná) spoločenská angažovanosť umelca, konfrontácia umenia a etiky (*Slnko v sieti, Organ, Každý týždeň sedem dní*), realizmus je pomaly na ústupe, umenie sa (aj vplyvom trendov vanúcich zo Západu) transformuje do abstraktnej, symbolickej polohy: modelovanie abstraktnej sochy v *Každý týždeň sedem dní*, vyabstrahovaný monument (za oknami inštitúcie, ktorou prechádza zmätený trianglista) v *Prípade Barnabáš Kos* aj v *Panne zázračnici* (monument štátnika chtiac-nechtiac modeluje Havran ako protislužbu k prchavej možnosti postaviť „pomník géniovi krajiny“). Je len pochopiteľné, že pre defraudanta Baláža (*Kým sa skončí táto noc*) je abstraktné umenie (na stenách tatranského nočného podniku) len starým šrotom – jeho postava je totiž „vypadnutá“ z 50. rokov (resp. *Havranej cesty*), a teda nemôže porozumieť moderným trendom.

„U některých lidí se vyskytují nesprávné názory na socialistické a realistické umění a vůbec na všechno dosavadní realistické umění odrážející skuteční život našich lidí. Říkají realistickému umění ‚tradicionalistické‘, které prý vydává díla neplnocenná a zaostávající za skutečností. Naproti tomu ‚abstraktní‘ umění, různé fleky a linie jsou prý oním novým uměním, které ukazuje podstatu člověka. Je to v zásadě útok na leninskou teorii odrazu, na které se jim nelíbí právě základní principy. [...] Leninská teorie odrazu [...] učí přitom, že vytvoření uměleckého obrazu skutečnosti není naprosto žádný pasivní proces, že umělec není žádný kopirovač skutečnosti, ale opravdový tvůrce, který vytváří díla, v nichž se odráží nejen životní realita, ale v nichž zároveň zaujímá k této realitě určitý vztah. To znamená, že umělec svými aktivními díly působí na rozvoj vědomí lidí, že je vychovává.“¹

Medzi vrcholné diela 60. rokov patria filmy s nadpriemerným podielom výtvarného jazyka – či už vďaka participácii výtvarníkov (Albert Marenčin, Milan Paštéka, Vladimír Popovič atď.) alebo výtvarne kultivovanými autormi (Juraj Herz, Ivan Balada, Juraj Jakubisko, Elo Havetta – absolventi Strednej umelecko-priemyselovej školy; Dušan Hanák, Leopold Lahola atď.), a netreba zabúdať ani na výtvarnú optiku kameramanov Stanislava Szomolányiho, Tibora Biatha, Vincenta Rosinca, Igora Luthera, Doda Šimončiča.

Juraj, hlavná postava z *Kristových rokov*, je čerstvým absolventom maľby na pražskej AMU, Andrej z filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni* je fotografom; atmosféra a kostýmovanie *Sladkých hier minulého leta* je inšpirované francúzskym impresionizmom; interiéry filmu *Eden a potom* sú vytvorené podľa vzoru konštruktivismu a neoplasticizmu. Fotografie tvoria štýlistickú aj významotvornú súčasť Hanákových krátkych a dlhometrážnych filmov, moderný bytový a textilný dizajn dotvára príbeh „spáča“ v *Sladkom čase Kalimagdory*.

Vysoká miera umeleckej štylizácie, symbolickosti, podobienstiev skončila s nástupom normalizačného obdobia, v ktorom sa umeleckoš nahradila vyzdizajnovaným obrazom socialistickej spoločnosti: „sídliskovej kultúry“, hypermodernej domácnosti s emancipovanými manželkami a uvedomelou mládežou. Kredit tvorcu-umelca prudko klesol a na cene stúpla ideologická angažovanosť. Lahko sa potom mohlo stať, že postava stredovekého rezbára Kristofa (*Skrytý prameň*) nadobudla rysy revolucionára s vedomím sociálnej a triednej nespravodlivosti. Oblúbenou „únikovou“ látkou sa (opäť) stali krátke filmy – medailóny a profily žijúcich národných umelcov, ale aj stranických posluhovačov. (Např. tvorbe Jána Kulicha sa v roku 1970 venovali dva *Týždne vo filme*, čo vzhľadom k širokospektrálnosti vtedajšej výtvarnej scény bolo okato neadekvátne.)

Autorka je doktorandka na katedre filmovej vedy

¹ Výňatek ze stenografického záznamu (26. 1. 1959). Cit. podľa Banská Bystrica 1959 (Edice a materiály). In: „Ilum Výňatek ze stenografického záznamu (26. 1. 1959). Cit. podľa *Banská Bystrica 1959* (Edice a materiály). In: „Iluminace“ 2004, č. 4, s. 157.

Citované filmy:

Eden a potom (Alain Robbe-Grillet, ČSSR 1970); **Génius** (Štefan Uher, ČSSR 1969); **Havrania cesta** (Martin Hollý, ČSSR 1962); **Každý týždeň sedem dní** (Eduard Grečner, ČSSR 1964); **Kristove roky** (Juraj Jakubisko, ČSSR 1967); **My z IX. A** (Š. Uher, ČSSR 1961); **Organ** (Š. Uher, ČSSR 1964); **Panna záračnica** (Š. Uher, ČSSR 1966); **Po horách, po dolách** (Karol Plicka, ČSR 1929); **Posledná bosorka** (Vladimír Bahna, ČSR 1957); **Posledný návrat** (František Kudláč, ČSR 1958); **Pripad Barnabáš Kos** (Peter Solan, ČSSR 1964); **Rodná zem** (Josef Mach, ČSR 1953); **Skrytý prameň** (V. Bahna, ČSSR 1973); **Sladké hry minulého leta** (Juraj Herz, ČSSR 1969); **Sladký čas Kalimagdory** (Leopold Lahola, ČSSR 1968); **Slnko v sieti** (Š. Uher, ČSSR 1962); **Vtáčkovia, siroty a blázni** (J. Jakubisko, ČSSR 1969); **Za slovenským ľudom** (K. Plicka, ČSR 1928); **Zem spieva** (K. Plicka, ČSR 1933)

Hladné oko

_Griselda Pollock

V dvoch snímkach posledného obdobia sa objavuje nezvyčajne silná interakcia medzi filmom a svetom umenia. *Prekliata láska* (Love is the Devil) Johna Mayburyho mapuje vzťah Francisa Bacona (1905-1992) s jeho múzou a modelom Georgeom Dyerom; vykresľuje umelca ako sociálneho sadistu a sexuálneho masochistu. Film *Artemisia* Agnès Merletovej ponúka vlastnú verziu aféry medzi talianskou maliarkou Artemisiou Gentileschi (1593-1652) a jej bývalým učiteľom Agostinom Tassim. Oba filmy nazerajú svoje postavy objektívom sexu a sexuality; oba sa prednostne zaoberajú otázkami reprezentácie vysokého umenia uprostred populárnej kultúry. *Artemisia* - v rámci heterosexuálnej štruktúry a na pôde kostýmovej drámy - nachádza mnohé kontroverzné javy, nástojčivo kladie otázky o vzťahu medzi historickou pravdou a vyrozprávaným príbehom, čiastočne sa venuje problému svet večne obiehajúcich príbehov o ženách-umelkyňiach.

Na newyorskej premiére filmu *Artemisia* (28. apríla 1998) dala feministická autorka Gloria Steinemová do obehu súpis základných skutočností o slávnej maliarke. Pripravila ho v spolupráci s historičkou umenia Mary Garrardovou, autorkou významnej feministickej analytickej štúdie o Artemisii Gentileschi. Štúdio Miramax hovorilo o svojej snímke ako o „pravdivom príbehu“, o jej hrdinke ako o „sexy, vyzývavej a vzdorovitej“ postave. V New Yorku sa v tom čase konala aj odborná konferencia; uskutočnila sa výstava malieb troch hlavných reálnych predobrazov filmových protagonistov: Artemisie Gentileschi, jej otca Orazia a Agostina Tassiho; v aukčnej spoločnosti Sotheby prebehla dražba jedného z Artemisiiných odvážnych autportrétov.

Kontroverznosť akoby k Artemisii Gentileschi patrila, dodnes má v histórii moderného umenia vyhradené miesto väčšmi kvôli popularnosti jej životného príbehu, než vďaka porozumeniu a estetickému oceneniu jej malieb. Zatiaľ čo Gentileschi sama seba zobrazovala ako „samopašné a predčasne vyspelé dievča“, jej dramatické filmové stvárnenie pripomína ženy typu Zuzana, Judita, Lukrécia, Kleopatra či Betsabe, ženy „animálne, plné a pochmúrne“.

Základom takéhoto pohľadu je prizma sexu a sexizmu. V máji 1611 znásilnil osemnásťročnú Gentileschi druhoradý maliar Agostino Tassi, ktorého pravdepodobne najal maliarkin otec Orazio, aby zdokonalil dcérinu schopnosť zachytiť v maľbe perspektívu, keďže ju mladá Artemisia vo svojich uzatvorených, jednofigurálnych kompozíciách vôbec nevyužívala. V marci 1612 Orazio žaloval Tassiho. Nasledoval dlhý súdny proces, sprevádzaný aj mučením Artemisie Gentileschi pomocou nástroja zvaného sibyla (čo boli akési prstové škripce, ktorých naťahovaním sa do mäsa rúk bolestivo zasekávali tenké povrazy). Týranie trvalo tak dlho, až kým jej z rúk nestekala krv. Tassiho, obvineného aj zo zabitia manželky a incestu so švagrinou, nikdy neusvedčili a uväznený bol iba na osem mesiacov. Proces (z ktorého jestvuje súdny prepis) bol vskutku úbohou záležitosťou. Tassi tvrdil, že Gentileschi bola sexuálne aktívna pred aj po jeho styku s ňou. Ona oponovala, že jej po zneuctení slúbil manželstvo. Znásilnenie, vtedy aj teraz, sa neklasifikuje výlučne ako násilné sexuálne napadnutie, ale mnohí ho vnímajú aj ako spôsob donútenia k svadbe

alebo ako prirodzené podľahnutie muža z vyšších vrstiev provokáciám ženy. Tieto dva pohľady až doposiaľ určovali názor na to, čo sa stalo medzi Artemisiou a Tassim. Istým spôsobom ho dokazujú ich vzťah pokračujúci aj po znásilnení. Lenže autentický zápis zo súdneho pojednávania podáva ubíjajúce maliarkino svedectvo o zúrivom znásilnení, pripomína každý detail, bolesť, odhodlaný zápas, keď sa mladá žena pokúšala odraziť útok a škrabala Tassihu tvár a genitálie.

Merletovej film sa neriadi prepisom zo súdneho konania. Namiesto toho predstavuje rozvíjajúci sa vzťah, v ktorom umelecká otvorenosť mladej Artemisie (Valentina Cerri) vedie Tassiho (Miki Manojlovic) k domnienkam, že dievčina je už sexuálne aktívna. Okamih nepochybne náhlejšie a silnej túžby preruší prudká bolesť z deflorácie. Zmätená a nešťastná Artemisia sa ponáhľa preč. Ale onedlho si už opäť vyžaduje Tassiho dotyky a intimitu pokračujú v jeho ateliéri, hoci všetky súdne dokumenty prizvukujú, že Tassi prenikol do osobného a umeleckého sveta mladej umelkyne prostredníctvom tajnej dohody s gazdinou Donnou Tuziou (Brigitte Catillon).

Sexuálny škandál, akokoľvek prispel k maliarkinej reputácii, zafixoval jej obraz sexuálne pomstychtivej femme fatal. Tento obraz je potom čitateľný aj v jej dramatickej prezentácii, keď sa Artemisia identifikuje s výzývavou vrahyňou Juditou z vlastného obrazu *Judita vraždí Holoferna*. (V starozákonnom príbehu mladá židovská vdova podvedie starého nepriateľského generála, zdanlivo sa pridá na jeho stranu, prejde do jeho tábora, po pijanskej oslave Holoferna provokuje, následne mu stína hlavu a triumfálne sa s ňou vracia do svojho obliehaného rodného mesta Betúlie. Jej čin spôsobí v jeho armáde Asýrčanov zmätok, rozprúchnu sa a Izraeliti ich prenasledujú.) Prepájanie reálneho života tvorcov s vyznením ich umeleckých prác pôsobí veľmi rozdielne; závisí od toho, či je autor muž alebo žena. Jeho umenie sprístupňuje tajomstvo autorovho génia; jej umenie jedine potvrdzuje patológiu ženstva, naplneného sexom, ktorého je ona emblémom a symptómom. V maľbách ženy-umelkyne neochvejne vnímame jej deviantnú ženskosť, v jej živote zvyčajne musí figurovať sexuálne vplyvná mužská postava, ktorá si ženu podriadi. Mám na mysli, napríklad film Bruna Nuyttena *Camille Claudel* (1988), kde vzťah k staršiemu a významnejšiemu umelcovi rozbíja sochárkinu rodinu, kde je nasledujúcich tridsať rokov jej života zredukovaných do príbehu o mladej a krásnej žene (Isabella Adjani), ktorú dohnala na pokraj šíalenstva väšeň a odmietnutie veľkého génia Rodina (Gérard Depardieu), ktorému nahá púzovala. V rámci takéhoto kontextu feministky spracovali Artemisiu Gentileschi ako heroickú postavu, nanovo interpretujúcu kreatívnu dynamiku medzi jej pohlavím, jej umením a jej sexualitou vzhľadom na historické súvislosti estetiky 17. storočia. Práve tu pramení feministické rozhorčenie voči Merletovej filmu, a nielen preto, lebo Artemisia bola zamilovaná do muža, čo ju znásilnil. Toto som počula pred tým, ako som videla film.

Potom som ho videla a stratila istotu. Merletová použila rámec reálneho historického príbehu, aby zobrazila vášnivý profesionálny a sexuálny vzťah medzi mladou umelkyňou a jej učiteľom, prekazený otcovým (Michel Serrault) podaním žaloby a odsúdením spoločnosti. Artemisia cíti smútok z následnej nanútenej izolácie, opúšťa Rim aj otca a mimo toho sveta umelecky dozrieva. Premisa filmu znie: sexualita mladej ženy bola súčasťou jej umeleckej kreativity. Lenže takýto variant uviazol iba pri historickej realite o nerovnosti pohlaví, ktorú stelesňovali súdobé inštitúcie – kláštor, pápežstvo, akadémia, zákon. Mer-

letová rozpoznáva a uznáva v maľbách Artemisie Gentileschi silnú senzibilitu, bohatú farebnosť, hutnosť tvarov, telesnosť. Tie volajú po serióznej analýze a po vysvetlení, ako sa Artemisia učila maľovať, keď katolícky konvent zakázal prezeráť si svoje vlastné telo, o štúdiu mužskej nahoty ani nehovoriac. Vo filme Artemisia využíva svoj ženský šarm, aby primála priateľov-mužov z toho istého ateliéru vyzliecť sa donaha. Potom maľuje ich holé torzá a genitálie. V skutočnosti však Gentileschi častejšie maľovala ženy – ženy, ktorých sexualita a životy podliehali vyhrážkam mužov: Lukrécia, obeť znásilnenia, čo si napokon sama siahla na život; Zuzana, obeť sexuálneho obťažovania ústiaceho do roz-

sudku smrti; Kleopatra, veľká kráľovná, ktorá si vzala život, lebo nezniesla poníženu existenciu uprostred triumfujúceho Ríma.

Merletovej film sa nezhoduje so súdnym zápisom ani na jednej úrovni. Artemisiu ukazuje v roku 1610 ako maľuje autoportrét, ktorý v skutočnosti vytvorila ako zrelá žena v roku 1630. Alebo ju zobrazuje pri maľovaní jednej z jej najslávnejších kompozícií o Judite a Holofernovi. Gentileschi používa Tassiho ako model pre postavu Holoferna, čo však časovo koliduje s obdobím súdu a maliarovho uväznenia. Ale snímku *Artemisia* nemôžeme jednoducho zavrhnúť len na základe toho, že nedodríava dejinám zodpovedajúcu časovú postupnosť. Veď režisérka svoj film nemienila ako históriu umenia. Radšej Merletovej snímku skúmame ako životopisný hraný film, z bodu, kde sú ideológie biografie a individuálna tvorivosť kolidujúce s požiadavkami hranej kinematografie.



Artemisia Gentileschi: Judita vraždí Holoferna (asi 1612–1621)

Zdroj: www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Artemisia

Filmy o umelcoch (najmä o mužoch až do dnešných čias) sú miestom nezvyčajného stretnutia populárnej kultúry a jej zobrazením vysokého umenia. Symbolizuje ich personifikácia umelcov, vyrozprávaná z pohľadu intelektuálne sofistikovaných režisérov, pohybujúcich sa v populárnych kultúrnych formách. Mám na mysli, napríklad, maliarov vo filmoch hollywoodskeho režiséra Vincenta Minnelliho *Američan v Paríži* (*An American in Paris*, 1951), *The Band Wagon* (1953) a *Smäd po živote* (*Lust for Life*, 1956). Umelci, spisovatelia a hudobníci, fungujú ako vtelenie myšlienky o tvorivosti, signifikantnej pre ich život. Vytvárajúc naratívny obraz ich života, filmové biografie nám zjavujú prirodzenú podstatu ich génia.

Ponímanie výtvarníkov a básnikov ako melancholikov, samovrahov, duševne naruše-

ných či asociálov má dlhú históriu. V moderných časoch – snáď ako všeobecný dôsledok prehlbujúcej sa vzdialenosti medzi umeleckou praxou a verejnosťou – sa umelec stáva vzorom patológie tvorivosti. Muž umelec, hysterická figúra charakterizovaná inakosťou a marginalitou, niekedy tragicky zjemnený až zoženšený (v západnej spoločnosti obetná Kristova postava), umelec stelesňujúci kreativitu zrodenú z maskulinnej sexuality, nespútanej obmedzeniami meštiackej ideológie (Picasso) stáva sa hrdinom odolávajúcim spoločenským pravidlám, ako neprispôsobiteľný kovboj či divoký búrlivák.

Gauguin (*The Moon and Sixpence*, 1942; réžia Albert Lewin), Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*, 1953; John Huston), Van Gogh (*Smäd po živote*, 1956; Vincent Minnelli), Michelangelo (*V službách pápeža, The Agony and the Ecstasy*, 1965; Carol Reed) a Picasso (*Prežila som Picassa, Surviving Picasso*, 1996; James Ivory), tí všetci ako protagonisti hollywoodskej životopisnej kinematografie, zjavujú mýtickú funkciu umelcov v populárnej kultúre 20. storočia. A hoci je Artemisia väčším produktom európskej umeleckej kinematografie než produktom hollywoodskeho komercionalizmu, pri zobrazovaní umenia a umelcov si požíčiava hollywoodsky filmový vokabulár. *Caravaggio* (1986) Dereka Jarmana stojí celkom mimo tohto prúdu, keďže predstavuje film nakrútený maliarom ako sublimovaný autoportrét. Marginalita je v ňom vytvorená prostredníctvom filmárovej identifikácie so subkulturným statusom homosexuálneho umelca 17. storočia; konvencie biografického filmu podkopáva použitie súčasného oblečenia a charakteristický spôsob premyslene komponovaných scén, odvolávajúci sa na štýl maliarových diel.

Merletovej film, uvedomelo artistne, ale bez Jarmanovej ironickej sebareflexie, otvára deskripcia fragmentov mužského nahého tela podľa Michelangelovho *Posledného súdu*. Extrémna blízkosť pohľadu, ozvena dychu nás vovádza do konceptu umelca ako hladného oka. Túži vidieť, vedieť, spoznať, zúčastniť na zhľuku expresívnych nahých tiel a tajomstvách zobrazenia. Priestorom výjavu je kaplnka v kláštore, oko patrí mladému dievčaťu, ktoré cez svoje ruky zložené v modlitbe hľadá na manieristické zoskupenie nahých mužov, zosobňujúcich tento násilný moment kresťanských dejín. Dievča ukradne z kaplnky sviečku a neskôr tej noci použije jej svetlo a zrkadlo na štúdium a skicovanie vlastného tela. Anatómia ľudského tela bola základnou gramatikou maliarstva 17. storočia. Bez znalostí anatómie nemohli maliari preniesť na plátno výrečné gestá, prostredníctvom ktorých sa dali vyrozprávať príbehy, vyjadriť myšlienky a uchopiť drámy. Cirkev a vylúčenie z umeleckých akademií v tom čase znemožňovali ženám vyznať sa v anatómii. Ako inak mohla teda Artemisia Gentileschi dosiahnuť majstrovstvo v týchto základných prvkoch svojho umenia, ak nie tajným skúmaním vlastného tela. Vo filme dôvody „praktického“ štúdia anatómie podliehajú konvenčnému filmovému poriadku, hoci realita naznačuje iné.

Otec Orazio vezme Artemisiu z kláštora, je si totiž vedomý, že je „dcérou maliara a potrebuje sa veľa učiť, ale nie tu“. Gentileschi pracuje v jeho ateliéri, prahne po všetkom, čo potrebuje vedieť, ale vzhľadom na svoje pohlavie len k máločomu má prístup. Film ju ukazuje ako pri prechádzke na pláži zazrie milujúci sa pár, sleduje ho s fascinovanou pozornosťou, neskôr si ľahne na piesok do odtlačku kopulujúcej dvojice a dotýka sa vlastného tela, napodobuje pohyby, zatiaľ čo kamera teraz sleduje ju. Takýto presun pozornosti z vidiacej (sledujúcej) ženy na ženu videnú (sledovanú) sa neustále opakuje a zásadne tak ruší možnú dohodu medzi Artimesiiným historickým prekonávaním prevládajúcich predstáv a súčasnými feministickými názormi.

V tejto scéne je Artemisia ako umelkyňa, ako hladné oko sexualizovaná prvý raz. Logika príbehu ju vkladá do vášnivej milostnej aféry s Tassim. Jeho príchod do Ríma vyznačujú dve scény: najprv ho Artemisia vidí malovať na pláži perspektívny výjav a potom sa prikradne v noci k jeho domu a upiera zrak na bezuzdné sexuálne hýrenie, ktorým sa nechcene preslávil. Tieto dva momenty – Artemisia ako ťtíziadostivá umelkyňa a ako sexuálne zvedavá adolescentka – sa k sebe približia v kritickej scéne: medzi výbuchmi milostných hier vidíme Gentileschi ako maľuje Holoferna-Tassiho z perspektívneho pohľadu do miestnosti, kde sa konajú orgie.

Príbeh Judity a Holoferna celé veky fascinoval mužov-spisovateľov. V moderných časoch sa už Juditinmu činu neprisudzujú politické a náboženské motívy, viac sa hovorí o akejsi dvojznačnosti v jej sexualite. Bola pannou, čo zabila svojho zvodcu bez pocitu viny (Ernst Hebbel)? Bola frigidným dievčaťom natoľko bažiacim po sláve, že sa Holofernovi bez lásky ponúkla (Henry Bernstein)? Moderní autori sa opakovane vracajú k myšlienke sexuálnej túžby, ktorá bola Juditinou skazou.

Merletovej film – príbeh ambiciózne a citlivej mladej ženy, ktorá očarila zhýralého staršieho muža, čo sa obetoval pre lásku k nej – náleží k dlhej histórii západného premýšľania a zneužívania príbehu. Pokus o znásilnenie sa tu vysvetľuje len ako výsledok Oraziovho hnevu a závidi. Vo filme sa Tassi priznáva, aby zabránil trvalému poškodeniu Artemisiiných rúk – jej maľujúcich rúk –, vystavených mučeniu sibylou. Aj na historicky reálnom súdnom pojednávaní, obviňujúcom Tassiho zo sexuálnej promiskuity, maliarku mučili, pretože trvala na tom, že bola znásilnená. Vo filme ju mučia, lebo obvinenie vyvrátila.

Podľa môjho názoru nemala Artemisiina maľba Judity a Holoferna nič spoločné s jej životnými skúsenosťami. Šlo v ére baroka o populárnu a často objednávanú tému, o významný námet spojený so spodobením sexuality a násilia. Stvárnili ho obaja: maliarčin otec aj jej hlavný umelecký vzor: Caravaggio. Gentileschi si uchopením často používaného námetu ujasňovala svoj estetický názor, sama seba definovala ako maliara medzi maliarmi, len v „ženskom vydaní“. Vypožičala si hrdinský motív politickej konšpirátorky Judity, aby formulovala, vo vnútri sveta verejnej reprezentácie, postavu hodnú ženskej identifikácie. Vo filme však akoby nebolo možno vyhovieť feministickej morálke, akoby nebolo možné podkopať pop-kultúrne predstavy, v rámci ktorých sa stáva nemožné zobraziť vzťahy ženy a umelkyne mimo trópov sexu a smrti.

Film *Prekliata láska* nie je realistická životopisná snímka. Nie je ňou ani *Artemisia*, pretože v nej chýba analýza vplyvu mnohých skutočností z reálneho príbehu Artemisie Gentileschi: skoré úmrtie maliarkinej matky; prebádanie spôsobu, akým v Taliansku dosiahla taký masívny úspech; Artemisiine manželstvo a materstvo; zblíženie s niektorými mecenášmi; objednávky... Mýtus sa neustále opakuje. Nepodlieha poučeniam feministického revizionizmu, nespája ženu a maliarku v jednu bytosť, len kladie tieto dve tváre vedľa seba, nehovorí o heterosexuálnej iniciácii citlivej, ale predčasne vyspelej ženy, ktorá sa otvorila veľkému trápeniu. Ešte vždy márne čakáme na film o ženách, sexualite a kreativite, ktorý zo ženy nerobí obetného baránka.

Text je mierne krátený.

Z anglického originálu: *A hungry eye* (In: *Sight and Sound*, 1998, č. 11, s. 26–28)
preložila Zuzana Mojžišová

(P)o pätnástich rokoch slovenského dokumentárneho filmu (niekoľko postrehov z 10. apríla)

Žofia Bosáková

Vo štvrtok poobede býva na fakulte na Svoradovej pustejšie ako v iné dni. Na plyšových kreslách vo foyeri si človek nájde voľné miesto rýchlejšie. Nemusí striehnuť, obšmietať sa okolo a nápadno-nenápadným spôsobom vysielat' do svojho okolia signály: „Pustfte ma konečne si sadnúť!“ Niekoľko čakateľov na projekciu k Dejinnost' slovenskej kinematografie nepredstavuje obvykle závažnejší problém, pretože sa zvykne dobiehať na poslednú chvíľu. S radostným alebo sklamaným výkrikom sa oznamuje okolo sa vyskytujúcim spolužiakom vlastný názor na snímku. Potom sa vyberie smerom do kinosály/od kinosály podľa chuti, respektíve (ne)zmyslu pre zodpovednosť.

Vo štvrtok 10. apríla vládol na týchto miestach neobvyklý ruch. „Čítací pult“ (pre nezainteresovaných: je to pult, ktorý je súčasťou kedysi existujúcej a fungujúcej šatne) tiež nebol celkom neobsadený. Do menšej kinosály, do Barca, smeroval zľahka neorganizovane prúd ľudí, zväčša v skupinkách pohrúžených v rozhovoroch. „Nuž, tak toto všetko kvôli diskusií,“ prehnalo sa mi začudovane a skepticky hlavou.

Pár minút pred piatou zostávalo v Barcu ešte dosť voľných miest. Hlavne pred stolom – panelom, za ktorým sedeli pozvaní hostia diskusie, tak ako to už býva zvykom na podobných podujatiach. Osadenstvo v miestnosti sa zišlo rôznorodé – ľudia zo školy, poväčšine pedagógovia, roztratene sediacich zopár študentov bývalých aj súčasných, publicisti a niekoľkí tvorcovia. Dušana Hanáka som nevidela.

Besedu o pätnástich rokoch slovenského dokumentárneho filmu otvorila Zuzana Místríková zo Slovenskej filmovej a televíznej akadémie, na ktorej podnet sa podujatie uskutočnilo. Cieľ: zhodnotiť stav, minulosť a perspektívy dokumentárnej tvorby. Po priví-



taní a predstavení hostí nasledovali ich príspevky (Martin Kaňuch, Pavel Branko, Mário Homolka, Mária Ferenčuhová, Ján Gogola, Miro Ulman). Otvorilo sa, načrtlo, vyjadrilo veľa tém, otázok, stanovísk, problémov, myšlienok, téz, presvedčení. Predovšetkým tých, ktoré sa dotýkali (v duchu otváracieho príspevku odborného garanta diskusie Martina Kaňucha) premien a vývoja estetických a ideových noriem v slovenskom dokumente počas uplynulých rokov, generačnej výmeny a filmovej kultúry či skôr nekultúry. Čo diskutujúci – to pohľad a interpretácia z odlišného hľadiska. Kritické pohľady na nefungujúci grantový systém a pochybné pôsobenie verejnoprávnej televízie, či na chýbajúcu propagáciu sa obmieňali s tými budiacimi povzbudenie o produkčnom otváraní sa Európe a užitočnej blízkosti, previazanosti s českým prostredím. Optimistické hlasy, ktoré vraveli o osoznom vplyve ľahkej techniky, sa miešali s pesimistickým o námetoch z nie až tak dávnej minulosti, ktoré spoločnosť ešte nie je schopná reflektovať a akceptovať. Nevybojné obsažné príspevky o svojpomoci dokumentaristov striedali vysvetľujúce komentáre. Nechýbali poznámky o vzťahu medzi autorským právom a morálkou. Konkrétne fakty sú koniec koncov zaznamenané v prepise. Chronologicky usporiadané čierne na bielom prehľadnejšie vyjadria ako hovorené, opierajúce sa o neverbálnu komunikáciu.

V Barcu panovala komorná atmosféra. V tej atmosfére vznikla pestrofarebná paleta toho, o čom sa v minulosti formálne a verejne nediskutovalo. Mnohé zarezonovalo a vyžiadalo si zaujať postoj.

Po vyčerpávajúcej takmer dve a pol hodine Zuzana Mistríková diskusiu ukončila. Poďakovala sa zúčastneným a vyjadrila nie celkom isté očakávanie, že sa v budúcnosti podarí na toto stretnutie nadviazať hlbším a tematicky konkrétnejším bilancovaním.

Osadenstvo sa postupne vytratilo von na čerstvý vzduch. Miestnosť sa vyľudnila.

Autorka študuje filmovú vedu, 1. ročník

Abý reč nestála, alebo: Poďme si spolu natočiť tímovku... [rozhorčenie, ale aj veľký smútok nad slovenskou kinematografickou road movie]

—Katarína Martincová

Téma, ktorú som svojho času oznámila našej šéfredaktorke Zuzane Mojžišovej do tohto čísla Frame-u, sa mala týkať konfrontácie tzv. nízkeho a vysokého umenia. Nechala som sa očariť Carného *Deťmi raja*, Chaplinovými *Svetlami rámp*, či felliniovskými a bergmanovskými poctami kaukliarskemu umeniu.

Reálny život ma však priviedol k naplneniu témy *Postava: umelec* z celkom iného uhla pohľadu. Každopádne, nadchýnanie sa klasickými filmami spomínaných veľkáňov by mohlo byť krásne, no skúsenosť so súčasnou tvorbou mladých študentov VŠMU urobila koniec môjmu snívaniu a prinútila ma preglgnúť krutú skutočnosť. A tá je taká, že kriesiť umierajúce filmové umenie na Slovensku prichádzajú mýtoly. Drsné slová? Možno! Ale ponúkam argumenty.

Priznám sa, že študentskú tvorbu na našej škole príliš nesledujem. Tento školský rok som až do 25. 4. 2008 nevidela žiadnu z tímových prác študentov realizačných katedier. Vtedy sa v Barcu konali projekcie *tímoviek* vzniknutých v letnom semestri a ja som sa svoj dlh „miestnej“ tvorbe rozhodla splatiť. Zadanie pre letný semester znelo: *Oko za oko*. Téma odplaty – lákavá, sladká, hriešna, dráždivá, škodoradostná, slepá, trochu vulgárna a zakázaná. Taká rôzna mohla byť! Keby...

Celkovo bolo premietnutých pätnásť snímok v piatich blokoch troch na seba nadväzujúcich krátkych filmov. Z konverzácie študentov a učiteľov som pochopila, že to nebola kompletná zostava – niekto svoje práce nedodal, iné vraj ani neboli zrealizované. Pre túto chvíľu sa sústredím len na to, čo bolo reálne odprezentované.

A to, čo sa na nás valilo z plátna, to bol skutočný šok. Bezduché nevypointované príbehy, ktoré nebolo možné žánrovo ukotviť, pretože diváka nechávali na pochybách, či toto niekto vôbec mohol myslieť vážne, navyše trpiace závažnými formálnymi chybami. Je smutné (ako to napokon priznali aj samotní vyučujúci), že študentom chýbajú základné remeselné zručnosti, no formálna nedostatočnosť prebitá obsahovou prázdnotou je vskutku do plaču. Aj krátka filmárska výpoveď môže, a za ideálnych podmienok by mala, obsahovať ideu, v najlepšom prípade aj odzrkadľovať postoj autora. Výnimkami sú, samozrejme, rôzne experimentálne formy, no o ne rozhodne v prípade týchto skečov nešlo. A tak som sa pri ich sledovaní v duchu sama seba pýtala, kde v nich hľadať myšlienky, kde hľadať posolstvá, či elementárne motívy konania postáv, keď chýba základné vykreslenie prostredia, v ktorom sa postavy pohybujú, pretože absentujú uvádzacie zábery, všetko je prehlúsené nekvalitným ozvučením, strihom a škrípe takmer každá technická zložka filmu. Potom je ťažké zamýšľať sa nad trápnosťou paródie na teleshopping, ktorou si poniektorí jej autori asi spomenuli na svoje návčiky programov k stužkovým. A práve

tímovka s týmto motívom bola viackrát vyzdvihnutá ako jedna z najnápaditejších. Ale aby som nebola len pekelné negativistická, aj keď kritika je, myslím si, na mieste, tak musím povedať, že predsa len sa našli momenty, ktoré mňa a aj niektorých mojich kolegov z odboru, keď nič viac, aspoň pobavili. Zaujímavé určite je, že to boli *tímovky*, ktoré sa nepáčili pedagógom. Nuž...

Terry Gilliam dlho pripravoval svoj projekt adaptácie Cervantesovho Dona Quijota. Ako vieme z dokumentu *Stratený v La Mancha* (2002), ktorý bol o tomto neúspešnom projekte neskôr natočený, jeho realizáciu sprevádzalo množstvo nešťastných udalostí, kvôli ktorým nakoniec film nebol nikdy dokončený. Uznávam, aj študenti sa určite pasujú s mnohými problémami od finančných až po neadekvátne zásahy do svojej práce zo strany spolupracovníkov v tíme, ale i pedagógov, ktoré možno pripomínajú quijotovské boje s veternými mlynmi. Za všetky spomeniem aspoň jeden konkrétny príklad. Scenáristka sa ocitla tvárou v tvár skutočnosti, že v pokračovaní *tímovky* odmietol hrať herec z predchádzajúcej časti a v príbehu to vyriešila jeho smrťou. Nebolo by to nič neobvyklé, pokiaľ by však postavu z nenávisťi v nemocnici nezabila vlastná dcéra, ktorá následne zistila, že jej otec zomrel ráno a ona zabila úplne cudzieho muža. Ak sa tak mala vysvetliť nepodobnosť herca s predstaviteľom otcom, potom tu skutočne niečo nie je v poriadku. Na margo tohto lapsusu je nutné povedať, že scenáristka si chybu priznala a nebála sa otvorene pranierovať nielen vlastnú, ale aj kolektívnu prácu. Veľmi priamo hovorila o znechutení z prístupu kolegov z „tímu“ a o vlastnej demotivácii.

Na stretnutí sa ozvalo zopár značne kritických hlasov a jeden z nich sa pýtal, kde je príčina, že na škole s umeleckým statusom sa natakajú filmy, ktoré sú na hranici pozerateľnosti. No a iný nemenovaný študent si ticho pre seba povedal, že VŠMU je amatérsky filmový krúžok. Mne sa skôr zdá, že za toto tvrdenie by sa nadšení amatérski filmári mohli uraziť. Pretože do svojich filmov dávajú dušu, je z nich cítiť nadšenie. To by ste v tohoročných *tímovkách* nenašli ani s pomocou lupy. Na mieste pedagógov by som sa zamyslela už len nad tým, že väčšina študentov, ktorí sa podieľali na realizácii cvičení, si kritiku do svojich radov ani neurčila prísť vypočuť. A počas projekcie a následnej diskusie sa sála priedievala a priedievala a priedievala, až som nadobudla dojem, že ostali len kajčnici.

Ak sa pri čítaní tohto textu niekto bude cítiť dotknutý a pobúri ho moja nepovolnosť posudzovať študentské práce z iných katedier v dôsledku neznalosti podmienok, aké v ateliéroch túto tvorbu spoluurčujú, tak predsa si len dovoľím pripomenúť jednu pozíciu, z ktorej mi toto právo kritického slova prislúcha. A tou je nespochybniteľná pozícia diváka. Je nemysliteľné vzdelávať budúcich filmárov bez istej miery zodpovednosti za svoju prácu, a tým pádom aj za diváka. Divák (a hlavne platiaci divák) sa nebude pýtať, prečo je vo filme taká a taká chyba a aký problém vo výrobnéj fáze ju spôsobil. A tvorca nedostane priestor vykladať svoje dielo, aby mu divák porozumel. Dielo musí hovoriť ústami jeho tvorca a pokiaľ ho ten naučí zlú reč, potom mu ani vlastná mater neporozumie.

Byť kritický nebýva vďačnou úlohou, ale mlčať je horšie. Kriví to charakter. Z počutého v sále som pochopila, že nespokojných bolo len pár študentov, ale o to viac učiteľov. Aj keď Jozef Paštéka za každú cenu obhajoval práce svojich študentov, hoci niektorí z nich ich otvorene sami kritizovali a dožadovali sa pomyšelného čistého vína, Martin Šulík

sa pýtal, čo z tých filmov oslovilo študentov a odpoveď dostával: že nič a Peter Mojžiš otvorene kritizoval lajdáctvo a odfláknutie zadania. Medzitým sa dvaja študenti réžie a zvuku pohádali priamo v sále. Obraz vcelku v „zhode“ s tvrdeniami rektora Ondreja Šulaja, ktorý na diskusii o slovenskom filme tvrdil, že slovenské filmy sú na porovnateľnej úrovni s európskou filmovou produkciou. Problémom je to, že sa tieto filmy dostatočne nereflektujú, za čo, mimochodom, podľa neho môže aj katedra Filmovej vedy a multimédií, kde sa študenti učia, že slovenský film zomrel s Elom Havettom, čo je, samozrejme, nezmysel. Nevie, pán rektor na projekcii *tímoviek* nebol. Myslím, že keby bol, určite by svoje tvrdenia výrazne poopravil. Aspoň čo sa týka študentskej tvorby (ktorá má, ako vieme, veľký podiel na celkovej filmovej tvorbe na Slovensku). Nechcem znehodnocovať úspechy niektorých absolventov VŠMU, ale nepoukázať na terajší stav na našej škole by bolo trestuhodné.

Vo svojej naivnosti som si kedysi predstavovala, že VŠMU sústreďuje najväčšie umelecké talenty. Postavy – UMELCOV. Obávam sa, že Slovensko buď talentovaných ľudí dnes nemá, alebo (a tomu som ochotná veriť väčšmi) tí niekde spokojne driemu a prihlášky na VŠMU neposielajú. Ktvie prečo a ktvie kedy sa to zmení...

PS: Po tejto skúsenosti som si na internete pohľadala niektoré práce našich študentov a musím povedať, že kvalitou tiež kolísali od vynikajúcich po skutočne nepozerateľné. Za svojho favorita tu verejne vyhlasujem tímovku v réžii Matúša Krajňáka podľa scenára Braňa Lengyela s názvom *Avaritia*, ktorej nechýba skutočne nič a mňa celkom očarila. Jednoduchosťou a rozprávaním obrazom. Skutočne skvelá, len, chlapci, nabudúce pozor na detaily. Ten kúsok koženky na ruke ma najmä v detaile dosť iritoval. Ale keď by podobných filmov, z ktorých je cítiť závan invencie, vznikalo čoraz viac.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

O Poslednom stretnutí milovníkov sovietskej poézie (Interview)

_Roman Jurčák

Braňo Langyel študuje v druhom ročníku scenáristiku a dramaturgiu na bratislavskej VŠMU. Jeho krátkometrážny film *Posledné stretnutie milovníkov sovietskej poézie*, pod ktorým je podpísaný ako režisér, scenárista a strihač, je o ľavicovom intelektuálovi, zabitom v Horskom parku novým druhom hmyzu, vyciavajúcim cez semenníky nápady. Na festivale Azyl sa s ním umiestnil na treťom mieste v kategórii 5-minútových filmov a uviedli ho aj na Medzinárodnom filmovom festivale Bratislava. Pri tejto príležitosti som mu položil niekoľko otázok.

Je to po prvýkrát, čo tvoj film dosiahol takýto úspech? Čo to pre teba znamená?

Už v minulosti som zaznamenal úspech so staršími animovanými klipmi, umiestnenie na Azyle ma teší, nakoľko sa film dostal medzi širšiu verejnosť a zažehnal moje pochybnosti o tom, či si vôbec takýto spôsob rozprávania a forma dokážu nájsť na Slovensku diváka.

O umiestnení na treťom mieste rozhodlo práve hlasovanie divákov, z čoho je zrejmé, že film ľudí oslovil. Ale aké boli bezprostredné reakcie publika na bratislavskom festivale? Smiali sa tak, ako si čakať? Aký to bol vôbec pocit, keď sa tvoj film objavil na veľkom plátne multiplexu?



Braňo Lengyel

Reakcia festivalového publika ma prekvapila. Čakal som, že smiech vyvolá najmä spracovanie hmyzu, nakoniec to bola fotografia Martina Šulíka, ktorá fungovala tak, ako mala. Keď som film premietol pedagógom v škole, dostal som avízo, že práve tá fotografia nefunguje, lebo nie je dostatočne motivovaná a vysvetlená. Naopak, mladí diváci nemali problém odčítať jej význam a pozitívna reakcia v kinosále ma očarila. Aspoň na pár minút som mal pocit, že niekto rozumie tomu, čo chcem vyjadriť.

Ako sa zrodil námet na *Posledné stretnutie*...? Vznikol tento film so zámerom prihlásiť ho na Azyl?

Stále sa ma niekto pýta, prečo sú slovenské filmy v poslednej dobe akési nemastné-neslané. A tak sme spolu so zvukárom Peťom Kudličkom vymysleli teóriu o tom, že intelektuáli u nás sú zahľadení iba do minulosti a každý dobrý nápad im cez semenníky vysaje

obrovský hmyz. A lepší spôsob, ako sa zmobilizovať a v priebehu troch dní dať dokopy takúto odpoveď, asi ani neexistuje. Ak sa mám priznať, spočiatku som ani nemal odvahu prihlásiť tento skeč na Azyl, keď to zaujalo porotu, bol som prekvapený.

Čo bolo na realizácii *Posledného stretnutia*... najťažšie, respektíve, ktorá fáza vzniku ti zaberala najviac času?

Na realizácii nebolo nič zložité. Akurát to, že som doma zabudol scenár a muselo sa improvizovať, čo sa asi nakoniec pozitívne odrazilo na výsledku. Predlohu som napísal za hodinu, vybavil som telefonáty a o pár hodín bol celý štáb v Horskom parku. Najdlhšie trval asi strih a zvuková postprodukcia, pretože Pefo skladal „intelektuálnu tému“ a museli sme skeč oruchovať a dať nahovoriť komentár. Teraz už viem, že úspešné dielo sa dá nakrútiť aj v priebehu jedného dňa a prakticky bez peňazí. (Smiech.)

To, čo nakoniec vidíme v konečnom zostrihu, je všetko, čo si natočil, alebo zostal aj nejaký nepoužitý materiál, ktorý by stál za reč?

Zostalo niekoľko nepoužitých záberov (dialóg medzi intelektuálmi, príprava hmyzu), teraz som však rád, že sa vo filme neobjavili, pretože by zbytočne rozbili výstavbu. Keď som strihal, nemal som o dramaturgii ešte ani tušenie, riadil som sa podľa inštinktu a toho, čo som sa naučil na hodinách pána Labíka. A, samozrejme, napozeral v „podradných“ filmoch.

***Posledné stretnutie*... by mohlo byť skvelým prólogom dlhšieho filmu?**

Určite. Až pri realizácii posledného tímového cvičenia som si uvedomil, že by som chcel rozprávať o období osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. V škole sme si museli kupovať knižky v ruštine, učiteľka ospevovala Lenina a Husáka. A potom sa zrazu otvorili hranice a rodičia ma zobrali do Viedne. Úžasné spomienky... Predpokladám, že na nich založím svoj bakalársky scenár.

Dostali sa k tebe nejaké reakcie na *Posledné stretnutie*..., ktoré ňa zaujali alebo pobavili?

Väčšina reakcií bola pozitívna, akurát som dostal pripomienku, že by som mal byť gendrovo korektný. Keď sme film robili, vôbec nám nenapadlo, že sme zabudli na ženy. Takto to môže vyznieť, že intelektuálmi môžu byť len tí, čo majú semenníky.



Záber z filmu *Posledné stretnutie milovníkov sovietskej poézie*

Synopsa k filmu hovorí, že „byť intelektuálom bolo nebezpečné v akejkoľvek historickej dobe“... Toto je zároveň aj jedna z možných interpretácií tvojho filmu, ale na druhej strane intelektuáli, ktorých zobrazuješ, sú smiešni sympatizanti Sovietskeho zväzu a sympatie divákov (súdim tak podľa seba) sú skôr na strane intelekt vysávajúceho hmyzu. Čo by si povedal na označenie filmu ako útoku na intelektuálny snobizmus? Alebo ide o pravocvo intelektuálne dielo?

Áno, film je pohľadom z pravej strany, v žiadnom prípade sa však nechcem vysmievať zo Sovietskeho zväzu. Ruskú kultúru zbožňujem, vo filme som chcel ukázať, ako vyzerá niekto, kto zaslepený odrieka prázdne formulky a hľadá v nich významy. Forma slúži ako akcent.

Súdiac nielen podľa *Posledného stretnutia... máš rád B-čkové filmy a bizarné situácie. Čím ťa oslovujú?*

Tzv. „nízka kinematografia“ je pre mňa nesmierne dôležitá. Dokážem sa na nej schuti zabaviť, poučiť a niekedy aj dobre rozčúliť. V určitých momentoch je pre mňa inšpiráciou.

V európskych národných kinematografiách, o Slovensku ani nehovoriac, sa filmy zobrazujúce niečo príliš bizarné veľmi nevyskytujú a teraz nemám na mysli nadšených amatérov, ale profesionálne dlhometrážne diela. Výnimkou je snáď len Maďarsko, kde sa v pomerne krátkom časovom odstupe objavujú snímky ako *Hukkle*, *Revizori*, *Taxidermia*... Máš tiež podobný pocit? Ak áno, čo myslíš, prečo je to tak? Nechýbajú ti v európskom filme podobné diela?

Určite tu také diela chýbajú. Napríklad v spomínanej *Taxidermii* je kontroverzným a originálnym spôsobom pomenované to, o čo sa iné filmy pokúšajú už dlho. Treba si uvedomiť, že spôsobov, ako sa dá vnímať svet okolo nás, história a naše pocity, je nespočetne veľa. Vždy keď chcem popísať nejakú situáciu, tak rozmýšľam, ako ju spraviť tak, aby zaujala, aby som ju ukázal v inom svetle. Osobne si cením režiséra, ktorý ma dokáže šokovať, prípadne docieľi, že počas projekcie zabudnem na vlastné problémy.

Na bratislavskej VŠMU študuješ odbor scenáristika a dramaturgia. Neláka ťa skôr réžia?

Byť scenáristom bola moja vysnívaná profesia. Trvalo mi však veľmi krátko, kým som si uvedomil, že viem najlepšie sám, ako by to, čo dávam na papier, malo byť pretransformované do obrazov. V budúcnosti sa teda určite budem venovať aj réžii.

Pripravuješ alebo aspoň uvažuješ o nejakých ďalších projektoch? Ak teda nepočítaš tie, ktoré máš ako povinné zadania v škole.

Môj najbližší projekt vychádza zo školskej semestrálnej práce, adaptoval som krátku poviedku Pavla Rankova. Pokúšam sa do nej vložiť trochu osobitej atmosféry postavenej na hranici fantázie a reality. Bude to vlastne môj prvý väčší projekt, nakrúcame na 16 mm materiál so štábom, ktorý pozostáva z ľudí z môjho ročníka, navzájom si dôverujeme a rozumieme. Momentálne chcem dať do tvorby maximum a prišiel som na to, že sa nedokážem s plným nasadením venovať viacerým projektom. Našiel som však spôsob, ako pripojiť školu s individuálnymi záujmami a mám dojem, že je to tá správna cesta...

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

Interpretácia je rehoľa

_Juraj Mojžiš

Interpretácia je rehoľa, vážení, prípadne – Wittgenstein by tak napísal – aspoň reholu predpokladá. Žijem s týmto náhľadom už dosť dlho a rovnako nie krátky čas s ním chodím pred po vede (ne)dychtiacu omladinu. V školskom roku 2007/2008 Interpretáčny seminár na Katedre vied o umení VŠMU v Bratislave poslucháčom druhého a tretieho ročníka poskytol po dva semestre témy, ktorými žil český film počas desiatich normálne zlatých rokov šesťdesiatych. Tie témy pulzovali v širokom kontexte umenia „60“, predovšetkým však mali ambíciu porozumieť podstate celkom nového filmového rozprávania. Pravda, dnešné prijímanie spomenutých impulzov, ich vsiaknutie do organizmu umelca a jeho diela je v mnohom odlišné od kedysi až nekriticky oceňovanej originality umeleckého diela. S touto hypotézou som pripravil projekcie a viedol hodiny seminára. Vlastne som len občas pripomenul, že príbehový materiál tých filmov svojim estetickým potenciálom neraz vedel vážne prehovoriť aj v mene celej generácie. Napokon som sa pokúsil sformulovať okruh otázok, na ktoré by bolo možné odpovedať prípadne aj v duchu názvu tohto uvedenia výberu zo seminárnych prác: *interpretácia je rehoľa*. Takže som po xty raz zopakoval, že filmovým príbehom sformovaný svet je obrazom sveta ako jeho súčasť. Čiže potom by interpretácia mala dbať na určenie akosti onoho obrazu. Či bol pravdivý a spravodlivý, alebo krivý a falošný, alebo naivný. A ešte čosi v tom zmysle, že v „60“ zdôraznený vnútorný svet hrdinu, v ktorom sa splietla minulosť so súčasnosťou, sa jednoducho zmocnil subjektívnej perspektívy, a tak prioritou úvah nad príbehom viedla k tomu, že v tých najlepších prípadoch prioritou otázok – a teda pochybností – prevládla nad odpoveďami – teda tvrdeniami.

Napokon som vybral týchto päť z obhájených seminárnych prác a navrhujem ich čítanie v tomto poradí: *Som aká som, som žena!!!* (Katarína Martincová), *Medzi Jozefom K a Jozefom Švejkom* (Roman Jurčák), *Beznádej jednotlivca v českom novovlnovom filme* (Matej Lauko), *Ipi Apač* (Eva Perdochová), *Paralely jazykových rovin absurdnej drámy a filmov českej novej vlny* (Pavel Smejkal).

Poznámka redakcie: Časť vyššie spomenutých textov vzápätí nasleduje, časť uverejníme v ďalšom čísle.

Som aká som, som žena!!!

Reflexia ženských (anti)hrdiniek filmov šesťdesiatych rokov

_Katarína Martincová

Som vodkyňou tlupy zvlčilých žien z Konca srpna v hoteli Ozon a mohla by som vám rozprávať o dezilúzii. Som Eva a viem, ako chutí zakázané ovocie. Som Markéta a nechcem nič viac, len aby bol Ludvík „spořádaným“ občanom. Som Valéria a chcem...!!!

Pri analyzovaní filmov rokov šesťdesiatych 20. storočia zakopávame o antihrdinov. Mojim záujmom sa pre túto prácu stala myšlienka, či majú aj svoje anti(hrdinky), a ak áno, aké sú. Pokiaľ som sa bližšie pozrela na ženské filmové postavy z českých filmov tohto obdobia, odkryla sa mi veľká a rozmanitá skupina. A teda aj problém, ako ich analyzovať a interpretovať.

Líniu zobrazovania antihrdinov v kinematografii šesťdesiatych rokov sa nevyhli ani ženské postavy. Od ženských postáv sa v umení po dlhé veky hrdinstvo v jeho elementárnej podstate neočakávalo. Je doménou mužskou a, aby bol muž hrdinom, musí existovať objekt, pre ktorý je nutné, priam žiaduce, vykonať hrdinský skutok. Tento archetypálny vzorec sa objavuje, a to nielen vo filme, po mnohé storočia v umeleckých útvaroch tak rôznych ako je román, opera, výtvarné dielo a podobne. Ženské hrdinstvo antického typu po vzore Antigony je skôr výnimkou a rozhodne v pomere k tradičnému vzoru, o ktorom tu bola reč, je ho v umeleckých dielach zobrazeného nepomerne menej. Ak sa teda vrátíme k filmom rokov šesťdesiatych, ktoré narušili hrdinskosť hrdinu a spravili z neho outsidersa spoločnosti, postavu, ktorá pod farchou poznania dospieva často k pasívnej rezignácii či rezistencii, zistíme, že tento posun sa týkal aj niektorých ženských postáv. Ženské role v týchto filmoch nie sú špecifické, sú skôr rôznorodé, tak ako sú rôzne ženské hrdinky vo všetkých obdobiach kinematografie. Pokúsim sa pozrieť sa na niektoré ich rysy odkazujúce na spoločné podhubie, z ktorého mohli vyrásť. Spoločenská klíma, myšlienkové odkazy z bohatej literárnej tradície, snaha o všetkom hovoriť inak ako doteraz, to boli faktory, ktoré formovali najlepšie ženské postavy tohto obdobia.

Povedzme si otvorene, dejinám filmu (a popravde, nielen im) kralujú muži. Toto umenie je viac doménou mužskou, pokiaľ sa v tejto chvíli nebudeme venovať herečkách, ktoré mi nateraz snád' odpustia, ako aj iné dámy stojace v pozadí tvorby filmu. Zlatý vek českej kinematografie by však určite mal o niečo chudobnejšiu výtvarnú stránku, pokiaľ by sa na niektorých filmoch, čo vtedy vznikli, nepodieľali dve významné tvorkyne - Věra Chytilová a Ester Krumbachová. Krumbachová je pre svoj široký profesionálny záber skutočne výnimočným zjavom českého filmu a jej tvorivú prácu by bolo vhodné rozobrať samostatne.

Ak chceme hovoriť o výrazne ženských filmoch, o filmoch riešiacich ženské emócie, vzťahy žien a myslenie žien, potom nesmieme opomenúť Chytilovú. Práve ona prichádza s najvýraznejším obratom v zobrazovaní ženy vo filme. „Vždy jsou to ženy nazírané a posuzované ženou, zatím až dosud to stále byly ženy traktované z pohledu mužů. (...)“

Ani průměrně vnímatému divákovi nemohla uniknúť zvláštni feministní osobitost jejich filmů: jejich nesmlouvavá, leč každým nervem ženská optika a pozice odmítající jakékoliv mýtizování či sentimentalizování, jakoukoliv citovou polevu. (...) Zatím co v „mužských“ filmech, pokud se blíž dotýkal ženských osudů, dominovaly v podstatě toliko dva pohledy – jeden, v němž prevažoval citový, lyrický či erotický zřetel a druhý zaměřený k biologické či sociální funkci ženy.⁴¹ A tak sa stáva, že po zmysle (všetkého) nepátrame len v absurdných filmoch Pavla Juráčka *Případ pro začínajícího kata* a *Postava k podpírání*, ale, a to je důležité, v českom filme sa objavuje rýdzo ženské existencionálne nazeranie. Chytilová, aj keď sa vo svojej tvorbe vo šesťdesiatych rokoch výrazne pohla od postupov filmu-pravdy (napr. *O něčem jiném*) k abstraktnejšiemu filmovému výrazu s využívaním metafor či alegórií (napr. *Ovoce stromů rajských jímé*), neprestáva ženu zobrazovať bez zbytočných deformácií v kladnom či zápornom slova zmysle.

Tak ako vo svojej seminárnej práci správne poznamenal Roman Jurčák, hľadanie Kafku a Haška, napríklad, v prácach Věry Chytilovej by bolo smiešne. Skutočne, ženské postavy v dielach českej novej vlny sa nevyznačujú kafkovskými ani švejkovskými rysmi ako je to u mužských hrdinov. Niekedy (a to nie veľmi často), pokiaľ ide o adaptácie literárnych diel, vychádzajú z literárnej tradície (napríklad *Valerie a týden divů*), v pôvodných scénároch je rôznorodý ženských hrdiniek podmienená líniou, ku ktorej príslušný film tiahol. Medzi tie základné v českej kinematografii šesťdesiatych rokov minulého storočia patrí realistická vetva – blízka k odkazu cinema verité, a poetická, lyrická vetva. Samozrejme, lepšie sa dá spriaznenosť postáv a ich istá jednoliatosť definovať u predstaviteľov a zástancov veristickej vetvy, najmä u skupiny, ktorá vzišla zo študentov na FAMU, konkrétne Formana, Papouška, Passera (trojice, ktorá sa tejto metódy filmu-pravdy pridržala najdôslednejšie), ale tiež Menzla. V dielach týchto autorov je významná práca s nehercami, teda aj neherečkami. Autori sami tvrdili, že ich obsadzovanie nemalo ideovú stránku ako tomu bolo v prípadoch ruskej montážnej školy. Súviselo to skôr so snahou vyhnúť sa okukaným tváram, ale najmä problémom s angažovaním profesionálov.² Za všetky spomeniem neherečku Miladu Ježkovú, v *Láskách jedné plavovlásky* predstavujúcu matku, ktorá neskôr vytvorila množstvo filmových postáv. Dnes ju už môžeme priradiť k „slávnym“ pucholtovcom a neckářovcom – ku kategórii nehercov, ktorá sa na vlnu svojho úspechu vo filmoch českej novej vlny viedla ďalej (Ježková zo spomínaných najdlhšie).

Čo nám teda priniesli ženy (ale samozrejme aj muži) z filmov *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Hoří, má panenko*, *Intimní osvětlení* alebo *Ecce homo Homolka*? Predovšetkým niekedy až neuveriteľne hodnoverný odraz skutočností. Tak neuveriteľný, že v dobe vzniku *Hoří, má panenko* došlo k známym obvineniam Formana z výsmechu obyčajných ľudí a k odstúpeniu talianskej producerskej spoluúčasti, pretože, ako je zjavné, po filmoch *Černý Petr* a *Lásky jedné plavovlásky* v nich smutno-smiešny tón odstupuje svoje miesto výraznej kritiky. Príťažlivosť priemernosti je aj dnes fascinujúca a stále rovnako šokujúca, hoci s odstupom času sa nám zdá, že nie sme jej súčasťou. Časovou vzdialenosťou sa vyčleňujeme z „pravdy šesťdesiatych rokov“ aj keď vieme, že hlúposť je večná. Ale späť k ženským typom.

Filmy zo spomínaného obdobia so ženskou hlavnou hrdinkou/hrdinkami je naozaj možné spočítať na prstoch. Medzi najvýraznejšie z nich jednoznačne patria *Valerie a*

tyden divů a *Morgiana*, natočené na námety podľa literárnych predlôh Vítězslava Nezvala a Alexandra Grina.

Oba tieto príbehy je možné zaradiť do línie poetickej alebo lyrickej vetvy českej novej vlny, čo mnohé naznačuje. Opäť ide o diela, ktoré ženy mýtizujú, zahalujú do rúška tajomnosti a stavajú do pozície nositeľiek tajných zbraní, a okrem tých, na ktoré si teraz pomyslia všetci, tak aj zbraní skutočných (napr. postava travičky v *Morgiana*).

Medzi ďalšie filmy z tejto línie s takmer výhradne ženskými hrdinkami, v tomto prípade skôr antihrdinkami, patrí aj *Konec srpna v hoteli Ozon*. Toto dielo je azda najostrejším opakom glorifikujúcich tendencií zobrazovania žien. Skupina žien, ktoré prežili atómovú katastrofu, je prototypom zvieracej svorky, a to takmer doslova. Chýbajúce emocionálne skúsenosti mladé dievčatá stavajú do pozície zvlčilých mládat, ktorých potreby sa redukujú na uspokojenie hladu a smádu. Stará vodkyňa s *minulou pamäťou* je mementom, ktoré však nedokáže oslaviť, pretože nepoznané v tomto prípade nie je príťažlivé. Pokiaľ sa však nezjaví muž – spasiteľ – a nenaruší zabehnutú beznádej. Podrobnejší rozbor vzťahov v diele by bol určite prínosný, no nebudem sa ním ďalej zaoberať, pretože ešte dlším spomenúť filmy, kde výraznú úlohu (samozrejme pre potreby tohto textu bez nároku na prioritu tejto sujetovej roviny v kontexte celého filmu) zohráva milostný vzťah muža a ženy.

Za mnohé spomeniem napríklad Machová a Františka Černého z Mášovho *Ohlédnutí*. Ich vzťah je klasickým príkladom, ktorý charakterizuje odlišné spracovanie traumatizujúcich životných skúseností. Navrch má v tomto prípade ženská hrdinka, celkové vyznenie diela je však skôr ťažkopádne, a teda málo presvedčivé aj v tomto aspekte. Ďalší Mášov film, s úplne inou atmosférou a iným žánrovým aj časovým zasadením, je *Hotel pro cizince*. Zatiaľ čo Peter Hudec (Peter Čepek) je opäť raz kafkovsky nezorientovaným, tápajúcim antihrdinom, Veronika (Taňa Fischerová) prechádza vo svete bez pravidiel, či skôr s vlastnými nelogickými pravidlami, s neskutočnou noblesou, nadhľadom a s vedomím si svojej absolútnej moci nad Petrom. Podobne mýtizujúci je zahmlený vzťah Juráčkovho Gullivera k imaginárnej múze Markéte v *Prípade pro začínajícího kata*. V tejto snímke je žena tieňom vynárajúcim sa akoby zo sna a tento motív, ako aj iné zahmlievanie, je v ňom dotiahnutý do konca s väčšou presvedčivosťou ako u Mášu. Veľmi výrazné ženské postavy, pre mňa osobne jedny z najlepších vo filmoch tohto obdobia z hľadiska scenáristického prepracovania aj samotného výkonu ich predstaviteľiek, nachádzame v Jirešovom *Žertě*. Nenapodobiteľným charakterom, dýchajúcim naivitou (celkom slabé slovo, ale pre vážnosť textu používam toto zjemňujúce vyjadrenie) a tiež budovateľským zápalom, sa vyznačuje postava Jaroslavy Obermaierovej – Markéty. Pre radikálny feminizmus možno absolútne neprípustná figúra, degradujúca ženu na „znôžku“ blbosti, pre nezaujatý pohľad, samozrejme, zástupkyňa más zmýšľajúcich podobne a podobne... zle. Zaujímavé je, že Markéta má vo filme aj protiklad – Zemánkovu mladú milenku, i keď v istých charakteristikách (s)prostoty je skôr jej konkurentkou na víťazku súťaže, a tentoraz nie v kráse. Mladučká slečna je príslušníčkou generácie, ktorá sa už nenadchýna. Alebo skôr, nadchne sa len pre cukrovú vatu. A možno práve v tejto postave je najviac citeľná už vyššie spomínaná pasívna rezistencia. Protiklad a zároveň istá spriaznenosť mládeže rokov päťdesiatych a mladých o generáciu neskôr v otázke nesprávnej „viery“ je akýmsi vedľaj-

ším produktom tejto kritickej tragikomédie. Ba skôr než vedľajším produktom je priamou obžalobou pasivity a nečinnosti „mláďí“. Nejde nespomenúť ani bravúrny výkon Jany Dítětovej v role ponižujúcej sa a poniženej milenky, ktorá je ochotná kvôli iluzórnemu šťastiu obetovať skutočne čokoľvek. A práve preto, že tieto tri ženské postavy nelichotia ženám ako krehkému nerozbitnému tovaru a schválne vyťahujú na svetlo ich prázdnotu, patria, podľa mňa, medzi jedny z najlepších.

Tematika ženy vo filmoch šesťdesiatych rokov minulého storočia poskytuje mnoho impulzov na ďalšiu diskusiu. Ženy-autorky, ženské postavy konkurujúce mužským, ženy hrdinky a antihrdinky, ženy spoluhráčky, ženy vo filmoch mužských kontra ženských... V tomto období, kedy sa vo Francúzsku z novovlnových filmov rodí hviezda Jeanne Moreau, sa v Čechách objavajú najlepšie úlohy Ivy Janžurovej, Jiřiny Jiráskovej, Jaroslavy Obermaierovej, Jany Dítětovej, Jany a Hany Brejchovej a mnohých ďalších, ktoré pozornosť rozhodne zasluhujú. Osobne sa domnievam, že táto téma nie je ani zďaleka týmto textom vyčerpaná, práve naopak, zaslúžila by si podrobnejšiu a dôslednejšiu analýzu.

Na záver chcem len dodať, že som opomenula, napríklad, historické drámy, ktoré opäť ponúkajú krásne ženské postavy, najmä teda v dielach Františka Vláchila, a preto len dodám: *Som Markéta Lazarová a bola by som mníškou, keby...*

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 97.

² Tamže, s. 123.

Medzi Jozefom K a Jozefom Švejkom

Roman Jurčák

Cieľom tohto textu je pokúsiť sa ukázať, ako český film 60. rokoch staval (respektíve mohol stavať) na základoch dvoch literárnych veličín. Románe Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* a diele Franza Kafku (najmä na jeho románe *Proces*).

Hašek aj Kafka nesporne patria medzi hlavné piliere českej kultúry 20. storočia. Kafka síce náleží k nemeckým píšucim autorom, ale jeho previazanosť s českým prostredím je ťažko spochybiteľná. Väčšinu života prežil v rodnej Prahe, kde je aj pochovaný. Nehovoriac o tom, že zasvätení čitatelia si nad stránkami jeho *Procesu* pravdepodobne najčastejšie predstavujú akúsi bizarnú temnú verziu Prahy prelomu 19. a 20. storočia. Hašek aj Kafka prišli na svet roku 1883, a keby Hašek žil o jediný rok dlhšie, mali by aj spoločný rok úmrtia v smutne nízkom veku štyridsať rokov.

Proces aj *Osudy dobrého vojáka Švejka...* rozprávajú diametrálne odlišným spôsobom o tom istom. Ide o príbehy jednotlivcov prechádzajúcich životom ako pomyselným mlynčekom na mäso. Kým Kafkov tragický hrdina Jozef K je zomletý skôr ako si stihne plne uvedomiť, že sa v mlynčeku ocitol, komický Švejk ním bezstarostne prechádza bez toho,

aby si to vôbec všimol. Je logické, že filmárov z totalitného Československa zaujímali práve takéto príbehy a hneď ako to zmeny politickej klímy umožnili, začali tému – človek uväznený v súkolí systému – hojne spracúvať v skutočne rôznorodých variáciách. Ťažko by sme v „zlatých šesťdesiatych“ hľadali dielo nakrútené tvorcom späťm s novou vlnou, v ktorom sa nevyskytuje. Pochopiteľne, nie vždy je táto téma postavená do centra rozprávania ako, napríklad, v Juráčkovom *Prípade pro začínajícího kata*. Často je zdanlivo len okrajová, prípadne maskovaná inou témou, a sme schopní odčítať ju len na základe znalosti dobového kontextu (trebárs v prípade Passerovho *Intimního osvětlení*).

Na pomyselnéj osi medzi tragickým a komickým sa väčšina filmov pohybuje okolo stredu. Tvorcovia, sčasti určite v záujme civilnosti výpovede, sa nevydávali do krajných polôh a volili tragikomický, respektíve smutno-smiešny, tón. Zrejme žiadny film sa nepokúsil o kafkovskú bezvýchodiskovosť (hoci aj v tej je niečo groteskné), ale ani o švejkovský absolútny nadhľad, pri ktorom desiatky mŕtvych nehrajú rolu. O tragických úmrtiach sa tu hovorí s humorom a akosi mimochodom, medzi rečou. Už v prvej kapitole počas jedného rozhovoru padnú zmienky o deviatich.

Zlo systému má v Švejke inú podstatu ako v Kafkovom bizarnom svete, hoci jeho ničivé dôsledky sú v podstate totožné. Príčinou utrpenia v Haškovom svete je skutočnosť, že moc rozhodovať majú neschopní hlupáci pochybných morálnych zásad a vždy sa nájde dostatok jedincov ochotných pre vlastný prospech ich nariadenia bezvýhradne plniť. U Kafku, naopak, neexistuje človek zodpovedný za zásadné rozhodnutia. Celý systém je riadený nezmäpovateľnou sieťou nezmyselných úradov. Jednotliviec je úplne odizolovaný od výkonnej moci, ktorá nemá žiaden cieľ, len udržiava samú seba.

V 60. rokoch bolo filmové podobenstvo v českej kinematografii novým útvarom nemajúcim takmer nijakých predchodcov. Bolo budované len na podloží Kafkovej úzkostnej vízie absurdity ľudskej existencie.¹ Aj príbeh Švejka je kompletne vyfabulovaný, ale využíva reálne historické udalosti a reflektuje ich (konkrétne prvú svetovú vojnu a situáciu v CK monarchii). Práve podobenstvá a historické reflexie boli spolu s filmami z každodenného života asi najčastejším „žánrom“. Na poli podobenstva sa Kafkovi najviac priblížil Pavel Juráček svojou *Postavou k podpirání* a už spomínaným *Prípadem pro začínajícího kata*. Ostrov učencov Laputa, vznášajúci sa nad zemou, zo Swiftových *Gulliverových ciest*, je u Juráčka skôr Kafkovým *Zámkom*.

V historických reflexiách sa tvorcovia najčastejšie vracali do obdobia protektorátu a nástupu komunistov k moci (*Ohlédnutí, Ostře sledované vlaky, Žert, Všichni dobří rodáci...*). Niekoľko filmov sa však vrátilo aj do čias Rakúsko-Uhorskej monarchie, konkrétne do doby okolo prelomu storočí. Práve v tom období Kafka tvoril svoje diela a na toto obdobie často spomínajú postavy zo *Švejka* ako na dobré časy pred vojnou. *Valerie a týden divů, Hotel pro cizince a Morgiana* však nie sú kritickými reflexiami zobrazovanej doby. Ide o filmy plné nostalgie za stratenými časmi. Nostalgie, ktorú je cítiť aj v *Švejke*, a to napriek tomu, akú správu nám o pomeroch onej doby podáva. Niečo podobné môže dnešný čitateľ nájsť aj u Kafku. V jeho expresionisticky pochmúrnej „Praha“ by asi málokto chcel žiť, ale je krásne si ju predstavovať. Nie len samotné diela, ale aj ich hrdinovia mali často tendenciu upínať sa k minulosti. Tá buď skrývala prežitú traumu (*Žert, Ohlédnutí*), alebo, naopak, predstavovala staré zlaté časy. V lietajúcom meste Laputa vládne nostalgia za

dobou, keď ešte mali kráľa... Pre hrdinky *Konca srpna v hotelu Ozon* predstavuje minulosť časy pred apokalypsou, keď každodenná existencia nebola redukovaná len na zháňanie potravy. V tom sú vzdialene podobné s postavou vojaka Balouna zo *Švejka*, pre ktorého je najväčšou hrôzou vojny nemožnosť oddať sa nezriadenému konzumu.

Napriek rozdielnosti medzi Švejkom a K-om nachádzame u nich viacero zásadných spoločných črt. Oba sú osamelými hrdinami, ktorí ľudí vo svojom okolí príliš nezaujímajú, často sú im dokonca na obtiaž, hoci oni sa správajú k okoliu prívetivo. Názornejším príkladom takejto postavy ako Jozef K je u Kafku Řehoř z poviedky *Proměna*. Keď nájde služobná jeho mŕtve pavúčie telo, oznámi to rodine so slovami: „Pojďte se podívat, ono to chcíplo, leží to tam dočista chcíplé!“ Švejk ani K nie sú pánmi svojho osudu. Ich životy sú neustále priamo a fatálne ovplyvňované vyššou mocou. Tá v podstate bráni tomu, aby sa mohli naplniť ich malé túžby. Oba nechcú nič iné, ako obyčajný pokojný život naplnený harmonickými vzťahmi s okolím. Nemajú nijaké veľké ciele. Toto isté viac-menej sedí aj na väčšinu filmových hrdinov 60. rokov. Zaujímavejšie je však pozrieť sa na rozdiely medzi Švejkom a K-om. Najzásadnejšie sú v spôsobe, akým idú za svojimi skromnými cieľmi. Hrdina *Procesu* je zakríknutý úradník snažiaci sa ostať bokom. Švejk je na rozbor náročnejšia a oveľa nejednoznačnejšia postava. Na prvý pohľad ide o mierne zaostaleho dobráka snažiaceho sa každému zavďačiť. Zásadne mu chýba kriticky reflexívna distancia (hlavne sebareflexívna). V tom sa mu asi najviac podobajú Formanovi hrdinovia. Z nedostatku sebakritiky pramení aj jeho drzosť hraničiaca s hulvátstvom, ale aj nemožnosť skaziť mu náladu. V niektorých situáciách však jeho hlúposť pôsobí ako pretváрка a špekulantstvo za účelom prospechu. Napríklad, hneď na prvej stránke románu sa dočítame, že falšuje psie rodokmene.

Ak berieme K-a a Švejka ako symbolické obrazy prostého českého (čapkovského) človeka, z ktorých vychádzali tvorcovia novej vlny, ponúka sa otázka, či je viac Švejkov alebo K-ov. Možnú odpoveď ponúka Jan Němec v snímke *O slavnosti a hostech*. Skupina ľudí tu viac či menej ochotne necháva so sebou manipulovať, plní nezmyselné nariadenia, prikyvuje na hlúpe frázy hostiteľa a mnohé ochotne opakuje, čím sa tu zdôrazňuje ich vyprázdnenosť. Teda niečo podobné, ako keď sa Švejk pokúša doslovne plniť zadané rozkazy. Len jediný človek na túto „hru“ neprístupuje a ešte pred začiatkom oslavy utečie, načo sa ho ostatní vydávajú hľadať aj so stópárskym psom a puškou. Teda podľa tohto Němcovho diela by sme mohli súdiť, že drvivá väčšina spoločnosti je švejkovská a K je so svojim prístupom vlastne rebelujúci hrdina. Veď v závere *Procesu* sa dozvedáme, že K sa prestal venovať záležitostiam vo svojom procese. Tým vlastne odmieta direktívnu hru systému.

Vo väčšine prípadov sú však postavy syntézami Švejka a kafkovského úradníčka. Tie najdokonalejšie nájdeme v tých najcivilnejších filmoch, ktoré na prvý pohľad nemajú absolútne nič spoločné s Haškovým ani Kafkovým svetom. Skvelým príkladom je *Intimní osvětlení*. Hudobník Petr prichádza z Prahy na dedinu navštíviť starého priateľa Karla alias Bambasa, taktiež hudobníka. Konfrontácia ich životov odhaľuje vnútornú nespokojnosť každého z nich so svojim osudom a zároveň nepatrnú vzájomnú závisť. Bambas sa tak trochu hanbí za svoju veľkú rodinu a jej dedinské spôsoby. Dokonca vyzerá nesvoj aj keď Petr obdivne hľadá na jeho plnú špajzu, ktorá z neho robí pred priateľovými očami usadlého vidiečana. Zdá sa, že kariéra, slobodomyselný mestský život a mladá žena, teda

všetko, čím disponuje Petr, by mu bolo milšie. Lenže Bambasov veľký dom s terasou a rodinné zázemie, znamenajúce určitú životnú istotu, sú niečím, čím by zasa Petr rád nahradil svoje neisté postavenie. Obaja teda vnímajú sami seba skôr ako kafkovského úradníčka prechádzajúceho životom s utrpením, ale navzájom v sebe vidia úspešných mužov pohybujúcich sa svetom s pohodou a sebaistotou Švejka.

Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války a *Proces* (respektíve Švejka a K) predstavujú vo viacerých rovinách dve krajné polohy, medzi ktorými sa český film 60. rokov – viac alebo menej vedome – pohyboval. Príbuznosť mnohých diel s Kafkom či Haškom však môže byť náhodná. Dielo tejto dvojice autorov zďaleka nebolo jediným, na čom česká kinematografia rokov šesťdesiatych stávala. A snaha nájsť ich priamy vplyv, napríklad, v Chytilovej filmoch *O něčem jiném*, *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* by bola násilná, až smiešna.

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ ŠKAPOVÁ, Zdena: Cesty k moderní filmové poetice. In: Dvořák, J. (ed.): *Démanty všednosti Český a Slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. 71s.

frame

kritický občasník študentov filmovej vedy Filmovej a televíznej fakulty
Vysokej školy múzických umení v Bratislave

Ročník 6 – 2008, číslo 1

Šéfredaktor: Zuzana Mojžišová
(zmojzisova@slovanet.sk, Svoradova 2, 813 01 Bratislava)

Vizuálna koncepcia a layout: Eva Filová

Časopis vychádza aj vďaka finančnému príspevniu VŠMU.

Na obálke záber z filmu Kena Russela *Divoký mesáš* (1972)
(Zdroj: www.markiza.sk)