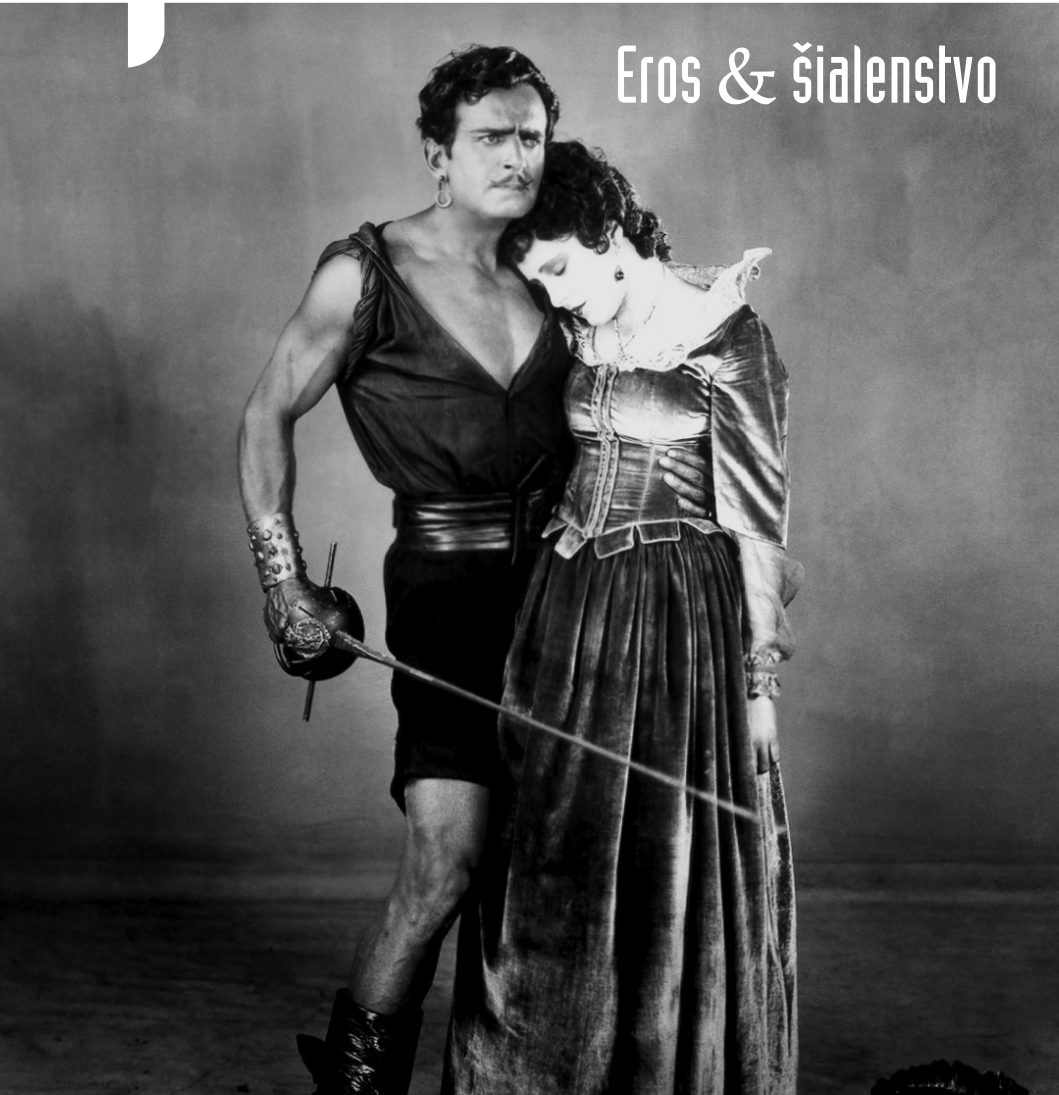
frame

1/2006

kritický občasník
študentov filmovej vedy
FTF VŠMU

Eros & šialenstvo



Obsah

EROS A ŠIALENSTVO

Eva Filová: Nevesta hôľ a horárove erotické fantázie 315

Martina Repášová: Spaľovač mŕtvol 318

Zuzana Štefunková: Príbehy obyčajného šialenstva 320

Nina Šilanová: Nič si nepamätáš... 322

Monika Maťušová: Čo sa stalo sestrám Lisbonovým? 323

Anonym: Homoerotika v šialenstve doby 325

PRÍSPEVKY Z MINIKONFERENCIE FESTIVALU ÁČKO

Monika Maťušová: Viktor, človek víťazný 328

Daniel Vadocký: Anjeli plačú 329

Petra Slivková: Kurva 330

Pavel Smejkal: Pornoromantik 331

Nevesta hôľ a horárove erotické fantázie

Eva Filová

„Hlídám si své šílenství v únosných mezích, střídavě pobývám na obou březích...“

(J. H. Krchovský)

Režisér Martin Ťapák vykročil do „stabilizujúcej sa normalizovanej“ spoločnosti 70. rokov ľavou nohou – nadväzujúc na svoju odštartovanú folkloristickú tvorbu – hneď dvomi adaptáciami klasickej slovenskej literatúry – *Rysavá jalovica* a *Nevesta hôľ*. Kým v prvom prípade (televízneho filmu) vsadil kartu na osvedčených hercov, a hlavne komediálne schopnosti Jozefa Kronera, v druhom prípade (pôvodne tiež televízneho projektu) obsadil neznáme tváre: čerstvého absolventa herectva bratislavskej VŠMU a francúzskej školy v Nancy Milana Kňažka a neherečku Máriu de Riggovú. V úlohe uhliara Tava sa v atypickej polohe a maske predstavil Július Pántik, vybočujúc tak zo svojich obvyklých postáv morálne „rovných“ chlapov a spiatočníckych patriarchov.

Samotný film *Nevesta hôľ* (1971) sa stal „vybočením“ z inak pomerne dobre čitateľnej Ťapákovej tvorby. Už fakt, že sa do distribúcie dostal až v roku 1973 a vo vtedajšej kritike mu bola vytýkaná naturalistická živočíšnosť, falošná efektnosť, bezdejovosť a „obtiažnosť uchopenia“[1], poukazuje na schizoidný rozpor doby a tvorby. Tomu sa Ťapák neskôr vyhol politicky angažovanými objednávkami, ktoré mu zaisťovali návraty k „srdcovkám“ v už spomenutej folkloristickej línii.

V doznievajúcej experimentálnosti 60. rokov a v tzv. ornamentálnom manierizme[2] Ťapák siahol po poviedke Františka Švantnera s romantickým, citovo rozkolísaným hlavným hrdinom a jeho nenaplnej láske k predstave ženy. Práve forma a obsah predlohy lákali k vizuálnej a obrazovej bohatosti – cez výraznú hudobnú monumentalitu a technicko-kameramanskú expresívnosť.

Predobrazom Zuny je *Malka* (1968), sfilmovaná taktiež podľa Švantnerovej poviedky. Malka je však oveľa viac éterickou bytosťou, sviatosťou[3], fetišom, väčšmi drobným dievčatkom než ženou. Valach, ktorý po nej túži, je naopak mohutný chlap s erotickými fantáziami a svojou žiarlivosťou spôsobí jej smrť, čím zabíja vlastnú predstavu ženy-panny. Mužské (resp. spoločenské) obsedantné predstavy a túžby po ženskej „čistote“ a nepoškvrnenosti sú charakteristické pre obe spomenuté predlohy a ich adaptácie.

V *Neveste hôľ* Ťapák zhmotnil horárove vízie, ktoré sa podobajú halucinačnému stavu *bezstarostných jazdcov* po užití LSD, len na východoeurópsky spôsob – pod vplyvom čerstvého horského vzduchu, húb alebo alkoholu. Dej filmu (utváraný predstavami) je rozčlenený do niekoľkých farebne odlíšených línií, charakteristických pre jednotlivé scény, resp. postavy: zelený filter (udalosti v krčme, krčmárove nekalé úmysly, intrigy, závisť, pitky); oranžovožltý až hnedý filter (Tavo a Zuna, Zuna v prírode); modrý filter (hmla, nočné výjavy, mlyn, horárov stihomam vidiny vojaka/vlkolaka, scény s mŕtvym vlkom, Tavov príbytok); červený až purpurovofialový filter (nahá Zuna s horárom, na salaši pri ohni, u Tava pri ohni, horárov tanec s pištoľou, svadobný „diabolský“ tanec); desaturovaný obraz až na čiernobielu (horárove spomienky z detstva, Tavove spomienky na mlynárku); prirodzená farebnosť (horárov návrat do dediny, obhliadka polesia, výber koňa, drevorubači, dievky na poli, stavanie novej horárne) a množstvo ďalších variácií (ktoré vo svojej nesúrodosti častokrát popierajú jednotlivé motívy). Ak by sme pristúpili na tézu, že nekontrolovateľná farebnosť ilustruje horárove nekontrolovateľné duševné stavy, mali by sme pred sebou chorého, schizoidného človeka, u ktorého „rozpasovaná“ farebnosť avizuje „rozpasované“ myšlienky, spomienky a celkové vnímanie sveta. Posunutú optiku umocňuje snímanie cez širokouhlý objektív, prudké podhľady a nadhľady, šikmé pohyby kamery. Okrem obrazových halucinácií trpí horár aj sluchovými: pri rúbaní stromov počuje ženský spev, ktorý v ňom vyvolá predstavu Zuny.

Mladého horára po návrate z mesta do rodnej dediny umárajú spomienky, ktoré mu čoraz viac splývajú s ľudovými poverami, mýtmi a znejasnenou smrťou otca. Väčšinu času trávi v krčme, opitému na koni cestou do mlyna sa

Foto: Elena Považanová

mu zdá, že kôň sa vznáša a nedotýka zeme, a pri mlyne uvidí prízrak Zuny: „Podľa bieleho rubáša a srstnatého kožúška bez rukávov som ju hneď poznal. Zapadla tak do sledu udalostí tej podivnej noci, že som nevládal zdržať ústa, aby nevyslovili zvučne jej meno, hoci by som nebol vedel vtedy povedať, či vyplynula zo skutočnosti a či iba z mojej fantázie.“[4] Kombinácia „bielej“ ženy a kožušiny pripomína kríženie prízraku a ľudských pudov (avšak ďaleko od Venuše v kožuchu), panny a zvieraťa, predstavu krásnej a sporo odenej horskej divožienky, pred ktorou sa však treba mať na pozore, lebo mládencom môže spôsobiť predčasnú smrť alebo pomätenosť.[5]

Práve hory produkujú množstvo prízrakov a nečistých síl: obryne z Kotliska (Ťapákovho Pekliska), vlkolaka či vlčieho muža, ducha hôr, mlynára-vampíra, skrývajúceho sa vojenského zbeha... Horárova osobnosť, stojaca medzi prírodnými silami a racionálnym úsudkom, poverami vidieka a logikou mesta, sa rozštepuje na niekoľko bytostí, ktoré balansujú na pomedzí sna a reality, a opakované preciťovanie zo spánku spochybňuje zažité a videné. Tento stav nemá ďaleko k samotnému šialenstvu: „A náhle v tej komôrke, vytvorenej zo šera a tesne poupchávanej hmlou, prepukla moja choroba, ktorú som nosil v sebe už niekoľko týždňov [...] bežal som dlho bez seba. Len v kratučkých prestávkach vracalo sa mi vedomie a vtedy stačil som si uvedomiť iba to, že šaliem. [...] uvedomujem si síce svoju chorobu, trápi ma i to, že ohrozuje povážlive moju spokojnosť, ale nedbám, lebo nie som schopný postaviť sa proti nej.“[6] Podľa C. G. Junga samotné archetypy (archetypálne predstavy) môžu byť pôvodcami psychotických porúch, pretože sa správajú presne ako zanedbávané alebo týrané orgány tela či organické funkčné systémy.[7] Horár trpí až chorobným snílstvom („stačilo totiž pritvárať pomaly oči a už som letel“[8]), sny sa mu zlievajú do reality a dokonca ho jeho zasnenosť ohrozí na živote, keď sa opojený slnkom a prírodou stane terčom neznámeho strelca.

Na rozdiel od Ťapákovej adaptácie, u Švantnera nájdeme oveľa bohatšie a odvážnejšie (v pohansko-kresťanskej symbolike) horárove erotické fantázie. V sne so záhradou vidí rásť divú ľaliu: „Bola neobyčajne veľká [...] Podobala sa viac žijúcej bytosti ako kvetu. Neprekvapilo ma preto, keď prehovorila ku mne ľudským hlasom [...] ´Zavčerom dozrela moja túžba a naplnila mi listy, [...] lebo naplnil sa i môj čas a dostávam silu života. Vyliala som všetky sladkosti na kvety, aby boli za pokrm medonosným včielkam.´ [...] Vtedy zažiaril a otvoril sa i najvyšší kvet a spomedzi jeho lupeňov vystupovala Zuna [...] Na hrotoch prs chveli sa jej dve perly rosy. Svojím pohybom rozvlnila povetrie. Hladký vietor zbehol z hôľ a rozlial sa po zahmlených tudolu. Na žitných poliach zacvendžalo pod jeho nárazmi zrno, lebo bolo už dosť tvrdé. Zvažovalo klasy nad pukliny zeme. Čím ťažšie boli klasy, tým viac sa rozširovali pukliny.“[9]

Hoci sa Ťapák nebránil zobrazeniu nahoty, k iným erotickým scénam z predlohy pristúpil zdržanlivejšie. Keď sa horárov kôň Eguš splaší, Zuna ho upokojuje pachom svojich prs, ktorých trenie Ťapák decentne zahalil kroviskom. Iste, byť odvážnejším by vo vtedajšej spoločnosti znamenalo otvorené dvere do trezoru, hoci cenzúra oficiálne neexistovala. Ťapák sa k čiastočnému zobrazeniu nahoty, erotickým motívom a expresívnemu videniu vrátil až v podivnom patvare sociálnej balady *Pustý dvor.*

Ale vráťme sa k Zune. To, že ide o predstavu ženského archetypu, nájdeme u Švantnera hneď niekoľkokrát: „Podobala sa bielemu duchu, ktorý nafúkol tú mesačnú noc [...] Ale podobala sa aj pastierke, ktorá sedela pokojne niekde pri ohni a hľadela dlho, veľmi dlho, azda od samého večera, do žeravých uhlíkov [...] Mala na sebe iba dlhý rubáš a krátky ovčí kožuch bez rukávov.“[10] „Zdalo sa mi, že táto biela deva v rubáši a v kožúšku, so spustenými vlasmi, jestvuje odpradávna, vari od stvorenia...“[11] Slovami už spomenutého Junga: „každý muž v sobě nosí odedávna obraz ženy, nikoli obraz této určité ženy, nýbrž nějaké ženy. Tento obraz je v podstatě nevědomou, z pradávných dob pocházející a živému systému vštípenou

zděděnou látkou, je to jakýsi ´typus´ (´archetypus´) všech zkušeností řady předků s ženskou bytostí, koncentrát všech dojmů z ženy, zděděný psychický adaptační systém."[12]

Ak teda pripustíme, že Zuna je všeobecným archetypom ženy, tak proti nej stojí viacnásobná podoba (sily a stereotypov) mužstva: horár (zastupujúci mladosť, odvahu a intelekt), Tavo (živočíšnosť, fyzickú moc a nespútanosť), krčmár a mlynár (moc peňazí a medzirodový obchod), oficieri (moc armády a uniformy); jánošíkovský mýtus je zmäknutý v krížení postavy Tava a horára, pohybujúcich sa v prostredí salaša, krčmy a hôr, židovská vypočítavosť (a zlopovestný hrach) v postave krčmára Weinholda, pandúri/oficieri zvádzajúci mlynárku sú symbolom štátnej moci... Hoci pohnútky tohto multi-mužstva sú totožné (dostať Zunu, skrotiť ju, priviesť pred oltár), odlišuje ich pohľad na ňu, resp. očakávania: pre Tava je Zuna čistá ako púčik, ľalia, divá ako lasica; pre Weinholda je to pobehlica s blchami v kožúšku a pre horára dievčatko, ktoré mu pred desiatimi rokmi sľúbilo, že ho počká a na Jána sa vezmú. Zuna teda stojí proti viachlavému drakovi mužstva, archetyp proti archetypu v nekonečných variáciách vzťahov a vzájomného prenasledovania.

Je tu však aj ďalšia možnosť interpretácie: horár „napáchnutý" mestom a „živým" svetom („máš skazený dych") sa ako jediný živý pohybuje v mŕtvom svete archetypov, mýtov a legiend, ktoré sú zrastené s prírodou, dedinou (a snáď aj národným povedomím). „Zuna mi nikdy nepatrila. Ani vo sne, ako som si neraz namýšľal. Žila niekde ďaleko mimo mňa v čudnom svete tajov, kam som nevedel preniknúť, a vo mne jestvovalo iba marivo, azda stopa po nejakom hlbokom dojme, ktorá sa len jej zjavom oživovala."[13] Ťapák k tomu pridal aj svet rozprávok: „Hoj, bože, môj, kdeže sa tu berieš? Veď tu ani vtáčik-letáčik nezaletí," osloví Zuna horára, ktorý ju prekvapí v jazere pri praní zakrvaveného rubáša. Horár s týmito archetypmi komunikuje v spánku, oživuje ich cez zvolanie „Zunaaa!" a tie mu (v Peklisku) odpovedia ozvenou, lebo ako mýtická nymfa Echó môžu prehovoriť len opakovaním hlasu iných.

Erotické fantázie, potlačované, odďaľované a nenaplnené túžby potvrdzujú, že majú blízko k šialenstvu, libido a energia v kombinácii s praobrazmi rozpútavajú v Ťapákovom podaní celé (farebné) spektrum psychických procesov a stavov. A psychika je rovnako ako Zuna neuchopiteľná, nejednoznačná a paradoxná. Ťapákove roky sedemdesiate by sme pokojne mohli označiť za erotické – od erotických vízií Adama Krta, cez *Nevestu hôľ*, erotické sny Pacha, *Krutú ľúbosť, Pustý dvor* – a zhasínajú *Katerou*. S novou dekádou skončila táto jeho svojrázna folkloristická tvorba a začalo obdobie koprodukčných rozprávok (od ktorých by sme však k archetypom kameňom dohodili).

Autorka študuje filmovú vedu, 5. ročník

Katera (Martin Ťapák, ČSSR 1981), **Krutá ľúbosť** (M. Ťapák, ČSSR 1978), **Malka** (M. Ťapák, ČSSR 1968), **Nevesta hôľ** (M. Ťapák, ČSSR 1971), **Pacho, hybský zbojník** (M. Ťapák, ČSSR 1975), **Pustý dvor** (M. Ťapák, ČSSR 1978), **Rysavá jalovica** (M. Ťapák, ČSSR 1970)

Poznámky:

1 Viď. napr.: Puškáš, J.: V nedôstojnom rúchu. Pravda, 13. 2. 1973, s. 5, alebo
Dr. Bobok, J.: Obtiažnosť uchopenia. Film a divadlo, roč. XVII., č. 4, 1973, s. 12.

2 Macek, V. – Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 324.

3 Švantner, F.: Malka a Nevesta hôľ. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1962, s. 60.

4 Cit. d., s. 169.

5 Vondráček, V. – Holub, F.: Fantastické a magické z hlediska psychiatrie. Columbus, Praha 2003, s. 96–97.

6 Švantner, F.: Cit. d., s. 287-288, 248.

7 Jung, C. G.: Člověk a duše. Academia, Praha 1995, s. 43–44.

8 Švantner, F.: Cit. d., s. 248.

9 Cit. d., s. 206–207.

10 Cit. d, s. 159.

11 Cit. d, s. 171.

12 Jung, C. G.: Cit. d., s. 94–95.

13 Švantner, F.: Cit. d., s. 310.

Použitá literatúra:

Švantner, F.: Malka a Nevesta hôľ. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1962

Macek, V.- Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997

Vondráček, V.- Holub, F.:Fantastické a magické z hlediska psychiatrie. Columbus, Praha 2003

Jung, C.G.: Člověk a duše. Academia, Praha 1995

Spaľovač mŕtvol

Martina Repášová

„Nic není v životě jisté, jenom smrt.“ [1]

Pán Kopfrkingl má rád svoju rodinu. *Nebeskú* manželku Lakmé, *nadoblačnú* dcéru Zinu a *požehnaného* syna Miliho. Tiež má rád ich *čarokrásnu* mačku Rosanu a všetkých tých *dobrých, milých ľudí,* ktorí spolu s ním žijú v *ľudskom civilizovanom* štáte, čo má dobré zákony, napríklad zákon o kremácii. Nefajčí a nepije. Ctí svoje *čisté* a *božské* manželstvo. Pán Kopfrkingl má rád obrazy a *blažený* byt, ktorý s láskou zariaďuje. Rád počúva hudbu, najmä Mahlerove *Piesne o mŕtvych deťoch* či Chopinov *Smútočný pochod*, ale i niečo úsmevnejšieho, napríklad *Tanec kostlivcov.* Rád číta knihu o Tibete a čiernu kroniku v novinách. Sníva o nadpozemskom svete, kam putujú duše zbavené nešťastia a utrpenia. Pán Kopfrkingl má rád aj prácu v krematóriu, v jeho Chráme smrti. Rád spaľuje ľudí, a tým pomáha Bohu urýchliť ich premenu na prach a oslobodiť ich duše, vypustiť ich do éteru. Pán Kopfrkingl má rád *úchvatné* mladé ženy, najmä ak sú oblečené v čiernych hodvábnych šatách, živé alebo mŕtve. Rád sa dotýka iných ľudí (živých alebo mŕtvych) a prečesáva im vlasy. Počas obeda rád myslí na mŕtvoly čakajúce na premenu na prach. Pán Kopfrkingl *je romantik a má rád krásu.* Na srdci mu leží blaho a šťastie všetkých *úbohých, nešťastných* a *trpiacich* ľudí, celého národa a ľudstva vôbec.

Spaľovač mŕtvol je desivou alegóriou fašizmu a genocídy. Film Juraja Herza i útla novela Ladislava Fuksa (Fuks spolupracoval na scenári k filmu) sa odohráva koncom tridsiatych rokov v Prahe, v predvečer Druhej svetovej vojny, v dobe neistoty, strachu a tušenia blížiacej sa katastrofy. V dobe, ktorá priala fanatizmu a absolútnej viere v hrozné a pomýlené ideály. V dobe, keď sa k moci dostali tí nesprávni ľudia a začala sa ich vláda plná strachu, smrti a šialenstva. Na Kopfrkinglovi môžeme sledovať, ako sa z jednoduchého dobráka stáva prívrženec nacistickej doktríny, ktorý neváha v mene vládnucej ideológie a viery v šťastný svet zbavený bolesti a utrpenia vraždiť svojich najdrahších. Jeho manželka Lakmé je totiž po matke Židovka a stojí v ceste jeho kariérnemu postupu v NSDAP, deti, videné cez prizmu nacistických pravidiel, nespĺňajú požiadavky čistej rasy. Pán Kopfrkingl, uvedomujúci si ich trápenie a tiež fakt, že v Európe bude nastolený *nový, šťastný* a *spravodlivý* poriadok, ktorý slabí a menejcenní nemôžu budovať, siaha v mene lásky a súcitu na ich životy, aby ich plamene krematória vyslobodili z väzenia tela a vypustili ich duše do éteru. „Nechť jsou všechny bytosti šťastny. Ve jménu šťastného lidstva není žádná oběť pro mne dost velká.“ [2] Následne na to odchádza so zvláštnym poverením využívať svoje vedomosti z odboru na stavanie obrovských pecí na pálenie veľkého množstva ľudí. Pán Kopfrkingl sa chystá spasiť svet.

V novele i vo filme je svet a realita okolo svetom a realitou videnými Kopfrkinglovými očami. Takýto svet budí neskutočný, skreslený dojem, pocit nočnej mory alebo halucinácie, pocit kruhu, zacyklenosti a bezvýchodiskovosti. Pán Kopfrkingl neustále stretáva tých istých ľudí, s menom či bez mena – staršiu ženu v okuliaroch, *pekné ružovolíce* dievča s mládencom, tučného muža v bielom tvrdom límci s červeným motýlikom, stále sa hádajúci pár a čiernovlásku v čiernych šatách. Vo filme sa táto čiernovláska, ktorá v novele iba dotvára panoptikum opakujúcich sa postáv, mení na akéhosi čierneho anjela smrti, Kopfrkinglov prízrak, ktorého vidí iba on sám, kútikom oka. Prízrak, ktorý ho ako tieň stále sprevádza.

Iracionálny dojem neustáleho déjà vu umocňuje Kopfrkinglov pokojný a monotónny monológ; s úsmevom sa stále vracia k tým istým príhodám a postrehom, ktoré pri každej príležitosti opakuje. (Stokrát opakovaná lož sa stane pravdou, tvrdil minister propagandy Goebbles.) Bez výhrad prijíma názory ostatných, najmä svojho suseda, židovského doktora Bettleheima a priateľa Williho, českého Nemca, ktoré potom vydáva za svoje. Willi je takmer jedinou postavou, ktorá dostáva v príbehu väčší priestor. Ostatné postavy zväčša len mlčky počúvajú Kopfrkinglov monológ, Zina

dokonca za celý film prehovorí iba raz. Kopfrkinglov svet je totiž MÍKVYM svetom, MÍKVYM preto, lebo on vníma iba to, čo chce vnímať, a to je Willi, ktorý mu dáva pocit nadradenosti, výnimočnosti, spravodlivosti a dobroty. A keď nie je nablízku Willi, rozpráva pán Kopfrkingl sám a je počuť akýsi pohrebný chorál, ktorý akoby stále hral Kopfrkinglovi v hlave (aj keď je dvakrát vnútrozáberový – ako súčasť pohrebu a ako hudba z rádia) a ktorý vytvára mátožnú a morbídnu atmosféru.

Kopfrkingl je stelesnenie malého obyčajného človiečika, ktorý žije vo svojom šťastnom malomeštiackom svete. Vyznáva všetky cnosti a s blahosklonným zármutkom odsudzuje poklesky iných. Zdanlivá dokonalosť tejto dúhovej bubliny sa však rúca v momente, keď je predstava bezchybne fungujúceho manželstva narušená Kopfrkinglovými pravidelnými návštevami nevestinca (pričom obludný pocit kruhu zvýrazňuje fakt, že jeho obľúbená neviestka akoby Lakmé z oka vypadla a tapeta v spálni nevestinca je rovnaká ako tapeta v obývačke Kopfrkinglovcov) a rovnako pravidelnými krvnými skúškami, ktoré u doktora Bettleheima absolvuje zo strachu pred syfilisom. Skreslený obraz rodinky Kopfrkinglovcov vo vypuklom zrkadle v úvode filmu dostáva zmysel – šťastný život a viera v lepšie zajtrajšky je iba ilúziou.

Expresívne svietenie, detaily jednotlivých častí tela (najmä tvárí), skreslená optika kamery, a tým pádom skreslené vzdialenosti naznačujú, v akom neskutočnom svete sa pohybujeme. Tomu zodpovedajú aj zmeny časopriestoru – záber, ktorý už patrí do nasledujúcej scény (v inom čase i priestore), je stále v predchádzajúcej, pričom iba určitý detail (veta, pohľad iným smerom, výraz tváre, vzorka tapety) naznačuje, že už patrí do nasledujúcej. Fakt, že ide o subjektívne videnie, dokazuje aj to, že postavy sa dívajú priamo do kamery, prijímajú Kopfrkinglovu ruku, ktorá ich hladká a ktorá vychádza kdesi spoza kamery, takže pohľad, ktorým sa pozeráme, je Kopfrkinglov.

Vo filme i v novele je všadeprítomný pocit nevyhnutnosti a osudovosti, všetky detaily, na ktoré sme upozornení (v knihe kurzívou, vo filme exponovaným svietením) a ktoré si Kopfrkingl všíma, vedú k jeho šialenému konaniu na konci – napríklad už na začiatku sledujú Kopfrkinglovci v panoptiku, ako je mladé dievča ubité železnou tyčou, aby nešírilo morovú nákazu medzi zdravými ľuďmi. Takmer identickou tyčou vraždí Kopfrkingl aj svoje deti.

Pán Kopfrkingl v záujme celého národa a ľudstva a aj v záujme tých úbohých nešťastných ľudí, ktorí nič nechápu, udá gestapu takmer všetkých, čo pozná. Na konci filmu

tak môžeme vidieť všeobecný obraz skazy a rozkladu; známi sú zatknutí gestapom, kolega sa obesí priamo v krematóriu, Kopfrkinglova manželka i syn sú mŕtvi. Skaza postihla aj hašteriaci sa pár – hysterická žena sa stratí, nervózny manžel blúdi po cintoríne a hľadá ju. Kopfrkinglove predstavy sa neobmedzujú len na čierneho anjela smrti v podobe mladej čiernovlásky, ale aj na budhistického mnícha, ktorý za ním po každej vražde príde a žiada ho, aby ako vyvolený spasil ľudstvo. Fuksova novela končí odvedením Kopfrkingla do blázinca, Herzov film odchodom Kopfrkingla z krematória, aby si splnil poslanie spasiť ľudstvo. Čierny anjel smrti odchádza spolu s ním.

„Utrpení je zlo, které máme odstraňovat, nebo aspoň zmírňovat. Čím dřív se člověk navrátí v prach, tím se dřív osvobodí, promění, osvítí, převtělí.... Nechť jsou všechny bytosti zbaveny utrpení, které by je čekalo.“[3]

Autorka študuje filmovú vedu, 5. ročník

Spalovač mrtvol (ČSSR 1968); réžia: Juraj Herz; scenár: Ladislav Fuks, Juraj Herz, Stanislav Milota podľa rovnomennej novely Ladislava Fuksa; kamera: Stanislav Milota; hrajú: Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová, Jana Steinová, Ilja Prachař a ďalší.

Poznámky:

1 Citát z filmu.

2 Fuchs. L.: Spalovač mrtvol; Československý spisovatel, Praha, 1967, str. 137.

3 Citát z filmu.

Šialená práca o obyčajnom príbehu

Zuzana Štefunková

Petr Zelenka študoval scenáristku a dramaturgiu na pražskej FAMU, režisérsku kariéru odštartoval krátkymi filmami, ako dvadsaťosemročný debutoval televíznou snímkou o hudobnej kapele Visací zámek (*Visací zámek 1982–2007*, 1993). Línii filmov o hudobných zoskupeniach sa venoval aj v nasledujúcich režijných projektoch. Ako ďalší v poradí vznikol fiktívny dokument o valašskej Mňáge a ždorp (*Mňága – Happy end,* 1996), film plný nadsádzky, šialenstva a humoru. A o pár rokov neskôr ideovo temer identický dokument o skupine Čechomor (*Rok ďábla,* 2002).

Zo žánrového hľadiska možno o Zelenkových filmoch hovoriť ako o tragédiách ľudských osudov, podaných vskutku nápadito a nikdy nie nudne. I keď hrdinami jeho snímok sú často známe, davmi obdivované osobnosti, optika, akou sa na ne pozerá, ich robí všednými. Sú podobní a chvíľami nerozpoznateľní od obyčajných ľudí z bežného sveta, s ktorými sa stretávame v režisérových ďalších snímkach. Napríklad s taxikárom z *Knoflikářov* (1997). Postavy Zelenkových filmov sú však vždy tak trochu iné, bláznivejšie. A inak tomu nie je ani pri jeho v poradí siedmom celovečernom filme *Príbehy obyčajného šialenstva* (2005).

Peter, hlavný hrdina príbehu, je úplne obyčajný človek. Vedie normálny život plný zvyčajných problémov v oblasti vzťahov. Napokon, ako aj ďalšie z postáv, hľadajúcich a nachádzajúcich lásku. Až po rozpade dlhoročnej známosti si Peter uvedomí, koho má skutočne rád. Vyberie sa na nejednoduchú cestu „späť“, ktorú lemuje množstvo šialene pôsobiacich postavičiek. Ich rozvetvujúce sa osudy s ním priamo, či nepriamo súvisia. Napriek ich povrchovej bizarnosti ide však o rovnako obyčajných a normálnych ľudí ako je Peter, či hocikto z nás. To len štylizácia a ocitnutie sa v neprirodzených situáciách robia z postáv to, ako na nás pôsobia. Obyčajných šialencov. To z príbehu robí pôsobivú hru osudov v príjemnej, až chvíľami azda nadnesenej rovine bizarného humoru. Ich šialenstvo totiž nie je až takým šialenstvom ako sa na prvý pohľad zdá. Každý z nelogických počinov je motivovaný čímsi úplne logickým. Nechcem vo svojej práci vyrozprávať celý dej.

No pri hľadaní a premýšľaní o normálnosti a povrchovej šialenosti treba spĺňať dva atribúty: 1. popis bláznivých udalostí vo filme, 2. pre pochopenie je nevyhnutné poznať kontext, a teda i spomínaný film.

Nezvyklá príhoda s ostrihanými vlasmi Janinej tety, variacimi sa v pol litri polotučného mlieka, sa pod pozorným drobnohľadom mení na nevinné zhmotnenie ľúbostnej rady. To len iné z faktov spomínanú situáciu posúvajú do roviny komickosti. Peter ako vykonávateľ má pri strihacom obrade dosť vypité, pričom si hlavu svojej milej zmýli s inou ženskou hlavou. Ak by konal pri plnom vedomí, žiadne záchvaty smiechu či trauma zo straty sebavedomia by sa nedostavili. Vedel by jednoducho koho strihá.

Petrov otec David Hanek, bývalý hlas filmových týždenníkov (teraz znudený muž fascinovaný prirodzenými zákonmi fyziky), lásku ani nehľadá. Nevinným náhodným telefonátom však nájde viac než by sám čakal. Hysterická sochárka na druhej strane telefonického spojenia naň zapôsobí natoľko, že s aparátom – jediným spojovateľom medzi nimi dvoma – chodí po meste a hľadá ten správny vývod na pripojenie. Šialenstvo? Nie, skôr očarenie neznámou ženou a neprekonateľná túžba vedieť viac. Je to napokon nevera, ktorá ho vylieči z bezútešného stavu stareckej senility a „zachráni" od bafacích útokov – výpadov na ľudí s úmyslom vyľakať ich – vlastnej manželky, ktorá napokon na to sama doplatí a pomätie sa.

Ani Petrov šéf nemá život ako by si predstavoval. Manželkine afekty substituuje Evou. Dokonalou ženou, s ideálnou postavou, krásnou tvárou, s mierumilovnou nehádavou povahou. Netreba sa pri nej schovávať pred útočnými predmetmi. Konečne žena, o akej sníva nejeden muž. Čo na tom, že je neživá, aspoň si bez zbytočných rečí oblečie to, čo sa mu skutočne páči.

Alica s Jiřím, noví susedia od vedľa, si Petra zaplatia ako voyera pri sexe. Veď kto už by v dnešnej dobe robil niečo podobné zadarmo? I keď ide v podstate len o živý prenos namiesto záznamu v televízii.

Mladá pohľadná Jana sa po rozchode snaží nájsť frajera za každú cenu. Naoko náhodným telefonátom do pouličnej telefónnej búdky. Nevinným spôsobom preveruje, či pohľadný muž pod oknami nie je ten pravý.

Petrove predstavy o „obživlom" paplóne plaziacom sa po miestnosti možno hodnotiť ako halucinogénne výplody fantázie osamelého muža, pohybujúceho sa v prostredí, kde tak trochu všetko navonok pôsobí bláznivo. Na mieste, kde šialenstvo skáče z človeka na človeka ako chrípka. Kde sa z obyčajného človeka dokáže nevedno ako stať pomätenec.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Visací zámek 1982–2007 (Petr Zelenka, ČR 1993), **Mňága – Happy end** (P. Zelenka, ČR 1996), **Rok ďábla** (P. Zelenka, ČR 2002), **Knoflíkáři** (P. Zelenka, ČR 1997), **Příběhy obyčejného šílenství** (P. Zelenka, ČR 2005)

Nič si nepamätáš...

Nina Šilanová

Dve nahé ľudské telá. Muž a Žena. Makrodetaily prepletených rúk, ženských prstov zarývajúcich sa do mužských pliec robia z „filmového“ milovania milovanie „skutočné“, intímne. Nevidíme monotónne pohyby, ani celé nahé telá. Muž a žena sa milujú nielen fyzicky, ale aj duševne. Niečo sa stalo. Na pozadí šialenstva zrodila sa láska. Láska zrodená zo sympatií a dôvery. Protikladom k týmto obrazom je šialenstvo, ktoré po sebe zanechala vojna a atómová bomba v neslávne slávnom meste Hirošima.

Hlavní hrdinovia Resanisovho filmu *Hirošima, moja láska* napriek svojim šťastným manželstvám znova nachádzajú – mimo stálych vzťahov – krásu zamilovanosti. Muž (Japonec) a Žena (Francúzka) sa spoznali náhodou a po prvej spoločne strávenej noci sa do seba zamilovali. Ostáva jeden deň do odchodu ženy. Jeden deň a jedna noc na lásku... Žena je milujúca, oddaná, chvíľu silná, chvíľu bezbranná ako ranené zviera. Potrebuje človeka. Potrebuje jeho. Ale kto je on? Je to už dávno stratená prvá (nešťastná) láska z Nevers, alebo je to On, cudzinec z Hirošimy? Občas zmätené, či mätúce výpovede ženy nám postupne odkrývajú jej tajomstvo.

Scenáristka filmu Marguerite Durasová ani tentoraz v sebe nepoprela literárnu dušu. Do deja nezasahujú vedľajšie postavy (ak nerátame nemeckého vojaka z Nevers, stále ovplyvňujúceho konanie ženy). Celý film je vystavaný na monológoch/dialógoch hlavnej hrdinky a jej milenca. Ona je tá, čo rozpráva príbeh. Muž ju počúva, pýta sa, núti ju rozprávať. A tak sa postupne dozvedá o hrôzach, ktoré zažila vo svojom rodnom meste Nevers. Ako osemnásťročná sa zaľúbila do nemeckého vojaka, dva roky sa tajne schovávali po stodolách, pivniciach a zrúcaninách domov, až kým neprišiel koniec vojny a s ním aj koniec vzťahu. V deň, keď so svojou láskou chcela ujsť do Bavorska, nemeckého vojaka postrelili a Ona o neho navždy prišla. Z lásky sa stalo šialenstvo. Rodičia ju väznili v pivnici a nakoniec poslali do Paríža. Ubehlo odvtedy 14 rokov...

Prestrihy v prvej scéne, keď sledujeme nahé telá, nás prenášajú do priestoru, o ktorom Žena hovorí. Hirošimské múzeum, slúžiace ako smutný pamätník nešťastného dňa – 6. augusta 1945. „Anonymné chumáče vlasov hirošimských žien,“ spálené ľudské telá, polámané kamene, pokrútený kov, autentické zábery nakrútené bezprostredne po katastrofe... Tieto obrázky defilujú na plátne počas Jej rozprávania. Šialenstvo vojny v protiklade s práve „narodenou“ láskou. Poetické zábery sa striedajú s dokumentárnymi a aj napriek svojej protichodnosti spolu súvisia. Minulosť ženy bola rovnako strašná ako minulosť muža. Každý z nich chce zabudnúť na svoje nešťastie, každý cíti rovnakú potrebu hovoriť alebo počúvať o bolestiach toho druhého. Film je nielen o láske a hrôze, ale i o pamäti, ktorá spája i rozdeľuje.

V prvých záberoch filmu Žena hovorí o tom, čo v Hirošime videla. Muž na každú jej vetu odpovedá: *„Nič si v Hirošime nevidela.“* Akoby mal strach, akoby sa v ňom niečo prebúdzalo. Otvára Žena ešte nezahojené rany, otvára jeho uzamknutú minulosť? Alebo len Muž nechce, aby bola v tej krásnej milostnej chvíli nešťastná? Ráno sa s ním lúči, bola to noc ako každé iné, myslí si Ona, popierajúc tak svoju lásku. Odíde s oznámením, že zajtra odlieta. Muž sa neotočí a nejde iným smerom. Hľadá ju, v dave medzi ľuďmi. Hľadá svoju tajomnú Francúzku, lebo ju miluje. Ona sa bráni, ale len navonok (alebo vnútri?). Zvádza boj sama so sebou a svojimi krutými spomienkami, na ktoré sa nechcela rozpamätať. Nechcela hovoriť o Nevers, aj keď On naliehal. Nechcela hovoriť práve preto, lebo aj po štrnástich rokoch sa na všetko priveľmi dobre pamätá: *„...rovnako ako ty, dávam prednosť spomienkam pred útechou (...) prečo potláčať tú zjavnú potrebu pamätať si?“*

Opojená alkoholom sa nakoniec rozhovorí. O meste Nevers. O rieke Loire. O svojom vojakovi. O dňoch, keď nevedela o svete, keď kričala jeho meno stále dookola. Rodičia ju ostrihali, zavreli do pivnice, ale ona sa nehanbila, nebola pri zmysloch. Pohltilo ju šialenstvo zrodené z lásky. Nechty do krvi zodraté stenami pivnice. Nie pre potrebu dostať sa von. Len kvôli pamäti. Len kvôli spomienkam na dobrú chuť krvi svojho zomierajúceho chlapca.

Svoj príbeh hovorí Mužovi v druhej osobe, nie v tretej ako by divák očakával. „Jediná spomienka, ktorá mi na teba ostala, je tvoje meno." Vracia sa k nej šialenstvo z minulosti? Nie. Je „šialená" len preto, lebo v okamihu rozprávania sa nerozpamätáva na minulosť, ale znova ju prežíva. Prvýkrát po štrnástich rokoch o tom niekomu povedala.

Čas jej odchodu sa približuje... rozlúčia sa pred hotelom. Každý odchádza svojou cestou. Následne sa znova stretajú. Túžia byť s tým druhým. A hoci prianie aj vyslovia, o pár minút ho zase poprú. Je až príliš veľa vecí, ktoré ich rozdeľujú. Jedna krásna scéna takmer až na dno prehlbuje priepasť medzi nimi: Žena odchádza na vlakovú stanicu, aby si skrátila dlhý čas čakania. Sadne si vedľa starenky. Príde Muž a sadne si vedľa starenky z druhej strany. Sú blízko seba, a predsa sú ďaleko. Každý na inom konci planéty. Už sa nedokážu spojiť ako pred tým. Za krátky čas sa takmer odcudzili. Na konci filmu sa stretnú v jej izbe. Príde za ňou, chce ju, nemôže ju mať. Obaja vedia, že jediné, čo im ostane, bude spomienka – „spomienka na tvoje meno". Nevers a Hirošima.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Hirošima, moja láska (Hiroshima, mon amour, Francúzsko 1959); scenár: Marguerite Durasová; réžia: Alain Resnais; kamera: Sacha Vierny, Takahashi Micio; hrajú: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Pierre Barbaud, Stella Dallasová…

Čo sa stalo sestrám Lisbonovým?

Monika Maťušová

Šialenstvo a eros. Tieto dva pojmy majú zásadného spoločného menovateľa. Vášeň. A možno ešte nespútanosť. Jedno i druhé popiera základné princípy logiky, rozum, či akékoľvek striktné pravidlá. Ich neuchopiteľnosť miestami desí, no zároveň – a to predovšetkým – neodolateľne vábi. O to väčšmi, ak sa nás ako filmových divákov bytostne nedotýka.

Ústredným motívom filmu *Smrť panien* je samovražda. Tragika, akou nás toto slovo v reálnom svete napĺňa, pretavená do filmovej reality, naberá atraktívnu podobu. Samovražda môže vstúpiť do filmového príbehu ako nečakaný, šokujúci prvok. Môže to byť, pochopiteľne, aj úplne opačne – ak nám tvorcovia predložia dostatočné množstvo indícií. Dokonca ju možno vnímať ako „prirodzené" vyústenie udalostí. Kdesi na pomedzí týchto tvorivých prístupov prekračuje režijný debut Sofie Coppola. Od začiatku vieme, ako sa film *Smrť panien* skončí. Nevieme však prečo. Ani to nezistíme, treba podotknúť. Ostáva nám len hádať a spoločne s narátorom, ktorého preslov otvára expozíciu filmu, sa pýtať: Čo sa vlastne stalo sestrám Lisbonovým? A hoci je jasné, že odpoveď nebude jednoznačná, dokonca nijaká, vôbec to naše pátranie neochudobňuje. Tvorcovia nás pasujú do role spolupozorovateľa, do podobnej role, akú zastáva priamo vo filme partia amerických teenagerov, fascinovaných životom (a ešte viac smrťou) dievčat Lisbonových. Ich spomienky, staré 25 rokov, pomaly odvíjajú krehkú niť, ktorá sa však roztrhne ešte predtým, ako je klbko rozmotané.

Sme v Michigane. Rok 1974. Lisbonovci sú typická americká rodina, aspoň do tej miery, do akej nám typickú americkú rodinu prezentujú mnohé filmy. Pán Lisbon je stredoškolský profesor matematiky, pani Lisbonová matka na plný úväzok. Majú spolu päť krásnych, zdravých dcér. Už menej typický je fakt, že najmladšia z nich, Cecilia, si ľahne do vane s podrezaným zápästím. Stalo sa niečo, čo sa ku katalógovo krásnej fasáde domu na predmestí naozaj nehodí. Udalosť sa votrie do sterilného mikrosveta na pohľad idylických životov všetkých vôkol. Susedia ešte neukazujú prstom na rodičov. Ešte nie. Veď Cecilia mala 13, aká to pochabosť. Že to však jeho dcéra aj vtedy myslela vážne, zistí pán Lisbon onedlho, keď sníma jej telo napichnuté na plot po skoku z okna detskej izby. Skupinka mladých chlapcov zo susedstva je

do dievčat platonicky zaľúbená a tajomno, aké sa okolo sestier po smrti jednej z nich rozostrie, ich fascinuje o to väčšmi. Zhruba v čase Ceciliinej smrti nachádza jeden z chlapcov jej denník. Čakajú zápisky vyšinutého dievčaťa, preto sa cítia veľmi prekvapení, keď na jeho stránkach nenachádzajú nijaké vysvetlenie, nijaký kľúč. Hoci, nejaký predsa. Kľúč do sveta sestier Lisbonových. Vysnívaného, imaginárneho sveta, aký sa v hlavách chlapcov práve začína formovať. Točí sa okolo Lux, Bonie, Mary a Theresy. Vystupujú v ňom nielen ako rodiace sa sexuálne objekty, ale ako priam éterické bytosti, zvláštne, nadpozemské, príťažlivé. Títo chlapci sú prakticky jediní, ktorí majú snahu preniknúť do čoraz prísnejšie stráženého väzenia, pardon, domu Lisbonových. Dozorcovia, pardon, rodičia sestier Lisbonových, nie sú zlí. Sú však zvláštni tým odtieňom zvláštnosti, ktorý má bližšie k šialenstvu než k bežnej individuálnej výstrednosti. Symbolické zamestnanie pána Lisbona zvýrazňuje jeho bezmocnosť, lebo nie je schopný vyrovnať sa s niečím, čo presahuje matematické zákonitosti. Postupne sa mení na čoraz uzavretejšieho čudáka. Tento prerod vnímame v náznakoch. Keď sa po Ceciliinej smrti príde s rodičmi pozhovárať „ich“ kňaz, pán Lisbon venuje viac pozornosti televíznemu prenosu športového zápasu. Neskôr častejšie než s dcérami komunikuje s kvetinami na školskej chodbe o fotosyntéze. Je ako duté steblo trávy, ktoré ohýba pani Lisbonová. Za jej zdvorilou srdečnosťou sa ukrýva chladný odstup ortodoxnej katolíčky, ktorá si vieru vysvetlila po svojom. Jej tvár je bez života, pevná skala, ktorá od seba odráža potrebu svojich dcér po porozumení. Sestry Lisbonové prebývajú v tomto mŕtvom vákuu akoby bezstarostne. Neprotestujú, vzorne sa učia, smejú sa s ostatnými. Nevšímajú si publicitu, akú smrť Cecilie ich „slušnej“ rodine priniesla. Nechávajú okolie naďalej nevšímavým, akoby už vedeli, že z ich strany je to všetko len zdanlivé a – dočasné. Posledný kontakt s okolitým svetom majú sestry Lisbonové na školskom plese. Celá sekvencia v sebe netají klišé jednoduchých teenagerských filmov – nechýba voľba kráľovnej plesu, alkohol, prvý sex, školský „macho“ Trip Fontaine... a celou touto parádou trochu neisto kráčajú sestry Lisbonové v šatách, ktoré ich matka starostlivo prešila na štyri neforemné, identické vrecia. Po tom, čo sa Lux vráti neskoro domov, nastáva obrat. Celý svet ostáva von, nedostupný. Dievčatá majú domáce väzenie a prestanú chodiť do školy. Matka na okamih zanechá svoj blazeovaný, prázdny výraz a demonštruje svoju moc – donúti Lux spáliť v krbe jej obľúbené platne. Jediná zo sestier, ktorá volí vzburu pred rezignáciou, je práve Lux. Bez vedomia rodičov sa tajne stretáva na streche so svojimi početnými milencami. Bez najmenšej citovej zaangažovanosti tak protestuje proti chorobnej matkinej prudérnosti. Partia chlapcov na svoje idoly medzitým nezabudla. Naďalej žijú v ich predstavách. Listujú v rovnakých cestovných katalógoch, aké našli v pošte Lisbonových, predstavujú si, ako spolu precestujú svet,

ako unikajú pred šialenou, úplnou izoláciou. Akokoľvek sa však chcú priblížiť k dievčatám, nejde to. Zachytia ich volanie o pomoc. Prídu. Ale už nemajú čo urobiť...

Film sa celkom očakávane končí spoločnou samovraždou štyroch sestier a dorozprávaním udalostí bezprostredne po tom. Matka Lisbonová bez jediného mimického záchvevu hovorí, nastupujúc do auta, že to nechápe, veď v tomto dome bolo toľko lásky... spolu s ňou nechápu mnohí ďalší. A s postupom času zisťujú, že ani nemajú záujem pochopiť.

Tým, že je príbeh rámcovaný rozprávaním jedného z už dávno odrastených mladíkov z okolia sestier Lisbonových, má film nádych sentimentu a nostalgie, ktorý prebije tragiku pomerne závažnej témy. Film bol nakrútený podľa rovnomenného románu Jeffreyho Eugenidesa. Prežiarená vizuálna stránka, uhladené zábery z prostredia strednej školy, či už spomínaného školského plesu, to všetko pôsobí ako prázdna štylizácia, navodzujúca klamlivý dojem bezpečia, bezstarostnosti. Surový obsah je ešte surovejší a naliehavejší, ak presakuje z takéhoto jagavého pozlátka. Napokon, po smrti Lisbonových dievčat sa mení aj farebný tón. Keď kamera prechádza prázdnymi priestormi domu, vidíme ho v pochmúrnych, studených, „mŕtvych“ farbách.

Pomalé tempo filmu vyvoláva snovú atmosféru, dej sa odvíja akoby mimochodom, veľmi pozvoľna. Nijaké zrýchlenie v dramaticky vypätých scénach, tvorcovia nič neakcentujú. Ak aj áno, robia to nenápadne, čo vyvoláva dojem dôležitosti, rovnocennosti každého detailu a udržuje diváka v strehu. Vyžadujú od neho pozornosť a koncentráciu, aby postrehol všetky letmé nuansy. Bez nich by príbeh padal na nezmyselnosti motivácií. Jediné, čo ma v súvislosti s týmto filmom naozaj prekvapilo, je jeho zaškatuľkovanie medzi „mysteriózne drámy“. Tá nálepka vôbec nesedí. Nepochybne, vo filme je tajomno, mnohé je nedopovedané, či nedopovedateľné. Ale inak to nie je film o nič viac alebo menej mysteriózny ako sám život (a možno aj smrť).

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Smrť panien (The Virgin Suicide, USA, 1999); scenár: Sofia Coppola podľa knihy Jeffreyho Eugenidesa; réžia: Sofia Coppola; kamera: Edward Lachman; hudba: Jean Benoit Dunckel, Nicolas Godin; strih: Melissa Kent, James Lyons; hrajú: Kirsten Dunst, Josh Hartnett, James Woods, Kathleen Turner…

Homoerotika v šialenstve doby

Pamiatke Ivana Požgaia

Keď jednej teplej júnovej noci roku 1969 vtrhla newyorská polícia do gejského baru Stonewall Inn v Greenwich Village, začali sa diať nevídané veci. Homosexuálna komunita, za výdatnej podpory miestneho liberálne zmýšľajúceho obyvateľstva, zahájila niekoľkodňové politické demonštrácie proti potlačovaniu ľudských práv a o mesiac na to bol založený Gay Liberation Front. Južanský štát Texas bol v tom čase na tisíc honov vzdialený od takýchto móresov. A keď v roku 1973 Americká psychiatrická organizácia vyškrtla homosexualitu zo zoznamu psychiatrických chorôb a ňou dovtedy „nakazení“ začali presadzovať uznanie antidiskriminačnej legislatívy, Texas bol ešte ďalej od sodomie postupujúcej zo severovýchodu krajiny. A severozápadný štát Wyoming na tom nebol ani o chlp lepšie, až na ten rozdiel, že v rámci vnútroštátneho hesla „Equal Rights“ – čo sa doma uvarilo, to bolo chránené dostatočne vysokým pohorím Brokeback.

Ale vráťme sa do roku 1963, v ktorom bieli Američania prežívajú hororové chvíle na Hitchcockových *Vtákoch,* čierne obyvateľstvo prežíva horory na demonštráciách za občianske práva, John F. Kennedy overuje nepriepustnosť berlínskeho múru a o pár mesiacov neskôr sa stane obeťou atentátu práve v južanskom Texase. Dvaja mládenci, Ennis a Jack, sa začiatkom leta nechajú naverbovať do wyominských hôr na strážení ovčieho stáda. Vzťah, ktorý im

takpovediac prerastie cez hlavu, je spočiatku ukrytý pred zrakom vonkajšieho sveta rúškom noci a celtou stanu, neskôr „vychádza na svetlo“ – chránený nie vždy dostatočne nepriepustným pohorím. Jack, ktorému úloha strážcu stáda očividne nesedí (a strieľať v skutočnosti ani nevie), sa ujíma „domácich prác“ a varenia, čím potvrdzuje svoje *„fem“* postavenie. (Distribúcia rolí *butch-fem* sa pred udalosťami v Stonewall používala rovnako pre lesbické ako aj gejské páry. Ale to naše postavy ani zďaleka netušili a ich správanie mohlo byť len intuitívne.)

Ennis, na prvý pohľad nemotorný, natvrdlý a toporne sa pohybujúci chlap, je prototypom westernového rančera/kovboja, túžiaceho po vlastnom stáde oviec a rodine žijúcej na samote. Jeho výzor, „ako zo žuly vytesaná“ tvár bez náznakov vnútorného prežívania, málovravnosť, presná muška a „zocelený“ charakter ho zaraďujú k archetypálnym postavám divokého Západu (podľa vzoru ich vtedajšieho filmového predstaviteľa – Johna Waynea) a k reprezentácii maskulínnej polohy *„butch“*. Ennisova citová zdržanlivosť voči Jackovi pramení z detskej spomienky na osud a zlynčované telo starého farmára. Začiatok päťdesiatych rokov bol v histórii USA najrepresívnejší voči jedincom podozrivým z homosexuality: tisícka gejov a lesieb bola vyradená z armády, FBI zahájila civilnú antihomosexuálnu kampaň proti ich združovaniu a zviditeľňovaniu sa vo veľkých mestách, čo viedlo k prenasledovaniu a násilnému vysunutiu na okraj spoločnosti.

Na jednej strane Ennisovi táto maska umožňuje prežiť v zákonoch džungle, ale na strane druhej nezaručuje vnútornú spokojnosť. Intenzívny citový zážitok v Brokeback Mountain a Jackove vynorenie sa po štyroch rokoch odmlky, znegujú jeho úsilie zaradiť sa (podľa vyžadovanej normy) do spoločnosti a žiť spolu s manželkou a deťmi. V skutočnosti ani bez Jackovho vstupu by Ennisovi tento model života dlho nevydržal: samotársky spôsob života nevyhovuje manželke Alme a v manželovom vnútri drieme sopka potlačovaných emócií a vášní.

Na rozdiel od Ennisa pôsobí Jack od začiatku jednoznačne sexuálne sebaurčený (hoci to verbálne popiera), v spätnom zrkadle auta sleduje Ennisa po príchode aj pri odchode z ovčej farmy, svojimi rodeo vystúpeniami sa „predvádza“ – avšak nie v zmysle potvrdzovania maskulinity, ale naopak, vo femínnom (ritualizovanom) zvádzaní a vystavovaní sa nebezpečenstvu, z ktorého ho zachraňujú nebojácni chlapi v klaunskom preoblečení. Jackova dievčensky jemná tvár s plnými perami, veľké tmavé oči, hravosť, vynaliezavosť a zraniteľná otvorenosť sú prostriedkami pohlavnej príťažlivosti, ktorej Ennis neodolá. Jack urobí prvý krok k sexuálnemu kontaktu, neskôr už vyzlečený očakáva Ennisa na lôžku. Ich fyzický kontakt je nežným láskaním aj tvrdým súbojom – podobným kroteniu býka či divokého koňa kovbojom. Oboch spájajú traumatizujúce spomienky z detstva a neľahký život nižšej strednej vrstvy, Jack sa však na rozdiel od Ennisa zabezpečí výhodnou ženbou s bohatou Lureen (čo vedie aj k jeho väčšej spoločenskej odviazanosti).

Manželstvá oboch mužov spejú nutne k zániku: hoci sa Ennis oženil z presvedčenia a má veľmi dobrý vzťah s dcérami, ochladnutie vo vzťahu s Almou bez váhania rieši rozvodom a utiahne sa na samotu; Jack je nežiaducim príveskom v rodine texaského obchodníka a tvrdo vybojovaný rešpekt pred rodinou je iba dočasne tolerovaným krycím manévrom. Ich fingované „rybačky“ v Brokeback sú návratom do stavu osobnej slobody v biblickom raji veľhôr, priezračného jazera, belasej oblohy vysoko nad hlavami, s divoko žijúcimi zvieratami a neodmysliteľnými koňmi (symbolom voľnosti). Ich dlhodobo utajovaný vzťah je dôkazom silného citového puta, túžby po láske, ale tiež strachu z prezradenia, ktoré ako Damoklov meč visí nad nimi. A hoci je Jack odhodlaný opustiť rodinu a žiť s Ennisom na ranči, ten zo strachu odmieta, čo vedie k ich náhlemu rozchodu.

Príbeh Jacka a Ennisa je históriou potlačovaných (a krotených) homoerotických túžob a citov, zadržiavaného a nerealizovaného *coming-outu* gejskej komunity a dôsledkov jej prenasledovania. Napriek tomu, že ich priamo (v obraze) nik neohrozuje, hrozba plynie z narážok, pohľadov a homofóbne averzívneho správania. Archetypálne postavy amerického westernu – vždy biele a heterosexuálne, sa práve v priebehu 60. rokov menia a posúvajú k sexuálnej nejednoznačnosti: Joe z *Polnočného kovboja* vymieňa príznakové westernové oblečenie za farebnú havajskú košeľu, znaky *buddy* vzťahu nesú napr. *Butch Cassidy a Sundance Kid. Skrotená hora* sa dotýka (erotogénnej) oblasti, ktorá bola v príbehoch o americkom Západe latentne prítomná snáď odjakživa a

jej vynáranie sa súviselo s posúvaním hraníc tabuizovaných tém. Ennisovi ostali len dve zakrvavené košele, ktoré Jack dve desaťročia ukrýval vo svojom šatníku – s odtlačkom otvorenej (Kristovej) rany, vlastnej aj partnerovej bolesti z lásky, ktorú prevalcoval strach. Jackova nečakaná smrť (jej opis od jeho manželky Lureen znie v telefóne nepravdepodobne) sa v Ennisovej mysli pretvára do obrazu lynčovania. Táto jediná scéna otvoreného násilia, vytŕčajúca z radu romantizujúcich obrazov, je zároveň spomienkou na (zatiaľ) poslednú obeť homofóbnej nenávisti v štáte Wyoming – 21-ročného študenta Matthew Sheparda, ktorý 12. 10. 1998 zomrel na následky zranení brutálneho prepadnutia.

Homofóbia má ešte ďaleko k historizmu a darí sa jej dobre aj vo vyspelých kultúrach, vyskytuje sa v každom bielom a heterosexuálnom jedincovi ako obranný prostriedok voči „inakosti". Pokiaľ bude homosexualita spájaná s pedofiliou (dokonca aj v týždenníkoch „bez bulváru"), s ohrozením tradičných (tzv. kresťanských) hodnôt a rodiny, naslovovzatými „odborníkmi" predkladaná ako „vyliečiteľná choroba", nechránená antidiskriminačným zákonom a životným partnerstvom, dovtedy bude len zdrojom plytkej „hurikánskej" zábavy a terčom násilníkov. Je len vecou uhla pohľadu, či štyri percentá diabetikov z celkového počtu obyvateľstva je pre štát priveľa a štyri percentá gejov a lesieb primálo.

anonym

Brokeback Mountain (Ang Lee, USA 2005), **Polnočný kovboj** (Midnight Cowboy, John Schlesinger, USA 1969), **Butch Cassidy a Sundance Kid** (Butch Cassidy and Sundance Kid, George Roy Hill, USA 1969), **Vtáci** (The Birds, Alfred Hitchcock, USA 1963)

Čerpané z mesačníkov Qarchív 2002–2003

www.matthewshepard.org

http://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Shepard

Študentská minikonferencia

Koncom marca tohto roku (22.–25.) sa v kine Tatra, v A4 nultý priestor a vo filmovom klube 35mm uskutočnil Medzinárodný filmový festival študentských filmov. V rámci sprievodných podujatí k mnohým projekciám sa konala v sobotu poobede minikonferencia študentov filmovej vedy VŠMU, na ktorej predniesli svoje reflexie o slovenských filmoch premietaných na festivale ÁČKO študenti prvého a druhého ročníka filmovej vedy. Niektoré príspevky sme sa rozhodli publikovať na nasledujúcich stránkach.

Viktor, človek víťazný

Monika Maťušová

Prostredie medzinárodného marketingového koncernu. Úspech. Peniaze. Ciele. Ctižiadosť. To všetko sú súkolia, medzi ktoré zapadol Viktor. Slovenský mladík s menom, čo víťazí. Dokumentárny film režiséra Maroša Beráka *Viktor, človek víťazný* je profilom ambiciózneho managera ako vystrihnutého z príručiek o podnikaní. Viktora môžeme považovať za ukážkový prototyp vzorného zamestnanca firmy, poplatného jej striktnej štruktúre a pravidlám. On je zosobnením firemnej filozofie, on je jej hlásateľom. Ctí zákony džungle, v ktorých silnejší víťazí. Nie je to však typ finančného žraloka á la Gordon Gekko z *Wallstreet* Olivera Stonea. Naopak, omnoho autentickejšie Viktor pôsobí v civilných záberoch s pivom načapovaným v kelímku, či skandujúc pri televíznom prenose hokejového zápasu. V elegantnom outfite obchodníka sa razom Viktor mení z priemerného, nevýrazného, vulgárneho chlapíka na suverénneho, sebavedomého muža. Takého, akého si vychovali školitelia firmy SaveMax. Viktor je dôkazom toho, že imidž nie je nanič. Sledujeme celý proces, ako vyrobiť managera na zákazku. Možno si ešte spomeniete na dvoch kvázi managerov z mystifikačného dokumentu študentov FAMU *Český sen.* Rovnako ako oni, aj Viktor vás presvedčí, že správna kravata dokáže divy. Viktor v dokumente ponúka pofidérny návod na to, ako sa z dedinského Janka môže stať Mr. John. Kontrast medzi Viktorom – človekom víťazným a Viktorom – „len“ človekom je zvýraznený napr. použitím štylizovaných záberov, kde okolo Viktora ako piliere stoja dvaja anonymní manageri s tmavými okuliarmi a v siláckych pózach. Atmosféru dotvára vtieravo monotónny hudobný motív – odraz umelosti a plytkosti Viktorovho prednášania.

Prostredníctvom človeka víťazného nahliadneme do sveta, kde peniaze určujú životný štýl, kde sú peniaze povýšené na synonymum spokojnosti. Na tom ešte nie je nič zaujímavé. Za pozornosť stojí skôr spôsob, ako je materializmus vo filme prezentovaný. Pre ľudí vo Viktorovom tíme sa stal akýmsi novodobým náboženstvom. Náboženský podtext diela rozhodne nemožno opomenúť. Poukazujú naň výpovede ľudí s podobnou pracovnou pozíciou, akú má Viktor. Ich vyjadrenia prirovnávajú SaveMax k vykúpeniu, nájdeniu zmyslu života, k poslednej šanci splniť si životný cieľ. Takéto existenčné pojmy vytvárajú paralelu so sektárskymi praktikami a učením. Popri uctievaní božstva peňazí tu nechýbajú ani spoločné rituály, či špecifický žargón, akým Viktor so skupinou svojich zverencov komunikuje, aby ju „vyhecoval“. Neskôr môžeme sledovať výsledky takéhoto „kázania“ v praxi, či ako hovorí Viktor – v teréne, keď novovyškolení predajcovia s nacvičeným úsmevom skúšajú, či si správne zapamätali formulku: ako predať.

A napokon, explicitnou formou sa trocha náboženského filozofovania objavuje v závere filmu. Viktor sa vyjadruje k svojej viere. Od viery v Boha prejde k viere v seba samého a k vyhláseniu, že hoci bol malým človiečikom, dnes sa cíti neohroziteľný. Nemožno celkom povedať, že autori dokumentu ostávajú iba nestrannými pozorovateľmi. Ich angažovanosť prezradí deformovaná optika, cez ktorú je nasnímaný

jeden zo zamestnancov spoločnosti. A tak, kým tento pán oslavuje pokrivené hodnoty, sám je v zábere pokriveným, doslova. Ale aj bez tohto vodítka je, myslím, jasné, že protagonisti filmu majú po vstupe do firmy v otázkach svojich priorít náhle až desivo jasno. Či už považujete Viktora za človeka víťazného alebo nie, je len na vás. Ak sa dokument usiloval vyvolať aj takúto polemiku, na ploche dvadsiatich minút sa mu to vcelku podarilo bez toho, aby ku koncu stratil dych.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Viktor, človek víťazný (námet, scenár, réžia, kamera: Maroš Berák, VŠMU 2005)

Anjeli plačú

Daniel Vadocký

Anjeli plačú režisérky Zuzy Piussi je prvý slovenský dokumentárny film, venujúci sa až doposiaľ u nás silne tabuizovanej téme homosexuality. Film stihol vyvolať množstvo reakcií hneď po svojom uvedení na siedmom Medzinárodnom filmovom festivale v Bratislave. Kritické pripomienky sa týkali predovšetkým spôsobu zobrazenia témy, nesúhlasu s výberom protagonistov a subjektívnym pohľadom samotnej režisérky.

Nás však bude zaujímať hlavne filmárska stránka. Film sa skladá z niekoľkých mikropríbehov, ktoré majú za úlohu ukázať život homosexuálne orientovanej skupiny obyvateľstva. Jej neustále stretávanie sa s problémami, vznikajúcimi pri styku so základnými hodnotami a pravidlami kresťanského usporiadania na Slovensku.

Základnú líniu tvoria tri páry. Tie sledujeme počas celého dokumentu. Tri úplne odlišné páry spôsobom prejavovania si citov a lásky. Tú prezentuje väčšinou jeden z dvojice. A preto aj my máme možnosť sledovať vývoj predovšetkým jednej postavy príbehu. Prvý pár je definovaný najmä prostredníctvom miništranta (resp. chóristu) v kostole. Ako veriaci človek naznačuje, aký vzťah má kresťanstvo k homosexuálom. Jeho správanie je kontroverzné s jeho vierou, keďže na záver sa dozvedáme, že podviedol svojho partnera (samozrejme, protirečivá v korelácii s kresťanstvom je už aj jeho samotná sexuálna orientácia). Druhý pár reprezentuje adept na slovenskú spevácku „hviezdu". Afektovaný mladý človek intenzívne (niekedy až herecky) prežívajúci svoje úspechy a neúspechy. Je z neho cítiť zmätenosť. Akoby vlastnú životnú úlohu len hral. Preto ani neprekvapí jeho záverečné vyjadrenie po rozchode s milencom o tom, že zmení sexuálnu orientáciu. Toto vyhlásenie je rovnako nepresvedčivé ako jeho dovtedajší výstup. A nakoniec tretí pár, kde jeden má rád a druhý ho bije. Veľmi dobrá expozícia, po ktorej mala režisérka ísť. Túto líniu považujem za veľmi vďačnú a myslím, že režisérka sa namiesto hľadania senzácie mala pokúsiť preniknúť hlbšie do problému. Možno by sa jej na základe tohoto páru podarilo priblížiť problémy „zatracovanej" časti našej populácie. Ju však zaujala povrchnosť a senzácia, v podobe rozprávania životného príbehu jedným z protagonistov.

Keďže režisérka nezvolila klasickú štruktúru narácie, ale skôr fragmentárne prezentovanie jednotlivých situácií prostredníctvom paralelnej montáže, mohla si dovoliť prestrihávať jednotlivé príbehy inými príbehmi iných párov. Akoby chcela obsiahnuť všetky problémy, do akých sa homosexuáli v spoločnosti dostávajú. Okrem kresťanstva, dominujúceho nad všetkými ostatnými, spomína ešte manželstvo, adopciu... To je možno na škodu. Nie nadarmo sa hovorí: Menej je niekedy viac. Platí to dvojnásobne o filme *Anjeli plačú.*

V strede filmu Zuza Piussi z ničoho nič exponuje pár, snažiaci sa o adopciu dieťaťa. Načrtáva motív, ktorému sa neskôr už nevenuje. Takáto situácia sa opakuje aj s ďalším párom, prechádzajúcim sa po cintoríne. Jeden muž opisuje, ako sa zaľúbil do svojho partnera, a neskôr za to ďakuje Bohu. K týmto postavám sa už spätne nedostaneme a, pravdu povediac,

si na ne už ani vôbec nespomenieme. Pôsobia tam akosi navyše, zbytočne, priam nepatrične. Každý človek (hocakej orientácie, farby pleti, vierovyznania atď.) disponuje určitým životným príbehom, no všetky zobraziť v jednom filme sa nedá. Výsledným efektom „nadužívania" postranných postáv je divákova zmätenosť a strácanie sa v deji.

Z videného sa stáva zjavným to, čo možno režisérka ani pôvodne nezamýšľala: stáva sa zjavným jej nezáujem o ozajstné umelecké riešenie sociálnych problémov. Nevstupuje do príbehov, iba ich zaznamenáva a ukazuje – všetko si nakrúcala sama. (To neberiem ako nedostatok.) Pritom je v celom filme cítiť Piussina schopnosť dostať sa veľmi blízko k človeku. Ľudia jej tým pádom dôverujú a nemajú problém sa zveriť. Škoda, že túto schopnosť režisérka nedokázala lepšie využiť a ísť až do dôsledkov.

Nedostatky, najmä v dramaturgickej oblasti, sa darí prekryť celkovou myšlienkou dokumentu. Keďže ide o prvotinu, venujúcu sa tejto téme dosť zoširoka, môžeme povedať, že režisérka na základe reprezentatívnej vzorky zadefinovala celok. Na záver možno konštatovať, že tento dokument treba brať ako pozitívny pokus o prekročenie istých tabu, o ktorých sa naša spoločnosť len nie veľmi rada rozpráva.

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

Anjeli plačú (námet, scenár, réžia, kamera: Zuzana Piussi, VŠMU 2005)

Kurva

Slivková Petra

Bakalársky dokument mladého režiséra Samuela Jaška *Kurva* začína in medias res. Vidíme dievča s pekným štíhlym telom, no rapavou tvárou a veľkým nosom. Predvádza lascívne a lacné pohyby tanca a fľaška minerálky sa v jej ústach postupne mení na mužský pohlavný úd. Ide po pamäti, vidno, že je vo svojej práci už zabehnutá. Jednoducho, kurva, poviete si. Zaujíma vôbec niekoho? Akýkoľvek vzťah medzi dvoma ľuďmi nemôže fungovať, pokiaľ si jeden myslí, že je čosi viac. A kto si nemyslí, že je viac ako prostitútka?

Film je tvorený prestrihávaním výpovedí piatich ľudí. K téme prostitúcie sa vyjadruje policajt (respektíve bývalý biletár v známom bratislavskom erotickom salóne), pasák, Ivana – autorka práce Kresťanstvo a prostitúcia, slečna z občianskeho združenia Odysseus a, samozrejme, človek „najpovolanejší": kurva.

Všetci piati sa vyjadrujú k stokrát omieľanej téme prostitúcie a drog, no tento dokument ju spracováva iným spôsobom. Dáva priestor konkrétnej osobe, o ktorej sa hovorí. Dáva jej možnosť preukázať, že aj ona je človek, tak ako my. V istom zmysle film ponúka priestor na „obhajobu", pretože tým, že prostitútka prehovorila, vychádza zo svojej zaškatuľkovanej ulity, v ktorej ju každý vníma ako obyčajné mäso. Táto prostitútka nám svojou výpoveďou, svojimi „normálnymi" ľudskými problémami dokazuje, že i ona zažíva radosti a starosti všedného dňa. My ľudia veľakrát nepovažujeme človeka za človeka, kým neprehovorí. Sledovaná ústredná výpoveď nás posúva bližšie k postave, už to nie je len nemý tovar stojaci na Vajnorskej, Krížnej, či pri Slovnafte. Zrazu je to človek.

Mladá žena hovorí o svojom živote – má syna, mala manžela a matku, ktorí ju opustili. Dokument vrcholí jej rozprávaním o brutálnom znásilnení viacerými mladými mužmi, keď musela dobitá, roztrhaná, zničená, ale hlavne ponížená ujsť niekoľko kilometrov peši, aby sa dostala k telefónnej búdke a odtiaľ zavolala políciu. Pokiaľ sa niekto mieni zamýšľať nad tým, či je možné prostitútku znásilniť, nech ani nezačína. Myslíme si, aké sú „tie" ženy silné, ako vedia vydržať stáť celú noc na ulici a predávať svoje telo, ako znesú fakt, že cez ne za noc prejde viacero chlapov a zajtra ich čaká to isté, ako koľkokrát dobité a ponížené chodia domov alebo dokonca naspäť na miesto, kde predtým stáli. Myslíme si, že sú silné, no

v skutočnosti sú to slabé osobnosti, pretože nedokážu opustiť bludný kruh, do ktorého uviazli, zamotali sa v skazenom prostredí, prežívajú len pod vplyvom omamných látok a potrebujú pomoc. Všetci vieme, že existujú, všetci vieme, kde stoja, dokonca aj to, aké sú približné ceny. Lenže kto pomôže prostitútke?

Režisér vo viacerých prípadoch necháva zapnutú kameru aj v momentoch, keď sa žena nepredvádza (vedomie zapnutej kamery ľudí skresľuje), a práve vtedy, bez toho, aby si to prostitútka uvedomovala, ukazuje najviac. Ukazuje to, že chce byť človekom. Že je človekom.

Novému slovenskému filmovému dielu *Kurva* možno vyčítať miestami rušivý zvuk. Napríklad v časti, keď prostitútka rozpráva o svojom únose z pumpy, pričom ide o dôležitú časť dokumentu a bolo by vhodné, keby boli slová mladej ženy v hluku zrozumiteľnejšie. No zdá sa, že v tomto prípade ide skôr o daň za snahu o autenticitu výpovede, než o nepozornosť zvukára.

Zaujímavá časť dokumentu nastáva, keď si prostitútka oblieka policajnú uniformu a na chvíľu vlastne stojí na druhej strane brehu. Ale ide len o ilúziu, pretože následne vidíme, že policajt je len panákom, smiešnym článkom vo veľkom probléme prostitúcie, ktorý si aj tak tancuje svoj vlastný tanec.

Bohužiaľ, musíme na záver skonštatovať, že ani tento dokument, ani táto recenzia ešte dlhú dobu nič na situácii najstaršieho remesla na svete v našej krajine nezmenia, pretože všetky zainteresované zložky, tak ako ukazuje dokument, majú svoj nedojedený kus koláča... a tá žena nie je natoľko silná, aby z ulice odišla sama.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Kurva (námet, scenár, réžia, strih, produkcia: Samuel Jaško, VŠMU 2006)

Pornoromantik

Pavel Smejkal

Zdanlivý oxymoron v názve krátkometrážneho absolventského dokumentu Petra Begányiho v sebe skrýva ducha zmätenej doby. Je to doba zamieňania pojmov, eufemizmov a politickej korektnosti na jednej strane a explicitnej vulgárnosti na strane druhej. Film *Pornoromantik* sa vyhýba obom extrémnym polohám. Je odvážny, no ani na chvíľu neprestáva byť citlivý. Napriek tomu, že prostredníctvom neho pozorujeme spoločenský fenomén, *Pornoromantik* nestráca rozmer individuálneho ľudského osudu.

Sociologické fenomény sa skúmajú metódou reprezentatívneho prieskumu. Čím je vzorka obyvateľstva početnejšia, tým je výskum platnejší, tým väčšmi vypovedá o dobe. To však niekomu môže zaváňať odľudštenou matematizáciou. Begányi zvolil iný postup. Portrétuje jediného, navyše dosť nereprezentatívneho mladého študenta Martina a súčasne podáva svedectvo o našej dobe. Martin je mimoriadne citlivý. Reaguje na prostredie ako lakmusový papierik v octe. Svoju túžbu po intímnom cite sa pokúša naplniť tam, kde akékoľvek city idú bokom – na pornokonkurze.

Vizuálny štýl *Pornoromantika* kontrastuje s explicitnosťou pornografie. Je charakteristický abstraktizáciou, náznakmi a nepriamym zobrazením. S podobným materiálom pracuje aj nemecký výtvarník Thomas Ruff, ktorý v pornografických fotografiách rozostrením hľadá nové estetické kvality. V *Pornoromantikovi* sa abstraktizácia dosahuje subtílnejšie, menej umelo. Už v expozícii vidíme Martina a akúsi mladú ženu sedieť na stoličkách pred tmavým pozadím, takže nám chýba akákoľvek informácia o priestore postáv. To, čo máme o chvíľu uvidieť, predznamenávajú iba nejasné útržky ich dialógu a úvodné titulky, svojou farbou a dizajnom odkazujúce na vizuál erotických webstránok.

Kameraman Mário Ondriš v najsilnejších scénach prispieva k náznakovosti filmu prácou s prekrývajúcimi sa plánmi a malou hĺbkou

ostrosti. Pôsobivé je aj snímanie tvárí divákov v ilustračných záberoch zo striptízových klubov. Dlhé detailné zábery tváre dokážu byť veľavravné aj pri Martinových mužských zlyhaniach na konkurzoch. Vidíme mladého muža, ktorému už neostávajú sily na to, aby čokoľvek skrýval. Sledujeme ho, ako si zúfalý oblieka šaty so sklopeným zrakom a výrazom plným sklamania z neúspechu. Kamera, obrazne ani doslovne, nejde pod pás. Zároveň sa však neodvracia a vie byť bezútešne ostrá.

Poetizujúca hudba mrazivo kontrastuje s výjavmi z konkurzov. S malými obmenami sa opakuje minimalistický klavírny motív. V jednej scéne vytvárajú zvukovú atmosféru rytmicky zaranžované tiché vzdychy. Svoj priestor dostanú aj neuveriteľne absurdné dialógy medzi účastníkmi a ich hereckými partnerkami. Snáď ešte o niečo zaujímavejšie sú akési zablúdené útržky viet. Tieto útržky vo filme zaznejú niekoľkokrát, zaznamenané akoby mimochodom, často na hranici zachytiteľnosti. O Martinovi niekedy prezradia viac, než by sme čakali. Preto sa v prípade tohto filmu oplatí pozorne počúvať.

Spojenie obrazov, dialógov a hudby má často montážny charakter. Miestami vytvára kontrasty, inokedy hľadá analógie. Využitie montáže je najvýraznejšie v sekvencii striedania záberov z vysokoškolskej prednášky a erotického veľtrhu. Begányi medzi nimi našiel neuveriteľnú vonkajšiu podobnosť, ktorú umocňuje takmer totožným komponovaním záberov. Martin je v oboch prostrediach zobrazený v obdobných situáciách. Raz ako aktívny, inokedy ako rezignovaný, osamelý mladík.

Portrét by však nebol úplným, nebyť uvoľnených pasáží. V nich zábery internátov zaliatych slnkom doprevádza Martinovo romantické vyznanie. Vidíme študentky, slniace sa na balkóne, telefonujúce pri oknách svojich izieb, či vetrajúce periny. Ondriš ich nakrúca z diaľky, zjavne bez ich vedomia. Navodí tak pocit neškodného špehovania. Čaro tejto chvíle do inak bezútešného dokumentu prináša záblesk prirodzenosti. Martin zatiaľ rozpráva o neoddeliteľnosti lásky a sexu. Paradox, vznikajúci spojením jeho komentára so scénou z prvého konkurzu, ostávajúcou v divákovej pamäti, je však iba zdaním. Podobne ako je zdanlivá aj protirečivosť názvu tohto dokumentu. Presvedčí nás o tom Martinov druhý konkurz. Silná citová väzba na chvíľkovú partnerku sa zrkadlí v detailoch jeho rúk hladkajúcich pornoherečkine dlane. City ostávajú neopätované a pre Martina to znamená zničujúcu osobnú tragédiu. Begányi túto tragédiu dopovie titulkom.

Vo filme často pozorujeme ako určitá doba prinesie vlnu záujmu o istý okruh tém. Begányiho dokument rovnako nie je jediným študentským filmom, všímajúcim si fenomén konzumného prístupu k sexualite. Zdá sa však, že medzi ostatnými nezanikne. Režisér dokázal nakrútiť film, ktorý určite neostane nepovšimnutý.

Autor študuje filmovú vedu, 1. ročník

Pornoromantik (námet, scenár, réžia: Peter Begányi, VŠMU 2005)

frame

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

Ročník 4 – 2006, číslo 1

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

Vizuálna koncepcia a layout: Eva Filová

Na obálke Douglas Fairbanks a Billie Dove
v americkom filme *Čierny pirát* (1926)

Toto číslo vychádza s finančnou podporou
Vysokej školy múzických umení.