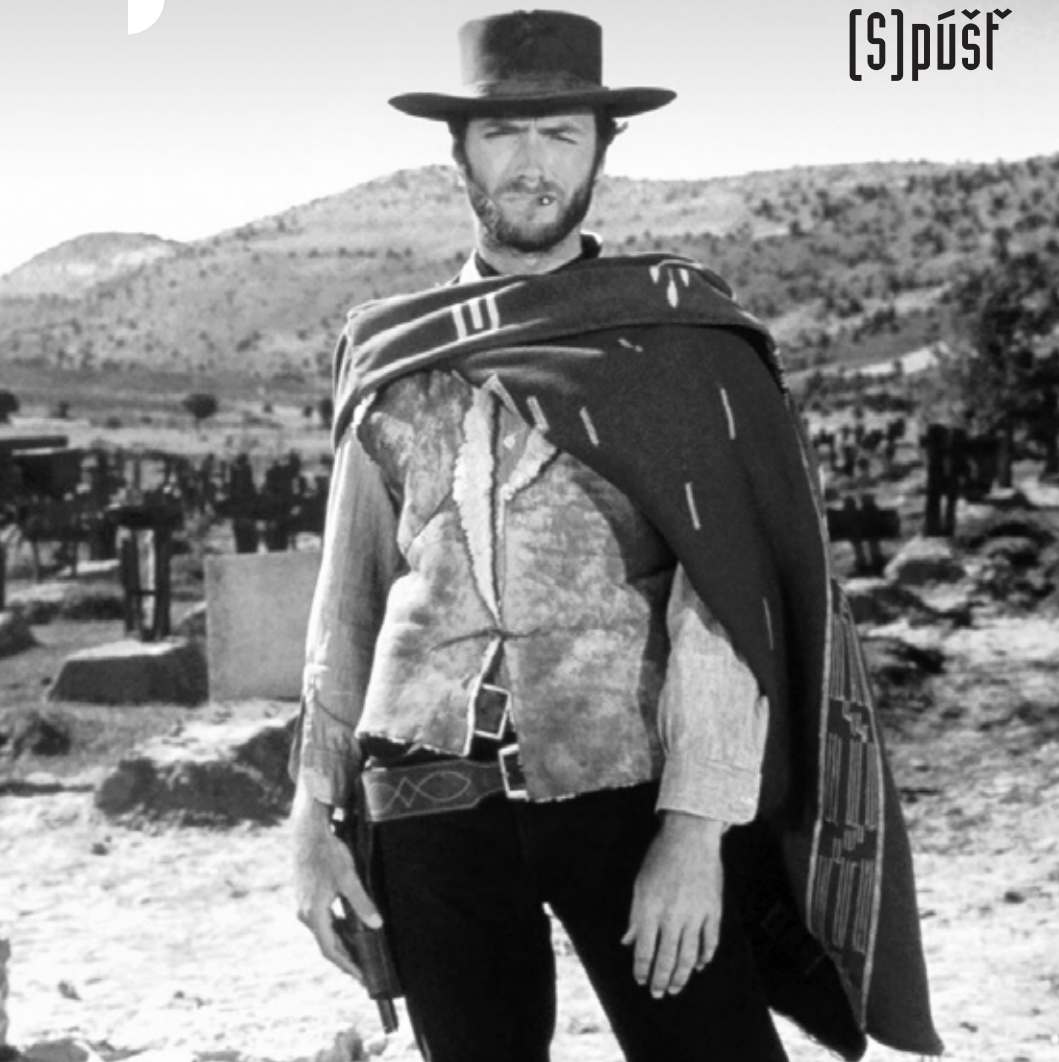


frame

2/2006

kritický občasník
študentov filmovej vedy
FTF VŠMU

[S]púšť



Obsah

(S)PÚŠŤ

Katarína Martincová: Keby moje oko videlo mechanický pomaranč...	235
Eva Michalková: Na východe od raja nie je miesto pre ilúzie	238
Pavel Smejkal: Rozhorčenie nad pošliapaným šalátom	240
Eva Perdochová: Nejasná správa o konci sveta	242
Michal Maršálek: (S)púšť v Las Vegas	244
Robert Hornanský: (S)púšť vo westerne Sergia Leoneho	245
Ivana Šlosárová: Fenomén spúšte v groteske Laurela a Hardyho	248
Peter Zavadský: Pár poznámok o meči	250
Pavel Smejkal, Zuzana Mojžišová: O Daniele a jej práci (interview s dokumentaristkou Danielou Rusnokovou)	253
Eva Filová: Všetko na Mars! (scenár)	258

Keby moje oko videlo mechanickú pomaranč...

Hatařina Martincová

„Mliecny“ bar Korova s deťmi nabumbanmi obohatenm molokom. Interntna škola s hfmi vedomosťmi chtivých mladých chlapcov vracajúcich sa z letných prázdnin. Take s uvodne scény dvoch vplyvných filmov režisérov Lind-saya Andersona a Stanleyho Kubricka. Slávne *Keby* (*If...*, 1968) a *Mechanický pomaranč* (*A Clockwork orange*, 1971). Na prvý pohľad ich spája snad iba hlavný predstaviteľ, Malcom McDowell, či doba a krajina vzniku. Na pohľad druhý a každý ďalší je množstvo styčných bodov príjemne pribúdajúce. Nechajte sa teda uniesť a spolu so mnou v duchu ptrajte po tom, čo tieto filmy spája, i po tom, čo ich odlišuje.

Hrdinom *Mechanického pomaranča* je Alex – mladík, každý večer sa pripravujúci na po-riadnu dávku ultransilia. Ono jediné, a snade ešte priležitostny sex, je schopné zahnať nudu, uspokojiť pubescentne, ešte sa len liahnuce mužské ego, a upevniť Alexovo postavenie medzi bandou barbarov (v počte tri kusy), ktor v spoločnosti vypuajú nadbytočné plyny a nectia Beethovenovo génia.

V *Keby* je hlavnou postavou Mike Travis, chlapec so sklonmi takmer anarchistickmi, majúci v sebe zárodok ducha odporu a čakajúci na to, „kedy konečne zane žiť“. Je mimoriadne seba-vedomý, čo ho približuje k charakterovmu vykresleniu Alexa. Nie s mu cudzie debaty o smrti a vie sa smiať na tyranii a bolesti. Možno preto, že sa pohybuje vo svete, ktor toho neponúka prili na výber.

Ani jedna z postáv nie je jednoznačne vyprofilo-vanou (ani sa v priebehu deja nevyprofiluje) v zmysle čisto kladného či záporného naturelu. Herectvo McDowella v oboch týchto rolách (a nielen v týchto) v sebe nesie znan dávku sarkazmu, arogancie a rebelstva.

V *Mechanickom pomaranči* si v časti pred nápravou, vylieenm, či nazvime to preme-nou, jeho krecia vziadala ist nepriraden zautomatizovanosť pohybov, gest, pohľadov, ktor sa, mimochodom, opäť objavuje v závere

filmu, keď sa z neho stáva „starý dobrý Alex“. Mechanickosť sa preniesla aj do spôsobu vyjadrovania – hrdina hovorí to, čo sa od neho očakáva. V druhej časti jeho prevychovan (vychovan) postava ova, nadobúda ľudsk pohyblivosť. Pod vplyvom násilia, či nespra-vodlivosti páchanej na ňom, z nej paradoxne zaina vyniev lovek.

McDowellovo herectvo vo filme *Keby* je oveľa civilnejie, prirodzenejšie pôsobia aj prejavy správania sa súvisiace s dospievaním. Z posta-vy je itiť iróniu, no je iného rázu – on i jeho kamaráti s v podstate zdraví vrastkovia s prirodzenými prejavmi pubertlnej revolty o to uveriteľnejsi, o čo reálnejšie s ich dôvody.

Sociálno-kritický podton týchto filmov je zrej-my. Kým *Keby...* kritizuje jednu sféru spoločenského života, ktor výrazne formuje osobnosť človeka, a to školstvo, *Mechanický pomaranč* je obžalobou justicie, polície, politikov a napo-kon aj rodiny ako základnej zložky spoloč-nosti. Kubrick divákovi predložil dielo, ktoré šokovalo. Priamosťou, naturlnosťou, otvorenosťou. Zrkadlo nastavuje pramo spredu, nie z boku a ani nie zozadu. Celkový provokujúci dojem dotvára vborn vtvorn stránka filmu – jeho svojrzna štylizácia ako i dokonal pr-ca s hudobnými motívmi. Vo filme *Keby...* je vtvorn zložka dokonca dejotvornou – striedane sa iernobieleno a farebného materiálu je dômyselne použité na zmazanie hranice medzi reálnom a ilúziou. Pokiaľ sme v prvej polovi-ci filmu presvedeni, že farebný materiál bol použitý na scény, ktoré majú vypovedať o rea-lite, a iernobiela je farbou snov, im vmi sa pribeh blíži k záveru, toto platí prestáva. Divákovi je umožnené aktivne premýšľať nad možnými variáciami deja – núti ho to pospaj nitky autorského zámeru. Príkladom je farebný záver filmu, keď určite nemôžeme brať vne absolútne výsmešne vyznievajúce bojové scény hodne nanajvýš názvu branne cvenie. To pre-bieha vskutku tragicky – bandaska s čajom je prestrelen a stl s kolicmi prevrhnuty. A o



Zdroj: http://magetica.no.sapo.pt/co_1.bmp

mŕtvoľa reverenda, ktorá sa vynorí zo zásuvky a v kancelárii riaditeľa prijíma ospravedlnenia rebelov?

Keby... rieši konflikt v istom konkrétnom sociálnom prostredí, v istej komunite ako obraze celej spoločnosti. Ide o anglické školstvo, ktoré ostávalo nemenné po celé stáročia. Skostnatenosť sa prejavuje na prvý pohľad prísnyim dodržiavaním pravidiel, ktoré na jednej strane obhajujú pevné morálne princípy, na strane druhej dávajú individuám priestor presadzovať svoje záujmy na úkor mladších či slabších. Prežiť pomáha nevšímavosť a pasivita. Predstavitelia školy pred skutočným stavom vecí zatvárajú oči. Dôležitá je povosť školy, nie osud jednotlivca. Alibizmus „kompetentných“ je nehorázny. (Tí, čo majú rozhodovať o chode vecí v internáte, odovzdávajú mazákom právomoc so slovami: „Urobte to, čo uznáte za vhodné.“)

V *Keby...* hrá dôležitú úlohu kolektív – spriaznenosť so skupinou. V rámci nej nachádzame výrazné osobnosti. Viac menej tu funguje rozdelenie na dobrých a zlých. V *Mechanickom pomaranči* sa „dobrí“ stávajú „zlými“, a naopak. Kým jeden film nám predkladá lojalnosť hrdinov voči skupine, súdržnosť s ňou, v druhom vidíme presný opak: Alexovi sa priatelia po stretnutí s ním – bývalou hlavou ich partie – kruto pomstia za vlastné druhoradé pešiacke

postavenie. Náš vzťah k hlavnému hrdinovi sa začne meniť akonáhle je surovosť páchaná na ňom. Morálne zmysľajúci človek (divák) krivdu, príkorie, nespravodlivosť prirodzene odsudzuje. Ak potom podvedome začína sympatizovať s násilníkom len preto, že začína súcíť, môže v divákovi vzniknúť morálna dilema. Takáto dilema je obsiahnutá napr. v Kieslowského *Krátkom filme o zabíjaní* alebo vo filme Tima Robbinsa *Mŕtvy muž prichádza*. Je tým šokujúcejšia, čím negatívnejšie bola postava vykreslená. Tu niekde by sme mohli hľadať korene tak ostrého odmietnutia *Mechanického pomaranča* a kontroverzných reakcií naň v dobe jeho vzniku.

Oba filmy sú vlastne variáciami na starú zásadu: „Okno za okno, zub za zub“, prakticky znamenajúcu: Násilie za násilie, spúšť za spúšť. Tu nachádzam ďalší spojujúci prvok – postavy, ktoré sa chopia možnosti pomsty, vyvršenia a odbavenia sa na človeku, v momentálnej chvíli slabšom, zraniteľnejšom... Ani jeden z hlavných hrdinov sa nepýši anjelským titulom, ale spôsob ich potrestania je príkladom toho, ako pod rúskom dodržiavania pravidiel dochádza k tyranii, despotizmu. Je etické, aby Alex na dôkaz svojho prerodu olizoval druhým topánku, či Mike kvôli rozmarnosti mazáka stál pod ľadovou sprchou? Zaochádzanie s trestanými má rozmery zvráteného sadomasochistického

ukájania sa na bezmocných obetiach, a to nielen v zmysle telesných trestov, ale i psychického nátlaku. Napríklad Mike a jeho priatelia sú po úteku z internátu potrestaní za postoj, v ktorom je „niečo urážlivé“, za „ohrozenie morálky celej školy“. Netrestá sa konkrétny priestupok, trestá sa individualita, ktorá vyčnieva z davu. V konečnom dôsledku o realnosti toho, či sa prehrášok vôbec stal, môžeme – v rámci rozohrania filmu: skutočnosť kontra fantázia – aj pochybovať. Unikať vidíme dvoch študentov, potrestaní sú však traja, pri úteku majú ruky na okamih symbolicky spojené väzenskými putami atď.

Osobitou súčasťou týchto filmov, ktorú nemožno pri zrovnávaní opomenúť, je hra autorov so symbolmi mužnosti. Oba filmy ju karikujú. Kým v *Mechanickom pomaranči* je mužnosť a sila hyperbolizovaná všadeprítomnými falickými symbolmi (Alex a jeho druhovia sa maskujú dlhými nosmi, na vrchu odevu nosia suspenzory, ozbrojujú sa bejzbalovými páčkami, Alex svoj pohlavný úd nazýva Guliverom, stretá sa s dievčatami provokujúco lízucimi nanuky, svoju obeť zabije v jej dome obrovským porcelánovým penisom...); *Keby...* ju ironizuje inak – jemnejšie, nie tak zjavne, no o to pôsobivejšie – prostredníctvom charakteru postáv žiakov, ktorí majú moc. Disponujú ňou z prozaického dôvodu: sú starší. Mať moc pre nich znamená kompenzáciu vlastných nedostatkov (náznaky homosexuality a zženštilosti, nedostatky v škole...), uspokojenie sadistických chůtok, či presadenie sa v skupine. Prezentačným maskulinnosti sa nevyhli ani Alex a Mike. Dialógy sú plné tém o ženách, zbraniach, násilí. Rozhovory sú poväčšine premrštené, plné preháňania a zveličovania, nie netypické pre vek hlavných hrdinov. I prostredia, kam sú hlavné postavy zaradené, sú typicky patriarchálne. Kým v *Mechanickom pomaranči* vystupuje žena takmer výhradne pasívne (napríklad Alexova matka je vykreslená ako žena neschopná, nepredstavujúca pre vlastné dieťa autoritu, a bezmála každá iná žena je vo filme znásilnená či regulárne zvedená), snová hrdinka z *Keby...* v sebe nesie prvky vzbury. Je symbolom Mikovej túžby po voľnosti. Scéna, kde vyprovokuje Mika k symbolickému boju ženského a mužského žilvu, je zrejším odkazom na poeti-

ku francúzskej novej vlny. V príbehu sa po tejto sekvencii už veľmi jednoznačne stráca hranica medzi snom, ilúziou a skutočnosťou. Ak by sme k nej chceli nájsť analogický protipól v *Mechanickom pomaranči*, bola by to osamelá majiteľka „Farmy zdravia“ Weathesová, čo sa násilniu nepoddáva a s Alexom pri prepade bojuje, aj keď neúspešne. Je obeťou, kvôli ktorej sa Alexovo násilné ťaženie končí a začína sa ťaženie verejného aparátu.

Zaujímavé je, že v oboch filmoch nachádzame ako protipól exponovanej mužnosti aj náznyky homosexuality. Alex sa s ňou stretáva vo väzení, Mike v internáte školy. V inštitúciách, ktoré majú predstavovať strážne bašty tradičných hodnôt, pravda, každá z inej pozície.

Mechanický pomaranč ako aj *Keby...*, podľa mňa, vypovedajú o slobode, morálke a morálnosti. O slobodných rozhodnutiach súvisiacich s možnosťou voľby. Najvýraznejším symbolom túžby po voľnosti je útek, únik. Rýchlu jazdu ako znak vzbury nájdeme v oboch príbehoch – v jednom prípade v aute, v druhom na motorke. Namietate, že Alex nemá dôvod sa búriť? Čo iné ak nie vzburá je Alexovo nadchýnanie sa násilím? Mladí chlapi bývajú zlí – ale nezabíjajú! Zvlášť nie tí, ktorí počúvajú klasickú hudbu. Alex si veľmi dobre uvedomuje svoje činy a naozaj ich možno považovať za rozmar mladosti, oproti zverstvám, ktoré sa diali napr. v 2. svetovej vojne. Archívne vojnové zábery komentuje takto: „*Na plátne sa kmítali odporné scény ultranásilia.*“ Samozrejme, že na tomto mieste by sme mohli polemizovať o hraniciach – o správaní, ktoré je ešte možné akceptovať a ktoré už hranice presiahlo. Alex sa stáva dvojnásobným vrahom – to je nepopierateľný fakt. Ale *Mechanický pomaranč* nie je o riešení viny, či neviny. Je o zásahu do najhlbších štruktúr ľudskej osobnosti a o oprávnenosti naň. Alex je veľmi životaschopnou figúrou, z ktorej systém postupne spravil „clockwork orange“. Anthony Burgess (autor literárnej predlohy) prebral tento výraz od Cockneyho so zámerom použiť ho na označenie osoby mechanicky vykonávajúcej buď len dobro, alebo len zlo. Má sice telo človeka, v skutočnosti je však len hračkou ohýbanou buď Bohom (dobrom), alebo Diablom (zlom).¹ Obidva filmy sa vo svojej pod-

state dostávajú k elementárnej otázke aktuálnej v každej dobe: Kto je zodpovední za stav spoločnosti (ktorej súčasťou je aj Alex a Mike) – za jej smerovanie a hodnotovú orientáciu, za výchovu, vzdelanie? Nie je podmienkou umenia tieto otázky rozriešiť – dôležitejšie je ich nastoliť – originálne a provokačne. Kubrick a Anderson v tomto prípade odvedli kus dobrej práce. Ak by sme v ich snímkach nenachádzali nijaký iný spoločný prvok, určite mi dáte za pravdu, že obom nechýba zveličovanie, hyperbolizácia, nadhľad. Hovorí o vážnych témach s iróniou na perách – tých McDowellových. Ani jeden z režisérov svojho hlavného hrdinu za jeho postoje neodsudzuje. Príčiny hľadajú v širších spoločenských súvislostiach. Samozrejme, s rozdielnym východiskovým postavením. Kým snímka *Keby...* rozklad a anarchiu na podhubí rozkladu hodnôt predpovedá, *Mechanický pomaranč* s ňou pracuje od začiatku. Zdá sa vám príliš bizarnou predstava, že Mike by mohol byť akýmsi predobrazom postavy Alexa? Nie sú však Mikove repliky: „*Niečo ako nesprávna vojna neexistuje. Násilie a revolúcia sú*

jedine dokonale činy. Vojna je posledný skutočne tvorivý čin“ príliš podobné Alexovým? Nezačína Alex tam, kde Mike skončil? Nepokračuje v jeho deštruktívnom boji o slobodu? No, to sú už úvahy, povedzme, priamo konšpiračné. Chcela som nimi len poštekliť svoju i vašu fantáziu. Čo by sa stalo, keby VAŠE oko videlo mechanický pomaranč?

Autorka študuje filmovú vedu, 1. ročník

Citované filmy:

Keby (If, Lindsay Anderson, VB, 1968),
Krátky film o zabíjaní (Krótki film o zabijaniu, Krzysztof Kieslowski, Poľsko, 1988),
Mechanický pomaranč (A clockwork orange, Stanley Kubrick, VB, 1971), **Mŕtvý muž prichádza** (Dead man walking, Tim Robbins, VB/USA, 1995)

Poznámky:

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/A_Clockwork_Orange

Na východe od raja nie je miesto pre ilúzie

Eva Michalková

Filmové spracovanie Steinbeckovho románu *Na východ od raja* ponúka mnoho motívov na úvahu. Keďže témou aktuálneho čísla Frame-u je (S)pušť, rozhodla som sa zamerať na vzťahovú spúšť medzi postavami vo filme. Východisko je nasledovné: Biblia, Starý zákon, Adam, Kain a Ábel. Východisko preniesieme do strednej Kalifornie obdobia 1. svetovej vojny, z Kaina sa stáva Cal a z Ábela je Aron. Spúšť sa môže začať.

Rodina statkára Traska je neúplná. Matka si pred mnohými rokmi zvolila namiesto manželského šťastia slobodu, na odchode postrelila muža a navždy opustila ranč aj pokrvné zväzky s rodinou. Otec sa rozhodne vyhlásiť manželku za mŕtvu, aby dvom synom nekazil biblické ilúzie. Žijú teda v trojici, vzťahy medzi mužmi však nie sú rovnocenné. Mladšieho syna Cala otec prehliada a nerešpektuje. Jeho predstavy

spája len poslušný a prispôsobivý Aron. Je stelesnením dobroty, priemernosti a miestami neznesiteľnej správnosti. Impulzívny a z davu vytrčajúci Cal je bremenom pre otca aj brata. Prvý ho považuje za nezodpovedného lahtikára, druhý ním miestami celkom otvorene opovrhuje. Kontrast vnútornej slobody Cala a obmedzenosti Arona vytvára jeden z hlavných konfliktov filmu.

Neschopnosť zaradiť sa do priemeru prináša Calovi samé ťažkosti. Tou základnou je fakt, že otec ho nemá príliš rád. Cal si chce získať jeho lásku, či aspoň trochu uznania rozličnými spôsobmi. Podporuje ho v poľnohospodárskom novátorstve, a keď plán skrachuje, rozhodne sa Cal pre šialený čin: po tom, čo sa dozvie, že jeho matka nie je na cintoríne, ale v meste prevádzkuje nevestinec, vyberie sa za ňou. Prvý



Zdroj: www.imdb.com

neúspech ho neodradí a druhýkrát sa ho matke už nepodarí vyhodiť. So škripaním zubov synovi požičia hotovosť na podnikanie. Ani zarobnými peniazmi však mladší syn nedokáže otca obmäkčiť.

Na východ od raja je film, z ktorého mrazi kvôli rozvráteným vzťahom medzi postavami. Divák sedí v kine a premýšľa: Ako matka mohla opustiť svoje deti? Prečo otec tak nespravodlivo preferuje iba staršieho syna? To, že Aron chce nasilu vlastniť a ovládať svoju priateľku, je len nudný bonus. Zatrpnuté postavy rodičov v ničom nepripomínajú biblickú idylu: nekompromisná slobodomyselná matka má ďaleko od kresťanského ideálu, v jadre slabošský otec je uväznený v dogmách a kvôli morálke drží svojich synov celý život v klamstve. Obidvaja rodičia sú hermeticky uzavretí pred prípadnými citmi, úspech a postavenie získavajú v živote výhradne tvrdosťou. Film sa neodohráva v raji, ale kúsok na východ. To znamená, že aj hodnoty dobrý-zlý sa posúvajú zo svojich hraničných pozícií. „Dobrota“ môže byť násilná a zničujúca (Aron), „zlo“ môže mať podobu zmätenosti, rebélie, spontánnosti (Cal).

Precitnutie zo sna o anjelskej matke na nebesiach prežívajú synovia rôzne - Cal prekoná ohromenie a snaží sa nájsť si k nej cestu,

cnostnému Aronovi sa však v kontakte s pravdou rozpadne celý dovtedajší správne fungujúci svet. Tu sa prejavuje skutočná životaschopnosť oboch bratov: Cal je vďaka nepriazni osudu navyknutý prekonávať všetky prikoria, no jeho starší brat je zviazaný predstavou vlastnej dokonalosti (tá v sebe zahŕňa aj presvedčenie o ideálnej matke), ktorá ho nakoniec zničí.

Všetky zásadné udalosti sa vo filme odohrávajú v zrkadle, v odraze v okne, v polotieni, jednoducho v obmedzenom a neúplnom obraze. Elia Kazan nám neumožňuje sledovať priamy záznam deja, poskytuje len jeho odraz. Znejasňuje situáciu, divák nepreniká do zmysľania postáv, ostáva stáť pred nimi, vidí len tieň, obrysy tváre pod sieťkou. Zdá sa, že dovnútra sa nikto nedostane. V chlade a nedostupnosti postáv spočíva sila filmu - na ne naráža idealistický a impulzívny Cal a tie sa mu vo filme šťastie podari rozbiť, preniknúť cez ne, aj keď za krutú cenu.

James Dean hrá každým fragmentom svojho tela, dokáže vyjadriť zlomové stavy bez slova, iba výrazom tváre, nehybnosťou, pohľadom. Ostatné postavy nie sú nenápadné, no napriek tomu len vytvárajú priestor pre expozíciu postavy Cala. Dean je presvedčivý v každom momente, aj v banálnych situáciách vytvára

obraz znevažovaného rebela, ktorého svet odmieta akceptovať. Akceptoval ho však iný svet – Dean získal Oscara za najlepšieho herca. A to, že James Dean na oplátku odmietol prijať tento svet, je známa vec.

Autorka vyštudovala filmovú vedu

Na východ od raja (East of Eden, USA, 1955); scenár: Paul Osborn; réžia: Elia Kazan; kamera: Ted McCord; hudba: Leonard Rosenman; hrajú: Julie Harris (Abra), James Dean (Cal Trask), Raymond Massey (Adam Trask), Burl Ives (Sam), Richard Davalos (Aron Trask)

Rozhorčenie nad pošliapaným šalátom

Pavel Smejkal

....v dlhých historií umění se vyskytuje jen málo období, v nichž takzvaná tvůrčí svoboda byla absolutní, a já si nemohu vzpomenout, oč jsou díla z těch období větší.“¹

Pavel Juráček

Vo štvrtok 18. mája 1967 povedal poslanec Pružinec v Národnom zhromaždení tieto slová: „Ptáme se režiséra Němce a Chytilové, jaké pracovní, politické a zábavné poučení přinesou tyto zmetky našemu pracujícím lidu v továrnách, na polích, na stavbách a na ostatních pracovištích. My se ptáme z tohoto místa všech těchto ‚také kulturních pracovníků‘, jak dlouho ještě všem poctivě pracujícím budete otravovat život, jak dlouho budete ještě šlapat po socialistických vymoženostech, jak dlouho si budete hrát s nervy dělníků a rolníků a vůbec, jakou demokracii zavádíte? My se vás ptáme, proč myslíte, že máme pohraniční stráž, která plní těžký bojový úkol, aby se k nám nedostali nepřátelé, zatímco my, soudruhu ministře národní obrany a soudruhu ministře financí, platíme královské peníze vnitřním nepřítelům, necháváme je šlapat a ničit, soudruhu ministře zemědělství a výživy, v našich plodech práce...“² Súdruhovovo vystúpenie proti dvojici filmových diel, zrodených v roku 1966, jeho absurdná argumentácia a moc, ktorá spôsobila pozastavenie distribúcie týchto snímok, to všetko potvrdzuje Juráčkovu slová, relativizujúce význam autorskej slobody. Tými dvoma filmami boli *O slavnosti a hostech* Jana Němca a *Sedmikrásky* Věry Chytilovej. Dve z najvýznamnejších diel českej kinematografie. Súdruh

poslanec bol síce prikrátky na demokratizačné tendencie v spoločnosti a ním vydupaný tresť bol iba dočasný, dogmatizmus jeho myslenia bol však stále pre mnohých príznačný. Věra Chytilová sa postarala o to, aby esencia všetkých podobných figúrok ostala nezmazateľne zaznamenaná a svoj film im prostredníctvom sarkastického titulku venovala.

Rytmická montáž archívnych záberov demoliácií, leteckého bombardovania, výbuchov jadrových púm a akéhosi rotujúceho kovového súkolia v úvodnej titulkovej sekvencii, pripomínajúcej postupy cinéma pur, predznamenať spôsob, akým režisérka v *Sedmikráskach* podriaďuje zobrazenie deštrukcie estetickému poriadku. Hrdza, praskliny, črepy a škvvrny, teda znaky rozkladu, tu nadobúdajú zvláštnu ornamentálnosť. Krása, pripisovaná rozloženému či deštruovanému, je vlastne prejavom spokojnosti s takýmto stavom vecí. Deštrukcia je v *Sedmikráskach* len zriedka predpokladom rekonštrukcie. Ak aj k pokusu o rekonštrukciu dôjde, deje sa tak s výraznou iróniou, ktorá pramení so straty funkčnosti, sprevádzajúcej proces ničenia a opätovného kreovania. Ako príklad poslúži veľkolepé finále – pustošenie luxusného salónu, prestretého na snobskú hostinu. Náprava, spočívajúca v usporiadaní črepín do pôvodného tvaru a pozhrňaní kašovitej zmesi pošliapaného jedla, je síce krásna, no nefunkčná. Ničenie tu nechce a nepotrebuje byť ospravedlnené rekonštruovaním. Spúšť je finálnym stavom.

Dôležitejší než ničenie je v tomto prípade niči-

teľ. Chytilová do tejto role postavila dvojicu naoko celkom odlišných, vnútorne však takmer totožných dievčat. Obe zbavila akejkolvek psychológie. Nevidíme ich pracovať ani spať. Zdá sa, že oboje je pre nich obdobnou stratou času. Tieto dve činnosti vyplňajú životy absolútnej väčšiny ľudí. Možno práve to je na nich pre naše Sedmkrásky najodpudivejšie. Čo teda robia? Šantia, hrajú zvláštne hry, predstierajú, pijú, posmievajú sa a ničia, čo im príde pod ruku. Za obeť padajú taniere, ale aj konvencie, mužská hrdosť a nakoniec aj ich vlastné životy. Zreteľná je inšpirácia americkou groteskou, pretavená do novej, ostrejšej podoby. Šľahačka na šatách s novým záberom nezmizne, naopak, stane sa škvrnou. Škvrna je však prijímaná s úľavou – je svedectvom tortovej bitky, podobne ako je črepina dôkazom ruky, ktorá tanier hodila o zem. Pochopením tejto logiky sa približujeme k pravému dôvodu výčinov dvoch „skazených“ dievčat, k vlastnému zmyslu nimi zanechanej spúšte. Nespokojnosť s vyprázdneným svetom, neochota stať sa jeho riadnou súčasťou a absencia akéhokoľvek alternatívneho sebauplatnenia prirodzene vedú k pocitu prázdnoty. Dve „hrdinky“ *Sedmkrások* prázdnota privedie k pochybnostiam o vlastnej existencii. Tie vrcholila v scéne, v ktorej dievčatá ostávajú okoloídúcimi nepovšimnuté. Vzápäti

rozkoľišu čln váhou vlastných tiel a vytvoria tak vlnenie. Sú však príliš málo citlivé a ako dôkaz vlastnej existencie potrebujú čosi intenzívnejšie. Preto sa ich hravé ničenie stupňuje. Konvenčné chápanie sociálnych rolí by východisko hľadalo v spoločensky prospešnej sebarealizácii, ony sa však rozhodnú pre jednoduchšiu, v ich prípade vlastne jedinú možnú cestu. Z hľadiska naplnenia ich bytostnej potreby, ktorou je potvrdenie vlastnej existencie, sú deštrukcia a konštrukcia rovnocenné.

Príčinou konania dievčat, zdá sa, nie je provokácia ľudskej pseudoprestiže,³ účelom deštrukcie nie je cielavedomá snaha o sebaaprezentáciu. Svojské hry totiž prebiehajú aj medzi štyrmi stenami bytu, dievčatá v nich pokračujú dokonca aj v neprítomnosti tej druhej. Práve vtedy tieto hry nadobúdajú skutočnú existenciálnu silu. Pustošenie revoltujúcej dvojice sprádza hra vadi-nevadí. Celý proces urýchľuje, no nespôsobuje ho. „Hec“⁴ v podobe tejto hry v *Sedmkráskach* neoplýva deštrukčnou potenciou. Jej nositeľom je skôr svet, obklopujúci nespokojné dievčatá. Potvrzuje to aj nimi stanovený program, na ktorý sa často odvolávajú. Odpoveďou na skazenosť sveta má byť ich vlastná skazenosť. V ich prevedení však ide o výrazne štylizované vyčinenie. Konzervatívnejšej väčšine ich kúsky skôr



Zdroj: www.barrandov.cz

naháňajú hrôzu, než by ju skutočne ohrozovali. Akt revolvy nechce meniť svet. Znamená pre ne súkromný spôsob vnútornej očisty. Túto úlohu však plní iba dočasne, kým nestroskotá na nejednotnosti dievčat vo vnímaní jeho perspektívnosti a nakoniec ich dovedie k sebazničeniu.

Chytilovej snímka, kombinujúca cynizmus a krehký šarm oboch protagonistiek, v spojení s výsmešným pohľadom na ich mužské obete, je až prekvapivo aktuálnym útokom na spoločenské konvencie a rodové stereotypy. Kritický náboj *Sedmikrások* dnes stále naplno rezonuje. Film sa otvára novým interpretáciám, ktoré prináša genderové štúdium. Generalizácia a metafora robia z filmového podobenstva Věry Chytilovej živé umelecké dielo.

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

Sedmikrásy (ČSSR 1966); réžia: Věra Chytilová; námiet: Věra Chytilová, Pavel Juráček; scenár: Věra Chytilová, Ester Krumbachová; kamera: Jaroslav Kučera; hrajú: Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Jan Klusák, Julius Albert a ďalší.

Poznámky:

- 1 Juráček, P.: Bez názvu. In: Film a doba, roč. X, č. 8/1964, s. 394.
- 2 <http://www.psp.cz/eknih/1964ns/stenprot/015schuz/s015015.htm>
- 3 Boček, J.: Podobenství Věry Chytilové. In: Film a doba, roč. XI, č. 11/1966, s. 571.
- 4 Tamtiež.

Nejasná správa o konci sveta

Eva Perďochová

Ste masochista? Robí vám dobre akýkoľvek silný pocit, hoci je negatívny? Krása škaredosti vám nie je cudzia? Tak zvláštne milujete všetky ľudské vášne, aj tie, ktoré vás môžu zahubiť? Gratulujem! Ste vhodným adeptom na diváka filmu Juraja Jakubiska *Nejasná správa o konci sveta*.

Ústrednou líniou filmu je život hlavnej protagonistky Verony od jej sedemnástich rokov po smrť a jej vzťah s mladším chlapcom, neskôr mužom, Goranom. Film sa zaoberá ľuďmi živelnými, konajúcimi pudovo, tými, čo sami seba ponoria do záhuby a zo svojho domova vytvoria „koniec sveta“. Nie preto, že je odtrhnutý od civilizácie, ale preto, že sa tu kumuluje zlo, ktoré ukončuje život, a teda ich svet. To je jasná správa. Tie nejasné zostávajú v divákovi a po skončení filmu sa stávajú súčasťou inventáru spúšte.

Juraj Jakubisko dômyselne zasadil dej do neurčitého prostredia a spočiatku neurčitej doby. Ťažiskom filmu je psychológia postáv vykreslená len na základe ich vlastností, a nie na základe historických a celospoločenských

problémov doby. Dôležitým a často rozhodujúcim elementom je prostredie, ktoré je predstavované monumentálnymi a veľkolepými celkami, nájazdmi a odjazdmi kamery vo vtáčej perspektíve. Práve vďaka izolovanosti skupiny postáv v tejto obrovskej a divokej oblasti vyniká ich naturel. Krajina však nie je len pozorovateľom, ale sa aj aktívne zapája do deja a ovplyvňuje život svojich obyvateľov. V podobe padajúceho kamenia bráni Verone, aby opustila „koniec sveta“, časté zemetrasenia značne komplikujú postavám život. Možno sa ich okolitý priestor práve takto snaží vychovávať. Udalosti však majú úplne opačný efekt a autor nám predstavuje ďalšiu neodmysliteľnú ľudskú vlastnosť – závisť.

Spôsob života, kostýmy a situácie spočiatku posúvajú dej do minulosti. Tento predpoklad sa čoskoro nabúra, keď sa s príchodom cirkusantov do dediny mihne na plátne obytný prívies, ktorý so sebou prináša závan modernej doby osemdesiatych rokov. Na „konci sveta“ sa môžu diať takéto nepresné, nekompatibilné

veci. Nepovažujem ich za autorský podvod, či nedokonanosť, naopak, divák je postupne pripravovaný na čoraz väčší zmätok – avšak zámerný. Lenže aj tu platí, že menej je niekedy viac. Napríklad vo vojenskom motive. Nestala by iba púha prítomnosť vojakov v protinfekčných skafandroch na „konci sveta“? Musia v lese zbierať vzorky, aby našli pôvod úmrtí detí? V takej vážnej situácii scéna pôsobí komicky a na chvíľu degraduje udalosti na paródiu. Následnú smrť ďalšieho dieťaťa možno zacítiť ako bodnutie dýkou.

Hlavným symbolom filmu sú vlky. Už v úvode sa nám predstavia ako krvilačné, nekompromisné bytosti, ktoré útočia na nič netušiacich nevinných ľudí. Na tejto krvilačnosti sa zúčastňuje takmer fyzicky aj divák, pretože utekajúcich ľudí kamera sníma z perspektívy vlčích pohľadov. Vlky však útočia z jedného jediného dôvodu – sú hladné. Vo zvyšku filmu sa objavujú už len ako tichý svedkovia ľudských zverstiev, ako symbol smrti. Zjavujú sa umierajúcim, alebo ich vidí len kamera, keď predznamenáva tragédiu. Rozhodujúcu úlohu majú v posledných minútach snímky, keď už len svojou prítomnosťou informujú o tom, čo bude s hrdinami po skončení filmu.

Po vlkoch prišli vlci. Obyvatelia dediny ich tiež vítali so zbraňami v rukách, ale keď zistili, že sú to ľudia, a poväčšine ženy, zložili zbrane a začali sa radovať. Po cirkusantoch, práve tak ako po vlkoch, zostala spúšť. Ale ešte horšia, citová. Juraj Jakubisko vytvoril zvláštny spôsob napätia, ktoré sa prejavuje vo väčšej miere v divákovi ako v samotnom filme. Ide o pocit špiny, túžbu po očistení, ktorá však zostáva nenaplnená. Napätie mierne povoluje v niekoľkých prípadoch, keď cirkusové postavičky prinášajú absurdné, humorné situácie alebo repliky. Tí ľudia sú značne neskutoční, nepravdepodobní pre našu realitu, ale v realite filmu fungujú veľmi dobre. Drobný pop žijúci s obryňou, ktorá túži po organe, a preto poskytuje svojské erotické vyžitie trpasličiemu mužovi; atrakciou je tiež černoška alebo dvojčičky, ktoré žijú s jedným mužom. Skúsení cirkusanti priniesli do dediny kultúru pestovania maku a konope, čo sa viacerým stalo osudné.

Kamera dej len nesleduje, ale ním aj žije. Má



Zdroj: <http://www.barandostudio.cz/gallery>

Goranove halucinácie, predstavuje jeho sny, cití prítomnosť vlkov. Chvíľu je Veronou, chvíľu vlkami, inokedy sa doslova nad udalosti v dedine povzniesie. Film sa vyznačuje zaujímavými montážnymi postupmi, napríklad Veronine priznanie sa akoby odohráva v dome aj v lese. Tak isto strih záverečnej scény, kde sa retrospektívne rozprávanie vrátilo k začiatku filmu, nám ponúkol z určitého hľadiska prevrätivý koniec. Obrazy sú farebné, veľmi živé. Hudba korešponduje s dejom, vyjadruje atmosféru v dedine a tiež pôsobí na psychiku veľmi naliehavo a nátlakovo.

Roztrhané telá na snehu, nahý mladý muž s prestrelanou hlavou, umierajúce deti, samovražda. Nič z toho nie je desivejšie ako samotná cesta k ich koncom. Smrť nie je zlá. Len to predtým, a to, čo tu zostane potom. Krivda, pomsta, nešťastná náhoda, a hlavne neschopnosť odpúšťať. To všetko pôsobí veľmi silno aj vďaka formálnej stránke filmu. Postavy sú ako šialenci, ale je jasné, že sú úplne normálni, len sa vyskytli v Jakubiskovom filme – vidí síce inak, ale to isté, čo všetci ostatní. A práve týmto Jakubisko poukazuje na človeka, ktorý nie je iný ako vlk.

Autorka študuje filmovú vedu, 1. ročník

Nejasná správa o konci sveta (ČR, SR

1997); scenár a réžia: Juraj Jakubisko; kamera: Ján Ďuriš; hrajú: Deana Horváthová, Milan Bahúl, Vladimír Javorský, Lucie Vondráčková, Klára Issová, Pavel Landovský, Jiří Krytinář, Jana Švandová, Jiřina Třebická, Yveta Kornová, František Novotný, Oldřich Navrátil, Radoslav Brzobohatý, Vilma Jamnická...

(S)púšť v Las Vegas

(krátka úvaha o filmovom priestore vo filme Terryho Gilliana) ■■■■ Michal Maršálek

Pri uvažovaní o téme zimného čísla som dlho rozmýšľal nad filmom, ktorý by mi pomohol skĺbiť oba významy jeho témy – spúšť aj púšť. Nakoniec mi napadlo zaujímavé riešenie – film Terryho Gilliana *Strach a hnus v Las Vegas*. Dve hlavné postavy, doktor žurnalistiky Raoul Duke a jeho večný spoločník právnik Dr. Gonzo, sa celý čas pohybujú vo vymedzenom filmovom priestore. Interiérové scény – až na pár výnimiek (haly, bary a kabarety) – tvoria zábery snímané v hotelových izbách, kde sú dvaja hrdinovia ubytovaní. Presnejšie povedané, ide o dve izby, meniace sa pri drogových excesoch na totálnu spúšť. Je zaujímavé si všimnúť, ako režisér pracuje s výrazovými prostriedkami pri budovaní filmového priestoru, v ktorom Raoul a Gonzo prežívajú halucinačné výjavy. Gilliam necháva vyznieť tento priestor ako zrkadlo – zrkadlo odrážajúce mentálne stavy ústredných protagonistov. Scény, zobrazujúce hotelovú izbu v prvej polovici filmu (počas konania motorskárskeho závodu Mint 400), sú všetky ponorené do tmy, zdrojmi svetla sú len malé lampy, odrazy z televízie a obrazové efekty stvárnjúce Dukeove halu-

cinácie. Tie sú, mimochodom, jasným dôkazom, že vonkajší svet, obklopujúci ústrednú dvojicu, je pretransformovaným pohľadom do mentálneho vnútra. Sled scén v hotelových interiéroch tak pôsobí ako neustály „rauš“, v ktorom sa hlavné postavy ocitajú.

Ani jeden záber z tejto sekvencie neosvetľuje slnečné svetlo – toho sa dočkáme až v druhej polovici filmu, keď sa novinár Raoul ubytuje v hoteli, kde sa má konať policajná konferencia. Táto dejová línia prichádza po jeho búrlivom úteku z predchádzajúceho miesta a sú to scény, kde inak permanentne „sjetý“ Raoul prežíva mierne vytriezvenie. K tomuto duševnému stavu momentálnej triezvosti režisér volí adekvátnu výstavbu filmového priestoru – slnečné svetlo a poriadok v hotelovej izbe rovná sa v tomto prípade čistá a usporiadaná hlava postavy.

Dlho však Raoulovi tento stav nevydrží a po krátkom nastolení sa nekonvenčný novinár prebúda zo spánku totálne zmätený – hotelová izba mu ničím nepripomína izbu, do ktorej sa pred nejakým (presne neidentifikovateľným) časom nastáhoval. Izba je úplne spustošená,



Zdroj: www.movieallpapers.net

z podlahy sa stal bazén napustený špinavou vodou, zariadenie je celé zničené, všade sa nachádzajú bizarné výjavy... Izba v totálnom rozklade – asi tak ako aj hlavná postava Gilliamovej snímky.

Kontrast k týmto scénam buduje režisér v exteriérových záberoch – tie ukazujú priestor púšte. Tam sa hrdinovia ocitajú v prologu filmu, v strede snímky (pri úteku z bezvýhodiskovej situácie) a tiež na jej konci, keď zas nadobro odchádzajú z „mesta večného hriechu“. Nie náhodou si režisér z exteriérových priestorov vyberá práve púšť. Púšť tvorí akýsi kontrast k ľuďmi preplnenému Las Vegas. Diaľnice v púšti odkazujú na ľudskú civilizáciu. Púšť – takmer nekonečný prírodný úkaz, priestor bez živých stromov a iného porastu, s minimálnou zvieracou ríšou. Púšť hlavne symbolicky vyjadruje duševný stav hlavných postáv – nesmiernu vyprázdnenosť, absolútny pocit osamelosti – veď nie náhodou sa v púšti Raoul ocitá vždy keď už nevládze, je na pokraji svojich psychických a fyzických síl, v stave totálneho vyčerpania ju pokladá za jediné riešenie svojej bezvýhodiskovej situácie.

Gilliam ukazuje, aký dôležitý je filmový priestor. V prípade snímky *Strach a hnus*

v *Las Vegas* nie je len doplnkovou kulisou k existenčnému prežívaniu hlavných hrdinov. V tomto diele je priamym odkazom na ich mentálne stavy. Vonkajší svet (či už máme na mysli exteriéry alebo interiéry) rovná sa svet vnútorný. Vonkajší svet režisér ukazuje ako zrkadlo vnútorného sveta postáv, zrkadlo do hĺbin „feťakej“ duše...

Púšť má v Gilliamovom filme ešte jednu výraznú funkciu – a to v epizóde závodu Mint 400, keď jazdci postupne vyrážajú na trasu motocyklových pretekov. Tie sa však po pár minútach menia na bizarnú frašku. Púšť potom získava netypickú komickú funkciu. Ale ide len o malé odbočenie z režisérovej koncepcie, ktorú som sa snažil naznačiť – na jednej strane je to spúšť hotelových izieb (tá je analogická k duševnej spúšti vo vnútri hlavných postáv), na strane druhej tu máme púšť ako priestor vyznačujúci stav totálnej prázdnoty a vyčerpania.

Autor študuje filmovú vedu, 4. ročník

Strach a hnus v Las Vegas (Fear and loathing in Las Vegas, USA 1998); scenár a réžia: Terry Gilliam; kamera: Nicola Pecorini; hrajú: Johnny Depp, Benicio Del Toro...

[S]púšť vo westerne Sergia Leoneho

Robert Hornaňský

Westernový žáner v kinematografii je svetu známy od ranného veku nemého filmu. Už od Porterovej *Veľkej vlakovej lúpeže*¹ zobrazuje klasický western súboj dobra a zla. Vystupujú v ňom obvykle statoční kovboji, ktorí naháňajú nebezpečných banditov. Hranice žánru stanovuje predovšetkým prostredie, v ktorom sa príbeh odohráva. Western má aj typických predstaviteľov, či už v režisérskom kresle, ako napríklad John Ford, alebo na plátne, napríklad John Wayne.

Podobne ako vedeckofantastický žáner, zažil aj klasický western v 60. rokoch 20. storočia zásadný obrat. Na scéne sa objavil taliansky režisér Sergio Leone. Jeho filmy obsahovali

niektoré žánrové prvky typické pre western, ale zároveň systematicky trieštili štatút zidealizovaného kladného alebo záporného hrdinu.

Leone v 60. rokoch režíroval štyri westernové snímky: takzvanú dolárovú trilógiu, ktorá pozostáva z filmov *Pre hrst' dolárov*; *Pre pár dolárov navyše*; *Dobrý, zlý a škaredý*; a neskôr svoj vrcholný western *Vtedy na západe*.

Pozadím pre dej je vyprahnutá púštna krajina. V tomto prostredí nemá idealistické zobrazenie svoje miesto. Spúšť je dvojaká: tá, ktorá existuje v zobrazenom prostredí, a tá, ktorú napáchajú jednotlivé postavy. Spúšť v prostredí vytvára „pravidlá“ tzv. spaghetti westernu.²

Spúšť v scenérii sa objavuje hneď v prvej časti dolárovej trilógie. Film *Pre hrst' dolárov* vychádza z japonskej snímky *Yojimbo* režiséra Akiru Kurosawu. Príbeh je presne prebratý z pôvodného filmu, ale práca s postavami je úplne odlišná, rovnako ako aj použité vyjadrovanie prostriedky. Žánrovú spúšť vytvára už len protikladné vyobrazenie ideálov v porovnaní s klasickými westernami vďaka čomu vzniká „antiwestern“.

Hlavný hrdina, alebo aj antihrdina, nepredstavuje morálny idol a ideál, ktorý skoncuje so všetkým zlom. Jeho motivácia a charakter sú veľmi podrobne spracované. Na spúšti, ktorú za sebou zanechávajú antihrdinovia, je patrná kritická reflexia doby, v ktorej sa dej filmu odohráva. Kontrast dobra a zla je zachovaný, nie však v „čiernobielej“ forme.

„Kladného“ hrdinu vedú k činom čisto osobné pohnútky – túžba po rýchlo zarobených peniazoch, alebo pomsta. Takýto hrdina, predstavujúci „produkt“ svojej doby, bojuje rovnakými prostriedkami ako jeho protivník. Leone vo všetkých filmoch ponúka celú škálu postáv, ktoré sa dajú veľmi presne charakterizovať.

Vo filme *Pre hrst' dolárov* ešte Leone stavia príbeh iba na jednej postave s dôkladnejšie prepracovaným charakterom: Typický kovboj, pištoľník Joe (Clint Eastwood) prichádza do malého mestečka San Miguel, kde je najväčšia spúšť široko ďaleko. Mestečko sužujú neustále boje medzi dvomi súperiacimi bandami (mexickí Rojovci, výrobcovia pálenky, kontra americkí Baxterovci, priekupníci zbraní). Joe využije (resp. zneužije) situáciu a necháva sa najímať striedavo obidvomi zločineckými klanmi. Má v pláne šikovnými úskokmi doceliť, aby miestne podsvetie zničilo samé seba. Leone predstavuje Joea ako kladného antihrdinu. Režisér však jeho hlbšie pozitívne pohnútky neodhaľuje hneď. Spočiatku to vyzerá tak, že ho zaujíma jediné: Mať čo najväčší osobný zisk. Obrat nastane vo chvíli, keď pomôže rodine, ktorá sa nešťastnou náhodou zaplietla s gangstermi.³

Pri zobrazovaní spúšte sa Leone sústreďí najmä na celkovú atmosféru. Dáva prednosť rydzo obrazovému vyjadrovaniu. Kamera je dôležitý naratívny prvok. Časté je používanie veľkého detailu: Spúšť revolvera je aktivačným

prostriedkom k vytvoreniu spúšte na filmovom plátne.⁴ Rámovanie obrazu ide „z extrému do extrému“ – veľký celok mapuje situáciu na scéne, vzápätí ho vystrieda detailný záber očí jednotlivých aktérov súboja. Spúšť je tu, samozrejme, aj ako dôsledok páchaného násillia, pričom sa vyznačuje skôr „kvantitou“: U Leoneho je bežný pohľad na desiatky postrieľaných vojakov, ale nikdy nezobrazí, napríklad, useknutú končatinu.⁵

Neoddeliteľnou súčasťou Leoneho filmovej tvorby je hudba Ennia Morriconeho. V prvej časti dolárovej trilógie vystupuje hudobný doprovod ako spestrujúci prvok, inováciu prináša druhý film dolárovej trilógie: *Pre pár dolárov navyše*, ktorý Leone nakrútil podľa vlastného scenára. Problematiku dobra a zla rozvíja v troch nezávislých postavách: Zloducha El India (Gian-Maria Volonté) prenasledujú dvaja lovci ľudí – Monco (Clint Eastwood) a plukovník Mortimer (Lee Van Cleef). Pohnútky obidvoch hrdinov z „lepšej strany zákona“ sú rovnaké. Hlavným rozdielom medzi nimi je veková bariéra. Neskôr sa poodhaľuje Moncova motivácia – zo získaných peňazí za polapenie vychytraneho lupiča si chce kúpiť dom a usadiť sa.

Vo filme sa už v úvode rozohráva zdanlivo mimopribehová línia: zloduchova retrospektíva. Pre tento pohľad do minulosti je kľúčový motív zvonkohry hodiniek. Hudba, v príbehu spojivo medzi Indiomi a Plukovníkom, zároveň vytvára kontrast k spúšti na plátne. Vyskytuje sa vo viacerých formách – vnútro- i mimozáberovo, niekedy v rámci hudobnej kompozície – a tvorí na jednej strane kľúč k psychickému rozpoloženiu zloducha, na druhej strane postupne rozuzľuje plukovníkove pohnútky.

Snímka *Pre pár dolárov navyše* prináša do deja viac hlavných hrdinov. Inštitút lovca ľudí, pôvodcu spúšte, sa dá chápať ako sociálno-spoločenskú kritiku zobrazovanej doby.⁶ Situáciu a sociálno-spoločenské pomery ako východiskový stav pre postavy spracováva Leone aj v záverečnej časti dolárovej trilógie *Dobry; zly; a škaredy*.

Vo filme vystupujú traja hlavní hrdinovia: „Dobry“ Blondie (Clint Eastwood), „Zly“ Angeleye (Lee Van Cleef) a „Škaredy“ Tuco (Eli Wallach). Leone venuje široký priestor

predstaveniu a bližšej charakteristike hlavných postáv. „Zlý“ ako chladnokrvný nájomný vrah; „Dobry“ ako zručný pištoľník, ktorý spolu so „Škaredým“ zarába nemalé peniaze na miestnom deravom justičnom systéme.

Každá z hlavných postáv predstavuje trefný príklad záporného hrdinu. Ich spoločným menovateľom je túžba po zisku. Chladnokrvnosť robí zo „Zlého“ naoko toho najhoršieho z tria. Príbeh sa odohráva počas občianskej vojny, čo vplýva na dej aj postavy – profilujú sa prakticky počas celého filmu. Zlo a cesta zločinca sa ukazuje ako jedna z mála možností, čo umožňuje ľuďom na Divokom západe prežiť.

Spúšťou je tu vojnový konflikt – na jeho pozadí sa Leone snaží poodhaliť „pevné jadro“ svojich postáv. „Dobry“ a „Škaredý“ si uvedomujú absurditu vojny, zatiaľ čo „Zlý“, napriek všetkým krutostiam, ktorých je svedkom, využíva vojnu v svoj prospech.

V predchádzajúcich dvoch filmoch trilógie kládol Sergio Leone dôraz na narušenie obrazu klasickým westernom zidealizovaného dobra a zla. V poslednej snímke trilógie už nielenže dokonale charakterizoval svoje postavy, ale pokúsil sa načrtnúť aj sociálnu analýzu vecí.⁷ Občianska vojna je tu ako udalosť prinášajúca spúšť. Zobrazenie postáv na pozadí spoločenského fenoménu je zjavné aj vo vyvrcholení Leoneho westernovej tvorby, v snímke *Vtedy na západe*.

Jej hlavný motív je prototypovo westernový – tvoria ho zápletky okolo výstavby transkontinentálnej železničnej trate. Bývalá prostižka Jill (Claudia Cardinale)⁸ prichádza na farmu, lebo si chce vziať farmára-vdovca a začať odznova. Lenže Frank (Henry Fonda) brutálnym spôsobom vyvraždí celú farmársku rodinu, lebo sa chce zmocniť jej pôdy. Frank pracuje pre bezohľadného staviteľa železníc Mortona (Gabriele Ferzetti).

Jill na „lepšej“ strane pomáhajú policiou hľadať Cheyenne (Jason Robards) a cudzinec s harmonikou (Charles Bronson). Leone zhrňa typické prostriedky z dolárovej trilógie: hudobný motív cudzinca je doplnený retrospektívou, podobne ako motív hodiniek vo filme *Pre pár dolárov navyše*. Na plátno privádza trojicu typických spaghetti-westernovských hrdinov: zlý a krutý zločinec Frank; zidealizovaný dob-

rý zločinec Cheyenne, ktorý v minulosti síce páchal nekalé veci, ale my ho vidíme iba na strane spravodlivosti, a pomstiteľ harmonikár.

Vývoj postáv reflektuje postupný vývoj spoločenskej situácie. *Vtedy na západe* je unikátne dielo aj preto, že spúšť nielen zobrazuje, ale aj predpovedá. Nositeľmi spúšte na Divokom západe sú pištoľníci. V budúcnosti však nebudú vládnuť tí, čo vedia rýchlejšie stlačiť spúšť, ale tí, ktorých zbraňami sú peniaze...

Autor študuje filmovú vedu, 1. ročník

Citované filmy:

Dobry, zlý a škaredý (Il buono, il brutto, il cattivo, Sergio Leone, Taliansko 1966), **Pre hrst' dolárov** (Per un pugno di dollari, Sergio Leone, Taliansko 1964), **Pre pár dolárov navyše** (Per qualche dollaro in piu, Sergio Leone, Taliansko 1965), **Veľká vlaková lúpež** (The Great Train Robbery, Edwin Porter, USA 1903), **Vtedy na západe** (C'era una volta il west/Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, Taliansko/USA 1968), **Yojimbo** (Akira Kurosawa, Japonsko 1961)

Poznámky:

- ¹ V tejto snímke sú badateľné všetky základné stavebné prvky, ktoré sa neskôr vyskytujú vo westernoch.
- ² Spaghetti western – označenie prep. odrodou westernov pochádzajúcich z Talianska, resp. od talianskych autorov. Mimo Leoneho tvorby, ktorá je niekedy tiež označovaná týmto termínom, je spaghetti western obvykle komediálne až groteskne ladený film v kulisách westernu. Typickí herecki predstavitelia sú napríklad dvojica Bud Spencer a Terence Hill.
- ³ Leone, na rozdiel od Kurosawu, pohnútky svojej postavy nezobrazil ihneď. V japonskom filme je hrdina prezentovaný ako kladný, a to aj napriek jeho kontroverzným metódam.
- ⁴ U Kurosawu bol revolver ako symbol spúšte – prieniku cudzej kultúry medzi tradičné samurajské zvyky.
- ⁵ ...ako to robil Kurosawa.
- ⁶ Zobrazovaný stupeň kriminality a neschopnosť proti nej bojovať bežnými pákami vytvára sám o sebe živnú pôdu pre povolanie profesionálneho prenasledovateľa zločincov. Pomsta sa dá interpretovať aj ako nemožnosť dosiahnuť spravodlivosť inými než prostriedkami z „tej zlej“ strany.
- ⁷ S postavou Tuca kontrastuje jeho brat-kňaz. Máme pred sebou dva extrémny – buď sa človek stane zločincom, alebo sa v myšlienkach obráti k Bohu.
- ⁸ Je prvou ženskou hlavnou postavou v Leoneho westernoch.

Fenomén spúšte v groteske Laurela a Hardyho

Ivana Šlosárová

Na filmovom plátne sa zobrazuje akákoľvek akcia s akýmkoľvek významom. Cez slzy, cez zatvorené oči a otvorené ústa, s veľkým úžasom a údivom na tvári, cez nudu a vtip, cez strach a pokoj, cez vresk a ticho, cez farbu a šerednosť... Cez smiech a zábavu.

Tradiáciu cirkusových a varietných klaunov, obratných artistov a divadelnú veselohru prvý raz prepísal do filmovej grotesky v dvadsiatych rokoch minulého storočia Mack Sennett vo svojej škole smiechu. Grotesku, o niečo diferencovanejšiu ako cirkusové varieté, hoci sa ním inšpiruje, sformoval do polohy veseloherného žánru ako filmový element zábavy. Spúšťacím mechanizmom v nemej groteske je vtipná akcia (gag), ktorá dokáže u diváka vyvolať akúsi reakciu a posúva dej na priamočiarej línii. Väčšinou túto reakciu vyjadruje divákov smiech, úsmev a pobavenie. Preto významnú úlohu zohráva to, čo sa javí ako smiešne, vtipné, burleskné, komické, zábavné a groteskné. Groteska zrodila typy filmových komikov, ktorí vytvárajú svoje gagy mnohými vyjadrovacími prostriedkami, najmä vlastným telom a rekvizitami, ale nielen nimi.

Prečo divák s obdivom sleduje naháňačku policajtov, padnutie na zadok, pošmyknutie na rovnej ceste, bitku s tortou, zápolenie v blate, hasičský nešikovný poplach, kotrmelce a lozenie po rukách? Človek sa chce smiať, zabávať a oddychovať s úsmevom od ucha k uchu. Na princípe pobaviť publikum budujú svoje filmy mnohé tváre komikov, od Charlieho Chaplina, cez Bustera Keatona, Harryho Langdona, Harolda Lloyd, Roscoea Arbucklea „Fattyho“, až po nestarnúcu dvojicu Stana (Arthur Stanley) Laurela (1890–1965) a Olivera Hardyho (1892–1957).

Všetci predstavitelia čiernobielych grotesiek majú rovnakú úlohu: neustále, úmyselne či nečakane, činiť neporiadok. Tento (zábavný) chaos vrcholí ničivou silou v bitke s tortami, v bahnomú kupeli, v šľahačkovej vojne a v záverečnej naháňačke. Vhodná je akákoľvek

spúšť na hranici bombardovania a rozruchu. A s tým súvisiaca roztržitosť, syndróm ľavých rúk, dotieravosť, nešikovnosť... Nemotorní akrobati, mnohé pády zo stoličky, rozbíjanie a ničenie rekvizít, náhodná nefunkčnosť vecí, demolácia priestoru. Je zaujímavé, ako presne tento groteskný stav vystihuje veta z *Manifestu dada* (1920) Tristana Tzaru: „*Ako zlostný vietor trháme vankúše mrakov a modlitieb a pripravujeme veľké divadlo zániku, požiariu, rozkladu.*“

Pred kamerou stojí dvojica nerozlučných komikov, Oliver Hardy koná neplechu a Stan Laurel ho napomína štipľavým zauchom. V rôznych krajinách sveta im prischli rôzne mená: Crick a Crock vo Francúzsku, Dick a Doof v Nemecku, Gordo a Flaco v Španielsku, Fu-tu a Tu-tu v Číne, Flip a Flap v Poľsku, Stan a Ollie v Amerike a u nás ich poznáme ako Laurela a Hardyho. Kritici ich nazývali nadšencami ničenia (fanatikmi ruinovania).

Navzájom sa odlišujú hlavne výzorom, no diferencovať ich môžeme aj v ďalších ľahko čitateľných rovinách zobrazenia charakteru a štýlu správania, či rozdelenia akcie a komentára.

Majstrovským filmovým dielom a vzorom grotesky sa stal ich film *Šľahačková bitka* (1927), alebo aj *Bitka storočia*, keď sa spotrebovalo 4000 zákuskov, 50 litrov šľahačky, tona pečiva a jeden banán. Henry Miller, významný americký spisovateľ, o tom hovorí: „*Po tisícoch grotesiek, po tortových bitkách Macka Sennetta, po tom, čo Charlie Chaplin vyčerpал zásobu trikov, po Roscoovi Arbucklovi, Haroldovi Lloydovi, Harrym Langdonovi, Busterovi Keatonovi prišlo majstrovské dielo všetkých festivalov bitiek so zákuskami.*“¹

Jedna z mnohých nemých grotesiek dvojice Laurel a Hardy explicitne znázorňuje gesto decimujúce. *Veselé Vianoce* (1929) je poľhodinová groteska vzájomného ruinovania majetku obidvoch strán. Laurel a Hardy klopú od dverí k dverám v snahe predať vianočné stromčeky. Bod zvratu (skôr začiatok spúšte) nastáva, keď stromček v nešikovných rukách Hardyho



Zdroj: <http://www.doctormacro.com/index.html> - z filmu Veselé Vianoce

uviazne vo dverách neprajného a znechuteného pána. Rozbieha sa kolotoč navzájom ničiacich a deštruktívnych činov na aute a dome, končiaci katastrofálnymi následkami a poli-cajtvým príchodom. No napokon sa všetko urovná podaním ruky a žiaľom nad vzniknutou škodou.

V tejto komike ničenia a skazy, absurdity a v situačnom gagu sa objavuje určitá systematickosť a premyslenosť. Autori príbeh stavajú na spontánnom reflexe, ktorý každému činu dodáva presvedčenie. Demolácia nie je nikdy namierená apriórne proti majetku protivníka či proti jeho osobe. Protagonistovo ničenie prameň v odplate a v potrestaní nespravodlivosti. Tak je to aj v už spomínanom filme *Veselé Vianoce* či v scéne o kolóne áut zo snímky *Laurel a Hardy na výlete* (1928).

Laurel a Hardy predstavujú dvojicu nerovných partnerov, ktorí sa bránia proti nezmyselnosti a zlomyseľnosti sveta. Ich spúšť nemá nič spoločné so zlostným a egoistickým správaním.

Zničujúci fenomén spúšťa podnecuje divákov smiech a zábavu, podnecuje jeho umelecké zúčastnenie sa na ničivom procese, na akejsi

metaforickej anarchii voči spoločenským konvenciam či voči všednosti.

Autorka študuje filmovú vedu. 2. ročník

Citované filmy:

Veselé Vianoce (Big Business, USA 1929),
Laurel a Hardy na výlete (Two Tars, USA 1928),
Šľahačková bitka (The Battle of the Century, USA 1927)

Poznámky:

¹ In. Volko, L.: Slávne osobnosti filmu. Bratislava 1986, str. 51.

Pár poznámok o meči

Peter Závadský

Meč. Jeho história sa začala písať niekedy v dobe železnej, keď...

Nechajme dejiny dejinami a pozrime sa na to z mýtického hľadiska jednej sfilmovanej komikovej postavy: „Kedysi Zem obývali obri, ktorí v temnotách chaosu oklamali Bohov a ukradli im tajomstvo ocele. Bohovia zúrili. Hrozný oheň a vietor zmietol obrov až na dno morí. Ale vo svojom hneve zabudli tajomstvo ocele na bojisku, kde sme ho našli my, ľudia.“ Takže vznik mýtu zvaného meč máme už za sebou. Ako tak čas šiel, meč postupne nadobúdala čoraz dôležitejšiu úlohu, stal sa postupne najlepším priateľom človeka, lepším než pes, či kniha. „Na tomto svete nemôžeš veriť nikomu, ani mužom, ani ženám, ani zverím... meču veriť môžeš.“ (Všetky doposiaľ uvedené citáty pochádzajú z fantasy filmu *Barbar Conan*.)

Meče bájne

Najznámejší zo všetkých mečov je pravdepodobne EXCALIBUR. Jeho meno sa spája s ideálom rytierskej cti. Prostredníctvom neho pravý panovník vykonával množstvo hrdinských činov a navždy sa zapísal do histórie. (Z veľkého počtu snímok spomeniem aspoň rovnomenný *Excalibur*.)

Osobitnou kapitolou medzi mečmi je bájný Tolkienovský meč NARSIL z trilógie *Pán Prsteňov*. V tomto prípade na meč nemalo ani pero (podľa starého známeho výroku), ba ani samotný „prsteň moci“. Ide o klasický boj dobra a zla, kde si však dobro zobralo do ruky lesknúcu sa oceľ a odťalo prsteň z ruky pána temnot.

Meče dobyvatelské

Meč je špecifickou rekvizitou všetkých fantasy snímok. Je to akýsi symbol moci. Človek je tvor skúpy a túži mať stále viac a viac. K tomu mu dopomohol práve „kus železa“, ktorý pevne zvieral v ruke. Na svojej honbe za majetkami omečovaná záporná postava stretáva taktiež omečovaného kladného hrdinu, ktorý ho svo-

jím majstrovstvom niekoľkonásobne prevyšuje a triumfálne víťazí.

Meče pop-rockové

V 80. rokoch sa začalo uplatňovať veľa nových myšlienkových smerov. Obdobie vyvrcholenia studenej vojny bolo plné neistoty a pripomínalo pochmúrnosť a chlad stredoveku. Každý človek predierajúc sa životom hľadal čo najlepšie a najvyššie postavenie. Jediným cieľom sa stala vysnená nesmrteľnosť, čo sa odrazilo najmä v pop-rockovej kultúre. V roku 1986 vzniklo azda najdokonalejšie dielo tohto smeru, film *Highlander*. Navždy mladí a takmer nesmrteľní muži blúdiac po tomto svete stínali hlavy (samozrejme mečom) ostatných takmer nesmrteľných. Tvorcovia zobrazili cestu ľudskej túžby po nesmrteľnosti, ktorú bravúrne podfarbili hudbou skupiny Queen. Na veľký úspech tohto diela sa snažilo nadviazať niekoľko pokračovaní, ktoré škodia kvalitám prvého filmu svojím zlým spracovaním.

Meče východné

Po mečoch pomsty a spravodlivosti prichádzajú na scénu najviac podceňované a hádam najpoetickejšie meče vôbec. Ide o výrobnok čínskych majstrov. Z technického hľadiska je to najťažšie zvládnuteľná zbraň ako po fyzickej, tak i po duševnej stránke. Slávu čínskeho meča odštartoval epos *Tiger a drak*, ktorý hovorí o meči Zelený osud ako o hlavnej postave snímky. Je to už starý zaslúžilý veterán, ktorý konečne putuje na odpočinok. Ale, samozrejme, ešte musí vykonať posledný významný čin svojej existencie – potrestať vraždu. Prostredníctvom tejto udalosti sa môže spokojne oddať vytúženému dosiahnutiu absolútnej dokonalosti. Po prekročení vrcholného stavu majstrovstva postavy zisťujú, že popri všetkých povinnostiach a nekonečnej hrdosti iba potláčali svoje vzájomné city. Nakoniec ani „krčiaci sa tiger a ukrytý drak v temnotách“ nedokázali zabrániť tragickému koncu.

Aj ďalší čínsky epos *Hrdina* hovorí o úplnej oddanosti mystifikácii chladnej ocele. Tu taktiež prechádzajú postavy určitým druhom vývinu. „Prvotným cieľom bojovníka je jednota muža a meča, pokiaľ ju dosiahne, môže mu ako meč slúžiť aj steblo trávy. Ďalším cieľom je mať meč v srdci, aj keď ho nedržime v ruke, potom možno nepriateľa zasiahnuť na sto krokov aj holými rukami. Vrcholným cieľom je však neprítomnosť meča v ruke i srdci.“ Po všetkom krviprelievani vyjde najavo, že „pod širým nebom“ dokáže celý národ zjednotiť iba ten najväčší tyran a vrah, samotný cisár.

Meče samurajské

Dámy a páni, poprosím fanfáry! Jednotkou všetkých mečov, nielen tých fantasy, je meč samurajský. Nástroj totálnej skazy, úplnej deštrukcie a maximálnej spúšte. Keď niekto vytasí tento meč, tak je priam isté, že potečie krv, koža s vnútornosťami budú s prehľadom rozpárané. Veď už od zrodu tohto meča sa jeho kvalita skúša pretáť človeka napoly. V tvorbe japonského režiséra Akiru Kurosawu zohráva „katana“ najdôležitejšiu úlohu. Keď hlavný hrdina v podaní Toshira Mifuneho vytasí meč, vyleštené ostrie vyklízne z pošvy a rozseká všetko

navôkol. Na týchto scénach možno obdivovať (azda iba u Kurosawu) realističnosť – ale nie naturálnosť, napríklad vo filme *Sedem samurajov*, pretože režisér v tých momentoch používa strih len veľmi zriedka. Takto Kurosawa opísal svojho hrdinu vo filme *Sanjuro*: „Dobrý meč zostáva stále v pošve. Ty si ako ostrý meč bez púzdra.“ Filmárovým skutočným cieľom bolo však poukázať na nezmyselnosť a úpadok celej samurajskej kultúry.

V niektorých filmoch, kde vystupujú meče, sa stretáva východ so západom. Napríklad v snímke Akiru Kurosawu *Yojimbo*, kde nešikovný strelec s koltom končí pod mečom Toshira Mifuneho. Je to jedna z najlepších scén v dejinách samurajských filmov. Jednoznačná porážka západu.

Amerika oponovala snímkou *Červené slnko*, kde sa Toshira Mifuneho snažil skrotiť nielen Charles Bronson, ale i celý „divoký západ“. Prečo však neúspešne? Odpoveď je jednoduchá: Stačilo tasiť!

Na tému samurajského meča sa snažila naviazať aj ďalšia americká veľkofilmová produkcia, ktorá však okrem drastických strihov poukázala iba na myšlienku vzdania sa samurajských princípov života ako na stratu vlastnej



Zdroj: www.altmoviewallpapers.net - z filmu *Sedem samurajov*

národnej identity. (Napríklad film *Posledný samuraj*.)

Meče slepecké

V súvislosti s mečmi vo filme je imponujúce zobrazenie slepcov narábajúcich s týmito zbraňami. Napríklad postava Rutgera Hauera vo filme *Slepá zúrivosť* po výbuchu granátu vo Vietname stráca zrak. Potom prejde slepeckým výcvikom u vietnamských dedičanov a napokon veselo prekračuje psie výkaly a odbíja plechovky od Coca-Cola (made in the USA) pomocou palice (made in Vietnam), v ktorej sa dômyselne ukrýva meč, s ktorým hrdina navôkol pácha spúšť. Tejto tematiky sa dotkol aj Takeshi Kitano vo filme *Samuraj*. Hlavný hrdina sa svojvoľne rozhodol byť slepcom. Náhle dokázal lepšie vnímať svet okolo seba a triumfálne víťazil zvláštnou technikou „obráteného držania rukoväte“.

Meče tarantinovské

V poslednej dobe prežíva meč obdobie svojho znovuzrodenia vo filmoch Quentina Tarantina. V *Pulp Fiction* Bruce Willis dokonale zvládnutím pošle na druhý svet násilníka; jediným spôsobom, ako môže Uma Thurman vo svojej možno životnej úlohe pomstiteľky vo filme *Kill Bill* (Vol. 1 a Vol. 2) „vyškrtať zoznam“, je samurajský meč od majstra Hattori Hanza. „Vytvoril som niečo, čo zabíja ľudí. Keby si sa však na svojej ceste stretla s Bohom, aj on pôjde napoly!“ Poctou starým snímkam je hlavne „vyškrtnutie prvej položky“ zo zoznamu, ktoré spôsobí úplnú spúšť.

Meče porazenecké

„Oceľ nie je silná, telo je silnejšie. Čo je meč v porovnaní s rukou, ktorá ho drží.“ Len jednému človeku sa podarilo podkopať autoritu meča a vyvrátiť známe porekadlo: samurajské meče sa nelámu. Vo filme *Päste plné hnevu* Bruce Lee schoval všetkých šermiarov hravo do vrecka a pomáhal si pritom obyčajnými sedliackymi cepmi.

Autor študuje filmovú vedu, 1. ročník

Citované filmy:

Barbar Conan (Connan the Barbarian, John Milius, USA 1982), **Červené slnko** (Red Sun, Terence Young, USA 1971), **Excalibur** (John Boorman, GB 1981), **Highlander** (Russell Mulcahy, USA 1986), **Hrdina** (Ying Xiong, Zhang Yimou, Čína 2002), **Kill Bill vol.1** (Quentin Tarantino, USA 2003), **Kill Bill vol.2** (Quentin Tarantino, USA 2004), **Pán prsteňov: Spoločenstvo prsteňa** (The lord of the rings: The fellowship of the ring, Peter Jackson, USA, Nový Zéland 2001), **Pán prsteňov: Dve veže** (The lord of the rings: The two towers, Peter Jackson, USA, Nový Zéland 2002), **Pán prsteňov: Návrat kráľa** (The lord of the rings: The return of the king, Peter Jackson, USA, Nový Zéland 2003), **Päste plné hnevu** (Fists of Fury, Wei Lo, Hongkong, Čína 1971), **Posledný samuraj** (The last samurai, Edward Zwick, USA 2003), **Pulp Fiction** (Quentin Tarantino, USA 1994), **Samuraj** (Zatoichi, Takeshi Kitano, Japonsko 2003), **Sanjuro** (Akira Kurosawa, Japonsko 1962), **Sedem samurajov** (Sichin no samurai, Akira Kurosawa, Japonsko 1954), **Slepá zúrivosť** (Blind Fury, Philip Noyce, USA 1989), **Tiger a drak** (Wo Hu Xang Long, Ang Lee, Čína 2000), **Yojimbo** (Akira Kurosawa, Japonsko 1961)

Zdroj: www.boobiste.net - U.Thurman vo filme Kill Bill I



O Daniele a jej práci

Interview s dokumentaristkou Danielou Rusnokovou

Pavel Smejkal, Zuzana Mojžišová

P. S.: Ako začal tvoj projekt završený filmom *O Soni a jej rodine*?

D. R.: Pred tromi rokmi mi zavolať profesor Hanák, vraj je v Bratislave známa česká romistka Milena Hübschmannová a mohli by sme sa spolu stretnúť pri káve.

Z. M.: Ako vedel, že sa má obrátiť práve na teba?

D. R.: Rómskou tematikou sa zaoberám veľmi dlho. V podstate už od strednej školy. Mojm prvým filmovým pokusom v tejto oblasti bol bakalársky film *Petrovská pohoda*, ktorý sa však veľmi nepodaril. V ateliéri Dušana Hanáka som mala robiť absolventský scenár a film. Vedel, že ide o moju vnútornú tému. Vedel, že chcem robiť o rómskych ženách z osady a pani Hübschmannová mi dokázala dať tip. Jeden jediný. Odporučila Soňu.

Z. M.: Prečo práve Soňu?

D. R.: Intenzívne s ňou pracovala. Soňa k nej chodila na novinárske kurzy a písala do romistického časopisu Romano džaniben. To bol určite jeden z dôvodov, no rozhodol aj ich dôverný vzťah. Hoci v posledných rokoch sa nevidali často, pre Soňu ten vzťah znamenal možno viac ako vzťahy s jej vlastnými príbuznými. Milena Hübschmannová úplne pochopila našu požiadavku. Soňa je inteligentná žena, vymyká sa svojimi vlastnosťami a schopnosťami priemeru, a navyše je veľmi úprimná.

P. S.: Prečo ťa zaujímal postavenie rómskej ženy?

D. R.: Mój predchádzajúci film bol o mužskej hudobnej kapele. Pri jeho realizácii som jasne cítila, že postavenie žien v osade je veľmi komplikované. Na nich leží celá ťažoba a zodpovednosť. Muži nechávajú život plynúť, veľa z nich pije, nachádza si v osade iné vzťahy, domáce násilie nie je výnimka. Žena drží partnerský vzťah pokoje a snaží sa zabezpečiť rodinu všetkým, čo má.

P. S.: Tvoj dokument ťaží z blízkosti, z ktorej portrétuješ protagonistov. Ako sa ti podarilo vybudovať takýto dôverný vzťah?

D. R.: Bolo to spontánne. V žiadnom prípade som nič nechcela siliť. Vzťahy vznikajú buď prirodzene alebo nie sú. Pri prvom kontakte mi veľmi pomohla Milena Hübschmannová. Jej meno mi u Pokutovcov otvorilo dvere. Nielen tie reálne, ale aj dvere do vnútra ich rodiny. Začali mi dôverovať, pochopili, že chcem zachytiť ich skutočný život a že ich nechcem zosmiešniť. Vzťah sa popri práci na „zbere materiálu“ a nakrúcaní sám pomaličky vyvíjal. Najprv som ich asi rok len navštevovala. Malé deti zo začiatku plakali. Vidieť bieleho bol pre nich šok. Soňa s manželom sa tváril, že sa deti neboja mňa, ale mojej čiapy. (Smiech.) Chceli to celé nenápadne ospravedlniť. Väčšinou sme sa teda išli rozprávať do vedľajšej chýžky. Nakrúcať som začala od druhého stretnutia, ale ten materiál nebol vôbec relevantný. Robila som to preto, aby si Sonina rodina zvykla na to, že ich „kamerujem“ ako to oni volajú. Aby si zvykli, že kamera je mojou súčasťou a nemali pocit, že nakrúcanie je niečo, kvôli čomu sa treba štylizovať.

Z. M.: Podarilo sa to?

D. R.: Myslím, že áno. Soňa s kamerou nemala problém. Rýchlo prijala fakt, že nakrúcam, a akceptovala, že Daniela, teda ja, a kamera je jedno a to isté. Rozprávať sa pred kamerou znamenalo rozprávať sa so mnou. Náš vzťah trvá tri roky a zaangažovaná je v ňom aj moja rodina. Každý doň čosi priniesol. Aj oni mali záujem ísť bližšie, hlbšie, otvoriť sa mi, spoznať ma. Nejaký čas to trvá, nie je to hneď, no keďže som s Rómami už robila, vedela som, čo mám hľadať a ako sa k nim mám správať. Vedela som, že chcú byť prijatí a vedľa veľa zo seba dať.

Z. M.: Čo predchádzalo filmu z osady Petrovová? V čom konkrétne ti pomohli skúsenosti s prácou v osade?

D. R.: Zúčastnila som sa etnomuzikologického výskumu Jany Belišovej. Prešli sme spolu okolo štyridsať osád na Spiši a niekoľko mestských častí, čo mi pomohlo pri vytváraní obrazu o živote Rómov, o celom fenoméne. K hlbšiemu porozumeniu som sa dostala, napríklad, aj cez piesne, cez ich poetiku, jazyk. Odlišné vyjadrovanie prezradí veľa o myslení a kultúre národa, či etnika. Dôležité bolo aj získanie skúseností s rómskou emocionalitou; schopnosť vycítiť, kedy len tak rozprávajú a kedy hovoria pravdu. Rómovia sú veľmi srdeční a je dobré, keď je niekto srdečný k nim. Pretváрку okamžite odhalia. V mojom prípade zrejme vycítili, že ich mám rada, že im nechcem ublížiť, že sa zaujímam o nich takých, akí sú. Čo sa týka práce pri nakrúcaní, ťažko bolo možné nejakú situáciu nahráť. Akékoľvek usmerňovanie protagonistov by dokumentárnu situáciu celkom zničilo, možno by z toho vznikla telenovela... (*Smiech.*) Väčšina akcií bola autentická, niektoré som iniciovala a následne zaznamenávala. Z niektorých záberov je však evidentné, že moji Rómovia po čase nakrúcaniu začali veľmi dobre rozumieť.

P. S.: Rómska problematika je jednou z najfrekventovanejších tém v súčasnej slovenskej dokumentaristike. Čo rozhodlo o tom, že tá táto skutočnosť neodradila?

D. R.: Bola som si vedomá tej frekventovanosti a trochu som sa toho aj obávala. Sama som už jeden dokument o tejto téme nakrútila. Uvedomovala som si, že by som mala priniesť niečo, čo ešte nebolo povedané. Možno pohľad z rómskej strany. Ovplyvnená prístupom Jany Belišovej som sa nesnažila o pozorovanie zvonku, ale o pochopenie zvnútra. Veľkým problémom pre mňa bolo nakrútiť akciu s čistým zvukom. V chatrči je permanentný hluk, decká revú, každý chce rozprávať. Soňa musela kričať, aby ju bolo počuť. Bola som z toho nervózna, keďže som chcela, aby bol môj film iný ako všetky tie reportáže z TV plné ukričaných polodetailov.

Z. M.: Vo filme však Soňa nekričí. Šepká...

D. R.: Sonin šepot vznikol prirodzene – v čakárni na ultrazvuk, keď sme boli bez manžela Ondreja, Soňa mi začala pošepky o sebe rozprávať. Vtedy som si uvedomila: To je ono, to je môj film. Šepot nielen asociuje dôvernost

tajomstva, ale aj spôsobuje, že divák tejto žene načúva. A ja mám práve pocit, že tých televíznych Rómov už nepočujeme, a keď ich vidíme, tak len mávneme rukou. Chcela som, aby diváci Soňu počúvali. Hoci s ňou nemusia súhlasiť a v jej živote môžu nájsť veľa protirečení. Tých je však dosť aj v našich životoch, len si to neradi priznávame. Jana Belišová v jednom rozhovore povedala, že Rómovia nemajú nič, ani šancu. To ma vyprovokovalo. Skutočnosť, že im nedávame príležitosť prehovoriť, generalizujeme, udržujeme stereotypné predstavy. Na túto rodinu konkrétne všetky tie blbé rómske stereotypy platia, no keď sa započujeme do Soninho hlasu a nazerania na svet, začneme rozmýšľať o našom živote, o tom, ako zvládame, či nezvládame každodenné situácie. Už to nie je nejaká Rómka. Je to žena, je to Soňa. Rozoznávame ju v jej konkrétosti. Bolo mojou vnútornou túžbou nakrútiť takýto film. Film, z ktorého je citiť človeka.

P. S.: Vo filme si sa sústredila na rovinu medziľudských vzťahov. Môže takýto intímny dokument prezradiť aj niečo o všeobecných aspektoch rómskej problematiky, či dokonca ponúknuť riešenia? Bolo to tvojou ambíciou?

D. R.: Dúfam, že som čosi z tých všeobecných aspektov zachytila. V jednotlivom sa väčšinou všeobecné odráža. Už z predošlých skúseností som získala predstavu, o čom rómska téma je. Chcela som to do filmu dostať. Myslím si, že osobné a intímne veci sú veľmi univerzálne. Mojou ambíciou však určite nie je ponúkať filmom nejaké riešenia. Nechcem robiť angažovaný dokument a už vôbec si netrúfam hovoriť, ako by mali veci fungovať. Na riešenie tohto problému nemám dostatok skúseností ani kapacít. Je to obrovský fenomén a mojou ambíciou bolo umožniť vhľad do komunity zvnútra.

Z. M.: Každý film na konfliktnú tému je vlastne príspevom k riešeniu.

D. R.: Asi áno. Akákoľvek reflexia témy pomáha k posunu v jej vnímaní.

P. S.: Čo je podľa teba najpálčivejší problém, týkajúci sa života rómskej minority na Slovensku?

D. R.: Nezamestnanosť. Ale to je problém celého spíšského regiónu. A potom vzdelá-



Foto: Daniela Rusnoková

nie a alkoholizmu (tiež slovenský problém). Rudňany, kde som nakrúcala, sú sice osadou zúfalých Rómov, ale je to aj dedina zúfalých bielych. Mám pocit, že jedno s druhým súvisí. Tie komunity sa navzájom ovplyvňujú. Nezamestnanosť je však kľúčová. Rómovia sa po prevrate nedokázali zorientovať.

P. S.: Aké pocity ťa sprevádzali po dokončení filmu?

D. R.: Po dokončení to je už príjemné... Každú výrobu sprevádza množstvo technických i tvorivých problémov. S triedením a zoraďovaním množstva materiálu mi veľmi pomohla strihačka Janka Vlčková. Asi najväčšie komplikácie a váhanie sme mali pri výbere hudby. Pôvodnú hudbu, komponovanú na obraz sme sa nakoniec rozhodli nepoužiť, pretože sa nám zdalo, že nevyjadruje, čo cítime. Teraz v celom filme hudba neznie. Ostala iba záverečná pesnička z Belišovej projektu Phurikane gífa s pridanou improvizáciou violončelistu Jozefa Luptáka. Naším hudobným zámerom bolo (je) miešanie vplyvov rómskej a nerómskej hudby, dúfam, že sa mi to niekedy podarí zrealizovať.

P. S.: Je pre dokumentaristu nevyhnutné dokázať sa vnútorne odpútať od finalizovaného, uzavretého projektu?

D. R.: Neviem objektívne posúdiť, či je to nevyhnutné alebo nie. Film je

hotový a ide si svojou cestou, ale téma ostáva vo mne naďalej. Jednak preto, že nie všetko, čo som chcela, sa mi podarilo zaznamenať a obsiahnuť, a aj preto, že je tam malá Daniela, Sonina dcéra, ktorá dostala meno po mne. Chcem sa zbernému nakrúcaniu venovať ďalej a možno po desiatich-pätnástich rokoch vznikne film, ktorý sa bude venovať jej osudu. Bez ohľadu na to však vo vzťahu zijeme stále. V ich živote som istým spôsobom sprítomnená. Som tam rovnako ako Sonina ďalšia dcéra Milenka, ktorú zas pomenovali po pani Hübschmanovej. Stala som sa ich súčasťou. A oni sú tak isto súčasťou môjho rozmyšľania, často si telefonujeme.

P. S.: Odtlačok, ktorý po tebe v rodine Pukotvcov ostal v podobe tvojho mena, robí z filmu *O Soni a jej rodine* tak trochu aj film o Daniele Rusnokovej. Čo nové si sa z neho o sebe dozvedela?

D. R.: Asi každý film hovorí o svojom tvorcovi. Ja som sa dozvedela o sebe veľa, napríklad, že som mladá a mnohým veciam (vrátane filmu) nerozumiem. Rómovia mi niekedy pripadajú prostorejši, priamočiarejší. Keď so mnou hovorili úprimne, oslovovalo ma to. Len málo bielych sa mi takto otvorilo. Väčšina z nás emocionalitu skôr brzdí. Soňa nepredstiera, že život zvláda. Je to úprimná a autentická osoba.

V jej blízkosti som sa musela sama seba pýtať: Som taká aj ja? Ťažko sa mi o tom hovorí presnejšie. Je v tom veľa emócií, ktoré nedokážem vyjadriť. Oni napríklad vedľa ma radi strašne silno. A tiež skutočnosť, že je tam dieťa, ktoré so mnou nejako súvisí, je pre mňa mimoriadne vzácna.

P. S.: V jednej z tvojich starších prác, vo filme *Čisté srdce*, si sa rozhodla zachytiť svoje odlúčenie od domova formou autoportrétu. Akú úlohu pripisuješ sebaaprezentácii v umeleckej tvorbe? Uvedomuješ si pri práci tento jej rozmer?

D. R.: Moje filmy sú z toho hľadiska trochu paradoxné, keďže som strašne hanblivý človek. Nerobím to z nejakej vnútornej potreby dať sa na plátno, no získavam pocit, že film môže zaujať, keď v ňom diváci cítia niečo ľudské z autora. Ide o to, aby to nebolo čosi zvonku, ale aby som to bola ja.

Z. M.: V *Čistom srdci* aj vo filme *O Soni a jej rodine* je fa viac, než je bežné...

D. R.: Asi je treba povedať, že film *Čisté srdce* bol pre mňa v niečom zlomový. Osobne, aj v tom, čo robím. Na škole som sa necitila dobre, takže som odišla do Fínska, spoznala som ľudí, ktorí sa venujú filmu a nemusia z toho robiť vedu a majú z toho radosť. Film tam do mňa vyvstal. Nemala som povinnosť točiť. Povzbudili ma, aby som si pre seba urobila ich cvičenie. Zhodou okolností sa k tomu pridal vstup do Únie a téma ku mne prišla sama. Človek, sám v cudzej krajine, kde sa s ním veľmi nebavia, začne intenzívne rozmyšľať o sebe, o tom, aký je naozaj, o vzťahu k Bohu... Cítala som sa zrazu slobodná od názorov a pohľadov iných a zároveň vnútorne nútená niečo povedať. Ten film mi veľmi pomohol pri prekonávaní dištancu medzi mnou a filmovým médiom a tiež publikom.

Z. M.: Mohlo v tom hrať úlohu aj špecifikum fínskej dokumentárnej kinematografie – autobiografické tendencie?

D. R.: Určite ma to ovplyvnilo, v niečom možno aj v opačnom smere. Oni sa v tých autobiografiách berú strašne vážne. Sú seriózní a niekedy je to celé strnulé. Ja som do svojho autoportrétu práve chcela dostať aj trochu sebaíronie. Zasmiať sa na sebe. Mám pocit, že aj nášmu

vážnemu prostrediu na škole by humor, sebaíronia a smiech nezaškodili... *O Soni a jej rodine* je vážny film, no je v ňom aj radosť. Postavy sa na sebe dokážu zasmiať a v tom je to oslobodzujúce a nie až tak bezútešné.

P. S.: Teraz trochu iná otázka: Aký je tvoj vzťah k filmovej teórii a kritike?

D. R.: Vrucny. (*Smiech.*)

P.S.: Vnímala si pôsobenie Katedry vied o umení (resp. subkatedry aplikovanej dramaturgie), čiže filmovej vedy, počas tvojho štúdia na Filmovej fakulte?

D. R.: Okrem časopisu *Frame*, ktorý existuje v posledných rokoch, som ju neregistrovala. Aspoň nie v začiatkoch štúdia. Začala som si ju všímať v 4. ročníku, keď mala katedra na Áčku minikonferenciu.

P. S.: Ako spätne hodnotíš svoje štúdium?

D. R.: Už som to naznačila: prvé roky neboli najjednoduchšie. Zažili sme obdobie, keď škola prechádzala množstvom zmien. Dvakrát sme sa sťahovali, nemali sme vyhovujúce štúdiá, robili sme po nociach v súkromných štúdiách, s pedagógom som si veľmi nerozumela. Keď som na školu nastúpila, o filme som nevedela nič, takže posunúť ma niekam v prvom ročníku nebolo ťažké. Nasledujúce dva roky však boli na nás. Osobne ma asi najviac obohatil zahraničný pobyt a posledné dva roky v ateliéri profesora Hanáka. Som vďačná, že som mohla spoznať fínskych režisérov, rozprávať sa o tvorbe a umení. Teraz ako doktorandka začínam vidieť do študijných plánov, s mnohým sa nestotožňujem a myslím si, že škola by mala prejsť aj vnútornou reformou.

Z. M.: Vráviš, že s mnohými vecami nesúhlasíš. Máš chuť ich meniť? Je to v tvojej moci?

D. R.: Nemám pocit, že je to v mojej moci. Mojou výhodou je, že som doktorand a nemusím sa venovať len procesu výučby, ale hlavne vlastnému štúdiu. Čo sa týka výučby mám zatiaľ čas na to, aby som si vytvorila vlastný spôsob. Nechcem, aby moje hodiny spočívali len v nekonečnom rozoberaní študentských prác. Chcela by som študentom sama niečo pripraviť a nie len čakať, čo oni prinesú. Zatiaľ môžem ovplyvniť svoje hodiny.

Z. M.: Písanie o filme, recenzenti, kritici. Aký máš k nim vzťah? Môže mať teoretická spisba pre tvorca konkrétne využitie?

D. R.: S recenziami vlastných filmov nemám veľa skúseností. Keď nakrúcam film, prístupujem k svojim hrdinom otvorene, so snahou porozumieť im aj celému fenoménu. Domnievam sa, že tak by mal pracovať aj kritik. Je to koniec-koncov podobne tvorivá práca. Názor

teoretického odborníka môže byť pre autora prospešný. Kritika určite dokáže rozšíriť vedomie kontextu u divákov a čitateľov. Ja si veľmi vážim postrehy mojich priateľov, dokumentaristov a strihačov, ktoré mi aj pri tomto filme veľmi pomohli. Meritkom však je aj to, keď film zanechá niečo v ľuďoch, ktorí sa filmu nevenujú.

Premiéra filmu mladej slovenskej dokumentaristky Daniely Rusnokovej *O Soni a jej rodine* sa uskutočnila 23. 9. 2006 v bratislavskom kine Mladosť. Jeho hlavná protagonistka Soňa Pokutová z Rudňan v deň premiéry napísala článok. Sme radi, že nám ho Daniela poskytla a môžeme ho uverejniť – v plnom znení, bez akýchkoľvek redakčných zásahov, lebo tak je autentický a najkrajší.

Som novinarka!

Píšem do časopisoch a do knižkách v čechach a vďačím za to, že môžem dať zo svojho srdca ťažkosti a bolesť našej profesorke alebohej Milene Hübschmannovej lebo ona mi otvorila oči aj srdce abi som mohla aj ja nejak pomôcť romom lebo ako tu žijeme to bi si človek neprestal mať takíto život ale pán Boh vie ako ma biť ako pretrpeli naši romovia a proti všetkemu maju sa navzjom radi ale život bude zmeňeni dostavuju bity a chcem abi žili riadnim životom jak to vidim srdce mi plače a po čase Daniela Rusnoková študentka s Bratislavi poznala našu Milenu Hübschmannovu a Milena poslala ju na vychod kumňe kamerovať mój ťažki život hoci mam ťažki život ale svoje deti aj svojho manžela ľubim zo srdca jak došla knam naša Danielka tak sme ju prijali rukve s laskou od začiatku som si myslela že len tak prišla nas fotiť a chcela nas kamerovať samozrejme som suhlasila lebo bola pripravena prave na nas a odposlana od Mileni ale som ju citila k srdcu že ma dobre srdce a chape v akich podmienkach žijeme od začiatku deti sa jej bali ale asi rok prešlo už deti mali ju radi ona nas kamerovala a sledovala naš život lebo sme 15 člena rodina bezo mňa a bez manžela skutočne. Hrame svoj film skutočnim životom neje nič vimisleno a tiež za to vďačim aj Danielke Rusnokovej že som a teraz slavnov ale ja slavná nechcem biť ďakujem

našmu panovi Ježišovi lebo on vedie lucke kroki spolu s Danielko sme prežili velmi krasne chvíle aj deti prijali sme ju ako vlastnu doma a tak ju mame radi do dnes

ďakujem Danielke za to, že som slavná a som mohla osobne stretnut dobrich ľudí mať sa radi navzjom moja Bambulka (dcerka) strašne sa Danielki bala čo zbočili jej prejav laski k nam už sa prestali tak bať.

Podpis Soňa Pokutová



Foto: Daniela Rusnoková

Všetko na Mars!

(Scenář k filmu podlř knihy Raya Bradburgho Marřanskř kronika) ■■■■■ Eva Filovř

Obraz 1 – Peknř nedel'nř popoludnie

exteriř, deň, dedina, veranda pred hostincom

V sparnom poãasi pōsobř dedina ako bez ťivota. V srdci dediny stojř hostinec a na jeho verande sedia na laviciach za veľkřm drevenřm stolom traja statnř muťi: pribliťne ťesřdesiatroãnř krãmř, o nieão mladťi znřmy opilec Jano a ťtyridsaťpãtroãnř bitkřr Piťta – znřmi miestni pobudovia s vyhrnutřmi rukřvmi – nie kvōli prřci, ale kvōli potrebe do nieão rypnřt, strãit' nos, kam netreba. Vlřdne nedel'nř pohoda, chlapi popijajř pivo a zajedajř ho nakrřjanou slatinou, krãmřr bafkř z fajky.

Asfaltkou popri hostinci v tichosti prejde procesia – len niekoľko veriacich s farřrom a miniťtrantmi.

Chlapi sa nad procesiou pousmejř, dolejř si do ťtamprlikov, pripijř, krãmřr vytiahne karty, premieťa, zaãne rozdřvat... Po chvřloãke ich vyruťi:

Chlapi spozornejř, zamraãia sa, vymenia si pohľady. Po ceste prechřdza skupinka ťien v ťivom rozhovore, pred hostincom sa ťtiťia a pridajř do kroku. Jano a Piťta sa zaãnř rehoťať a pokrikovať na ťeny.

Krãmřr zatiaľ vojde do hostinca pre ěalťie pivo. ťeny zmiznř za najbliťťimi domami, chlapi sa upokoja, vrřtia sa ku kartřm, dolejř si ěerstvřho piva, ktorř priniesol krãmřr.

ZVUK:

v pozadř z rřdia plechovo znie ěi skōr chrãř pie-seň Dalibora Jandu: Vťechno na Mars!

PROCESIA:

tichř modlitby.

ZVUK:

pribliťujřca sa ťenskř vrava s maďarskřm akcentom.

PIťTA:

Ťuťika, dãť?

JANO:

Maďarōnky feferōnky!

KRãMŘR:

Uť ste to poãuli?

Pišta si odpije a odgrgne si.

Krčmár si sadne a dlaňou odhrnie penu z pohára.

Krčmár si po odpití poriadne odfúkne – ako po namáhavej práci.

Jano pochybovačne zavrtí hlavou s pohľadom upretým do pohára.

Pišta ohrnie spodnú peru a pozrie na krčmára.

Krčmár si vyklepáva fajku.

Jano spozornie a prestane sa zaujímať o pohár.

Pištovi tá správa vyrazí dych.

Jano podgurážene tresne rukou do stola.

Pišta sa poškrabe kdesi dole, v rozkroku.

Krčmár okamih mlčí, potom prehovorí:

Pištovi zabehne pivo, vyprskne mu z úst.

PIŠTA:
Čo?

KRČMÁR:
To o Cigošoch!

JANO:
Čo je s nimi?

KRČMÁR:
Balia sa preč.

JANO:
Zase?

PIŠTA:
Ako to, že balia? To predsa nemôžu.

KRČMÁR:
Čo by nie.

JANO:
A je ich veľa?

KRČMÁR:
Všetci.

PIŠTA:
Nie!

KRČMÁR:
Ale áno!

JANO:
Neverím! To by som musel vidieť.

PIŠTA:
Kam chcú ísť? Do Indie?

KRČMÁR:
Na Mars.

PIŠTA:
Myslíš planétu Mars?

Krčmár mu podáva utierku.

Jano sa chechtá.

Muži si to – novinku a alkohol - nechávajú prevažovať v hlave. Po chvíli sa ozve znovu Jano. Tá krčmárova správa mu nedá pokoja.

Jano sa zachmúri.

Štiplavo ešte dodá:

Krčmár a Pišta sa zašklebia. Jano cíti, že sa musí ukázať ako poriadne chlapisko.

Pišta sa odrazu zháči a spozornie.

Muži sa obrátia.

Obraz 2 – Ľudská rieka

exteriér, deň, dedina

V diaľke na konci dediny sa vynorí tmavý prúžok Rómov, pomaly sa približuje a mení sa na čoraz silnejší prúd – až zaplaví dedinu. Hrá mnohými hnedými odtieňmi a pestrými farbami šatstva, a čím viac sa približuje, tým viac sú rozpoznateľné jednotlivé tváre, muži, ženy, deti, biedna hydina a svorky túlavých psov.

Z bočných uličiek dediny sa do hlavného toku pripájajú ďalšie a ďalšie cicerky ľudských tiel, nad hlavami sa ako na vlnách pohupujú veci, ktoré tok so sebou unáša: tikajúce kuchynské hodiny, staré poplátané matrace, polepené

KRČMÁR:

No.

JANO:

Boha ich!

JANO:

A kde si to počul?

KRČMÁR:

Všade. Aj v rozhlase to hlásili.

JANO:

To by som rád vedel, čo sa stalo s Dežom.

Požičal som mu bicykel a ešte sa nevrátil.

JANO:

Že by ten špinavý zloděj šliapal rovno na Mars?

JANO:

Urobí lepšie, keď bicykel vráti. U mňa sa kradnúť nebude!

PIŠTA:

Počúvajte!

ZVUK:

mohutnejší zvuk nejasnej ľudskej vravy, podobajúci sa šumeniu rieky

kufre, batôžky, krabice od televízorov, v ktorých sú najrôznejšie rárohy, koše a kliečky s hydinou, šatstvo...

Obraz 3 – Rakety

exteriér, deň, dedina, veranda pred hostincom

Chlapi stoja a zizajú do diaľky.

Jano pokrčí ramenami a vystrúha grimasu.

Chlapi si znovu sadnú, predchádzajúca pohoda však pominula, vo vzduchu visí napätie. Krčmár si špára medzi zubami.

Pišta začne nervózne poklopkávať prstami po drevenej doske stola.

Jano sa prudko odsunie od stola.

Krčmár mu naleje pálenku, Pišta tiež natiahne ruku s prázdnyim pohárom.

Jano vleje pálenku do seba.

Pišta sa sarkasticky uškrnie a vymení si pohľad s krčmárom.

Obraz 4 – Výkupné I.

exteriér, deň, dedina, pred hostincom a veranda pred hostincom

Od prúdiaceho ľudského toku sa odpojí malá skupina Rómov a pomaly sa približuje k hostincu. Krčmár, Jano a Pišta na svojich miestach v akomsi tajnom očakávaní pozorujú bližiacu sa skupinu. Jano si nervózne zapáli cigaretu.

PIŠTA:

Krucí, ako sa tam chcú dostať?

KRČMÁR:

Raketami.

KRČMÁR:

Vraj na ne šetrili.

PIŠTA:

Ja som o tom nepočul. Môžu vôbec takéto veci robiť? Nie je to protizákonné?!

KRČMÁR:

Prečo by bolo? Veď nie sú teroristi.

JANO:

Kde, sakra, štartujú?

KRČMÁR:

Majú sa zhromaždiť pri jazere. Rakety tam budú o jednej, naložia ich a odvezú na Mars.

JANO:

Zavolajte starostu, zavolajte políciu! Musia dať najprv výpoveď!

PIŠTA:

Ale veď nikto z nich nepracuje!

Pišta si ho so smiechom doberá.

Jano sa naštvane vymršτί z lavice a vojde do hostinca. Skupina asi tak desiatich Rómov je už takmer pri hostinci. Medzi dverami hostinca sa vynorí Jano so starou vzduchovkou v ruke – v typicky westernovom postoji. Hostinský sa zdvihne a pohybom ruky vyzve Rómov, aby pristúpili bližšie.

Kompaktný hlúčik chlapov prešlapuje na mieste, ďalej sa ísť neodvážia. Pišta sa tiež zdvihne z lavice.

V hlúčiku sa začne ošívať jeden z mužov, neisto vystúpi dopredu, hľadá do zeme, vyčkáva. Pišta sa naduje ako páv, založí si ruky vbok, vzadu je krytý vyzbrojeným Janom

Gejza mierne zdvihne hlavu.

Pišta sa zaškľebí, obráti sa k svojim druhom a späť na Gejzu.

Gejza sa poškrabe na hlave a pokrčí plecóm.

Pišta zaútočí, pokročí bližšie ku Gejzovi.

Muži na verande sa pobavia a odhodlane pristúpia bližšie – podporiť partáka. Gejza sa otočí a bezradne sa zahľadá na prúdiaci dav v diaľke, ktorý je čoraz redší. Začne sa triasť a gestikulovať dlhými kostnatými rukami.

JANO:

Ak sa niektorý z nich len trochu usmeje, namôjdušu ich všetkých postrielam!

PIŠTA:

Mal by si si ženu zamknúť – aby ti ju neukradli!

KRČMÁR:

Gejza, kam si sa vybral?

PIŠTA:

Ako si to predstavuješ, len tak zmiznúť preč?

PIŠTA:

Zabudol si, že mi visíš päť kíľ?

GEJZA:

Ja viem...

PIŠTA:

Chceš sa z toho vyvliecť, čo? Ja ti to nedarujem!

GEJZA:

V tom zhone mi to vypadlo z hlavy.

PIŠTA:

Tak ono ti to vypadlo z hlavy! A vieš, čo teraz urobíme?! Pekne zostaneš tu a tých päť kíľ odrobíš!

Bieli chlapi sa mu rehocú. Pišta pristúpi celkom ku Gejzovi, schytí ho za košeľu a prstom ukáže k oblohe.

Hoci Gejza visí nepohodlne uchopený za košeľu, rozžiaria sa mu oči.

Pišta ním zalomcuje a potom ho pustí.

Jano sa pridá k Pištovi, gestikuluje pritom vzduchovkou, krčmár sa drží vzadu.

Gejza sa nedá odradiť.

Gejza len pokrčí plecami. Jano prilieva olej do „marťanského“ ohňa.

Gejza konečne prestane mlčať.

Nečakaná ofenzíva doženie Pištu k výbuchu.

Pišta posmešne rozpaží ruky.

Gejza začne vyjednávať.

GEJZA:

To mi nemôžete urobiť! Nechajte ma odísť. Ja vám tie peniaze poctivo vrátim, pošlem vám ich, čestné slovo, vám ich pošlem!

PIŠTA:

A vieš ty vôbec, ako to tam hore vyzerá?

GEJZA:

Viem, počul som.

PIŠTA:

Počul! Preboha! Vidíte ho!

JANO:

Ty naivka! Poletíš hore ako svetlica a potom prásk! Bude z teba popol, rozprášiš sa po vesmíre.

GEJZA:

To nevadí.

PIŠTA:

No, to je od vás pekné, tá odovzdanosť a večný údel obete. Myslíš si, že ti tam bude lepšie? Že tam nebudeš musieť robiť?

JANO:

Je tam zima a žiaden kyslík. Budeš sa dusiť, umierať, dusiť sa a hádzať sebou ako ryba na suchu. To chceš?

GEJZA:

Ja toho spústu chcem a nemôžem, nedá sa, nedočkám sa od gádzov.

PIŠTA:

Pôjdeš až keď splatíš dlh!

GEJZA:

Ale to mi ujde raketa!

PIŠTA:

Ale to je naozaj veľká škoda!

Pišta sa nedá obmäkčiť.

Skupina Rómov sa uzavrie do seba a začne sa radíť. Po chvíli zo skupiny vystúpi najstarší muž, vajda.

Vajda natiahne ruku s klobúkom smerom k svojim ľuďom, tí začnú šmátrať po vreckách a vyťahovať mince a papierové peniaze. Bieli muži prekvapene sledujú dianie. Pišta sa ohradí:

Vajda podá Gejzovi klobúk plný peňazi.

Šťastný Gejza pozrie do klobúka. Pišta sčervenie od zlosti.

Gejza podíde k Pištovi a podáva mu klobúk. Keď ho Pišta nevezme, položí ho pred neho na zem.

Skupina Rómov sa otočí a odchádza smerom, kde sa to ešte pred chvíľou hemžilo. V diaľke na konci dediny už dav nevidieť, prebehne tade len túlavý pes.

Obraz 5 - Rodina

exteriér, deň, pred hostincom

Pred hostincom stoja traja bieli muži a hľadajú kamsi do diaľky. Na stole leží vzduchovka, na jedlo sadajú muchy, jedna pláva v krígli s nedopitým pivom.

Cestou popri hostinci prebehnú ďalší oneskorenci, muž nesie na hlave poplátaný matrac, jeho žena ťahá na káre malú piecku s rúrou, za nimi bežia dve menšie deti, väčšie dievča ide v náručí s najmenším, ktoré drží v ruke obrázok Toma Hanksa v skafandri.

GEJZA:

Dám vám hodinky. Aj košelu vám dám. Taký som ja človek.

PIŠTA:

Košelou sa nevykúpiš. Nepohneš sa, dokiaľ nezaplatis!

VAJDA:

Zozbierame sa. Je nás tu desať, každý dá po päťdesiat.

PIŠTA:

No počkať!

VAJDA:

Teraz raketu nezmeškáš.

PIŠTA:

Vráť im tie peniaze!

GEJZA:

Tu máte svoje peniaze. Pánboh zaplať!

Novovzniknutá situácia chlapov preberie, Jano schmatne vzduchovku a namieri ňou na prechádzajúcu rodinu. Vystrelí do vzduchu.

Deti od ľaku poskočia, narýchlo sa otočia za zvukom a ešte viac sa rozbehnú. Rodičia si nič nevšimajú. A Jano reve:

Jano sa oháňa vzduchovkou a pobehne za rodinou. Stále reve:

Utekajúca rodina mizne v diaľke, Jano zostane sám uprostred cesty.

Obraz 6 - Osada

exteriér, interiér, deň, rómska osada pri dedine

Vyprázdnené priestranstvá v rómskej osade, pootvárané dvere a opustené príbytky, pariača sa voda zo zhrdzaveného čajníka na stole, pootvárané zásuvky v skriniach, zavesené prádlo vlajúce vo vánku, po zemi rozsypané perie z perín, črepy rozbitej nádoby, hrdzavá trojkoľka, rárohy za domami...

Obraz 7 - Zajatec

exteriér, deň, pred hostincom

Traja muži sedia v zadumaní za stolom pred hostincom, hlavy sklonené nad vyprázdnenými pohárkami a kríglami. Pišta zdvihne hlavu a začne si rozprávať akoby sám pre seba, Jano a krčmár počúvajú a občas prikývnu.

Tok reči preruší blížiaci sa:

Chlapi spozornejú, obzrú sa. Jano sa dokonca zdvihne.

JANO:

Prásk! Bum! Vzduch je samý Cigoš!

JANO:

Raketa vrazila do meteoritu a rozprášila sa na črepy!

JANO:

Všade samé mŕtvolý, vzduch je plný spálených mŕtvol!

PIŠTA:

Nejde mi do hlavy, prečo idú preč práve teraz, keď sa im začína dariť. Každý sa o nich zaujíma, dáva im peniaze, stavia nóbl domy s elektriinou, rekvalifikačné kurzy, samé sociálne podpory. O čo im, doboha, ide? Čo ešte chcú? Dostávajú toľko čo my...

ZVUK:

hrmot bicykla.

Z diaľky, kde predtým zmizli davy ľudí, sa rúti cyklista, zadychčaný rómsky chlapec na starom bicykli s batohom na chrbte. Chlapec šliape priamo k hostincovi, tvár má spotenú. Janovi sa pri pohľade na cyklistu rozjasní tvár.

Približne 14-ročný rómsky chlapec zastaví pred hostincom a zosadne z bicykla.

Jano si vloží ruky do vreciek nohavíc.

Pišta sa ozve z verandy.

Dežo oprie bicykel o strom, zloží si batoh a vyberie z neho malý súdok. Pozrie na krčmára.

Krčmár sa uškrnie, pokynie hlavou a vojde dnu. Dežo ho nasleduje do hostinca. Jano a Pišta si vymenia významné pohľady. Oba muži svižne priskočia k dverám hostinca, zavrú ich a kľučku podopru lopatou, ktorá bola spolu s ďalších náradím opretá o vonkajšiu stenu hostinca. Potom si navzájom tľapnú do dlaní a vybuchnú do rehotu. Zvnútra hostinca sa ozve buchot na dvere, krik:

Obraz 8 - Výkupné II.

exteriér, bočná stena hostinca, interiér hostinca, deň

Rehotajúci sa chlapi prebehnú k zamrežovanej, ale otvorenému oknu z bočnej strany hostinca. Vyukukne odtiaľ chlapcova tvár, rukami lomcuje mrežami.

Jano a Pišta sa zvonku chlapcovi vyškerajú, rehocú.

Dežo bezmocne obopína mreže. Za ním stojí hostinský, mierne sa usmieva.

JANO:
Dežo! Hryžlo ťa svedomie?

DEŽO:
Prišiel som vrátiť bicykel.

JANO:
Čo, nezmeští sa do rakety?

DEŽO:
Ja nekradnem.

PIŠTA:
Padaj domov, Dežo!

DEŽO:
Prišiel som... tatovi pre pivo. Aj peniaze mám.

DEŽO:
Pusťte ma!

DEŽO:
Pusťte ma! Zaplatím! Pusťte ma!

JANO a PIŠTA:
Béééé!

Pišta pred mrežami nahodí úlisne milú tvár.

Jano nezaostáva ani o piad.

Dežo sa od zúfalstva rozplače.

Vzápätí zmení taktiku a obráti sa na krčmára:

Na stôl položí všetko cenné, čo pri sebe má: drobáky, staré hodinky s veľkým ciferníkom, retiazku s krížikom – najmä s ňou sa ťažko lúči. Jano si to všimne a parodizujúco sa prežehná:

Dežo sa už sústreďí iba na krčmára. Ten si nasadí okuliare a obzerá si zlatú retiazku.

Z blízkej uličky sa vynorilo akési staré, pomalované, na kabriolet upravené auto s oneskorenou rómskou „smotánkou“ – aj rómsky kapitán opúšťa loď ako posledný. Zúfalý Dežo hľadá spoza mreží na okolo prechádzajúce auto. Otočí sa späť na krčmára. Krčmár zmäkne. Ukáže palcom dozadu za seba.

Dežo prebehne okolo krčmára a zmizne v zadnej časti hostinca. Pišta a Jano stoja v úzase pred mrežami. Dežo ozlomkrky uteká za autom, auto zastane, Dežo nastúpi a zakričí smerom k bielym chlapom.

Auto sa pohne a na konci dediny zmizne z dohľadu.

DEŽO:

Pusťte ma! Nič som neukradol, pusťte ma!

PIŠTA:

My si ťa tu necháme, Dežinko.

JANO:

Pekne ťa nachováme, vykrímime a budeme ukazovať ako atrakciu: Póóósledný Cigoš na svete!

DEŽO:

To mi nemôžete urobiť!

DEŽO:

Dám vám všetko, len ma pusťte. Nič nechcem, nemôžem tu ostať.

JANO:

No to máš smolu, chlapče. Čo smolu, šťastie ťa stretlo! U nás si dobre zarobiš, našetríš si, kúpiš si dom aj raketu!

DEŽO:

Prosím, báči, prosím, pusťte ma...

KRČMÁR:

Bež cez kuchyňu.

DEŽO:

Čo budete bez nás?!

Obraz 9 – Rébus

exteriér, deň, veranda hostinca

Pišta a Jano stoja nasrani na verande, za nimi vo dverách krčmár.

Pišta sa poškrabe na hlave rovnako ako sa škrabal, keď robil Dežovi opičky pred mrežou.

Krčmár len-tak mimochodom prehodí:

Krčmár otáľa s odpoveďou. Získa čas rozlievaním ďalšej rundy.

Pišta buchne rukou do stola:

Janovi padne zrak na vzduchovku.

Na verande nastane ruch, Jano schytí vzduchovku, Pišta schmatne kapsáčovú vestu a zmizne vzadu za hostincom.

Jano sa zatvári vražedne.

Krčmár záporne zavrtí hlavou. Doteraz sa nezapájal do situácií, bol len mlčanlivým svedkom – v krčme zažil už všeličo a jeho postoje boli vždy nestranné, resp. vedel hrať na každú stranu – ako správny obchodník.

Pred hostincom zaflekuje otvorený terénny džíp s Pištom za volantom. Jano naskočí k šoferovi: Auto vyrazi. Krčmár sa diva za odchádzajúcim džípom. Džíp mizne v diaľke.

JANO:

Čo tým, dofrasa, myslel?!

PIŠTA:

Nedostaneme európske dotácie, nie?

KRČMÁR:

To nemal na mysli.

JANO:

A čo?

KRČMÁR:

Na koho budete teraz nadávať, keď nebude nikoho, kto by liezol do záhrad a vzal si jablká, ktoré aj tak nikto neoberie? Na koho budete po nociach strieľať, keď už nik nepôjde na zhnité zemiaky do polí?

PIŠTA:

Ten všivák!

JANO:

Ja mu ukážem!

ZVUK:

štartovanie auta.

KRČMÁR:

Čo chcete robiť?

JANO:

Pod' s nami, uvidíš.

Obraz 10 - Lov

exteriér, deň, krajina za dedinou, krížne cesty, kabína auta

Džíp sa rúti zvlhnutou krajinou, za ním v diaľke ostáva dedina a kúdoľ prachu. Na rázcestí džíp zabrzdí. Jano a Pišta hľadajú dopredu na rozdelenú cestu. Pišta sa otočí k Janovi, ktorý úzkostlivo stíska vzduchovku.

Jano sa nadvihne zo sedadla a chytí sa predného rámu skla.

Auto sa rozbehne určeným smerom a zmenšuje sa v diaľke.

PIŠTA:

Kade teraz?

JANO:

Cítim, že tí smradi išli rovno.

Obraz 11 - Spúšť

exteriér, deň, krajina

Rozľahlá krajina najprv s uháňajúcim, potom spomaľujúcim džípom. Pišta uprene hľadá na čosi vpredu. Jano tiež spozornie. Až sa im dych zatají. Auto sa vlečie po ceste, Pišta a Jano sa z neho vykláňajú a rozhliadajú okolo.

Pozdĺž cesty sú starostlivo odložené veci: zviazané batôžky, kufre, kochlík s muškátmi, lampa, hodiny, zlomený kočiarik bez bábik a bez plyšákov, matrace, odstavený bicykel...

Jano a Pišta stoja uprostred cesty, divajú sa okolo seba, potom ako na nejaký nepočuteľný povel naraz zdvihnú hlavy k oblohe. Po modrej oblohe plávajú biele baránky. Jano a Pišta, stojaci na ceste s dohora vyvrátenými hlavami, vyzerajú z vtáčej perspektívy ako malé mravce.

JANO:

Sakra, vidíš, aký sajrajt tu nechali?!

HUDBA:

pomalý chod auta sa stišuje a preľne sa do rómskej pesničky

KONIEC (1. epizódy)

frame

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

Ročník 4 – 2006, číslo 2

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

Vizuálna koncepcia a layout: Eva Filová

Na obálke Clint Eastwood vo filme *Dobrý, zlý a škaredý*
(zdroj: <http://www.doctormacro.com/index.html>)