

# frame

2/2007

kritický občasník  
študentov filmovej vedy  
FTF VŠMU

Dokumentárny film



# Obsah

## DOKUMENTÁRNY FILM

<b>Katarína Martincová:</b> 100 % pure reality	219
<b>Robert Horňanský:</b> Leni Riefenstahl: z norimberských tribún do podmorského sveta	221
<b>Tomáš Hudák:</b> Rané dokumenty Michelangela Antonioniho	224
<b>Peter Závadský:</b> Z UFA do ruín Pompejí	226
<b>Ivana Šlosárová:</b> Do Medzilaboriec je cesta dlhá, alebo Borod – Miková – Medzilaborce	230
<b>Žofia Bosáková:</b> Obrazové inosvety	232
<b>Michala Burčáková:</b> Stalo sa to v Rakúsku	234
<b>Matej Lauko:</b> Jeden pohľad na Stoku	235
<b>Nina Nováková:</b> Sedem hriechov sedem dní	237
<b>Pavel Smejkal:</b> Konvencie sú ako prášky na spanie	240
11. ČESKOSLOVENSKÁ FILMOLOGICKÁ KONFERENCIA NAŠIMI OČAMI	
<b>Roman Jurčák:</b> Krpáčovo	242
<b>Eva Perd'ochová:</b> Na Aljašku!	244
<b>Juraj Hoppan, Robert Horňanský, Katarína Martincová, Peter Závadský:</b> Spoločná reportáž	246
KEĎ DVAJA ROBIA TO ISTÉ, NIE JE TO TO ISTÉ...	
<b>Eva Perd'ochová:</b> Fantóm vo fialových šatách	249
<b>Roman Jurčák:</b> Morgiana	250
<b>Katarína Martincová:</b> Juraj Herz: Morgiana. Vizuálna lahôdka alebo psychoanalytický podvod?	252

**Nevšedný dokument Miroslava Janeka *Portréty neznámych detí – Chačipe sleduje očami detí z detských domovov ich súkromné radosti i traumy. Je smutno-smiešnym pohľadom na ich osud a na svet okolo nich. Vnútrotný svet detí, citové strádanie aj veľký emocionálny potenciál odkrýva film prostredníctvom rozhovorov, švankmajetrovských animácií, inscenovaných scénok o alkoholizme, bezdomovectve a veciach, ktoré tieto deti vnímajú odlišne ako deti vyrastajúce v rodine.***

Po vzhľadnutí tohto filmu som sa pohrávala s myšlienkou premietnuť ho odchovancom detských domovov stojacim na prahu dospelosti, ktorých osudy sú vlastne osudmi detí z Janekovho dokumentu. Pracujem ako vychovávateľka na internáte odborného učilišťa jedného bratislavského zariadenia pre mentálne postihnutú mládež. To prakticky znamená, že sa venujem vekovej kategórii zhruba od 15 do 20 rokov, ktorej intelekt sa pohybuje v hraničnom pásme a pásme ľahkej mentálnej retardácie. Mnohé z detí pochádzajú zo zlých sociálnych pomerov, časť z nich sú *domováci*.

V spolupráci s liečebnou pedagogičkou sme sa rozhodli, že v rámci skupinovej terapie urobíme projekciu filmu pre dve skupiny klientov zariadenia: *domovácku* a *nedomovácku*. S malou dušičkou, či prídu, sme v mikrovlnnej rúre vypukali popcorn, ponalievali do pohárov kofolu, zapálili sviečky a čakali pozvaných.

## **Stretnutie 1, domováci:**

Vo filme vystupujú deti zhruba vo veku žiakov základnej školy. Priznám sa, obávala som sa, či sa naši teenageri budú vedieť 'vcítiť' do problému, pokiaľ jeho nositeľmi budú deti mladšie ako oni. Opak sa stal pravdou. (Aj v mnohých ďalších predpokladoch som sa mylila.) Problematická sa mi zdala tiež dĺžka filmu, pre bežného človeka štandardne prijateľných 55 minút. Keďže však išlo o dokumentárny film, domnievala som sa, že bude označený za

*blbosť* a odmietnutý hneď v prvých minútach, alebo dôjde k strate koncentrácie divákov niekde v polovici filmu. Opäť chybná hypotéza! Téma filmu tak zarezonovala, že napriek mojej výzve, aby dej komentovali, urobili tak len dvaja chlapci. Prvý tým našiel spôsob ako sa odosobniť od námetu filmu a nenechať sa vtiahnuť do hry so svojím súkromným prežívaním; v prípade druhého chlapca jeho poznámky súviseli s reálne nižším IQ (dieťa alkoholik, narodené rodičom vyššieho veku). Ostatní sledovali film veľmi sústredene, sem-tam bolo počuť šuškanie, dakedy značne rozpačitý smiech. Ani na pasáže, ktoré dávali priestor pre odľahčenie vážnej témy, nereagovali uvoľnene. Zmocňoval sa ma pocit, že atmosféra je s pribúdajúcimi minútami projekcie čoraz ťažvejšia a smutnejšia. Sedela som na mieste, odkiaľ som videla tváre chalanov a mladých slečien, preto som z nich mala možnosť odčítavať emócie. Odrážali záujem, smútok, bolesť, ľútosť... Zrazu v nich bolo všetko, čo tam ten detský domov dal... A čo im vzal. Vyzeralo to akoby sa pozerali do zrkadla a uvideli seba. Takú silnú identifikáciu s filmom som, priznám sa, videla snáď prvý raz v živote. (Možno s výnimkou detského diváka.)

Za veľký úspech som považovala, že nikto počas filmu natrvalo neodišiel. Niektorí odbehli (ktovie kam), ale všetci sa vrátili. Dokonca dvaja zaľúbenci, ticho sediaci mimo ostatných, venujúci sa prevažne sebe, boli z času na čas vytrhnutí zo zaujatia sebou samými a zadívali sa na bežiacie obrázky.

Na konci filmu sme plánovali diskusiu. Zdalo sa však, že ovzdušie nie je príliš vhodné na vŕtanie sa v otvorených ranách. Dve z dievčat sa po skončení filmu rozplakali a doslova vyleteli z miestnosti. Ostatným tiež nebolo do reči. Sucho skonštatovali, že film sa im páčil a na otázku, či odrážal skutočnú *domovácku* realitu, som dostala odpoveď, že to bola 100 % *domovácka* realita.

Z prvého stretnutia chcem spomenúť ešte

jeden dôležitý moment. V závere *Portrétov neznámych detí* je scéna, v ktorej dievča v afekte na zemi plače a volá: „Maminka!“ Za ňou stojí dospelá osoba (vidno len jej nohy) a nič nerobí. Vstúpila som do premietania s otázkou, či je konanie tejto osoby správne. Všetci povedali, že nie je. Spýtala som sa, čo by na jej mieste spravili oni. Odpoveď jedného chlapca znela: „Zalepil by som jej ústa lepiacou páskou.“ Druhý hovoril, že by dal tomu dievčaťu pusu, a z prítomných slečien nesmelo vypadlo, že by dievčaťko, keby boli na mieste vychovávateľky, objali. K tomu snáď netreba nič dodávať.

### Stretnutie 2, *nedomováci*:

Po veľmi sľubnej projekcii spred týždňa som sa odhodlane vrhla na nákup počiatočného lákadla večerného premietania filmu – dvojnásobnej dávky pukancov a pitia. Myslela som si, že účasť bude vysoká, súdiac podľa rozhovorov s deťmi (hovorím deťmi, sú to však takmer dospeláci) sľubujúcimi, že prídu. Kosa narazila na kameň, pretože naša projekcia filmu nebola jedinou večernou aktivitou, čo nám podstatne preriedilo divákov. Niektorí dokument kvôli námetu a priori odmietli,

mnohí však, čo chceli prísť, z rôznych príčin nemohli. Skupinka detí, ktoré sa zišli, nás privítala poznámkami typu: „A horor nemáte?“. Popravde, spočiatku ma zarazila intelektová úroveň našich aktuálnych návštevníkov. Chlapec s Downovým syndrómom či chalanisko maďarskej národnosti, ktorý má ťažkosti so slovenčinou, tobôž s češtinou, a pár ďalších rozhodne nereprezentovalo návštevníkov, akých by som si predstavovala pre porovnanie so skupinou spred týždňa. Samozrejme, ideálne podmienky sa pri takýchto „experimentoch“ dajú navodiť len veľmi ťažko, a tak treba improvizovať. Ale opäť som bola milo prekvapená, ako napokon celá akcia dopadla. Z hrozivo vyzerajúcej účasti sa, bohužiaľ až ku koncu filmu, vyklúlo celkom príjemné posedenie. Počas premietania prichádzali zo zvedavosti a (vraj) z nudy ďalší, ktorí na film reagovali veľmi živo. Ak by som mala konfrontovať atmosféru tohto stretnutia s predchádzajúcim, tak *nedomovácke* deti reagovali oveľa spontánnejšie najmä na akciu vo filme – na kopance, bitky a pod. Tiež vulgarizmy, ktoré sa filmom mihli, neušli pozornosti a musím skonštatovať, že mali veľký úspech.

Pre mentálne postihnutých je typické sústred-



Záber z filmu *Chačipe*

<http://www.katalog.artfilm.cz/popup.py;mešobrazek?idf=OBR14392&popis=>

nie sa na nepodstatný detail, pričom im zvykne unikať podstata. To bol hlavný problém pri sledovaní myšlienky dokumentu. Nepočúvali hlas dievčatka za oknom, zaujalo ich, že tam sneží... Nepremýšľali, prečo sa deti hrali na bezdomovcov, zhnusene komentovali to, že pri tom liezli do kontajnerov... Zarážajúce, vzhľadom na jemne experimentálnu formálnu stránku filmu a už spomínanú intelektovú úroveň, bolo, že sa na ňom skutočne bavili. To podľa mňa podčiarkuje kvalitu filmu, jeho potenciál. Obe skupiny, ktorým sme film premietali, ho dopozerali, nikto neodišiel, pretože by ho film nebavil. Mimoriadne zaujímavé bolo, že aj tentokrát prišlo dievča, ktoré už film videlo pri prvom premietaní. Stoličku si odťahlo mimo ostatných k oknu a povedalo, že radšej bude sedieť opäť na tom istom filme ako sa nudiť na internáte. Je to jedno z najvímavejších dievčat internátu s relatívne dobrou inteligenciou. Prišli aj dvaja chlapi, ktorí sa po prvý raz radikálne odmietli zúčastniť premietania pre *domovákov*.

Výraznejší záujem chlapcov a dievčat z detských domov o film s témou s ich životom pevne zviazanou, prirodzene, súvisí s ich kon-

krétnou skúsenosťou. Taktiež ich možno trochu preexponované reakcie (plač) sú odrazom toho, že sa vedeli oveľa lepšie vcítiť do situácie detí vystupujúcich vo filme ako teenageri, ktorí vyrastali v rodinách. Veď zdravotník uvidí vo filme o nemocnici viac než človek bez zdravotníckeho vzdelania, fyzik lepšie pochopí dokument o zostrojení atómovej bomby ako človek bez potrebných informácií. Deti z detského domova oveľa citlivejšie reagovali na realitu, ktorej súčasťou sú aj oni, než tie, ktoré túto skúsenosť nemajú. Tie vnímali viac formálnu stránku rozprávania, dostatočne výraznú, aby upútala ich pozornosť.

Týmto článkom som nechcela vzbudiť falošnú ľútosť či prebúdzat' svedomie spoločnosti. Snažila som sa iba poukázať na 100 % *domováku* realitu na 100 % pure reality. Aj toto je život, aj takto sa žije. To je memento filmu Miroslava Janeka. Moc dokumentaristu je veľká. Dostane kus bytia a má z neho uplácať *bábovičku*. Táto sa obzvlášť podarila.

*Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník*

**Čačipe** (Miroslav Janek, ČR 2005)

## Leni Riefenstahl: z norimberských tribún do podmorského sveta

Robert Horňanský

**Najznámejšia predstaviteľka nacistickej filmovej propagandy sa vo filme prvý raz objavila ako herečka pod režijným vedením Arnolda Fancka v snímke *Svätá hora*. Po viacerých hereckých úspechoch nakrútila svoj režijný debut *Modré svetlo*, ktorého scenár napísala s Bélom Balázsom. Najväčším úspechom a zároveň aj „klincom do rakvy“ boli pre ňu filmy, ktoré nakrúcala za hitlerovských čias. Kult Leni Riefenstahlovej pretrváva dodnes.**

Po skončení vojny Riefenstahlová, podobne ako iní aktéri z brandže, prechádzala pro-

cesom tzv. denacifikácie. V autobiografii cituje dobové dokumenty: „Poverenie natočiť film o stranicom zjazde pani Riefenstahlová rázne odmietla a až na Hitlerov príkaz, ktorý nebolo možné odmietnuť, ho prijala. (...) Tento film nebol pred vypuknutím vojny ani v zahraničí pokladaný za propagandistický, o čom svedčí rad vysokých ocenení, ktorými ho rôzne poroty odmenili.“<sup>1</sup> Režisérka napokon procesmi denacifikácie úspešne prešla. Svoj podiel na propagande až do smrti vytrvalo odmietala.

Diskurz o tom, nakoľko sú uvedené filmy propagandou a nakoľko umeleckým doku-

mentom, je podmienený nielen historickými faktami súvisiacimi s autorkiným životom, ale aj s jej dielom samotným. V prípade filmu *Víťazstvo viery* ešte možno uveriť slovám Riefenstahlovej: „Bol to dokumentárny film, čo je veľký rozdiel: nikto, ani strana, mi nedal prikaz, ako mám film robiť. Zábery sa pre kameru nearanžovali. Použila som len filmový materiál, na ktorom boli dokumentárne snímky zaznamenané počas zjazdu. Na propagandu som počas práce nemyslela ani sekundu.“<sup>2</sup> Hodinový zostrih zobrazuje zjazd NSDAP, v porovnaní s neskorším *Triumfom vôle*, relatívne vecne. V úvode vidíme prípravu podujatia a ulice Norimbergu, kde sa akcia uskutoční. Vzápätí prichádzajú nacistickí hodnostári na čele s Hitlerom. Vodcu nadšene víta miestne obyvateľstvo. Nasleduje stranicky kongres a prejavy pred širokým obecnstvom. Režisérka samotná s filmom nebola spokojná: „To, čo sa odohrávalo na plátne, bola z polovice zlátanina, nie film. Divákovi sa ale zrejme páčil, snáď preto, že bol zaujímavejší ako obvyklé týždenníky.“<sup>3</sup> Táto „zlátanina“ sa stala odrazovým mostíkom pre *Triumf vôle*, nepochybne najvýraznejšie kinematografické dielo nacistickej éry. Ani režisérkina neustála obhajoba však diváka nepresvedčí, že dielo nie je propagandistické. Hlavný rozdiel medzi spomínanými snímkami nie je v obsahu, „dej“ je podobný, líšia sa formou. *Triumf vôle* je dielo perfekcionistické, nepochybne vysokej estetickéj hodnoty. Megalomanské zábery prehliadky tisícov vojakov, zrodených do perfektných geometrických tvarov; kamerová exhibícia v scéne Hitlerovho prejavu; dodatočné dokrútky, umocňujúce kompaktnosť a jednoliatosť filmu... Všetky tieto aspekty, vytvárajúce kinematografickú kvalitu diela, poukazujú na jediné: filmový zámer, ktorý je zámerom ideologickým. Dielo je zhmotnením národosocialistických ideálov. „Obsah sa tu stáva čírou funkciou filmovej formy: nemožno už zistiť, či kamera zaznamenáva priebeh slávnosti, alebo či sa slávnosť inscenovala iba kvôli kamere. Skutočný zjazd strany sa odohral až v kine, stvoril ho až film.“<sup>4</sup>

Posledným autorkiným dokumentárnym filmom z čias Tretej ríše sa stal megalomanský záznam olympijských hier v Berlíne z roku

1936. Film *Olympia* má dva diely: *Prehliadka národov* a *Oslava krásy*. Prvý diel začína štylizovaným úvodom, kamera sa zakráda pomedzi stĺpy Akropoly, zrazu vidíme hlavu Alexandra Veľkého. V predchádzajúcom zábere kamera plynulo chodila pomedzi stĺpy, teraz sa otáča okolo panovníkovej tváre, ako keby nemohla uniknúť jeho pohľadu. Postupne vidíme niekoľko antických postáv, koláč končí záberom na sochu Diskobola. Obraz sa prelne do skutočného diskára, hudba je čoraz dramatickejšia. Ďalšia sekvencia ukazuje (stále štylizovane) športovcov z mäsa a kostí, ktorých bezchybne vypracované telá sú v presnom súlade s (antickým?) ideálom dokonalého človeka. Tento prológ, dokonale vystihujúci nábožensko-rituálny charakter olympijských hier za antických čias, postupne dobieha dobu vzniku filmu. Z oblakov sa vynára berlínsky štadión, úvod hier odbíja zvon s olympijskými kruhmi, ktoré zastrešujú mocné krídla ríšskej orlice. Na štadióne v slávnostnom sprievode pochodujú športovci mnohých národov. Väčšina z nich zdraví obecnstvo, ale niektoré národy sa nepriečia ani miestnemu zvyku a zdravia samotného „diváka divákov“ vztýčením pravice. Tým, ktorí sa tešia priazni, Führer osobne zamáva. Keď sú účastníci sprievodu nastúpení v úhladných riadkoch, Hitler oficiálne prehlasuje hry za otvorené.

Paralelné spájanie ideálu človeka antického a nacistického je po tomto úvode zrejmé. V *Prehliadke národov* je vševidiace oko vodcu neustále prítomné a napriek tomu, že je zbytok filmu poňatý takmer spravodajským štýlom, je efekt zaručený. Susan Sontagová opisuje dané snímky nasledovne: „*Triumf vôle* používa preľudnené široké zábery masy striedajúce sa s detailmi, ktoré znázorňujú vášň a dokonalé podvolenie sa jednotlivca. (...) V *Olympii*, obrazovo najbohatšom z jej filmov, jedna postava za druhou hľadá extázu víťazstva, povzbudzovaná postavením svojich krajanov, to všetko pod pokojným pohľadom vľúdneho nad-diváka Hitlera, ktorého prítomnosť na štadióne posväcuje toto snaženie.“<sup>5</sup> Prvý diel *Olympie* teda balansuje na hrane medzi dokumentom a propagandou podobne ako *Triumf vôle*.



Záber z natáčania filmu *Triumfu vôle* a z prípravy norimberského zjazdu



Z knihy Leni Riefenstahl: *V mé paměti*

Druhý diel, *Prehliadka krásy*, sa nesústreďuje na atletické výkony na štadióne. Riefenstahlová zachytáva ostatné športové disciplíny (konské dostihy, plávanie, skok do vody atď.), pričom prejavuje omnoho väčšiu dávku kreativity ako v prvej, pomerne statickej časti. Tempo a napätie postupne graduje, divák je obšastňovaný rôznymi netradičnými pohľadmi. Kamera využíva často extrémne podhľady, nezaberá priamo dianie, ale iba dramatické tieň a pod. Film vrcholí slávnymi zábermi skokov do vody, ktoré boli snímané spod hladiny.

Megalomanské filmy *Olympia* a *Triumf vôle* majú, ako každá minca, dve strany. Napriek tomu, že sama Riefenstahlová túto skutočnosť vehementne popierala, ide o veľmi dômyselnú propagandu, demonštrujúcu divákovi podstatu nacistických ideálov. Z dnešného pohľadu sú to, samozrejme, aj úžasné dokumenty. Keďže už poznáme historické súvislosti i to, čo nasledovalo iba pár rokov po vzniku týchto diel, oprávnené vidíme v Riefenstahlovej dokumentoch zvrátenosť vtedajších politických a sociálnych ideálov. Nedá sa hovoriť ani o čistokrvnej propagande, ani o rýdzom autentickom dokumente. V obidvoch filmoch je

propagandistická aj dokumentárna línia spätá v kompaktný celok.

Nezodpovedanou otázkou zostáva miera osobnej angažovanosti autorky vo vtedajšom režime. Riefenstahlová v autobiografii zdôrazňuje, že netušila o plánovanom holokauste a od začiatku odmietala Hitlerove protizidovské tendencie. Mnoho autorov sa však zhoduje v tom, že fašistické tendencie sa tiahnu celým jej dielom – od horských filmov, kde hrala, až po fotografie afrických kmeňov. Susan Sontagová píše: „Aj keď sú náubske kmene čierne, nie árijské, Riefenstahlovej portrét evokuje niektoré z všeobecných tém nacistickej ideológie: kontrast medzi čistým a nečistým, nepoškrviteľnosťou a znesvätením, fyzickým a psychickým, radostným a kritickým. Hlavné obvinenie proti Židom v nacistickom Nemecku spočívalo v tom, že boli komunizmi, intelektuálni, nositelia deštruktívneho a korumpujúceho 'kritického ducha'. (...) Židia nehrajú naďalej rolu znesvätiťel'ov. Je to 'civilizácia' sama.“<sup>6</sup> Riefenstahlová vo svojej knihe sponchybuje váhu týchto názorov: „Takých analytikov, ako je Wilhelm Bittorf, Susan Sontagová a ďalší, ktorým ich predsudky nedovoľujú

posúdiť moju prácu objektívne, samozrejme, nie je príliš veľa.“<sup>7</sup>

Poslednou veľkou inšpiráciou režisérky sa stal podmorský svet. Film *Impresie pod vodou*, pestrofarebná prehliadka života pod hladinou, okorenená hudbou Giorgia Morodera, bol posledným dokumentom kontroverznej autorky. Režisérka sa v krátkom úvode prihovára k divákovi: „Po zrelej úvahe som sa vyhla akémukoľvek komentáru v tomto filme, pretože verím v silu obrazu, ktorá je silnejšia bez slov.“ Naozaj výstižná veta – preto ju aj ja nechávam bez ďalšieho komentára.

*Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník*

Citované filmy:

**Impresie pod vodou** (Impressionen unter Wasser, Leni Riefenstahl, Nemecko 2002), **Modré svetlo** (Das blaue Licht, Leni Riefenstahl, Nemecko 1931), **Oslava krásy** (Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit,

Leni Riefenstahl, Nemecko 1938), **Prehliadka národov** (Olympia 1. Teil - Fest der Völker, Leni Riefenstahl, Nemecko 1938), **Svätá hora** (Der heilige Berg, Arnold Fanck, Nemecko 1926), **Triumf vôle** (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, Nemecko 1934), **Víťazstvo viery** (Der Sieg des Glaubens, Leni Riefenstahl, Nemecko 1933)

<sup>1</sup> RIEFENSTAHL, Leni: *V mé paměti*. Prostor, Praha 2005, s. 372.

<sup>2</sup> Tamtiež, s. 170.

<sup>3</sup> Tamtiež, s.172.

<sup>4</sup> GREGOR, Ulrich - PATALAS, Enno: *Dejiny filmu*. Tatran, Bratislava 1968.

<sup>5</sup> SONTAG, Susan: *Fascinating Fascism*. In: *Movies And Methods 1*, University of California Press, Berkeley 1976

<sup>6</sup> Tamtiež.

<sup>7</sup> RIEFENSTAHL, Leni: *V mé paměti*. Prostor, Praha 2005.

## Rané dokumenty Michelangela Antonioniho

Tomáš Hudák

„Musím tu niečo povedať aj za cenu, že sa budem zdať namyslený: zatiaľ čo som koncom roku 1942 nakrúcal svoj prvý dokument, nakrúcal Visconti *Posadnutosť. Ľudia od Pádu (Gente del Po)* bol dokumentom o riečnej doprave, o rybároch, o ľuďoch. Čiže nie o veciach a o miestach. Bez toho, aby som o tom vedel, smeroval som k tomu istému ako Visconti. Ešte si spomínam na svoju Pútosť, že túto látku nemôžem rozvinúť v naratívnej forme, alebo z nej nakrútiť film so sujetom. Možno dnes by aj mňa citovali, keď sa hovorí o zrode neorealizmu. Zdá sa mi teda presnejšie hovoriť o naratívnych tendenciách v mojich dokumentoch ako o dokumentaristickom vplyve v mojich filmoch.“<sup>41</sup>

Ak sa chceme bližšie pozrieť na režisérske začiatky Michelangela Antonioniho, tieto vety hovoria za všetko. Vyjadril v nich aj to, akým

smerom sa v tom čase uberala jeho tvorba po obsahovej stránke, a aj naznačil spôsob, akým svoje poslanstvo ponúkal divákovi. Hoci sa vo svojich celovečerných filmoch tematicky posunul do iných sfér, formálnych postupov sa držal a rozvíjal ich, až kým sa nedostali na geniálnu úroveň v jeho zrejme najvýznamnejšom filme *Dobrodružstvo*.

Spomínaná snímka sa v Cannes premietala až o 18 rokov neskôr, ako sa Antonioni pustil do nakrúcania dokumentu *Ľudia od Pádu*. Ide asi o desaťminútový<sup>2</sup> dokumentárny film, v ktorom sa režisér zameriaval na život a prácu (nielen) rybárov z Pádskej nížiny; prostredníctvom ich osudov sa snažil zachytiť bežvýchodiskovú realitu každodennej chudoby tejto oblasti. Práve tu sa asi najväčšmi prejavujú vplyvy, ktorým bol Antonioni vystavený počas pôsobenia v Centro sperimentale di cinematografia či v časopise Cinema, kde sa vytvoril

základ skupiny (prevažne) mladých autorov, vystupujúcich opozične voči vtedajšiemu režimu a o čosi neskôr tvoriacich popredných členov hnutia neorealizmu. Boli znechutení z vyprázdnenej talianskej kinematografie medzivojnového obdobia (tzv. filmy bielych telefónov), podporovanej fašistickou vládou, a pokúšali sa radšej o pohľad na sociálne problémy vtedajšej spoločnosti, ktoré, ako tvrdili, oficiálna vláda ignorovala. Práve v spomínanom odklone od vtedajšej konvencie prameň výnimočnosti Visnociho *Posadnutosti* a Antonionio *Ľudí od Pádu* – boli to prvé filmy, v ktorých k niečomu takému došlo.

Antonioni sa v debutovej snímke snažil zachytiť život taký, aký je. Hoci je vo filme veľmi jemne naznačený dej (žena kupujúca lieky chorej dcérke), ostáva nenápadný a – nepodstatný. Je iba akýmsi rámcom, spájajúcim všetky miesta a všetkých ľudí, dáva sledu záberov istý „zmysel“. Antonioni viac nepotrebuje. Dokázal vyjadriť podstatu spôsobu života tamojších ľudí so silným sociálnym podtónom aj bez fabulácie, ktorá by ho už zrejme ani nedokázala prehľbiť.

Veľmi podobne komponovaný je „príbeh“ ďalšieho Antonionioho krátkeho dokumentu



Michelangelo Antonioni

[www.ilcinemasottoferri.splinder.com](http://www.ilcinemasottoferri.splinder.com)

z roku 1948 *Čistota mesta*. Tentokrát sme v mestskom prostredí a sledujeme jeden pracovný deň pouličného upratovača. V tomto filme sa režisér vo kritický osten' zaostreje. Jeho prst neukazuje iba na politickú moc neschopnú (neochotnú?) zlepšiť životné podmienky robotníkov, ale kritizuje aj bežného človeka – znečisťovateľa ulíc, ktorý sa tak nepriamo spolupodieľa na zametačovom priam syzifovskom denno-dennom údele.

Naopak, vo filme *Povera* z roku 1949 Antonioni opúšťa tradičnú neorealistickú kritiku, keďže sa zameriava na rôzne druhy (najmä) dedinských povier. Kým v predchádzajúcich filmoch sa snažil zobrazíť istý stav, jednotlivými zábermi navrstvoval a rozvíjal základnú myšlienku, v tomto prípade rozličné povery kladie vedľa seba, čím vytvára akúsi mozaiku. Snímka *Povera* je oproti predchádzajúcim filmom oveľa štylizovanejšia. Jednotlivé scény sú už viac-menej inscenované, aj keď film ako celok ešte nepodlieha jednotnej dejovej línii.

Prvý celovečerný hraný film *Kronika jednej lásky* nakrútil Michelangelo Antonioni o rok neskôr. Je veľmi zaujímavé, že hneď dlhomeťtrážnou prvotinou kóduje svoj záujem skúmať ochladenie medziľudských vzťahov, teda tému, ktorej sa bude držať prakticky počas celej filmárskej kariéry. A pritom v ani jednom z predchádzajúcich dokumentov sa typická antonioniovská téma nevyskytuje.

Avšak zárodok majstrovoho majstrovského štýlu sa dajú rozpoznať hneď od začiatku. Ako sám povedal vo vyššie uvedenom citáte, zaujíma sa predovšetkým o ľudí, im vlastne podriaďuje spôsob, akým ich zobrazuje. Antonioni vždy postavy sleduje, skúma ich, nesnaží sa do nich vcítiť, resp. ukázať nám, ako ich vníma on (ako to robil napr. Fellini). Antonioni si udržuje istý racionálny odstup, dáva podnety na zamyslenie, je skôr *chladným* intelektuálom – hoci so silným sociálnym citením. Túto „vedeckosť“ si preniesol aj do celovečerných filmov, pričom ju ešte vyšperkoval tými tradičnými dlhými zábermi s prepracovanou mizanscénou, čím z diváka urobil akéhosi *neviditeľného pozorovateľa* pohybujúceho sa medzi postavami, ktorých správanie študuje.

Antonioni so scénou pracuje aj v krátkych

dokumentoch, ale trochu iným spôsobom. Menej využíva jazdy kamery a vnútrozábberovú montáž, to však neovplyvňuje už vtedy badateľnú precíznosť v komponovaní každého obrazu. Spája postavu – najdôležitejší element obrazu – s prostredím a vytvára tak symbiózu, ktorá je jednak funkčná, keď hovorí o istej miere determinovanosti človeka prostredím, no taktiež vytvára svojskú antonioniovskú poetiku, takú príznačnú pre jeho ďalšie filmy. Dalo by sa hovoriť doslova až o *pohyblivej fotografii*.

Z načrtnutého je evidentné, že Antonioni si hneď v úvode kariéry začal vytvárať osobitý štýl, aj keď zaslúženého uznania sa mu dostalo až po *Dobrodružstve*. Dnes sa zdá až nepochopiteľné, prečo bol tak dlho nedocenený. A možno ešte nepochopiteľnejšie je, že Antonionioho rané dokumenty sú nedocenené dodnes. Hoci to aj sú diela vyspelého režiséra, navyše *Ludia od Pádu* spoluzakladali neorealizmus. No o tom sa akosi nehovorí. Škoda...

*Autor študuje filmovú vedu, 1. ročník*

Citované filmy:

**Čistota mesta** (n. u. – Nettezza urbana; Michelangelo Antonioni, Taliansko 1948), **Dobrodružstvo** (L'avventura; Michelangelo Antonioni, Taliansko

1960), **Kronika jednej lásky** (Cronaca di un amore; Michelangelo Antonioni, Taliansko 1950), **Ludia od Pádu** (Gente del Po; Michelangelo Antonioni, Taliansko 1942/1947), **Posadnutosť** (Obsessione, Luchino Visconti, Taliansko 1942/1943), **Povera** (Superstizione; Michelangelo Antonioni, Taliansko 1949)

<sup>1</sup> In: Postif“, č. 30, júl 1959. Citované podľa: LEPROHON, P.: *Michelangelo Antonioni*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1965, s. 23.

<sup>2</sup> Film mal byť pôvodne dlhší, no počas vojny sa „stratil“ a značná jeho časť bola zničená; na verejnosť sa dostal až v roku 1947.

Niektoré Antonionioho rané dokumenty možno vidieť na internete:

LUZIA OD PÁDU:

<http://video.google.com/videoplay?docid=-4649364338143853951&q=%22Gente+del+Po%22&total=1&start=0&num=10&so=0&type=search&plindex=0>

ČISTOTA MESTA:

<http://video.google.com/videoplay?docid=-4465842886766479717&q=antonioni&total=363&start=10&num=10&so=0&type=search&plindex=0>

POVERA:

<http://video.google.com/videoplay?docid=5043012377583254905&q=Superstizione&total=23&start=0&num=10&so=0&type=search&plindex=0>

## Z UFA do rúin Pompejí

Peter Závadskú

*„Tonight let's all make love in London as if it were 2001 the years of thrilling god...“*

(Allen Ginsberg)

Allen Ginsberg recituje svoju báseň *Who be kind to...* a drsný zvuk elektrickej gitary otvára „trip do swingujúceho Londýna“ šesťdesiateho šiesteho roku minulého storočia, kde sa „starobylá elegancia a nové bohatstvo spojilo do oslňujevej zmesi op-artu a pop-artu.“<sup>1</sup>

Hospodársky rozkvet, za ktorým stála vláda,

sa v spoločnosti odrazil nástupom času optimizmu a idealizmu. O celkovo uvoľnenie mravov sa postarala hlavne mladá generácia umelcov. Umelecké školy sa stali strediskami anarchistov. Fotografii, architekti, maliári, módni návrhári, dramatici a hlavne tri vlny hudobníkov udali nový rytmus na starom kráľovskom ostrove. Popredným zapisovateľom udalostí novej generácie bol britský filmár Peter Whitehead. Jeho semi-dokumentárny film *Tonite let's all make love in London*<sup>2</sup> nazvaný podľa vyššie uvedeného citátu

z básne, získal štatút akéhosi testamentu psychedelickej generácie. Film zachytáva kreatívnu scénu Londýna prestupujúcej z éry MOD<sup>3</sup> do počiatkov psychedelie<sup>4</sup>.

Prvý Whiteheadov film trvá 70 minút a sleduje významné osobnosti, ktoré sa stretávali v prízemí domu číslo 31 na Tottenham Court Road. Bývalý Blarney Club dostal po pravidelných piatkových stretnutiach názov UFO<sup>5</sup>. Tento prvý britský psychedelický klub, navrhnutý podľa vzoru sanfranciských klubov, bol mekkou osobností ako John Lennon, Julie Christie, Mary Quant, Yoko Ono, Vanessa Redgrave, Michael Caine, Mick Jagger či Allen Ginsberg. Zvukovú stopu zaplňajú piesne Rolling Stones, Petea Townshenda a okrem iného najmä domácej kapely klubu: Pink Floyd.

A práve druhá, 30-minútová verzia rovnomenného filmu je venovaná iba Pink Floyd. Rozhovory a hovorené slovo úplne nahradila hudba tejto štvorice hudobníkov. Počas skladby *Interstellar Overdrive* (*Medziplanetárnej štvance*) sa presúvame zo Sound Technical Studios do klubu UFO medzi swingujúcich ľudí po užití kyseliny<sup>6</sup>. K maximálnemu zintenzívneniu účinku výletu do mysle pomáha aj Pink Floyd nadpozemským, kozmickým pódiovým osvetlením.

Prehnané poetický prejav speváka Syda Barretta pomáhal vzniku nového zázračného veku experimentovania s rozširovaním vedomia. Whiteheadova kamera, presne podľa názvu piesne, zbesilo pobieha medzi ľuďmi, všima si módné výdobytky. Šaty pravého kvetinového božstva v niektorých prípadoch nahrádzajú farebné obrazce nanesené na pokožku nahého tela. Autor si všima i kreatívne premeny klasických symbolov starej Británie a ich transformácie novou voľnomyšlienkárskou mládežou. Britská vlajka sa objavuje na okuliaroch s bližšie nedefinovateľným tvarom alebo na nahých telách dievčat protestujúcich proti konzervatívnosti a presadzujúcich sexuálne experimenty. Peter Whitehead presne zaznamenal sexuálnu revolúciu, boj o to, aby sobáš nebol hlavnou podmienkou sexuálneho styku. Nerozpoznatelne farebné škvrny striedané veľkými celkami spomalených záberov umoc-

ňujú psychedelickú atmosféru. Kamera sa prestáva pohybovať a detailami tvári hudobníkov na pódiu podáva svedectvo o interdimenzinálnosti ich hudby a v konečnom dôsledku ponúka predobraz neskoršej schizofrénie speváka.

Po týchto momentoch sa divák dostáva na ďalšie legendárne vystúpenie s názvom *14 Hour technicolor dream* (*14-hodinový farebný sen*), kde nové hnutie začínalo vytvárať alternatívnu spoločnosť. Spoločnosť úplne ignorujúcu čas a priestor. (V čase diania koncertu už bolo toto hnutie trňom v oku vtedajšej vlády.) Druhá a zároveň posledná zahraná pieseň s názvom *Nick's boogie* (*Nickovo boogie*) ukazuje Syda Barretta a jeho gitarové glissando.<sup>7</sup>

Režisér ponúka aj ďalšie štekľivé zábery z Happeningu Yoko Ono, keď si nechá davom rozstrihať oblečenie na kúsky. V týchto momentoch sa končí jedna farebná výpoveď jednej farebnej generácie, ktorú britská vláda niekoľko týždňov po *14-hodinovom farebnom sne* úplne zlikvidovala. Proti brutálnym rozsudkom nepomohli ani protestné akcie vedúce k menšej revolúcii, ba ani pacifistické výroky: „Kto láme pestrofarebného motýľa v kolese?“<sup>8</sup>

Duša Syda Barretta zomrela spolu s undergroundovým swingujúcim Londýnom a po častejších schizofrenických záchvatoch ho vystriedal David Gilmour. Vtedy sa začala druhá etapa kapely Pink Floyd.

Práve túto kapsulu času, umelecky najúspešnejšiu a najplodnejšiu periódu Pink Floyd, dostal za úlohu zachytiť na filmový pás francúzsky režisér Adrian Maben. Stál pred neľahkou úlohou, pretože chcel nakrútiť unikátny anti-woodstockský film.<sup>9</sup> Po polroku hľadania námetu dostal úplnou náhodou nápad dovtedy nevidaný. Túlal sa v ruinách Pompejí a pri obedovaní v amfiteátri stratil pas. Vrátil sa tam podvečer a uvidel atypické svetlo. Vtedy mu napadlo zachytiť členov Pink Floyd ako hrajú v pustom amfiteátri. Iba Floydí bez divákov a to zvláštne svetlo. Z výsledných troch natáčacích dní v amfiteátri a pár hodín vo francúzskom štúdiu však vznikol film, s ktorým nebol nikto z umelcov spokojný. Ale pôvodná, čisto koncertná 60 minútová verzia

bola pod názvom *Live at Pompeii: Director's cut* obohatená o množstvo zaujímavého materiálu. Vzniklo tak kompaktné 92 minútové dielo obsahujúce archívne zábery z rozhovorov, reálnych záberov vybuchujúcich sopiek i počítačových animácií.

Na začiatku vidíme štartujúci raketoplán z iného sveta, sprevádzaný dunivým tlkotom ľudského srdca. Všetok hluk utíchne a nasleduje prelet vesmírom, podfarbený jemnými tónmi skladby *Echoes (Ozveny)*. Dostávame sa až na Zem, priamo do stredu dve tisíc rokov starého amfiteátra.

Napriek komplikáciám sa Adrianovi Mabonovi podarilo s bravúrou natočiť Pink Floyd hrajúcich v srdci Pompejí. Dlhé jazdy pozorne sledujú každý detail hudobného výkonu. Obrazy v obrazoch nám zase umožňujú sledovanie muzikantov z rôznych uhlov. Jasně slnečné lúče umožnili takmer nepoužívať umelé osvetlenie. Na filmový pás sa podarilo zachytiť i to nadpozemské svetlo, ktoré režiséra tak uchvátilo. Roger Waters zúrivo udiera na gong a pri jeho napriahnutí nám kamera ponúka siluetu postavy a gongu pred žltó-oranžovým kozmickým svetlom.



„Syd Barrett – predobraz neskoršej schizofrénie.“

Časté prestrihy na fresky či starodávne sochy a Floydov majú navodiť dojem prítomnosti niečoho stále živého v starých uliciach sopkou zničeného mesta. Rozsvecované amplióny pri piesni *Set the controls for the heart of the sun (Nastav kontrolky pre srdce slnka)* hovoria o rozmachu jednej civilizácie, jedného mesta pod sopkou Vezuv, ktorého bytie bolo z hodiny na hodinu do bodky vymazané. Zbesilý hráčsky prejav a úplná deštrukcia, zobrazovaná touto hrou (napríklad brutálne údery na gong), je ako erupcia ničivej víchrice lávy a popola. Fakticky vynikajúce zábery z Pompejí sú však podrývané zábermi vo francúzskom štúdiu, kde Floydí hrajú v prístroji zvanom TRANS-FLIX<sup>10</sup>. Medzi ďalšie výrazné negatíva patria aj odfláknuté pasáže počítačových animácií. Tie sa striedajú s veľmi zaujímavými časťami zobrazujúcimi členov kapely pri tvorbe kozmických zvukov, ruchov a šumov. Naopak, ku kvalitám prispieva pieseň *Mademoiselle Nobs*, kde sa úlohy speváka zhostil afgánsky chrt Nobs a veselo jamoval.

Po nich nasledujú obrázky natáčania legendárnej platne *The Dark Side of the Moon (Odvrátená strana mesiaca)*. Režisér sa tu nenápadne stal členom kapely a sledoval ju pri bežných činnostiach, napríklad pri raňajkách v polorozpadnutej samoobsluže. Kládol im otázky týkajúce sa existencie skupiny. S trochou arogancie, večným úsmevom na perách, dávkou vzajomnej spolupatričnosti a naschvál protirečiacich si výpovedí Pink Floyd podali konečné svedectvo o tom, že nie sú otrokmi svojho mega-vybavenia. Napríklad vtedy, keď David Gilmour hovorí: „Všetko jej vyjadrením toho, čo máte v hlavách. Aby ste niečo dostali von, musíte to mať vo vnútri. Technické zariadenie predsa nemôže myslieť a určovať, čo máte kedy robiť. Nemôže sa samo riadiť...“

[www.pink-floyd.org](http://www.pink-floyd.org)

Bolo by zaujímavé vidieť, čo by dokázali štyria ľudia, ktorí o tom nič nevedia – proste im dať techniku, nech si s ňou poradia. Bol by to zaujímavý experiment. Myslím si (široký úsmev), že by sme z toho vyšli lepšie.“<sup>11</sup>

*Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník*

Citované filmy:

**Tonite let's all make love in London** (Peter Whitehead, Veľká Británia 1967); **Tonite let's all make love in London – Pink Floyd in London '66 - '67** (Peter Whitehead, Veľká Británia 1967); **Pink Floyd : Live at Pompeii** (Adrian Maben, Belgicko, Západné Nemecko, Francúzsko 1972); **Pink Floyd : Live at Pompeii Director's cut** (Adrian Maben, Belgicko, Západné Nemecko, Francúzsko 2003)

<sup>1</sup> SCHAFFNER, Nicholas: *Odysea zvaná Pink Floyd*. Erika, Praha 1994, s. 26.

<sup>2</sup> Ďalšie názvy *The London scene* alebo *London is a swinging city*.

<sup>3</sup> Modernistická subkultúra, často označovaná ako modizmus, vznikla v Londýne v polovici 50. rokov a trvala do polovice 60. rokov 20. storočia.

<sup>4</sup> Pokračovateľ modizmu, prevzaté prvky sa používali v oveľa agresívnejšej miere, nastala doba experimentovania s drogami, trvanie od polovice 60. rokov do polovice 70. rokov 20. storočia.

<sup>5</sup> Vyslov „you-fou“, je to skratka termínu UNIDENTIFIED FLYING OBJECT alebo UNDERGROUND FREAK OUT.

<sup>6</sup> Slangový názov pre diethylamid kyseliny lysergovej, LSD-25, LSD.

<sup>7</sup> Kížanie skleneného poldecového pohárika alebo kovového zapaľovača značky ZIPPO po strunách gitary, údajne ho vymyslel David Gilmour a neskôr ho predviedol Sydovi Barretovi.

<sup>8</sup> SCHAFFNER, Nicholas: *Tamže*, s. 95.

<sup>9</sup> Ide o klasické hudobné dokumentárne filmy striedavo zobrazujúce účinkujúce kapely a ich divákov (názov pochádza z filmov o festivale vo Woodstocku). Paradoxne je to presne príklad *Tonite let's all make love in London*.

<sup>10</sup> Obrovský prístroj približne veľkosti izby, do ktorého boli hráči umiestnení a hrali pred premietanými obrazmi z Pompeji, niečo podobné ako spätná projekcia.

<sup>11</sup> SCHAFFNER, Nicholas: *Tamže*, s. 192.



„David Gilmour: Bol by to zaujímavý experiment!“ Záber z filmu *Pink Floyd : Live at Pompeii Director's cut*.

# Do Medzilaboriec je cesta dlhá, alebo Borod — Miková — Medzilaborce

Ivana Šlosárová

***Absolut Warhola* je osemdesiatminútový dokumentárny film o bludných cestách kamsi ďaleko, až na samý kraj Slovenska; niekam, kde dodnes prežíva legenda o svätom bratrancovi z Ameriky, kde ľudia dožívajú v biede, nezamestnanosti a alkoholizme a kde deravé cesty lemujú drevené kríže a jablone... Tam sa stretávame s ľuďmi, príbuznými, vzdialenými sesternicami a bratrancami z tretieho kolena slávneho maliara pop-artu Andyho Warhola.**

Dokumentárnych filmov o tomto kontroverznom umelcovi existuje mnoho, zväčša sa venujú jeho životu a umeniu (napríklad: *Award Presentation to Andy Warhol*, 1964; *The Story Andy Warhol*, 1967; *Andy Warhol and his Clan*, 1970; *Andy Warhol*, 1987; *Superstar: The life and times of Andy Warhol*, 1990; *I shot Andy Warhol*, 1996; *Andy Warhol: The complete Picture*, 2002). Existujú však (minimálne) tri dokumenty, ktoré svojím spôsobom spracovania témy vyčnievajú spomedzi ostatných, predstavujú druhú, zaujímavejšiu líniu mapovania osudu najslávnejšieho pop-artistu. Nevysvetľujú a nerozoberajú jeho umenie, homosexualitu, bujarý život a podobne. Spomínané tri dokumenty – *Warhol Nation*, 1997; *Absolut Warhola*, 2001 a *I am from nowhere*, 2002 – sú akoby Warholovou odpoveďou na redaktorskú otázku: „Odkiaľ pochádzate?“ Či, presnejšie, sú filmovým spresnením a výkladom Warholovej známej odpovede: „Som odkiaľ!“

Pred desiatimi rokmi bol „(znovu)objavený“ najslávnejší Rusín Andy Warhol v dokumente dánskeho režiséra Jakoba Hogela a etnografa Toma Triera *Warhol Nation*. Filmári sa, ako naznačuje aj názov snímky, vybrali po stratených stopách Andyho rusínskych koreňov, do rodnej dedinky jeho rodičov. V roku 2001 vznikol v koprodukcii troch nemeckých televíznych staníc pod vedením 37-ročného

režiséra Stanislawu Muchu<sup>1</sup> dokument *Absolut Warhola*. Táto snímka nie je ani filmovým profilom osobnosti, ani medailónikom jeho extravagancie. Neinterpretuje priamo nič z Warholovho života. Muchov dokument je tragikomickou sondou ďalekého miesta, odkiaľ vycestovali Warholovi rodičia za štátim do Ameriky. Dokument ukazuje, spovedá a počúva príslušníkov rozsiahlej Warholovej rodiny a zároveň predstavuje jediné múzeum pop-artu v Európe venované Andymu Warholovi. Najnovším dokumentom o koreňoch a o pôvode Andyho Warhola je *recyklácia* Muchovej snímky: *I am from nowhere* režiséra Georga Mischa z roku 2002.

Dokument Stanislawu Muchu vznikol na základe opakovaného autorovho navštevovania a spoznávania miesta kdesi medzi Slovenskom a Poľskom. Vlastne nielen miesta, ale aj ľudí s ním spätých. Dokument je príkladom filmového využitia a použitia niekoľkoročného zberu materiálu.

Stanislaw Mucha spomína na svoje prvé stretnutie s dedinkou Miková a s Andym Warholom: „Mali ste v Československu lepšie pivo ako my v Poľsku. Preto som často prechádzal hranicu načierno. Vtedy ešte nebol malý pohraničný styk. Používal som malý trik. Zobral som si vždy so sebou dve mačky. Jednu som pustil po ceste tam a druhú po ceste späť. Pohraničiar si naháňali mačku namiesto mňa. Raz mi však ušla aj druhá a potreboval som náhradnú. Takto som sa zatúlal až do Mikovej. Vtedy sa tam už robili prípravy na múzeum a ľudia polemizovali, či má byť v Mikovej alebo v Medzilaborciach. Sadol som si do putiky a tam všetci: Náš Andriško sem, náš Andriško tam...“<sup>2</sup>

Z Muchovej snímky sa o živote Andyho Warhola nedozvieme nič. Režisér dokumentuje život Rusínov, ktorí si myslia a veria, že sú s Andriškom (ako ho volajú) rodina,



Absolut Warhola



www.cineclub.defilmarchiv2001absolut\_warhola.html

hoci vzdialená. Film je väčšmi o legende, čo vznikla okolo slávneho rodáka z Mikovej. Mená Warhol, Warchol, Warhola sú súčasťou starousadlického mýtu o súdržnosti príbuzenstva, synonymom vzdialenej Ameriky, víziou ďalekého sveta za oceánom.

Miesto, odkiaľ pochádza umelcová rodina, by sme na väčšine máp ani nenašli. Borod, Miková a Medzilaborce akoby vytvárali slovenskú podobu *rusínskeho bermudského trojuholníka*. Je niekde ďaleko a pritom nikde. Tak nazýva režisér oblasť, kde všetko mizne, kde ľudia žijú z utópie a z viery, kde je príroda oceánom krížov: „Film nie je o Andyom Warholovi, ale je to o ľuďoch tam v Mikovej a v Medzilaborciach. Keď film vidím, som presvedčený, že Andy Warhol nikdy ani neexistoval, že si to ľudia vymysleli, aby si uľahčili život, majú tak istý záblesk nádeje na lepší život.“<sup>3</sup>

Dokument *Absolut Warhola* má dve výpovedné úrovne. Pracuje s pomerne pestrou vzorkou postáv-respondentov (príbuzní a kurátor výstavy v múzeu), ktorá film rozdeľuje na *laický* a *umenovedný* svet. *Laický svet* zastupujú dedičania a príbuzní, na Andrijka spomínajú úsmevne, aj keď o ňom iba počuli a nikdy ho nevideli. (Skvelá je babka, čo si obraz Lenina pomýli s Warholom.) Vyfabulované príbehy, trochu skreslené, za mak nafúknuté, podané z druhej ruky... Nič faktické. Andy je pre týchto ľudí *svätý* (a každoročne velebený na slávnosti), predstavuje niečo mystické, záhadné, nepochopiteľné pre okopávačov zemiakov. („Andy nebol homosexuál, v Mikovej žiaden homosexuál nikdy nebol!“ obraňuje umelca bratranec Michal Warhola.) Stanislav Mucha



www.culture.lt/iliustracijos7md06340634\_10b.jpg

vníká do jednoduchej a ťažkej každodennosti obyvateľov malebnej pravoslávnej dedinky na východe Slovenska.

*Umenovedný svet* predstavuje zasvätený nadšenec Andyho Warhola, kurátor dr. Michal Bycko. Prezentuje zbierku Warholovej pozostalosti ako to posledné, čo ešte má v tomto kraji zmysel, vysvetľuje relevantnosť zozbieraných materiálov, ktoré pripisuje kraju a miestnemu spoločenstvu. Kravy, Lenin, motýle, krstná košielka, okuliare, matkin zápisník výdavkov a príjmov, platňa z matkiným hlasom. V každej Warholovej serigrafii hľadá Bycko motív spojenia s domovom.

Dôležitou súčasťou dokumentárneho filmu *Absolut Warhola* je jeho vizuálne poňatie. Obrazy v ročných obdobiach sa meniacej krajiny, drevené kríže, jablone lemujúce deravé cesty nevynievajú v podaní kameramanky Susanne Schüle ani pateticky, ani násilne romantizujúco. Príroda nedotknutá, citlivá i drsná zároveň. V jej jednoduchej zložitosti nachádza oko kamery opakujúce motívy,<sup>4</sup> také

príznačné pre Warholovu tvorbu. Film lemujú opakujúce sa obrazy, symboly krajiny: kríže, cesta, pripíjanie vodkou, warholizácia.

Stanislaw Mucha, režisér v najlepších rokoch, dokumentom *Absolut Warhola* upriamil vierochodný pohľad na mystifikáciu mena/pojmu Andy Warhol. Jeho dokument je svojou jednoduchosťou a „banalitou“ úsmevný, komický, až absurdný. Plný krásnych obrazov a pôvabných ľudí.

*Autorka študuje filmovú vedu, 3. ročník*

Citované filmy:

**Absolut Warhola** (Stanislaw Mucha, Nemecko 2001), **Andy Warhol** (Kim Evans, Lama Jokel, UK 1987), **Andy Warhol and his Clan** (Joe Dallesandre, Nemecko 1970), **Andy Warhol: The complete Picture** (Chris Rodley, TV film, UK 2002), **Award Presentation to Andy Warhol** (Jonas Mekas, USA 1964), **I am from nowhere** (George Misch, Nemecko 2002), **I shot Andy Warhol** (Mary Harron,

UK 1996), **Superstar: The life and times of Andy Warhol** (Chuck Workman, USA 1990), **The Story Andy Warhol** (Andy Warhol, USA 1967), **Warhol Nation** (Jakob Hogel, Tom Trier, Dánsko, Nemecko 1997)

- <sup>1</sup> Stanislaw Mucha sa narodil v roku 1970 v poľskom Nowom Targu neďaleko slovenských hraníc. Študoval drámu v Krakove, v roku 2000 ukončil štúdium v Berlíne na Akadémii filmu & televízie Konrada Wolfa (HFF/B). Z tvorby: *Poľské pašie* (1996/1997), *Stól* (1998), *S Bubim domov do riše* (2000), *Absolut Warhola* (2001), *Centrum* (2004), *Reality šok* (2005).
- <sup>2</sup> <http://www.cassovia.sk/korzar/archiv/clanok.php3?sub=19.9.20017524HF&title=NajsI%E1vnej%9A%EDm%20Rus%EDnom%20nebol%20Vasil%20Bi%BEak%2C%20ale%20Andy%20Warhol%0D%0A>
- <sup>3</sup> Preložené z: [http://www.cineclub.de/film-marchiv/2001/absolut\\_warhola.html](http://www.cineclub.de/film-marchiv/2001/absolut_warhola.html)
- <sup>4</sup> Práve opakovania tvorili významný prvok Warholových undergroundových filmov, ktoré vznikali vo Warhol Factory na Manhattane.

## Obrazové inosvetý

O tom, ako vo filme Dušana Hanáka človeka nezastavia žiadne kurva-ploty a o taviacom šarišskom kotle Marka Škopa.

Žofia Bosáková

**Dokumentárne filmy *Obrazy starého sveta a Iné svety* oddeľuje viac ako tridsať rokov. Oddeľuje ich celá jedna generácia tvorcov i použité výrazové prostriedky. Napriek odlišnostiam sú si podobné. Spája ich snaha dopátrať sa odpovede na zdanlivo jednoduché otázky: „Čo má v živote človeka cenu? Aké hodnoty formujú ľudský život?“**

Dušan Hanák sa to pýta ľudí na sklonku života v reportážnom anketárskom duchu na miestach, kam ešte nestihla zavítať civilizácia so svojou karavánou. Pýta sa hneď dvakrát, aby sa mohol po odhalení ich osudov pomyselný kruh uzavrieť (akokoľvek eufemisticky to znie). Počujeme habkavé vety, vychádzajúce zo zošúverených pier, obnažených ďasien a zubov, krivých, chýbajúcich, akoby krehko

visiacich na tenkých nitkách. Telesná schránka týchto bytostí je odrazom prežitých rokov. Nesplňajú všeobecne zaužívané normy krásy. Radosť, zdravie i nevyslovené otázky. Zabudli, nevedia, neučili sa v škole, bolí ich hlava. O tom, čo v prvom ohromení z mikrofónu nedokážu slovami vyjadriť, svedčia ich príbehy. Na pozadí Händlových ohromujúcich tónov z nich srší popieranie nemohúcnosti.

Čo má teda v živote cenu? Jedna postava-človek dobromyseľne odpovedá: „No, človek.“ Človek späť so zemou. Až úderným príkladom je muž kolenačky sa plaziaci po nej. S „odvalenými“ nohami postavil dom. Dom má prázdne steny. Ale má akvárium. V ňom pláva ryba. Ryba mlčky pozerá. Kto má, chce viac. A kto nemá? Žena, spávajúca v šope

kvôli suchotám, vychovala deti a opatrla zvieratá. Pastier odkrýva tajomstvá vesmíru medzi ovcami.

Naťahovali sa so svojim bytím, aby aj takto potvrdili osoznosť každodenného úsilia, nepoddajnosť, ruvanie so životom, ale zároveň pokoru pred čímsi vyšším, čo presahuje ich samotnú ľudskú existenciu. „Misi si človek poradiť...“, keď niečo chce. To už je v krvi.“ Pozbierajú svoje rozbité vajíčka z asfaltovej cesty a poberú sa ďalej. Žijú pevne, silno. Deň za dňom. Až kým nezomrú. Ich telá sa navrátia do zeme. Pradávny kolobeh jestvovania zostane neporušený.

V ich úprimnej a jednoduchej svojskosti vidíme naše dnešné nedostatky. Normalizátori odmietli vráskavú starobu Adama-Človeka, Pastiera-Kozmonauta i Babky zo šopy, odmietli oslavu nezlomného vnútorného ducha v mozaike príbehov od zeme až po vesmír.

Prenesme sa o niekoľko desaťročí dopredu, do 21. storočia, na vrch, z ktorého sa dá z výšky, z nadhľadu obdivovať šarišský kraj. Práve tu sa podľa tvorcov *Iných svetov* zmiešava západná racionalita s východnou expresívnosťou, aby tak (s)formovali jedinečný prepletenec. Šesť ľudí sa stretne kdesi tam, aby priniesli svedectvo o tom svojom svete, o vzťahu k životu, k svojmu kraju. Akýchsi šesť typov. Šesť vzoriek z rázovitej krajiny, ktoré neprinášajú síce žiadne novoobjavené „pravdy“, môžu však zaznamenávať lokálne zmeny, dejúce sa priamo pred ich očami.

Ludového zberateľa-etnografa znepokojuje myšlienkové zakrpaťovanie národa. Temperamentne sa ohradzuje voči stereotypnému správaniu i vyhybaniu sa akejkolvek námahe, fyzickej či duševnej. Židovská lekárka a rusínsky karikaturista sa sťažujú na vymieranie náboženských aj etnických tradícií. Mladý chlapec, vcelku slušne materiálne zabezpečený, sa cíti často osamelý v dome s bazénom a umelými vlnami. Chcel študovať filozofiu, teraz premýšľa pri kosení trávnik. Vo voľnom čase – má ho veľa a veľa sa nudí – rád hrá stolný futbal. Obyvateľ rómskej osady, člen dobrovoľnej hliadky i nádejny amatérsky raper v jednej osobe, montuje veľký bielely hríb – satelit na strechu polorozpadnutého

domu. Len potvrdzuje súčasnú vieru v novodobú laternu magiku, obyčajne sidliacu na čestnom mieste v obývačke. Na dosah vždy jednoducho prístupná, aby priniesla iluzórny život bez trápení, za to však bohatý na servilnú vulgárnosť. V prípade mladého manželského páru vystupujú do popredia materiálne otázky, túžia po peknom zariadení vlastného, zatiaľ imaginárneho príbytku. Farbu koberca i typ kuchynskej linky si už vybrali. Ich dieťa tancuje na melódii vyhrávajúceho mobilu, oni sú zviazaní s folklórnym súborom.

Posun orientácie spoločnosti je v spomínaných dokumentárnych filmoch väčšmi ako zjavný. Už sa nedá zostať izolovaným, niekde ďaleko, pretože vďaka informačným technológiám je zrazu všetko na dosah, tak blízko. I pštrosia farma tam na východe. A tvárou z obrazovky, mediálnym produktom sa môžete stať aj vy. Ako chlapec až jadrne výstižného názvu hudobnej kapely Nuda.

Snaha pestovať a udržiavať si v pamäti zvyky, jedinečnosť, spätosť s miestom sa stáva čoraz náročnejšou úlohou. Kapitulácia či celková rezignácia nie sú neojedinelé. Osobité tradície sa nahrádzajú univerzálnou myšlienkovou sterilitou. Protagonisti Marka Škopa to dokazujú pars pro toto. Existujú na pomedzí utíchajúceho starého a vzrastajúceho nového, lebo to, čo bolo, sa nahrádza tým, čo je a čo bude. Modernita prichádza na východ (a nielen tam) síce postupne, ale stále nástojčivejšie. Označenie „kdesi na konci globálneho sveta“ už prestáva platiť, pretože nové časy sú tu a rovnováha sa mení. Zostáva už len (alebo ešte) otázka: Kde a ako (si) určiť hranicu miery medzi prijatím nevyhnutnosti a vzdorujúcim odmietaním?

*Autorka študuje filmovú vedu, 1. ročník*

Citované filmy:

**Iné svety** (Marko Škop, Slovensko/Česko 2006),  
**Obrazy starého sveta** (Dušan Hanák, Československo 1972)

# Stalo sa to v Rakúsku

Michala Burcáková

Hraničný priechod Jarovce – Kittsee. Zastane-me a rutinne podávame cestovné pasy colníkovi. Ten iba s nezáujmom mávne rukou: „O. k., môžete ísť.“ Na druhej strane nás v zástupoch ako davy fanatických obdivovateľov vítajú desiatky veterných generátorov, ktoré sa točia snád' aj v úplnom bezvetří. Vďaka perfektným cestám z šoférových úst nepadne počas jazdy ani jedna nadávka a my si v pokoji môžeme vychutnávať hudbu prichádzajúcu z rádia. Za oknom sa mihajú s matematickou presnosťou vysadené viničné polia, potom zase husté lesy, vykosené lúky v lete až gýčovo zelené a inokedy malé domky s vkusnou výzdobou. Triedenie odpadu a nadmerná starostlivosť zanechávajú krajinu sterilne čistú a na našin-ca pôsobí prinajmenšom artificieálne. Musíme natankovať. Zastavíme na jednom z početných Rosenbergerov, kde sa aj najeme. „Grüß Gott!“ so širokým úsmevom nás pozdraví čašníčka. „Two Gulaschsuppe and drei Mal presso,“ objednáme a zvláštnou rečou upozorníme na svoje polyglotské vzdelanie. Čašníčka, napriek tomu, že túto reč neovláda, porozumie. „Danke,“ odpovieme druhý raz už rýdzo nemecky a každý dostane svoju porciu. S citom naservírovaný a voňavý domáci guláš je to, na čo mám práve teraz chuť. Prvá ochutnávka mi prinesie sklamanie a vízia po domácky uvareného guláša sa zmení na jeho lacnejší konzervový variant. Nepríjemnú chuť musím zajesť, a tak si doobjednám ešte „one Apfelstrudel“ s výdatnou jablkovou plnkou

a bohatou posýpkou práškového cukru a poviem si, že € 2,50 za štrúdlu nejako oželiem. Rozmočený stred a pripálený vrch rafinovane zakrytý bielym cukrom mi prinesú iba ďalšie sklamanie. Žerie ma tých € 2,50. Až tak, že si to odnesie čašníčka, ktorá nedostane žiadne sprepitné. Stále sa však usmieva, vraví „Wiedersehen“, a len ona vie, či nás naozaj ešte túži vidieť. Som zmätená. To, čo človek v Rakúsku vidí, nezodpovedá bezprostredne realite. Niekedy sa mi zdá, že je tu všetko iba naoko...

Anja Salomonowitz sa snaží upozorniť na odvrátenú tvár prudného Rakúsa svojím dokumentom *Stalo sa to krátko predtým*. Odkrýva, čo sa nachádza pod povrchom na prvý pohľad dokonalej krajiny a čo sa len málo ľuďom podarilo odhaliť. Colník, žena v domácnosti, majiteľ bordelu, veľvyslankyňa a taxikár sú rozprávačmi piatich príbehov, ktoré sa odohrali na pôde Rakúska. Postavy postupne odkrývajú osudy piatich žien, ktoré síce prišli do Rakúska ilegálne, no s víziami lepších pracovných možností, pre lásku, či s túžbou po lepšom živote. A jediné, čo sa im dostaví, je sklamanie...

Salomonowitz vynáša na svetlo problémy spojené s obchodovaním s bielym mäsom, kupčením s ľudskými životmi, psychickým násilím a vydieraním páchaným na imigrantkách. Režisérka ich vo filme servíruje nekonvenčným spôsobom. Rozprávači vo svojich rutin-



Zábery z filmu *Stalo sa to krátko predtým*



www.lukasbeck.com

ných situáciách a v prvej osobe opisujú príbehy sklamaných žien, tak akoby oni samy boli obeťami nespravodlivosti a zlého zaobchádzania. To rozprávačov stavia do úzkej spätosti so ženami. Tá však existuje len v teoretickej rovine. Ľudia na plátne sa s imigrantkami nikdy nestretli, ale vzhľadom na sféry, v ktorých sa pohybujú, nie je ich kontakt vylúčený.

Rozprávači vedú vo filme dvojaký život. Prvý, ich vlastný aj názorne predvedú; druhý je v podstate životom jednej z piatich žien a snímka ho zachytáva len vo verbálnej rovine. A tak je vlastne celá téma obchodovania s imigrantkami postavená na rozprávaní ľudí z „horného, bezproblémového“ sveta, kde naoko všetko klapie. Masku perfekcionizmu Salomonowitz strháva prostredníctvom rozprávačov, ktorých príbehy sú nanajvýš šokujúce.

*Stalo sa to krátko predtým* má medzi dokumentmi špecifické postavenie. Štylizované scény a monológy piatich rozprávačov stierajú hranice medzi fikciou a dokumentom. Vo filme sa nedozvieme ani meno, ani krajinu pôvodu žiadnej z piatich žien, dokonca neuvidíme tvár ani jednej z nich. Tým síce mladá režisérka čiastočne nabúrava mieru vierohodnosti

snímky, na druhej strane však touto cieľenou anonymitou dáva zobrazovanej problematike všeobecnejší charakter a namiesto piatich poukazuje na tisíce podobných prípadov.

Najnovší film rakúskej režisérky Anje Salomonowitz má určite čím zaujať. Získal mnohé ceny, medzi ktorými vyniká najmä Caligari z festivalu Berlínale, cena za najlepšiu kameru z festivalu v Grazi či Wiener Filmpreis z festivalu Viennale.

Dokument *Stalo sa to krátko predtým* otvára oči a upriamuje pozornosť na veci skryté pod povrchom, ktoré ľudia nevidia alebo nechcú vidieť. V časopise Film-Dienst o ňom napísal: „Človek sa cíti napadnutý. Pristihnúť. Informovaný a dotknutý zároveň.“

Týždeň prešiel, sme na ceste domov. Vonku je chladno a vietor fúka rýchlosťou 35 kilometrov za hodinu. Opäť zastavíme na hranici. Dívam sa von oknom a všimnem si, že jeden z veterných generátorov sa zastavil. Asi nie je všetko v poriadku.

*Autorka študuje filmovú vedu, 1. ročník*

**Stalo sa to krátko predtým** (Kurz davor ist es passiert, Anja Salomonowitz, Rakúsko 2006)

## Jeden pohľad na Stoku

**Maťej Lauko**

**Ktovie, či dokumentaristka Zuzana Piussi pristupuje k nakrúcaniu svojich filmov vždy s jasným cieľom: šokovať alebo nahnevať diváka. Možno áno a vychádza jej to, možno vôbec nie a rozmer rozčarovania sa aj tak nájde. Či vítaný, nech si zodpovie každý za seba. Spomeňme si na napínavý film o kukláčoch a ich zmyšľaní pod názvom *Výmet, Bezbožnú krajinu* o veľkých umelcoch v malej krajine alebo kontroverzný film *Anjeli plačú*, ktorý paradoxne na dva tábory rozdelil nielen divácku obec, ale aj slovenskú queer komunitu.**

Tentoraz, filmom *Stoka*, režisérka prichádza s pokusom o zachytenie atmosféry konca dnes už legendárneho bratislavského divadla Stoka. Pokus prebieha prostredníctvom Piussiných mimoobrazových komentárov a výpovedí zopár zainteresovaných ľudí; strieda archívne nahrávky „stokárskych“ divadelných hier s optimistickými historickými zábermi začiatkov Stoky, ale aj s nedávnymi pohľadmi na jej zbúranie. Nimi je film vlastne rámcovaný. Ak sa zmierime s tým, že autorka odhaľuje svoj osobný pohľad na čas, ktorý v Stoke strávila, je to v poriadku. Má nárok na vlastný názor, môže ho pokojne predostrieť ostatným. Ak



Zuzana Piussi

[http://www.dokument-festival.cz/gallery.phtml?sect\\_id=201](http://www.dokument-festival.cz/gallery.phtml?sect_id=201), foto: Tomáš Ruta

však o tomto filme rozmýšľame ako o spomínanej snahe zachytiť (možno pre budúce generácie) atmosféru Stoky, nedá sa napísať, že ide o nevydarený pokus.

Divákovi sa predostiera chaotický miš-maš fragmentov a rozhovorov, ktorý možno vypovedá o autorkinom vzťahu k tomuto divadlu (v ktorom od svojich dvadsiatich rokov účinkovala a pracovala aj ako kostymérka), ale nemôže byť považovaný za dokumentárny film ani o Stoke, ani o jej konci.

Vymenujem len niekoľko rušivých záležitostí: film mátie tým, že za koniec Stoky považuje odchod hercov okolo Zuzany Piussi (Lubo Burgr, Jozef Chmel, Laco Kerata, Ingrid Hrubaničová, Vlado Zboroň...), chýba zmienka, že Uhlárovo divadlo išlo ďalej, síce s obnoveným súborom, ale možno práve preto s novou energiou. Vzniklo vtedy niekoľko predstavení (napríklad Komisia alebo Gala – Kto rozjebal Betlehem a ďalšie), a preto je škoda, že sa o nich vo filme aspoň informatívne nič nedozvieme. Z čisto faktografických dôvodov je to zásadné zlyhanie.

Aj v autorkinom, inak pomerne pôsobivom, citovo zafarbenom komentári počujeme nie-

koľko dezinformácií, ktoré prinútia tých, čo v Stoke (rozumej nielen v divadle, ale i v krčme) trávili čas, zdvihnúť obočie. Napríklad poznámka o tom, že po rozpade tohto divadelného súboru sa tu už konali len koncerty. Áno, v Stoke vtedy boli pravidelné bluesové pondelky a hrali tam punkové kapely, ale aj začínajúce mladé skupiny mali možnosť zahrať pred ľuďmi. Niektoré z nich dnes hrajú v rádiách. Ale najmä: pokračovalo sa v divadelných ambíciách, skúšali sa nové predstavenia, naďalej fungovali diskusie. Celý tento svet okolo divadla a krčmy so spoločným názvom Stoka je vo filme vynechaný úplne, alebo zastúpený spôsobom „časť za celok“, zvoleným veľmi nešťastne.

A napokon posledná výtčka: Škoda, že autorka filmu nezaznamenala atmosféru posledného dňa a večera v Stoke, prípadne rozlúčkové podujatie Týždeň kultúrneho dedičstva, počas ktorého sa naposledy hrali predstavenia súboru. Podobne ako spomienkový pochod ulicami Bratislavy, ktorý sa v decembri 2006 začal pri Klube Čieny Havran (kde Stoka dávno začínala) a skončil na Pribinovej ulici.

Z rozhovorov vo filme divákovi azda najväčš-



Bývalá Stoka [http://www.ba-industrial.sk/sk\\_fotografie\\_pribinova.html](http://www.ba-industrial.sk/sk_fotografie_pribinova.html), foto: Anton Sládek

mi utkvú v pamäti prehnane silné slová. Na posiedke s hercami, ktorí už s Uhlárom nechceli spolupracovať a po čase si založili vlastný súbor SkRAT, sa dozvedáme, že režisér, čo celú Stoku vymyslel, bol vlastne niečo ako Stalin, Brežnev alebo Mečiar, že presadzoval kult osobnosti a že mu šlo len o peniaze. „Uhlár prestal veriť divadlu a začal veriť krčme,“ spomína na tie časy Ľubo Burg.

„On je génus tej Stoky, to je jeho myšlienka,“ zamýšľa sa v inom rozhovore pred kamerou režisérkina sestra, herečka zo Stoky a spe-

váčka Živých kvetov Lucia Piusi. V celom filme jediná, ktorá v spomienkach na spoluprácu s Uhlárom stojí na jeho strane. Kým všetci ostatní – bez pátosu Uhlárova škola – sa zhodnú, že tak to už ďalej nemohlo ísť a prostredníctvom tohto film to môžu konečne povedať nielen sebe, ale aj divákovi; len jedna osoba, spomínajúca na tie časy, hovorí niečo iné. Čudné.

Škoda, že vo filme rezonuje práve režisérkina angažovanosť, ktorá zastiera a do úzadia odsúva príležitosť zdokumentovať fenomén spomínaného divadla. Namiesto toho ide len o pohľad na jedno obdobie v divadle Stoka, v rámci ktorého sme, bohužiaľ, poslucháčmi výlevov ľudí, čo sice verili spoločnej veci, ale postupne jej veriť prestali.

Vráťme sa teda na začiatok: autorský dokument, jasné režisérkino stanovisko – všetko v poriadku. Ale druhá a veľmi podstatná vec je, že dejiny sa nepíšu samy. Píšu sa prostredníctvom výpovedí a spomienok ich aktérov. A v tom prípade je tento film nepodareným pokusom.

*Autor študuje filmovú vedu, 3. ročník*

**Stoka** (Zuzana Piusi, Slovensko 2007)

## Sedem hriechov sedem dní

Nina Nováková

*Študent filmovej kritiky: „Píšem o filmoch svojich kamarátov. Nechcem byť zlý, no ani neúprimný. Ako sa mám k tomu postaviť?“*  
*Mama študenta filmovej kritiky: „Tvárou!“*  
*Študent filmovej kritiky: „Akože odhodlane...?“*  
*Mama študenta filmovej kritiky: „Tvárou. Navštevovanou pre prípadnú ťačku.“*

Tímové práce sú kolektívne filmové cvičenia na pedagógmi zadanú tému, s istým časovým obmedzením a upresnené technickými požiadavkami. Realizujú ich študenti (zväčša 1. a 2. ročníkov) filmovej réžie, dokumentárnej a kameramanskej tvorby, scenáristiky a dramaturgie, strihovej a zvukovej skladby,

produkcie a distribúcie, niekedy animovanej tvorby. Každý tím si vylosuje jednu tému, na ktorú natočí do určitého termínu krátky film.

Sedem dní na sedem hriechov. Tak znelo zadanie jednej z tímových prác zimného semestra. Avšak prvákov z odboru réžie je 6 a nie sedem, preto tímov, ktoré tentokrát zhrušli, bolo 6 a filmov, na ktorých realizáciu mali študenti jeden týždeň, tiež 6. Koniec koncov, kombinácia troch šestiek je tiež dosť hriešna.

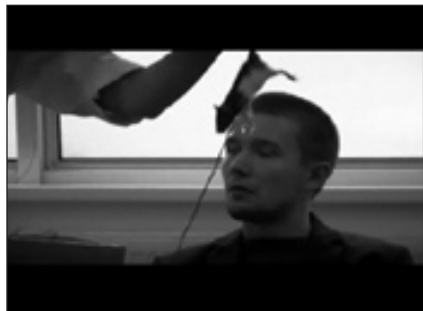
Premietania tímoviek, ktoré sa konalo vo veľkej kinosále na Svoradovej dňa 26. októbra 2007 o 18.00, sa zúčastnili aj niektorí študenti filmovej vedy a skonštatovali, že by bolo hriechom nepísať o tom, čo sa nakrúca pod strechou našej školy. Pred samotným začiatkom akcie sa noví filmoví tvorcovia zjavne báli prezentovania, keďže nikto z nich nechcel vojsť do sály ako prvý. Kým my „vedci“ sme už okupovali najlepšie miesta na sedenie, pedagógovia prehovárali študentov, aby poskytli DVD-čka so svojimi filmami. Prvý odvážny, scenárista Peter Gärtner, vie, čo sa patrí. Všetkým študentom filmovej vedy úctivo podal ruku. Samozrejme, že súvislosť medzi týmto činom a mojím hodnotením práce jeho tímu je iba zdanlivá.

Piatkový večer otvorilo tímové cvičenie s názvom *Pýcha*. Išlo o príbeh z nakrúcania. Jeho prvá, čiernobiela polovica je filmom vo filme, plným nikam nevedúcich znakov. Dievča, ktoré schádza kamennými schodmi, dekorovanými sviečkami a obklopenými parou, zdvihne otvorenú knihu, číta z nej a pritom plače. Následne sa prechádza v parku, krváca z úst, aby bola napokon za svoj herecký výkon obdarená úlisnou pochvalou filmových

spolupracovníkov. Čiernobiela mysteriózna štylizácia pôsobila vizuálne zaujímavo, no nie až tak, aby náhle obrat do reality skutočne prekvapil. Záverečná farebná časť filmu prezrádza simplicitnú pointu o pýche herečky či snád' celého štábu. Forma teda oslabila pointu, ktorá v konečnom dôsledku pôsobila lacno.

Chamtivosť ako taká sa nepovažuje za smrteľný hriech. Tímovka s rovnomeným názvom začína scénou, v ktorej sa muž chystá vytrhnúť z úst mŕtvej ženy zlatý zub. Následný obraz, kde sa pahltné kŕmi obklopený ženami, ktorých mŕtvoly predtým upravoval, je presýtený abstraktnými symbolmi, čo prináša len zmätenie. Hrdina sa nakoniec zachová morálne, zlatý zub ostane v ústach zosnulej, k čomu odznela z pedagogickej strany výstižná poznámka: Ak sa v nejakom filme schyľuje k tabuizovanému, kontroverznému činu (napr. k vražde), pričom nás naň autor nemaskovane pripravuje, je lepšie ukázať ho v plnom svetle, resp. nechať hrdinu nech zločin spácha, aby odsúdenie zo strany divákov nabralo dostatočnú intenzitu. Réžisér om tejto práce je Ivan Šranko, bývalý študent filmovej vedy. Možno v tom tkvie príčina nadmernej zložitosti filmu. Má to byť interpretačný oriešok pre bývalých kolegov?

Tímovka s názvom *Obžerstvo* by mohla byť veľmi aktuálnou kritikou spoločnosti, ktorá sa kŕmi vo fast-foodoch a pritom vyzýva ideál anorekticky chudých ľudí z predných stránok časopisov. Slečna si v bufete plnom konzumujúcich ľudí kúpi namiesto jedla knihu s názvom *Štíhla línia*. Hltá ju osamote na schodoch a pripomína človeka vyhosteného na okraj spoločenského pochopenia. Snaha udržať



Hnev (Sedem hriechov, Richard Staviarsky, 2007)



<http://www.ftf.vsmu.sk/ukazky/video>

si štíhlu líniu, alebo azda snaha nepôsobíť pahltné, doženie hrdinku k stavu, keď prestáva prijímať bežnú potravu.

Medzi humorne ladené práce večera patrili *Hnev*. Vtip, ktorým autori objasňujú trpezlivú prácu psychológa, by padol na úrodnejšiu (akademickú) pôdu s hlučnejším zadunením a možno i s väčším potleskom, ak by sa na dverách namiesto nápisu *Neklopať*, (ktorý popri vražedných úderoch kladivom za dverami pôsobil veselo a ironicky), objavilo povedzme také: *Nerušte, prosím, priebeh prijímacích pohovorov...* V každom prípade patrí pochvala hereckému nadaniu ľudí, ktorí študujú odbory spoza kamery. Z jemného, éterického animátora Filipa Janegu sa stal na plátne skutočne agresívny pacient.

S odstupom času sa mi zdá, že väčšina prác sa niesla v navzájom podobnom duchu priemer-nosti (prvoplánovým zobrazením ľudských vlastností), obsahujúc dve pozitíva: pragmatické splnenie zadanej témy a schopnosť realizácie za jediný týždeň. Osobné, prvotné nadšenie vyjadriť sa k tímovkám spôsobila vlastne dvojica prác: *Lakomstvo* a *Závisť*. Jedna smutná a jedna veselá tímovka kraľovali premietaciemu večeru, čoho dôkazom bol aj divácky ohlas z hladiska.

*Závisť* zobrazuje internátny život, ktorý je síce doménou mladých, no skutočnou osobnosťou je tu staršia štrikujúca pani. Internátne izby predelené papierovými stenami, sú ideálnou parketou pre zosmiešnenie každodennej závisťi. Tímovke s názvom *Závisť* je naozaj čo závidieť. Nielenže naplnila tému, ale ako jedna z mála aj pobavila. Časová tieseň sa však pod-

písala aj pod tento film. Ak by sme si pozreli film trochu pozornejšie, zistili by sme, že výpadok elektrického prúdu by neukončil porno bežiacie na notebooku. Notebook funguje na batériu.

*Avaritia* nie je len splnenou školskou úlohou, ale aj filmom, ktorý si opakovane pozriete na *youtube* pri internetovom surfovaní. *Avaritia* znamená v latinčine lakomstvo; táto práca bola najprofesionálnejším filmom zo všetkých tímoviek a ponúka široký filozofický rozmer.

V prvých troch záberoch sledujeme zdanlivé milostné zvliekanie muža mužom, avšak s gradovaním sprievodného Mozartovho Requiem naberá dej vo štvrtom zábere úplne iný význam. Muž, ktorý bol zbavený košeľe, je označený žltou Dávidovou hviezdou, a ten, ktorý ho pred chvíľou nežne vyzliekal, sa pýši ukradnutým kúskom oblečenia. Potencionálna milostná predohra sa tak mení na zvrátenú hru predátora s korisťou. Nežnosť sa mení na krádež (košeľe i dôstojnosti), dôvera na zradu. I nahota, ktorá do tejto chvíle pôsobila intímne, sa stáva nahotou v zmysle poníženia.

Zlatý zub vytrhnutý post mortis, spananá knižka, vzájomná sexuálna frustrácia v Mlynskej doline, 5%-ný úspech v teste zvládania hnevu, nič z toho ma nenútilo uvažovať tak veľmi, ako zvlčená biela košeľa. Klobúk (i košeľa) dole!

*Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník*



*Avaritia* (Sedem hriechov, Matúš Krajňák, 2007)



<http://www.ftf.vsmu.sk/ukazky/video>

# Konvencie sú ako prášky na spanie

Pavel Smejkal

Dielo rakúskeho režiséra Ulricha Seidla vyvolávajú rozruch. Jeho najnovší film *Import Export* nie je výnimkou – po premiére na festivale v Cannes sa zaradil medzi najdiskutovanejšie filmy roka. Deviaty ročník bratislavského festivalu ponúkol kompletnú retrospektívu jeho tvorby. Ulrich Seidl odpovedal na otázky krátko po tom, čo si prevzal Cenu MFF Bratislava za umeleckú výnimočnosť.

**Retrospektíva Ulricha Seidla v multiplexe – to je celkom netradičné spojenie. Je to prvýkrát?**

Áno. Ja si miesto nevyberám. Vždy som rád, keď sa nájdu ľudia, ktorí moje filmy chcú predstaviť divákovi. Nemám vplyv na to, v akých podmienkach to prebieha. Technické zázemie je tu, myslím si, veľmi dobré – veľké plátno, kvalitný zvuk. Z tohto hľadiska je všetko na dobrej úrovni. Myslím si, že sa podobné podujatia budú vo svete čoraz častejšie konať v takýchto podmienkach.

**Takže žiadne principiálne výhrady?**

Vždy to môžem zvážiť a povedať áno alebo nie. Pre mňa je dôležitejšie, aby sa filmy dostali k ľuďom.

**Premiéru filmu *Psie dni* ste uvádzali s prianím znepokojivého diváckeho zážitku. Pred chvíľou ste čosi podobné hovorili pred projekciou vášho najnovšieho filmu *Import Export*. Prečo je dôležité znepokojovať a dráždiť?**

Ak je film príjemný a zábavný a rezignuje na všetko ostatné, potom nemôže diváka obohatiť. Obohatenie ide ruka v ruku so znepokojením, pretože je úzko spojené s emóciami. Divákovi treba dať možnosť pozastaviť sa a premýšľať.

**Znepokojenie, o ktorom v prípade vašich diel hovoríme, prichádza so zvolenými témami, ale aj s výrazovými prostriedkami.**

Divák je podľa mňa šťastný aj vtedy, keď vidí niečo nečakané a prekvapivé. Prekvapenie

predsa nie je negatívnym zážitkom. Konvencie treba niekedy opustiť, vystúpiť z nich, pretože pôsobia ako prášky na spanie.

**Použili ste slovo prekvapenie. Vy si kontinuálne budujete charakteristický rukopis a divák, ktorý vaše filmy pozná, prichádza na každý ďalší Seidlov film s celkom konkrétnymi očakávaniami. Nepripravujete sa tak o vlastné zbrane?**

Týmto spôsobom neuvažujem. Moja práca je od začiatku charakteristická. Vyvíja sa a zároveň na seba kontinuálne nadväzuje. Rozprávam vlastnou filmovou rečou, vyjadrujem sa vlastným obrazom. Inak to asi ani nemôže byť.

**Vašou „trademark“ sú dlhé, precízne komponované statické zábery. André Bazin by hovoril o integrálnom realizme. Čím vám tento spôsob výstavby filmového obrazu vyhovuje?**

Ak by sa na túto otázku dalo poľahky odpovedať, ak by sa to dalo zhrnúť do niekoľkých slov, stratilo by sa celé tajomstvo a čaro. Osobitosť niekedy spočíva aj v tom, že sa všetko nedá vysvetliť slovami, no má to svoj účinok. Pracujem s určitou apriórnu obrazovou predstavou, ovplyvnenou maliarstvom alebo fotografiou. Snažím sa zobrazit' ľudí v ich reálnom prostredí. Našťastie, umenie sa nedá vysvetliť do poslednej bodky.

**Hranica medzi dokumentárnosťou a fiktívnosťou je vo vašich filmoch spravidla veľmi krehká. Vo vašej doterajšej filmografii figurujú dve snímky, ktoré sú označované za „hrané“, ostatné sú potom „dokumentárne“. V čom sa líši pracovná metóda v jednotlivých prípadoch?**

Úvodzovky sú, myslím, na mieste. Nie sú to hrané filmy a ani snímky, ktoré som robil predtým, neboli čisté dokumenty. Povedal by som, že ide o hrané filmy s istým podielom dokumentárnosti a naopak. Ja ich rozlišujem podľa toho, či protagonisti znázorňujú

samých seba: Ak áno, ide o „dokumentárny“ film. V mojich filmoch sa, napríklad, objavuje jeden starší pán. V *Psích dňoch* stvárňoval muža, žijúceho v dome s gazdinou, v *Import Export* zasa pacienta v starobnici. Oboje sú to hrané role – dom nie je skutočne jeho a ani v nemocnici v skutočnosti neleží. Predtým som nakrútil „dokumentárny“ film *Obrázky z výstavy*, v ktorom hral samého seba.

**Jednu z týchto ciest si volíte na základe autorskej vízie alebo pri tom zohľadňujete aj pragmatické dôvody, povedzme, citlivosť témy?**

Skôr to súvisí s mojím osobným vývojom. Začínal som s dokumentárnymi filmami a tie sa časom dostali na úroveň, ktorú som považoval za dokonalú. Povedal som si, že chcem ísť iným smerom, skúsiť niečo nové. Hraný film ponúka úplne iné možnosti. Ponúka väčšiu voľnosť. Povieť príklad – v hranom filme môžete nechať postavu zomrieť, v dokumente to, pochopiteľne, nie je možné. Existujú témy, ktoré ma zaujímajú výlučne v dokumentárnom móde zobrazenia a naopak. Téma snímky *Ježiš, ty vieš* ma napríklad zaujímala iba v dokumente.

**Neplatí, že divák znesie viac, ak sa to „zabaliť“ ako hraný film? Neboli vaše *Psie dni* úspešné práve preto?**

V Nemecku mala výrazný úspech už *Zvieracia láska* a neskôr *Modelky*. Rozdiel vidím najmä v tom, že na medzinárodnej úrovni rezonuje hraný film oveľa výraznejšie než dokument. V Rakúsku však momentálne platí, že dokumentárne filmy priťahujú do kín väčšie množstvo divákov než hrané filmy. Dá sa to interpretovať rôzne – možno sú dokumenty výrazne lepšie či hrané filmy oveľa horšie. V každom prípade u nás táto situácia existuje.

**Vaše filmy nevznikli ľahko. Pracuje sa vám lepšie odkedy ste založili vlastnú produkčnú firmu?**

Je pravda, že bolo vždy ťažké prepracovať sa od jedného filmu k druhému. Mal som vždy veľa odporcov a nepriateľov, ktorí mi chceli v práci zabrániť. Tých, ktorí ma podporovali, bolo, našťastie, vždy o trochu viac. Filmy

boli navyše oceňované na festivaloch a aj to mi niekedy pomohlo. Jedným z dôvodov na založenie produkčnej firmy bola skutočnosť, že v Rakúsku nie je vzťah režiséra a producenta vyvážený. Prevzal som riziko, no získal som slobodu.

**Váš najnovší film *Import Export* zobrazuje dva navzájom kontrastujúce a zároveň prepájajúce sa svety. Jeden z nich predstavuje Rakúsko, druhý Ukrajina. Slovensko sa medzi nimi nenachádza iba geograficky, ale, povedzme, aj metaforicky. Vo filme zohráva úlohu akéhosi miesta na polceste. Ako Slovensko v tomto kontexte vnímate?**

Na Slovensku som sa vždy cítil dobre, precestoval som ho, bol som v Tatrách, v Košiciach. Podobne ako Ukrajina, aj Slovensko je s našimi dejinami úzko späté. V súvislosti s filmom si však treba uvedomiť, že sa tu odohráva iba niekoľko krátkych scén, ktoré sú logickou súčasťou príbehu. Situáciou na Slovensku som sa nezaoberal.

**Návštevu Bratislavy využijete aj na stretnutie so študentmi Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. Čím sú pre vás stretnutia s mladými, začínajúcimi filmármi zaujímavé?**

Prednášal som na viacerých školách a stretnutia so študentmi filmových škôl boli vždy obohacujúce. Teší ma ich záujem o moju prácu a rád im odovzdám niečo iné než to, čo sa učia na školách. Pretože na filmových školách sa učia „somariny“. Filmy sa dajú robiť rôzne. Na školách však tvrdia, že sa to dá robiť iba jedným spôsobom, podľa jediného vzoru. Niekedy som nemilo prekvapený ako ľahko sa mladí filmári nechajú zlomiť.

**Údajne odmietate účasť vo festivalových porotách. Prečo?**

Neodmietam to z princípu, pred dvoma rokmi som, napríklad, bol členom poroty v Moskve. Nie som však človek, ktorý by zabíjal čas tým, že bude chodiť z festivalu na festival. Moja práca si vyžaduje množstvo času a mám pocit, že by som jej mal venovať všetku energiu. Sú režiséri, ktorí na filme pracujú pol alebo trištvrte roka. Ja na to niekedy potrebujem aj tri roky.

## Na aký film sa teda môžeme o tri roky tešiť?

Môžete sa tešiť na film o masovom turizme. Je to mimoriadne komplexná téma, ktorou sa zaoberám už veľmi dlho. Má globálne rozmery, týka sa západu rovnako ako krajín tretieho sveta a zahŕňa aj vzťahy medzi nimi. Turizmus má podľa mňa ničivý, deštruktívny potenciál. Na druhej strane treba spomenúť, že toto

odvetvie celosvetovo vykazuje stúpajúce tendencie. Je to rozsiahla téma. Jeden film možno nebude stačiť.

*Autor študuje filmovú vedu, 3. ročník*

Rozhovor je – s láskavým dovolením organizátorov – prevzatý z Festivalového denníka IX. ročníka Medzinárodného filmového festivalu Bratislava 2007.

# 11. československá filmologická konferencia našimi očami

*V tomto bloku ponúkame čitateľovi náš druhácky pohľad na akciu spomínanú vyššie. Nižšie uvedené príspevky vznikli pôvodne ako domáce úlohy na jeden z povinných predmetov. Zadanie znelo: Reportáž (z Krpáčova). Dvomi textom „bolo dovolené“ zaznieť v plnom rozsahu, ďalšie sa stali obeťou redakčného „mozaikovania“. (Aspoň že sú za jednotlivými kúskami uvedení autori!)*

## Krpáčovo

Roman Jurčák

Na severovýchod od Banskej Bystrice leží rekreačná oblasť Krpáčovo. Miesto, lákajúce najmä tých, čo mienia podniknúť nejaké tie túry po kopcoch Nízkych Tatier. Práve tu, v hoteli Polianka, sa medzi osemnástym a dvadsiatym prvým októbrom uskutočnila jedenásta československá filmologická konferencia na tému interpretácia.

Prvý deň slúžil viac-menej len na akreditáciu a ubytovanie sa. Jeho neoficiálnym vrcholom bola večera. Podávali sa kuracie prsia so syrovou omáčkou. V podstate o nich nie je čo povedať. Porcia prekvapila len prítomnosťou čiernych olív v zeleninovej oblohe. Samozrejme, vegetariáni dostali niečo iné. Práve toto je prvý bod, pri ktorom sa chcem pristaviť. V priebehu pobytu sa totiž ukázalo, že kuchár zjavne chápe vegetariána ako človeka nekonzumujúceho mäso, čo je, samozrejme, správne, a nevegetariána ako človeka konzumujúce-

ho len mäso, čo je diskutabilné. Nechýbal ani dezert v podobe koláča s červenou želatínou. Na základe tejto farby ho väčšina stolovníkov interpretovala ako jahodový. Táto interpretácia sa po ochutnaní ukázala byť chybnou, jeho chuť zo všetkého najväčšmi pripomínala plast, alebo niečoho podobné. Jasne sa potvrdilo, že interpretovať ľubovoľné výtvary (diela) predtým, než ich dôkladne zdegustujeme, je prístup nekorektný nie len k samotnému výtvaru (dielu), ale aj k jeho recipientovi.

Po večeri sa uskutočnila projekcia *Obchodu na korze*, ktorý bol hlavným filmom konferencie. To, okrem skutočnosti, že obrázok hlavného hrdinu tohto diela dvojice Kadár-Klos sa ocitol na plagátiku k podujatiu, znamenalo celý jeden blok príspevkov zaoberajúcich sa výhradne touto snímkou a mnoho ďalších, okrajovo sa ho dotýkajúcich, alebo s ním nepriamo súvisiacich. Záujem o toto premieta-

nie zďaleka nebol taký veľký ako záujem o večeru. Najmä za polovicou filmu bola väčšina stoličiek v miestnosti voľná, takže to vyzeralo presne ako vo väčšine slovenských kín na väčšine projekcii väčšiny filmov. Na ospravedlnenie neprítomných treba povedať, že kvalita projekcie nebola „valná“. Pravdepodobne vinou zle nastaveného kontrastu na projektore sa z čiernobieleho *Obchodu na korze* stratili odtiene sivej, takže snímka bola skutočne čiernobiela a pripomínala Rodriguezovo *Sin city*. Len pre istotu podotýkam, že tu hovorím výhradne o farbe, nie o obsahu filmu. Prvý deň skrátka zvíťazil konzum nad činnosťami intelektuálnejšieho razenia.

Deň druhý bol dňom D. Jediný, počas ktorého boli prítomní všetci účastníci. Viacerí teda dorazili až ráno pred začiatkom prvého bloku a odišli ešte toho večera po diskusii, konajúcej sa na záver prednáškovej časti dňa. Je zaujímavé, že na ďalší deň – v závere celého podujatia – sa po odprezentovaní všetkých príspevkov už žiadna diskusia nekonala.

Maratón prednášok sa rozbehol blokom venovaným interpretácii vo všeobecnosti. Odštartoval ho jeden zo spoluoorganizátorov akcie Peter Michalovič referátom pomenovaným *Umenie a interpretácia: Eco vs. Eco*. Účastníci sa pozvoľna mohli začať ladiť na dva dni prežité v cykle – blok prednášok, krátka prestávka, blok prednášok, obedňajšia prestávka, blok prednášok, krátka prestávka, blok prednášok, respektíve diskusia, a napokon možnosť večerného spoločensko-kultúrneho využitia.

Prednášajúci boli obmedzení hornou hranicou 20 minút na príspevok, čo bol pre niektorých nedostatočný limit, a tak chairmani boli nútení pripomenúť im ho. Väčšina však naplnila svoj časový limit tak akurát a mnohí ho zďaleka nevyužili. Paradoxom je, že kratšie príspevky často dokázali povedať viac než väčšina tých dlhých. Na ďalších riadkoch rozhodne nemienim rozoberať každý blok a už vôbec nie spomenúť každý príspevok, čo tu odznel. Koniec-koncov, záujemcovia o ne ich budú môcť nájsť v zborníku a vytvoriť si názor sami.

Piatkové popoludnie, venované prácam zaoberajúcim sa výhradne *Obchodom na korze*, bolo asi najkompaktnejším a do témy kon-

ferencie najpresnejšie zapadajúcim blokom (s váhaním a pre istotu aj v zátvorke dodávam, že aj celkovo najkvalitnejším). Zahájil ho Václav Macek pútavým prednesom práce *Kontext vzniku – Obchod na korze* a po ňom nasledovala trojica referátov predstavujúca rôznorodé pohľady na toto dielo. Pre pozoruhodnú analýzu postavy Tóna Brtku treba rozhodne vyzdvihnúť príspevok Poľky Ewy Ciszewskej z Lodzskej univerzity. Škoda, že svoj príspevok neprečítala pomalšie pre tých, čo nerozumejú dokonale po poľsky. Niečo, čo by sa dalo nazvať takmer alternatívnym prístupom, predviedol Václav Kofroň, ktorého príspevok z dôvodov meškania odznel až po prestávke pred diskusiou. Jeho práca pomenovaná *Voda v pasti* dokázala, že kvalitná analýza môže byť zábavná, nedospieť k žiadnemu konkrétnejšiemu záveru, zamerať sa na niečo, objavujúce sa vo filme len minimálne (v tomto konkrétnom prípade vođu) a pri tom nestratiť serióznosť a možnosť odkryť nové významové roviny diela. Na jeho text sa rozhodne oplátilo počkať.

Čo sa diskusie týka, nijako živo sa nerozprúdila. Hovorilo sa skôr vo všeobecnosti a na konkrétne príspevky sa príliš nereagovalo. Zrejme sa už všetci tešili na raut, ktorý bol zlatým klincom – netradične v strede programu. Organizátori však veľmi dobre vedeli, že jeho umiestnením na posledný večer, keď mnohí budú musieť myslieť na ranú cestu domov, by značne okresali zábavu. Tí, čo teraz očakávajú nejaké podrobnosti bulvárneho charakteru, majú smolu. Koniec-koncov, tie so samotnou konferenciou až natoľko nesúvisia, keďže raut mohol každý, na rozdiel od prednášok, stráviť celkom individuálne. Niektorí sa na ňom len mihli, iní ho opustili ešte neskôr ako autor týchto riadkov, takže spýjajte sa ich.

Prvý predpoludňajší blok nasledujúceho dňa bol večernou akciou mierne poznačený, čo v praxi znamená, že trebárs *Božtek cez šatku* od Evy Filovej si vychutnal málokto. Túto skutočnosť treffe glosoval jeden z organizátorov v záverečnom príhovore. Sobotný obed mohol byť určitým sklamaním pre tých čo naivne očakávali, že sa bude štylovo – ako pocta *Obchodu na korze* – podávať šábesová ryba. Čo sa prác prezentovaných v tomto dni

týka, kvalitatívne rozdiely medzi nimi boli obrovské. Od brilantnej prezentácie Michala Breganta, ktorý ukázal, že aj zlé filmy sa dajú skvele interpretovať ako výpovede o svojej dobe, až po pravdepodobne poväčšine nechce- ne zábavné výtvory z posledného bloku. Je len náhoda, že odzneli až po záverečnej reči a ďakovačke sponzorom?

Podľa zasneného pohľadu, občas hodeného niektorým poslucháčom na peknú panorámu za oknami, usudzujem, že som zďaleka nebol jediný, v kom s klesajúcim počtom zostávajú- júcich príspevkov vzrastala chuť' vyšliapnuť si na prechádzku do okolitých kopcov. Hoci nejeden z účastníkov pôsobil dojmom, že slovenské hory (a vlastne aj akékoľvek iné hory) pozná skôr z prírodopisných filmov. V momente, keď za oknami začali poeticky poletovať snehové vločky, zakolísala pozor- nosť' aj tých najpresvedčenejších intelektuá- lov. Nie však nevyrovnaná kvalita príspevkov bola dôvodom, pre ktorý som najmä v sobotu popoludní strácal schopnosť' koncentrovať sa, ale prostý fakt, že po niekoľkých hodinách sedenia v konferenčnej miestnosti a počúva- nia filmologických textov sa hádam každému chce robiť niečo iné, aj keď sú dané texty veľ- mi zaujímavé (vd'aka Bohu za zborník).

Neodpustím si zmieniť sa o poslednej večeri, ktorá priniesla dve prekvapenia. Tým prvým bolo, že ako dezert sa podával ten istý žela- tinový koláč plastovej chuti. Tento raz však

bol extravagantne naservírovaný v tvare tro- juhovníka zo šľahačkou na boku a ozdobnými prskancami všade okolo neho, kým prvýkrát išlo o klasický model v tvare štvorca so šľahačkou navrchu a bez prskancov. Druhým prekvapením bolo, keď tento koláč vyvolal vo mne nostalgiu za začiatkom konferencie a na moment som pocítil, že zajtra sa mi ešte nechce vracat' domov. Pritom nebol úplný koniec. Na všetkých ešte čakal večer s pre- mietaním venovaným Leopoldovi Laholovi. Po projekcii filmov *Epizódky* a *Cesta domú* sa uskutočnila ešte jedna bonusová. Na žela- nie účastníkov bol odpremietaný amatérsky film *Nič nekrváca večne*, ktorý sa pomaly začína stávať malým kultom. Posledný večer poskytol tiež poslednú možnosť' spoločensky sa vyžiť a pri pive doriešiť niektoré interpre- tačné problémy.

Ak by sa ma niekto opýtal, či sa chcem na podobnej konferencii ešte niekedy zúčastniť, odpoviem mu jednoznačne áno, a to aj napriek tomu, že pri niektorých textoch budem zasne- ne hľadiet' z okna, tešiť sa na prestávku, počas ktorej vybehnem pred hotel vychutnať si as- poň kratučkú prechádzočku a riešiť dilemu, či sa mám zúčastniť aj na nasledujúcom bloku prednášok.

P. S.: Zúčastnil som sa na všetkých prednáš- kach.

*Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník*

## Na Aljašku!

Eva Perďochová

Interpretácia... signifikantný... ale vzhľadom na... bipolarita... otázky... žiadne... ďalší príspe- vok... analýza... axiómy...

Naposledy som bola v tábore, keď som mala pätnásť rokov. Napadlo mi, že je to asi môj posledný, ale, našťastie, nebol. Vo štvrtok 18. októbra 2007 sme pricestovali do Krpáčova.

Zaparkovali sme pred hotelom Polianka a v nemom úzase civeli pred seba. Pripomenula

som si jednu scénu z nového celovečerného animovaného filmu o Simpsonovcoch. Homer Simpson nie je spokojný s tvárou Aljašky, akú vidí cez predné sklo auta, a tak na sklo na- lepí plagát s nádhernou prírodnou scenériou. Nech už som akokoľvek škriabala nechtami po skle, jazero, stromy, kopce... to všetko bolo skutočné. A tak prvé, čo sme my, študenti druhého ročníka, spravili, keď sme si zložili

veci na, mimochodom, veľmi pekných izbách, bolo, že sme sa rozbehli dolu kopcom, po lúke priamo k jazeru. Vyzimení a s premočenými topánkami sme sa vrátili do vykúreného hotela. Po prezutí sme zasadli k jedálenskému stolu a zjedli uvítaciu večeru aj so zákuskom. Nie len nádherná príroda, ale aj uvítacie, rozlúčkové a všetky jedlá medzi tým patrili k tomu najlepšiemu na konferencii.

Dobre najedení sme sa zhromaždili v nie príliš hojnom počte na projekcii známeho filmu *Obchod na korze*. Projekcia bola v celku príjemná a pre mňa obzvlášť, pretože film s pánom Kronerom som dovtedy vždy pozerala sama. Po premietaní nasledovalo hromadné zblížovanie vedcov na izbách, alebo vo fajčiarskom kútiku na prízemí.

V piatok sme po dobrých raňajkách nastúpili na prednášacie a diskusné bojisko. Bola som zvedavá, čo to bude zač, akí asi vedecí alebo ľudskí vedci vedia byť, či sú zábavní, bezprostrední, ako veľmi ich filmologická práca baví. Interpretácia... signifikantný... ale vzhľadom na... bipolarita... otázky... žiadne... ďalší príspevok... analýza... axiomy... Bolo to vyčerpávajúce a všetky príspevky sa mi zlievali do jedného cudzieho slova. V každom prípade prišla prestávka a možnosť na vdýchnutie čerstvého vzduchu, alebo cigaretového dymu. Každý podľa seba. Počas prestávok bol otvorený „obchodík filmového ústavu“ – v rohu prednáškovej miestnosti stôl s odbornými publikáciami s „konferenčnou zľavou“. Využila som ju.

Po prestávke sa všetko začalo odznova. Niekoľkí sme túžobne hľadeli von oknom, akoby sme zízali do kalendára s výjavmi jesennej prírody. Niektorí si písali poznámky, iní perom dookola zvyrazňovali jedno a to isté slovo, alebo si kreslili. Neviem, kto všetko počúval,

ale veľmi ma to zaujímalo. Bola som práve vo fáze, keď som snívala o tom, aké úžasné by bolo vedieť ľuďom vstupovať do mysle, keď sa druhé kolo diskusných príspevkov (i keď nikdy žiadna popripraveková diskusia nenásledovala) skončilo a nastal vytúžený čas obeda. Takto to šlo až do plánovanej debaty. V piatok večer sa uskutočnila prvá a posledná riadna diskusia konferencie. Prejavila sa úprimná zapálenosť pre vec, slušnosť, u niektorých i neslušnosť, no došlo k bezprostrednému odhaleniu charakterov a vzťahov medzi vedcami. Ozývali sa len staršie ročníky. Študenti s odstupom sledovali dianie a možno v duchu hodnotili svojich vyučujúcich až do večere. Večerou bol raut. V hotelovej krčmičke Garáž sme sa všetci úplne nevedecky a úplne úprimne zblížovali.

Druhý deň bol pre niekoho menej a pre niekoho väčšmi náročný, podľa toho, kto ako „rautoval“. No reťaz diskusných príspevkov, nezávisle na veľkosti obecenstva v prednáškovej miestnosti, pokračovala až do večere. Po dobrom jedle nasledovala projekcia filmov *Epizódka*, *Návrat domů* a neprofesionálnej, ale o to zaujímavejšej paródie s názvom *Nič nekrváca večne*. Ďalší večerný program bol už v réžii samotných protagonistov konferencie. Niektorí si šli zaspomínať do Garáže, ostatní sme šli dospať uplynulé noci, aby bol nedeľňajší ranný odchod jednoduchší. Nebol.

Hoci by sa mohlo zdať, že nám konferencia nič dôležité nepriniesla, nie je to tak. Mne osobne priniesla oveľa viac, než môžu priniesť nové vedecké a čisto teoretické poznatky. Spoznala som svojich kolegov, za vedeckými tvármi odhalila tie ľudské a myslím, že teraz sa mi vo vodách filmovej vedy bude plávať o trochu istejšie.

*Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník*

Juraj Hoppan, Robert Horňanský, Hatarína Martincová, Peter Závadský

Keď som sa dozvedel, že sa zúčastním 11. československej filmologickej konferencie, zavládol vo mne určitý nepokoj. So spolužiakmi sme nad nastávajúcím podujatím dlho uvažovali. Nikto z nás sa podobnej odbornej konferencie doposiaľ nezúčastnil, preto sme mali o celej veci len hmlisté predstavy. (Robert Horňanský)

Filmoví vedci, historici, teoretici i študenti sa tentokrát zišli, aby nakukli cez kľúčovú dierku a otvorili vráta diskusnej miestnosti na tému *Interpretácia a film*. Generálnym podkladom pre ich skúmanie sa stalo dielo *Obchod na korze* z roku 1965 tvorivej dvojice Kadár – Klos s Jozefom Kronerom v hlavnej úlohe Tóna Brtko. (Peter Závadský)

Rozdávanie darčiekov vždy poteší, a to sa dialo už pri príchode, ale iste potešila aj možnosť zakúpenia publikácii Slovenského filmového ústavu s výraznými zľavami. Strava fajn, ubytovanie fajn, len trochu zima... ale nie o tom som chcela. Dvojdnový beh na dlhé trate dá zabrať. Program bol nabitý na maximum, prestávky medzi prednáškami oddeľovali pauzy určené na uspokojenie všetkých ostatných potrieb okrem tých vyšších – intelektuálnych. A pokiaľ boli na konferencii nejakí neuspokojení v tomto smere, po dvoch dňoch duševného maratónu museli odchádzať naplnení. Rozvrh bol presne určený, k malým zmenám programu došlo pred začiatkom konferencie (vypadnutie niektorých príspevkov), k niektorým ešte počas nej samotnej (jeden z príspevkov dorazil – spolu s jeho autorom, až po jeho oficiálnom „vysielačom“ čase), ale obidva dni boli charakteristické takmer vzorným dodržaním predsavzatého časového harmonogramu. Zásľuhu na tom mali jednak chairmani jednotlivých blokov, prednášajúci viac-menej akceptujúci doporučený limit príspevkov ako i vzorní poslucháči, svojou hojnou účasťou

potvrdzujúci, že o prednášky majú záujem minimálne rovnaký ako o následné večerné uvoľňovanie sa v príjemnom prostredí baru, hotelových zákutí či izbových posedení. (Katarína Martincová)

Po nekonečne dlho trvajúcej prvej noci a raňajkách Petr Mareš v role chairmana otvoril úvodné uviedol dopoludňajšie pásmo príspevkov, ktoré boli prísne ohraničené časovým limitom dvadsiatich minút, čiže cca 7,5 normostrany. (Peter Závadský)

O filozofický úvod do problematiky interpretácie filmového diela sa postaral estetik a filmový teoretik Peter Michalovič textom *Eco vs. Eco*. Niektoré texty film priamo intrepratovali, iné sa ho len okrajovo dotýkali, alebo ho využívali ako odrazový mostík, ďalšie sa sústredili na poukazovanie súvislostí s podobnými tématickými celkami iných filmov. Niektoré prednášky sa tiež sústredili len na interpretáciu metafor, či symbolov využitých vo filme. Tak to bolo aj v prípade prednášky Ewy Ciszewskej z Ústavu teórie literatúry, divadla a audiovizuálnych umení z lodzskej univerzity. Okrem jej textu – *Tóno Brtko: Hitler; Chaplin alebo Knoflíkár. Analýza postavy* – sa podrobnejšie filmu venoval aj Martin Šmatlák z Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v texte nazvanom *Česko-slovenské filmové korzovanie* a slovenský filmový teoretik Václav Macek vo vedeckej práci *Kontext vzniku – Obchod na korze*, ktorý nám vecne, od námetu až po distribúciu, priblížil proces vzniku tohto klenotu česko-slovenskej kinematografie. Predmetom diskusie sa napokon stala aj otázka, či je správnejšie film považovať za český alebo slovenský.

Ďalšie, svojskejšie texty sa sústredili na interpretáciu znakov, či fragmentov využitých v *Obchode na korze*. Text, alebo skôr vír slov, prezentovaný pod názvom *Voda v pasti Vác-*

lavom Kofroňom (NFA v Praha), rezignoval na zaužívané konvencie v oblasti vedeckých textov a zámerne neposkytoval žiadny záver. Autor sa v príspevku venoval vode ako akémusi očistnému médiu, ktoré sa však objavuje len v troch scénach filmu. (*Juraj Hoppán*)

Tretí deň konferencie opäť vypĺňali prednášky, zoradené do štyroch blokov. Zameranie jednotlivých autorov bolo, rovnako ako v predchádzajúci deň, veľmi pestré. Najviac ma zaujal príspevok Michala Breganta, ktorý sa venoval dopadu normalizácie na kinematografiu, a veľmi názorne tento fenomén demonštroval na filme *Romance za korunu*.

Hoci bol posledný deň spomínanými diskusnými príspevkami doslova preplnený, autori ani poslucháči nestrácali vitalitu a väčšina vydržala až do konca. Prijemným „osviežením“ sa stal posledný blok zakončený Viliamom Jablonickým a jeho ostrou kritikou filmu *Hostel 2*. (*Robert Horňanský*)

Koncepcia konferencie bola vo svojej podstate veľmi dobrá. Príspevky boli rozdelené do blokov. V piatok ráno ju otvárali prednášky na tému interpretácia a film, nasledovali príspevky týkajúce sa filmu *Obchod na korze*, ktorého projekcia sa konala vo štvrtok večer. Celý druhý deň sa niesol v duchu nehomogénnej skupiny štúdií, akéhosi pel melu či všehochuti. Prednášajúci reprezentovali nielen rôzne inštitúcie zaoberajúce sa výskumom a výučbou filmu (najhorojšie bola zastúpená bratislavská VŠMU), ale i medziodborovo spriaznené disciplíny.

Na konferencii sa prejavil veľký rozdiel medzi úrovňou jednotlivých štúdií. Niektorí prednášajúci, zastupujúci na konferencii jej veličenstvo filozofiu (napr. Petříček, Fulka), si dovolili vkročiť do územia, kam smerujú len samovrahovia, či blázni – do oblasti, kde sú osamelí, pretože nikto iný im nerozumie. Naopak, niektorí, rýdzo filmom sa zaoberajúci páni a dámy (napr. Jablonický, Kováčik), mali problém, aby neostali nepochopení z úplne opačného dôvodu. No, aby nebadaj nevnikli dojem, že konferencia bola len syntézou týchto dvoch extrémnych polôh, musím povedať (napísať), že úroveň väčšiny referátov bola

na veľmi solídnej úrovni, ktorá bola prístupná takmer každému, kto mal uši a oči otvorené (čo bolo nevyhnutné, ak príspevok sprevádzala aj projekcia).

Veľký ohlas (aspoň u nás študentov) si vyslúžili viacerí páni so zmyslom pre humor, pretože aj keď konferencia je záležitosť seriózna, predsa len forma podania informácie v obale lákavom až zvrhlo komerčnom je zárukou, že sa v hlavách udrží dlhšie a aj zarezonuje hlbšie. To, samozrejme, nemusí adekvátne kolidovať s jej hodnotou. Hold, taká je naša psychika. (*Katarína Martincová*)

Pokúsím sa na záver zhrnúť svoje trochu zmiešané pocity. Voči samotnej organizácii konferencie nemám výrazné námietky. Možnosť nákupu kníh a DVD z produkcie SFÚ som s radosťou využil. Príspevky jednotlivých autorov boli rôznorodého zamerania (a v niektorých prípadoch, žiaľ, aj rôznorodej kvality). Ale vyskytli sa aj zaujímavé príspevky, pri ktorých sa však autori minuli formou – teoretickým štúdiám by niekoľko strán v odbornom periodiku „seklo“ oveľa viac ako prednes formou hovoreného slova. Najväčšmi ma, samozrejme, zaujali autori, ktorí priniesli niečo nové, originálne a ponúkli alternatívny uhol pohľadu na vec. Napriek skromnému pocitu, že niektorí autori tému aj obsahom príspevkov trafili „mimo mysli“, prevažujú v konečnom dôsledku pocity kladné. Jedenástu československú (a prvú „moju“) filmologickú konferenciu mám za sebou. Poďujatie naplnilo moje očakávania. Počiatočné obavy pominuli a už teraz sa teším na budúci ročník, ktorého sa s radosťou zúčastním. (*Robert Horňanský*)

Milý čitateľ, nezdrím ťa už dlho, len mám ešte potrebu vyjadriť sa k obligátnej súčasť konferencii, a to sú diskusie. Filmologická konferencia, o ktorej je tu reč, je spoločným podujatím Čechov a Slovákov. Dal sa na nej pobaďať istý sociologicky zaujímavý jav, súvisiaci pravdepodobne s prirodzenou náturou oboch národov. Kým Česi boli v sále plnej ľudí zapálení pre diskusiu, Slovákov, pozorujú, som videla o prednesenom debatovať skôr v užšom kruhu, takpovediac mimo oficiálny hrací čas. A tak sa mi zazdalo zvláštne, že Slo-

vákmi organizovanú akciu takmer ovládli ich hostia. Zveličujem, ale chcem poukázať na to, že sme mali česť spoznať istú mieru exhibície našich bývalých bratov, či skôr vyššieho seba-vedomia, pribojnosti a istoty v seba a svoj názor. Chýba nám to alebo si vystačíme s tým,

čo máme? Ťažká otázka. Odpoveď na ňu majú možno ďalšie ročníky tohto, verím tomu, prírodného podujatia. (Katarína Martincová)

*Autori študujú filmovú vedu, 2. ročník*

## DVAJA O JEDNOM

# Keď dvaja robia to isté, nie je to to isté...

Katarína Martincová

Interpretácia je krásna práca, interpretačný seminár na Katedre vied o umení VŠMU je... je hodina, ktorú milujeme a nenávidíme zároveň. Pozorujúc seba a spolužiakov, dospela som k záveru, že práve na tomto seminári z nás „lezú“ najlepšie rozборы filmov, ktoré na škole píšeme. Možno nie vynikajúce, ale najlepšie. Talmud hovorí: „Sme ako olivy, len keď sme drvení, vydávame zo seba to najlepšie.“ Hodiny seminára kvôli tomuto drveniu možno viac nenávidíme ako milujeme, ale vydávanie toho najlepšieho bez nich asi nejde.

Témou zimného semestra bola česká nová vlna. Pre „potešenie“ (z)vodcu seminára Juraja M. vzniklo sedem krátkych textov, analyzujúcich film od Juraja H. *Morgiana* z roku 1972. A prihodilo sa, že sme sami prekvapene zisťovali, čo za našimi nedonosnými textami vedúci seminára našiel. Feministický či metzovský prístup, vždy túžobne očakávaný presah (netušíme presne za čo), prekročenie tieňa opisnosti (ktorým smerom nevedno) a krok (či skôr krôčik) ku globálnejšiemu prístupu k téme.

Herz vytvoril výnimočné dielo, ktoré je skutočne veľkoryso otvorené pre rôzne interpretačné prístupy. Každý z nasledujúcich textov



*Morgiana* <http://dvd-obaly.com/dvd-covers/m/morgiana.jpg>

od dvoch študentiek a jedného študenta na tento film nazerá z iného uhla pohľadu. A tak sa pred vami odkryjú tri časti Klárinho triptychového zrkadla (© Mojžiš) a v každom budete vidieť inú osobu. Nebudete blúzniť ako (pri)otrávená Klára Tranganová, to iba traja ľudia pozerali ten istý film. Pretože, keď traja pozerajú to isté...

# Fantóm vo fialových šatách

Eva Perďochová

Film *Morgiana* vznikol roku 1972 v Československu. Je to to isté, ako keby som napísala, že film *Morgiana* vznikol v socialistickej, totalitnom režime. Keďže sedemdesiaty druhý rok, tak normalizácia. A keď normalizácia, tak nová dávka angažovanej socialistickej umeleckej tvorby a program socialistického realizmu. V týchto kružných časoch sa však našli aj autori, ktorí šli proti prúdu a svoj negatívny postoj voči totalite zabalili do metafor. Na takýchto základoch pôsobila Česká nová vlna.

Princíp hry je základným kameňom väčšiny filmov novej vlny. Je to hra s vlastnými, nelogickými pravidlami a v *Morgiane* sa hrá náhoda s jasne a striktné rozdeleným svetom na dobro a zlo. Alexander Grin na okraj svojej novely napísal: „Náhoda čiha na náš rozum ako čierna mačka pred dvermi, o ktorú v zhone zakopne noha kráčajúca s takou sebastotou.“<sup>1</sup> Mačka pôvodne v predlohe vôbec nevystupuje. Pre Juraja Herza sa však stala takou významnou, že podľa nej pomenoval celý film. Zlá zatrpknutá Viktória si vymyslela plán, ako zničiť svoju krajšiu a obľúbenejšiu sestru. Dôvod vraždy a jej prevedenie sú jasné. Avšak s hrou nová vlna spája aj lož, ako hýbateľa hry. Nie je oklamaná len Klára (svojej sestre verí a myslí si, že jej ponúka pohár vody s dobrým úmyslom a materskou starostlivosťou), nie je oklamaná len Viktória (myslí si, že malý chlapec vypil otrávené mlieko z psey misky), ale spolu s niekoľkými postavami je klamaný aj divák (jed pozitívny Klárou nebol smrteľný a žena, ktorá Viktórii predala jed, nezomrela po páde z útesu).

Juraj Herz proti sebe stavia dve diametrálne odlišné ženy. Klára je éterická, krehká bytosť, verí v lásku, neverí v nenávisť, teší sa zo všetkého krásneho okolo nej. To, čo pre ostatných krásne nie je, ona za krásne považuje. Nádhera v secesnom štýle (záhrady s kvetmi, romantické jazierko s labuťami, modré more, svetlé šaty z ľahkých materiálov

ozdobené množstvom kvetov, svetlé vlasy s vpletenými žiarivými kvetmi) podčiarkuje jej romantickú dušu. Ľudia, a hlavne muži, ju kvôli jej nežnosti a čistote milujú. Viktória je úplne opačná. Stále sa mračí, je hrubá, odetá v čiernych šatách, s maskou v kontrastných farbách (dobiela napudrovaná tvár, tmavé pery, dočierna nalíčené oči, svetlá tvár olemovaná čiernymi vlasmi) pôsobí hororovo a do romantického prostredia, ktoré je Kláriným pravým domovom, vôbec nezapadá. Nie len správaním, ale aj maskou výrazne vyčnieva. *Morgiana*, kostýmami a čiernobielym vymedzením charakterov, pripomína rozprávku. S tým súhlasí dobrý koniec prvého plánu – zlo je potrestané.

Hoci by sa mohlo zdať, že čierna mačka *Morgiana*, ako Grinov symbol náhody, je rozhodujúcim činiteľom, že teda náhoda je hlavným a jediným držiteľom moci nad všetkými postavami, nie je to tak. Najväčšiu moc má „žena vo fialovom“. Je fantóm. Znenazdajky sa zjaví a vzápätí mizne. Čo je najhoršie, nejde jej ani o dobro, ani o zlo. Kostýmy a masky sestier sú vytvorené tak, aby sa dopĺňali a úplne do seba zapadali. Obe hrdinky hrá tá istá herečka. Zámerom autora, pravdepodobne, bolo poukázať, že hoci sú Viktória a Klára celkom odlišné, stoja na tej istej strane barikády. Reprezentujú drobných ľudí. Či už tých krásnych, spokojných a šťastných, alebo tých, ktorí mali málo lásky a zatrpkli. Sú ľudskí a sú čitateľní. Jedna je biela a druhá čierna. Viktória sa neprefarbila na blond, aby zmiatla ľudí okolo seba, nezačala sa nepríčetne usmievať. Proti týmto dvom čitateľným ženám stojí žena fantóm.

Je oblečená vo fialovej farbe, spájanej s mágiou. Ako píše Freud: „Mágia musí slúžiť najrozmanitejším účelom, musí podriaďovať prírodné deje ľudskej vôli, chrániť individuum pred nepriateľmi a nebezpečenstvami a dať mu moc škodiť svojim nepriateľom.“<sup>2</sup> Ďalším hlavným znakom mágie je jej neviditeľ-

nosť a nedokázateľnosť. Preto je taká veľmi nebezpečná. To všetko žena vo fialovom má. Hýbe so všetkými postavami ako s figurkami na šachovnici, všetci sa podriaďujú jej vôli, aj keď ju nepoznajú. Jej jedinou motiváciou sú peniaze. Pokojne poslúži dobrej alebo zlej strane. Ale len so svojimi pravidlami. A čo už, keď tomu, kto ponúkne viac, zjavne trošku pomôže. Je ako diabol. Keď sa mu už raz niekto upíše, nezbaví sa ho. Z tohto dôvodu možno záver filmu *Morgiana* považovať za otvorený. Sice víťazi dobro nad zjavným a na prvý pohľad jednoducho odhaliteľným zlom v postave Viktórie, pretože Viktória zomrie, ale skutočné zlo v podobe úplatkárskej fantómky vo fialovom zostáva nepotrešané.

Keďže *Morgiana* vznikla v období normalizá-

cie, v období silného tlaku totalitnej moci, je zrejme, že objavenie sa fantóma v hre Juraja Herza nie je náhodné. Socializmus ako ruka, ktorá prekladá ľudí ako figurky na šachovnici, nie je pravým kafkovským nehmotným démonom, ale jeho mysterióznejšou, magickejšou a figuratívnejšou formou. Tí dobrí a tí zlí majú medzi sebou len žabomyšie vojny v porovnaní s ťažením fialovej moci.

*Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník*

<sup>1</sup> [http://filmoteka.kultura.sme.sk/index.php?product\\_type=2&category=60&id=15326](http://filmoteka.kultura.sme.sk/index.php?product_type=2&category=60&id=15326), 6.11.2007

<sup>2</sup> FREUD, Sigmund: *Totem a tabu*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1966, s. 96.

## Morgiana

Roman Jurčák

Prelom devätnásteho a dvadsiateho storočia bol dobou, v ktorej sa rodilo nové spoločenské usporiadanie sveta. Príslušníci aristokracie mohli jasne cítiť, že ich éra sa končí. Systém, na aký boli zvyknutí, sa otriasal v základoch. Prudký rozmach vedy a techniky, započatý priemyselnou revolúciou, pokračoval, parné stroje začali byť nahrádzané elektrickými...

Do tejto doby je zasadený dej *Morgiany*. „Secesný“ príbeh s tajomstvom sleduje osudy dvoch sestier, patriacich práve k aristokracii. Ale o portrét doby, respektíve o vykreslenie autentickej dobovej atmosféry, v príbehu nejde. Tvorcovia nám dokonca neposkytujú žiadne indície na určenie úplne presného času a miesta deja. Film sa formálne aj obsahovo hlási k symbolizmu – umeleckému hnutiu aktívnemu práve na prelome 19. a 20. storočia, čiastočne spriaznenému so secesiou, ktoré vzniklo z presvedčenia, že technický pokrok ochromil silu fantázie, cit pre tajomné a záujem o spirituálne. Diela symbolistov, obohatené o narážky na mystéria a ezoterické symboly, vyvierali z fantázie a mali len málo spoločné s reálnym svetom.<sup>1</sup>

Sestry Viky a Klára, stojace v centre príbehu, sú vykreslené ako absolútne protipóly, hoci obe stvárnica tá istá herečka. Kontrast medzi ich povahami je navonok zdôraznený kostýmami a priestormi, v ktorých sa zjavne rady pohybujú. Staršia Viky nosí čiernu parochňu a na sebe má vždy červené alebo čierne šaty, prípadne kombináciu týchto farieb. Vyhľadáva tmavé miestnosti, uzatvára sa pred okolím... Mladšia Klára je blondína, vždy ju vidíme len v bielych šatách. Vyhľadáva otvorené priestranstvá, najmä slnkom zaliate záhrady s kvetinovými záhonmi. Tmavých miest sa desí. Využíva každú príležitosť dostať sa z domu. Na prvý pohľad sa dá povedať, že staršia Viky je symbolom zla, kým mladšia Klára reprezentuje dobro. „Zlá“ Viky predstavuje skupinu aristokratov neschopných sa vyrovnáť s dobou meniacou sa v ich neprospech. Jej odmeranosť voči okolitému svetu do značnej miery vychádza zo skutočnosti, že byť starším potomkom už neprináša privilégia. O dedičstvo sa musí deliť so sestrou. Nemá a ani nemôže mať poddaných, ktorým by vládla takmer s absolútnou mocou. Ľuďi je schopná získavať si len

intrigami alebo peniazmi. Neustále sa usiluje všetkých si podmaniť, mnohokrát ju vidíme vydávať príkazy, alebo niekoho sledovať. Prvé, čo povie správcovi po príchode na svoju usadlosť, je, že chce častejšie kontrolovať výdavky. Hnacím motorom Vikinej nenávisti ku Kláre, vedúcej ju až k snahe zavraždiť mladšiu sestru, však nie je ani majetok, ani moc – ved' ich má napriek všetkému dosť –, ale prostá túžba po tom, čo mať nemôže. Mladosť, krásu a schopnosť spontánne si získavať obľubu. Skrátka všetko to, čím oplýva jej sestra. Dokazuje to aj scéna u kartárky, kde Viky prejavuje záujem najmä o informácie týkajúce sa potencionálneho ctiteľa. Jej charakter a spôsoby asi najlepšie demonštruje pasáž, kde špehuje skupinu kúpajúcich sa dievčat a následne z úkrytu hodí kameň po jednej z nich. Hneď v ďalšej scéne sa od služobníčky dozvedá, aké zranenia dievčina utrpela, a poslať jej peniaze. Vikin „boj“ je vlastne boj s časom. Jej uzamykanie sa pred okolím pramení v nemožnosti zvrátiť beh času tak, aby sa prinavrátili staré poriadky a hlavne stratená mladosť. Najmä Vikino zamknutie sa v neobývanej zaprášenej miestnosti, kde zažíva pôžitok pri prehrávaní sa vo veciach po mŕtvej tanečnici (predošlej majiteľke domu), pripomína počínanie hrdinu Huysmanovho symbolického románu *Naruby*, ktorý sa úplne izoluje vo svojom byte a oklopí sa vecami dráždiacimi jeho zmysly. Motív zanikania starého sveta, vytláčaného novým, dotvárajú aj hrozivé, po dome sa občas rozliehajúce zvuky úderov kladiva. Robotníci rekonštruujúci sídlo – s výnimkou jedného v jednej scéne ich nikdy nevidíme – predstavujú sily zvonku pretvárajúce svet hrdiniek.

Za pozornosť určite stojí aj to, akým spôsobom tvorcovia spájajú rozvoj techniky so súmrakom šľachty. Vo filme sú len štyri momenty, kde hrá rolu nejaký technický výdobytok. V prvom prípade jedna z postáv opisuje priateľkám, ako ju takmer zrazil vlak. Ďalej je tu scéna, v ktorej poručík Marek uvažuje, že sa stane letcom, na čo Viky reaguje slovami, že piloti umierajú. Zvyšné dve situácie súvisia s telefónom, čo je, mimochodom, jediná vymoženosť modernej techniky (tej doby), objavujúca sa v obraze. V prvom prípade ide o scénu, keď Viky naje telefonujúcej Kláre do pohára jed. Druhýkrát

má telefón podstatné miesto v závere. Počas záberu na už mŕtvu Viky znie zvonenie telefónu. Nasleduje strih, prezrádzajúci, že zvuk telefónu patrí k nasledujúcej scéne, v ktorej poručík Marek do aparátu oznamuje smrť slečny Viky. Takže technika sa v *Morgiane* objavuje vždy len v spojitosti so smrťou, respektíve s hrozbou smrti. Telefón je tu tým, čo umožní Viky zahájiť sled udalostí, nakoniec vedúcich k jej smrti. K smrti, ktorú odzvoní len telefón.

Pole možných významov *Morgiany* sa výrazne rozšíri, ak na ňu pozrieme prizmou doby vzniku. Začiatok sedemdesiatich rokov v Československu bol kruto poznačený normalizáciou a dezilúziou z augusta 1968. V svetle týchto udalostí môžeme chorobnú snahu Viky o ovládnutie svojho okolia a zvrátenie prirodzeného vývoja vnímať ako snahu totalitnej moci o úplne podrobenie si všetkých občanov a návrat niekam na začiatok päťdesiatych rokov.

Princíp fungovania totality názorne zobrazuje scéna s mníškou, bdiacou pri lôžku chorej Kláry. Tá odmieta zostať ležať, na čo mníška reaguje vyhrážkou, že to povie doktorovi a navyše jej zabaví knihy, z ktorých sa pokúša naštudovať niečo o svojej chorobe. Aj samotný dej je demonštráciou toho, že víťazí ten, kto má páky na ovládnutie druhých a nešitiť sa ich použitím, pričom tou najlepšou pákou sú kompromitujúce informácie. Spočiatku je jednoznačným pánom situácie Viky. Všetkých špehuje, zbiera informácie, zdá sa, že o každom vie to, čo vedieť potrebuje. Ona je tou, čo chodí vecí drží v rukách. Pred polovicou filmu sa však náhle objavuje nová postava, postava s informáciou, ohrozujúcou Vikino postavenie. Na jej základe aj Viky začína byť vydieľaná. Ide o osobu, u ktorej si objednala jed, aby mohla otráviť svoju sestru. Potom, čo sa Viky neúspešne pokúsi ženu zavraždiť, dostáva sa do ešte horšieho postavenia. Napokon, po sérii mnohých udalostí a odhalení, získava akúsi informačnú prevahu Klárin ctiteľ poručík Marek. Bezmocná Viky spácha samovraždu. Teda moc má ten, kto má informácie a vie ich používať tak, aby ovládol druhých.

Na záver sa ešte vrátim k úvahe, že Viky a

Klára sú symbolmi dobra a zla. Ak je to tak, znamená koniec filmu, že dobro víťazí? Mohlo pasívne dobro v podobe naivnej Kláry, takmer neschopnej zlo vôbec rozpoznať, zvíťaziť nad mocou neustále aktívne pracujúcou proti dobru? Odpovede, podľa mňa, znejú nie. Klára totiž nad Viky nezvíťazila, zvíťazili za ňu druhí, a to použitím rovnakých metód. Zlo

teda bolo porazené iným (možno menším) zlom a zároveň samo sebou.

*Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník*

<sup>1</sup> HOLLINGSWORTH, Mary: *Umenie v dejinách sveta*. SPN – Mladé letá, Bratislava 2006, str. 432.

## Juraj Herz: Morgiana

Vizuálna lahôdka alebo psychoanalytický podvod? ■■■■■ Katarína Martincová

*Morgiana*, príbeh o dvoch sestrách – peknej a škaredej, dobrej a zlej, čiernovlasej a blondine, stelesnených jednou herečkou, v tejto dvoj-úlohe skutočne výnimočnou Ivou Janžurovou – je v zásade vystavaný na kontraste, na ambivalencii, na večnom hľadaní vlastného alter ega, ale táto vonkajšia protipólivosť dvoch sestier je v skutočnosti oveľa komplikovanejšia a mnohovrstevnejšia ako by sa na prvý pohľad zdalo.

V prvom rade je nevyhnutné sledovať motív konania zlej sestry Viktorie. Jednak sú to peniaze, túžba po bohatstve a moci, jednak motív staropanenskej závidosti. Oba sú dostatočne silnými a viac-menej rovnocennými. To dokazuje replika Niny Divíškovej, stvárnajúcej postavu, čo dodala Viktorii jed a uvažuje, či si chce peniaze užívať, alebo si kúpiť chlapa, ktorý by nevidel jej hnusnú zlobu. Nadinterpretovanou nemusí byť ani rovina zbavenia sa, utlmenia, udusenja svedomia – svojho lepšieho/horšieho ja. Myšlienka usmrtenia Kláry je však predsa len vsugerovanou externe, do návštevy kartárky nemá Viktória priamy úmysel sestru zlikvidovať, čo by mohlo slúžiť na jej akútaku obhajobu (podľa striktných morálnych kritérií asi nedostačujúcu). Presvedčenie sa definitívne zrodí po ohrnutí jej tela mladým murárom. Rozpoltenosť, nerozhodnosť a záchvevy pohnutého svedomia ju ohrávajú aj po tomto rozhodnutí. Vzápätí ako otrávi vodu pre Kláru, zháči sa a navrhne jej, aby vodu vymenila. Neskôr je to znepokojenie, keď si myslí, že otrávené je dieťa, a nie pes. Raz sa dokonca chce

k činu priznať, no zastaví ju Klára, ktorá oznámi pre Viky zdrvujúcu správu: chce sa vydať. Ale pri takomto výklade filmu je už potrebné rátať s istým psychoanalytickým podhubím analýzy. Hľadanie „spúšťača“ patologického správania sa Viktorie naráža na problém, že vo filme je jediným priamym žijúcim príbuzným sestra Klára, v predlohe dokonca podstatne mladšia. Chýbajúce informácie o rodinných väzbách nedovoľujú teóriu založenú na freudovských aspektoch dotiahnuť argumentačne do konca. Silná väzba na sexualitu je však neodškriepiteľná. Viktória nie je nedobytná pevnosť, ako by sa naoko mohlo zdať, naopak, túži byť príťažlivou (už len výrazným líčením a parochňou skrývajúcou jej skutočnú podobu). Svedčí o tom aj voyerské špehovanie a následné predvádzanie (pre jednorázovosť aktu skôr predvedenie) nahoty pred murárom, pokus zviestí či skôr zaujať poručíka. Reálnu asexualitu tu stelesňuje v malej epizódnej postave *zubatá* mníška, ktorá na malom priestore dokázala skoncentrovať pichľavosť škaredých, nechcených žien.

Prvýkrát sa v jednom zábere objavia tváre sestier v scéne, keď sa Klára Viky zverí, že len čo vyzdravie, vydá sa. Z psychoanalytického hľadiska ide o pretrhnutie pomyselnej pupočnej šnúry medzi súrodencami. Viktória sa cíti nadobro odstrčená na druhú koľaj a podľa mňa v nej dozrelo presvedčenie, že zbaviť sa sestry je jediná možnosť ako zaujať jej pozíciu. Bábika sa stáva zástupným symbolom detstva i hoffmanovským prilnutím

k neživému predmetu, závislosťou na niečom, čo nejestvuje, čo je neživé ako Klárina naivná láska k sestre, ktorá ju nenávidí a vidí v nej soka.

Zmenené stavy vedomia spôsobia, že Klára vidí červenú postavu s blond vlasmi – červená je farba Viktórie, blond vlasy má Klára. Dochádza k splnutiu, k identifikácii, strachu z vlastnej schizofrénie alebo jednoducho k bludu? Dôležitú úlohu hrá symbolický predmet – zrkadlo. Zrkadlo, zobrazujúce persónu/y, tváre, postavy, sa v *Morgiane* stáva predmetom množstva osôb, deja, umožňuje výtvarne efektnú a dejovo vysoko funkčnú metaforu štiepenia osobnosti.

Celým filmom sa tiahne niť ireálna – príkladom je motív „zmŕtvychvstania travičky“, ktorá akoby zárazkom prežije pád z vysokého brala. V závere filmu je to aj (mŕtva???) mačka, ktorá sa vracia na scénu vo chvíli, keď sa Viky snaží inscenovať samovraždu. *Morgiana* je mačka so siedmymi životmi alebo symbol nevykynoženého zla??? That is the question? Zlo je tu predsa len o krok pred dobrom – dokazuje to scéna s poranenou slúžkou, bozkávajúcou ruku, čo zapríčičila jej ťažké zranenie. Realita a ireálnosť, sen a skutočnosť tu zastupujú istú vrstvu surrealizmu, odkazujúcu na vyššie spomínaného Freuda. Zmenené stavy vedomia dávali priestor k experimentovaniu s formálnou stránkou diela: opakovanie záberu upadnutia chorej Kláry, rozmanité zábery, kolotoč farieb a tanečnej hudby pri úniku chorej z izby, halucinácie, pri ktorých pribudne postava neidentifikovateľnej ženy.

Atmosféru hravej feérie i desivého hororu, ktoré v sebe film *Morgiana* snúbi, dokresľuje sugestívna hudba, samotné kompozície obrazov, farebná štylizácia, svietenie. *Morgiana* sa vyznačuje harmonickým, kultivovaným obrazom. Odvážnou je výtvarná štylizácia v secesnom duchu, popretkávaná odkazmi na antiku, impresionizmus (Renoir), symbolizmus (Klimt) či dokonca na manierizmus a El Greca (snímanie rybím okom). Špecifickú funkciu kamery v tomto filme možno identifikovať hneď v úvode, keď hudba s výraznými vysokými tónmi a kamera, kopírujúca trajektóriu niečoho plazivého, skúmajúceho, znepoko-

jujúceho, privádza na scénu niekoho tretieho – enfant terrible príbehu, mačku *Morgiana*. Vnímanie priestoru je podmienené subjektívnou kamerou – očami mačky, nestranného pozorovateľa. Je výnimočné práve kopírovaním jej pohybov, nekorešpondujúcich s bežným videním človeka.

Herz sa doslova vyžíva v protikladoch pokojných, impresionizmom dýchajúcich prechádzok po terasách záhrad, plných romantických kvetov, labutí, mladých dám a gavalierov a nebezpečných, život ohrozujúcich útesov, ktoré vyvolávajú závrat. Jedno prostredie je symbolom bezpečia, druhé symbolom ohrozenia. Symbolicky pôsobia aj niektoré metaforické odkazy – kým Klára chytí ružu jemne, Viktória sa popichá o jej trne, Klára vtáka kŕmi, Viky proti nemu šťve mačku. Za výrazný prvok v tomto kontexte možno pokladať hudbu. Jemné romantizujúce tóny sú v ostrých prechodoch striedané nástojčivou, miestami desivou, skľučujúcou hudbou. Opäť je to dualita podporujúca základnú schému fabuly.

Zaujímavým je i spôsob narácie. V scéne u kartárky je väčšia ako len naznačené odvíjanie príbehu. V desiatej minúte filmu sa dozvedáme prakticky temer celý nasledujúci príbeh, čo je od tvorcov *Morgiany* odvážne gesto smerom k divákovi. I doslovné: „Ten prúvan mne jednou zabije!“, čo sa naozaj v závere stane skutočnosťou, je krásnou manipulačnou hrou s divákom. Veď kto by to bral vážne a doslova, že na začiatku filmu nám režisér dobrovoľne naservíruje dej, aby sa s nami zvyšok času zahrával, miatol nás, mlžil skutočnosti a prekryval pravdu nami tušenú a ním čiastočne odhalenú.

Mačka *Morgiana* je otrávená a Viky hovorí: „Odneste ji někam. Je konec!“ A napriek príznačnej mŕtvolke to paradoxne znamená, že nič sa nekončí. Zlo aj dobro pretrváva, mení sa len ich pomer.

*Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník*

**Morgiana** (Juraj Herz, ČSSR 1972)

# frame

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

Ročník 5 – 2007, číslo 2

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

Vizuálna koncepcia a layout: Eva Filová

**Časopis vychádza aj vďaka finančnému príspevku VŠMU.**

Na obálke záber z filmu Anji Salomonowitz *Stalo sa to krátko predtým* (2006)  
(<http://2007.diagonale.at/images/img-db/1173086980339.jpg>)