

frame

2_2008

kritický občasník
študentov filmovej vedy
FTF VŠMU



__Na (p)okraji

Obsah

Na [p]okrají

- 211_**Tomáš Hudák**: Dve tváre jedného
- 214_**Žofia Bosáková**: Tam v Rumunsku, na okrají Európy...
- 216_**Peter Závadský**: Súboj doktrín v celom podnebesí
- 220_**Michala Burcáková**: Les ako azyl
- 222_**Robert Hornánský**: Na pokrají evolúcie - 2001: Vesmírna odysea
- 226_**Stanislava Tulinská**: Vera Drake
- 228_**Lenka Kuchtová**: Romaňi gi'li džal le jilestar, avel kijo jilo
- 231_**Tomáš Zausin**: Život ako boj o prežitie

Interview

- 233_**Pavel Smejkal**: Interview prvé

Zo života školy

- 237_**Žofia Bosáková**: Dokumentárny film je v prvom rade drina a práca samého na sebe
(Interview druhé)

Interpretačný seminár

- 242_**Matej Lauko**: Beznádej jednotlivca v českom novovlnnom filme.
Evald Schorm: Návrat ztraceného syna
- 245_**Eva Perďochová**: Ipi Apač
- 247_**Pavel Smejkal**: Paralely jazykových rovin absurdnej drámy a filmov českej novej vlny
- 250_**Katarína Martincová**: Spiečka alebo vajce, obraz alebo zvuk?

Dve tváre jedného

_Tomáš Hudák

Keď filmový tvorca hľadá námet a pýta sa sám seba, čo natočiť, odpoveď neraz nachádza v knižnici. No ani vtedy ešte nemá vyhrané, pretože kniha je iba podnet, s ktorým sa dá pracovať mnohými spôsobmi. Jedným z nich je rozvítie iba istej časti literárneho diela, namiesto snahy preniesť na plátno každé slovo predlohy. Príkladom tejto cesty je film *Doktor Jekyll a pán Hyde* režiséra Roubena Mamouliana z roku 1931.

Slávna novela (prípadne útlý román) Roberta Louisa Stevensona má viacero rovín: príbeh je tajomný až hororový s kriminálno-detektívnymi prvkami, nastofujúci filozoficko-etický problém. Rozprávaný je Jekyllovým priateľom, advokátom Uttersonom. Ten sa snaží zistiť (a my s ním!), kto je tajomný pán Hyde a aký je jeho vzťah k Jekyllovi.

Hyde je celý čas opisovaný prostredníctvom jeho správania, no ešte častejšie pomocou pocitov, ktoré zanecháva v ostatných ľuďoch. Nikdy sa presne nedozvedáme, ako vyzerá, vieme však, že je ošarpaný, ošúchaný (str. 8), ako ozajstný Satan (str. 10), nesympatický, znetvorený (str. 12), bledý, krpátý, neludský, zverský (str. 18), odpudzujúci (str. 24), že vrčí, zversky sa rehoce (str. 18), sipavo sa nadychuje (str. 17), piští ako potkan (str. 41), vydáva živočíšne vydesený škrek (str. 44), pôsobí hrôzostrašným dojmom nevýslovnej krutosti (str. 26), a keď ho Utterson prvýkrát stretol, tak mu bolo na vracanie a život sa mu zhnusil (str. 19).

Aj z tohto krátkeho (a nie úplného) výpočtu vidno, ako je Hyde démonizovaný, až sa Utterson a ostatní pýtajú, či vôbec ide o človeka. Tento pocit pochybnosti na nás Stevenson prenáša predovšetkým pomocou neustáleho krátkeho pripomínania si Hydovej podstaty, tak ako sme to naznačili v predchádzajúcom odstavci, čo pôsobí na čitateľa tajomnejšie, ale aj silnejšie ako jeden ucelený detailný opis. Nevedomosť podnecuje fantáziu, aby dopĺňala, a tak si každý človek vytvára svoje vlastné monštrum, ktorého sa môže báť a ktoré sa mu môže hnusiť.

Obdobným spôsobom pracuje Stevenson nielen pri vytváraní atmosféry pochmúrneho, hmlistého Londýna so špinavým Soho, ale taktiež pri ozrejmovaní vzťahu medzi Jekyllom a Hydrom. Všetko ostáva v náznakoch, roztrúsených po celej knihe, neraz zaničajúcich medzi ostatnými informáciami: Jekyll sa venuje pavelde, nikdy nie sú videní spolu, Hyde má Jekyllovu palicu... Ani nie tak vražda a pátranie po Hydovi, ako práve postupné dávkovanie informácií približuje toto dielo k detektívke, v tom čase, v roku 1886, iba k pomaly sa formujúcemu žánru, ktorý už síce mal svojich prvých veľkých autorov a veľkých detektívov, avšak ešte stále sa nepovažoval za *skutočnú* literatúru. Samozrejme, *Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda* nemožno radíť k tomuto žánru,² ale dielo má v sebe jednu z esencií klasickej detektívky: všetko máme pred očami, len si to nevieme dať *dokopy*.³

Posledná (najdlhšia) kapitola je však iná – čítame Jekyllov vysvetľujúci list, ktorý nasleduje po Hydovej smrti a bezprostredne po odhalení jeho totožnosti.⁴ V ňom Jekyll popisuje trápenie so svojím alter-egom. Tým, že podáva subjektívny pohľad z opäť

strany, potvrdzuje, že Hydova zlovestná podstata je, môžeme povedať, absolútna. Hyde neprináša šťastie a spokojnosť nikomu, už vôbec nie svojmu *tvorcovi*.

Prédovšetkým nám však list predstavuje Jekyllove myšlienkové pochody, jeho názory a dôvody jeho konania. Jekyll sa snažil oddeliť dobro od zla – to, čo sa inak v človeku neoddeliteľne mieša. No pokus sa mu vymkol z ruky a aj napriek počiatočným pozitívnym výsledkom časom prestával byť schopný temnú stránku svojej osobnosti ovládať – osamostatnila sa. A v konečnom dôsledku ho zabila.

Práve tejto poslednej časti sa chopili tvorcovia filmu v prvom rade. Záhadu okolo pána Hyda úplne vynechali – s najväčšou pravdepodobnosťou už aj tak každý poznal rozuzlenie, a preto nemalo význam stavať na prekvapivom konci,⁵ a rovnako len ťažko mohli pracovať so zobrazením Hyda takým spôsobom, ako to robila kniha. Do veľkej miery sa taktiež vzdali vytvárania tajomnej až mystickej atmosféry, a plne sa tak sústredili na rozvíjanie otázky dobra a zla.

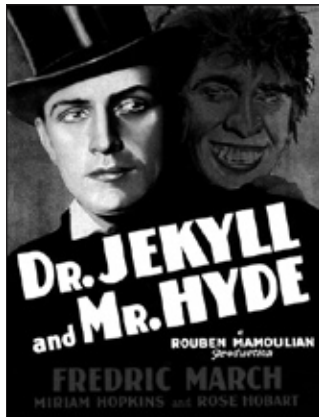
Aby lepšie vystihli boj vo vnútri človeka, vpomohli si pridaním niekoľkých postáv, prédovšetkým dvoch ženských – Jekyllovej snúbenice Muriel a barovej speváčky Ivy. Práve odďaľovanie sobáša s Muriel a jej odchod z mesta spolu s náhodným stretnutím s Ivy, ktorá Jekyllovi ihneď dáva najavo svoje zaujatie ním, sú podnetmi na využitie jeho objavu v praxi. Už pred tým sme sa zoznámili s jeho názormi na dušu a taktiež premena už raz úspešne prebehla, ale až teraz, keď trpí kvôli láske a Ivy mu ostáva v hlave, má skutočný dôvod na vypitie elixíru – osobný dôvod je vždy silnejší než profesionálny.⁶

Hoc je problematika tak trochu redukovaná na sexualitu (aj keď Hyde sa celkovo chová hrubo a násilnícky), skrz vzťah k ženám sa zdôrazňuje, že Hyde je všetko to, čo Jekyll v sebe potláčal, je jeho zlým alter-egom. To, čo Jekyll v knihe iba nejasne opisuje, nad čím iba uvažuje, sa tu stáva základom.

Do filmu nevstupujeme in medias res, ale Jekyll je nám predstavený ako úspešný lekár a vedec, patriaci do vyššej spoločnosti, pomáhajúci chorým, milujúci svoju snúbenicu... Je výsostne kladnou postavou. Keď na ulici v chudobnej štvrti zachráni Ivy pred útočníkom,



<http://www.hembeck.com/Images/FredSez/DrJandMrHfredMarch375.jpg>



<http://img.photobucket.com/albums/v151/Wertz/Worth1000/jekyll-hyde.jpg>

tá ho začne zvädzať, čomu sa síce bráni, ale istú stopu to v ňom zanechá. Nápoj sa vtedy pre neho stáva ničím, čo ho vymaňuje spod konvencií a spoločenského tlaku, vďaka nemu môže robiť to, k čomu by sa inak neodvážil. Zatiaľ čo v knihe Jekyll vraví, že už aj pred tým sa menil (nie doslovne) na Hyda a jeho snahou (okrem iného) bolo dostať tieto premeny pod kontrolu, filmový Jekyll by sa bez nápoja na Hyda (zrejme) nikdy nepremeniť. Kým v knihe mal Hyde Jekyllovi pomôcť trochu si (nevinne) užiť a zlo bolo nechcené – Jekyll sa sám čuduje, čo Hyde spravil, vo filme sa Jekyll premieňa s jasným zámerom zmocniť sa Ivy.

Film tak vytvára medzi Jekyllom a Hydrom ešte väčšiu priepasť a chápe ich ako stelesnené dobro a stelesnené zlo. Hyde je už výzorom opakom uhladeného Jekylla, keď pripomína skôr predchodcu človeka. Najprv teda spoznáme jeho zovňajšok a až o nejaký čas neskôr svoju zvieraciu podobu potvrdí aj príslušným správaním. No tá sa najvýraznejšie prejaví vo forme pudov a telesnej túžby – preto Muriel a Ivy.

Práve na vzťahu k žene sa dá najlepšie ukázať rozdiel medzi Jekyllom a Hydrom, keď jeden zastupuje citovosť a druhý telesnosť. Preto, keď sa Jekyll zmení na Hyda samovoľne, bez nápoja, a zabije Ivy, pretože tá miluje Jekylla a jeho sa bojí, keď sa Jekyll chce obetovať a opustiť Muriel, pretože je prekliaty, no ako Hyde sa ju vzápätí pokúsi získať násilím, vidíme, ktorá stránka osobnosti je silnejšia. Jekyll a Hyde totiž nie sú dve osoby, ale stelesnené dve podstaty jedného človeka, neustále proti sebe vedúce boj.⁷ Kým v predlohe sa iba naznačuje, film apeluje, aby Jekyll nikdy nedal Hydovi šancu stať sa samostatným, pretože...

Mamoulianova verzia *Doktora Jekylla a pána Hyda* šikovne využíva body dejovej osnovy predlohy a stavia okolo nej nový príbeh, aby dala vyznieť myšlienkam, ktoré by sa v novele mohli *stratiť*. Napĺňa sa tak chápanie filmovej adaptácie nie ako bezduchého prepisovania, ale ako interpretácie s nevyhnutným autorským vkladom.

Autor študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ Treba vychádzať z predpokladu, že dielo a rozuzlenie nepoznáme.

² Tajomstvo nie je, napríklad, vyriešené na základe logického úsudku pátrajúceho, čo je základná podmienka detektívky.

³ V tomto prípade však pravdu nemôžeme odhaliť aj kvôli využitiu tajomného nápoja, o ktorého existencii, samozrejme, netušíme. Mimochodom, niečo také je v detektívke neprípustné.

⁴ Čitateľne iný je už štýl – Stevenson, napríklad, zanecháva naznačovanie vytvárajúce atmosféru *divna*, tak ako sme sa o tom už zmienili – veď opísané je divné samo o sebe.

⁵ Aj z názvu sa už vytratilo, že ide o *Podivný príbeh*.

⁶ Už prvá premena je spojená s Jekyllovým spomínaním na ostatné prežitie chvíle a dostáva tak osobný ráz. Navyše naznačuje, že nastane *revízia* v chápaní týchto situácií, tentoraz z pohľadu Hyda.

⁷ Je príznačné, že premena sa neraz odohráva pred zrkadlom, neskôr základnou rekvizitou filmu noir, vyjadrujúcou dvojitávnosť hrdinu – je Jekyllom i Hydrom zároveň.

Stevenson, Robert Louis: Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda. In: Stevenson, Robert Louis: *Podivný prípad doktora Jekylla a pána Hyda*. Ostrov pokladov. Bratislava: Petit Press, 2006, s. 5-70, preložil Karol Dlouhý.

Doktor Jekyll a pán Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, r. Rouben Mamoulian, USA, 1931)

Tam v Rumunsku, na okraji Európy...

Žofia Bosáková

We are the children of the year 2000

With amazement in our eyes

And love in our hearts

We know what's to come

On the road ahead of us¹

Tam v Rumunsku, na okraji Európy sa v posledných rokoch dostáva k slovu, teda k filmu, nová generácia mladých režisérov. Hoci oni sami sa bránia zovšeobecňujúcemu označeniu rumunská nová vlna,² môžeme postrehnúť niekoľké spoločné črty v ich tvorbe. Prevažne nízkorozpočtové filmy ponúkajú civilný pohľad na súčasnú situáciu v spoločnosti, ovplyvnenú komplikovaným transformačným procesom. Všímajú si, ako udalosti z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, v čase zvrhnutia diktátora Nicolasa Ceaușescua, pôsobia na človeka a jeho každodenné nažívanie. K témam pristupujú tvorcovia so zrejším nadhľadom, vyhýbajú sa tak populárnemu kategorickému zjednodušovaniu, neprikrášľujú a neznevažujú minulosť ani prítomnosť. Z filmov tak naraz dýcha atmosféra: ironická, smutná, humorná a komická, vážna. Vo filmových postavách pulzuje život, sú dôveryhodne psychologicky vykreslené. Ich umiestnenie do lokálnych reálií je dostatočne špecifické a zároveň zrozumiteľné, aby vyvolalo záujem aj nerumunského publika. (O čom okrem iného svedčia aj mnohé ocenenia na európskych festivaloch.) Slovenský divák (s podobnou historickou skúsenosťou – desaťročiami komunistického režimu a jeho následným pádom) má možnosť uvidieť na plátne to, čomu sa naša terajšia kinematografia väčšinou vyhýba – reflexiu o zmene režimu.

Sarkastickú demýtizáciu revolučného diania zobrazuje film *12:08 na východ od Bukurešti*. V štúdiu miestnej televízie sa diskutuje, či prebehla v meste revolúcia alebo sa jeho obyvatelia zapojili, až keď bolo rozhodnuté v Bukurešti. Na povrch sa tak dostávajú smutno-smiešne všedné pomery v jednom provinčnom meste, kde šedým sídliskovým obydliam sekundujú vyprázdnené ulice s budovami postavenými v štýle socialistického realizmu a námestiu stále dominuje nadrozmerná socha pohlavára, hoci od zvrhnutia Ceaușescovej diktatúry už uplynulo viac ako jedno desaťročie. Zdanlivo absurdné podmienky, v ktorých diskusia prebieha (nefungujúci statív kamery, jeden hosť nalievajúci si do pohára alkohol z ploskačky, druhý prehŕňajúci sa počas priameho prenosu v moderátorových podkladoch), sú paralelou fungovania sveta vonku, mimo štúdia.

V bohom zabudnutej dedine Capalnita sa zas počas piatich dní demaskujú charakter jej občanov vo filme *California Dreamin' (Bez konca)*. Neočakávaný príchod americkej jednotky, sprevádzajúcej vojenský náklad určený do Kosova, podnieti tamojších ľudí vyťažiť maximálny prospech zo vzniknutej situácie. Nevraživosť medzi znepriateľenými klikami ziskava na intenzite. Všadeprítomná byrokracia – zodpovednosť za transport si presúvajú ministerstvá medzi sebou a potrebné dokumenty chrlí fax v kancelárii, kde hromadu papierov nemá kto vyzdvihnúť – umožňuje prednostovi stanice zdržiavať transport kvôli vidine vyššieho materiálneho zabezpečenia. Osudným sa mu však stáva to, že

pragmaticky veliteľ amerických vojakov pod heslom „United as one“ využije nepriateľskú náladu voči nemu – ako jednému zo symbolov obohacovania.

Podobne tragicky pristupuje k všemocnosti a nehumánosti byrokracie film *Smrť pána Lazarescu*. Prenikavo nastoľuje aj otázku zodpovednosti, či už starého pána Lazarescu, osamelo žijúceho v anonymnom paneláku, ktorý si napriek zlému zdravotnému stavu pravidelne a rád „uhne“, alebo bukureštských lekárov. Tí ho počas jednej noci presúvajú ako horúci zemiak, a tak umierajúci putuje z jednej nemocnice do druhej, podstupuje opakujúce sa vyšetrenia, stretáva sa s rovnakou neochotou lekárov.

Pretože on je slabý, poloasociál na okraji spoločnosti a oni využívajú svoju možnosť karhať a rozhodovať. Pána Lazarescu sprevádza iba obyčajná zdravotná sestrička, jej ľudský nápomocný postoj nemôže zvíťaziť v boji s mašinériou: preplnenými nemocnicami, preplnenými čakárňami s mizerným vybavením a nervóznymi unavenými lekármi, s nízkymi platmi.

A mimochodom, dcéra pána Lazarescu emigrovala do Kanady. Chcela sa mať inak, tak ako aj postavy filmu *Náhoda*. Niektorým sa podarilo utiecť na západ ešte počas Ceaușescuovho režimu a niektorí uvažujú a aj realizujú svoje odchody teraz už legálnou cestou. „Hocikde by bolo lepšie ako tu,“ hovorí Sori, mladá učiteľka v škôlke, ktorej partnerské problémy spôsobuje nedostatok peňazí. Príbuzná chce pomôcť, vymeniť jednoizbový byt za dva menšie. Starostliví rodičia vyberajú spomedzi zahraničných ženichov v sprostredkovateľských agentúrach. Dostať sa preč sa dá aj pomocou Holánčana, ktorý si do škôlky príde vyhliadať nejakú zo sirôt a zoberie ju za šťastnejšou budúcnosťou...

Tento stručný náčrt motívov spomínaných štyroch filmov sa snaží pretlmočiť, aká téma silno rezonuje v súčasnej rumunskej kinematografii: je to prerod spoločnosti ako celku a rovnako aj jednotlivcov, snažiacich sa vyrovnáť s novými pomermi a ich pozitívnymi a negatívnymi dôsledkami. Autenticnosť zobrazovaného „prinúti“ rozmyšľať nad univerzálnymi výpoveďami – tie sú nám možno bližšie, ako si myslíme.

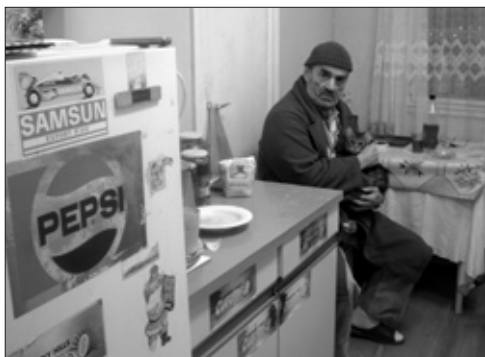
Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ Anglický preklad úryvku z piesne z filmu *Náhoda*.

² Pozri napríklad: SCOTT, A. O. 2008. In film, the Romanian new wave has arrived. In: *International Herald Tribune*. Dostupné online: <http://www.ihf.com/articles/2008/01/19/arts/fromanian.php>.

Citované filmy:

12:08 na východ od Bukurešti (A fost sau n-a fost?; Corneliu Porumboiu, Rumunsko 2006); **Bez konca** (California Dreamin'/Nesfarsi; Cristian Nemescu, Rumunsko 2006); **Náhoda** (Occident; Cristian Mungiu, Rumunsko 2002); **Smrť pána Lazarescu** (Moartea domnului Lazarescu; Cristi Puiu, Rumunsko 2005)



Záber z filmu *Smrť pána Lazarescu* (<http://i218.photobucket.com/albums/cc275/thehousenextdoor/2007/Links%20for%20the%20Day/December%2012th%202007>)

Súboj doktrín v celom podnebesí

_Peter Závadský

Pojem Ázia a ázijská kultúra v nás asociuje exotiku, odlišnú farbu pokožky a do značnej miery rozdielne kultúrne zvyklosti. V poslednom desaťročí nastal obrovský vzrast inherentného pohľadu na dávne dejiny prostredníctvom kinematografie. S odstupom dvoch rokov nezáväzne od seba vznikli dve snímky *Tiger a drak* (2000)¹ a *Hrdina* (2002)². Medzinárodné veľkorozpočtové koprodukcie sa zaslúžili o zrod filmov, ktoré vzbudili popularitu upadajúceho subžánru zvaného wu-xia³. Režiséri Ang Lee aj Zhang Yimou, v zahraničí uznávané hviezdy tchajwanského a čínskeho filmu, zožali úspech. Napriek snahe o neutrálne prevedenie, sa západné kritiky *Hrdinu* nevyhli súčasným politickým interpretáciám. Tento text je pokusom o analýzu dvoch filmov na základe starodávnych doktrín taoizmu, konfucianizmu a zen budhizmu.

Obe kultúry, západná i východná, majú silne zakódované systémy komunikácie, takže je veľmi ťažko nachádzať interakčný prostriedok. Prastaré doktríny sú založené na podobnom princípe ako film, ktorý môže slúžiť ako dorozumievacia reťaz medzi oboma kultúrami. Film, podobne i tieto druhy najmä čínskeho myslenia akceptujú fakt sebaklamu a neschopnosti uvedomelého zachytenia každého jedného detailu ľudským mozgom. Západná spoločnosť je však veľmi naviazaná na absolútne hodnoty. Problémom každého jednotlivca je nájsť vlastnú cestu porozumenia v nekonečnej relativite skutočnosti práve prostredníctvom absolútna. Samozrejme mi nejde o moralizujúci útok na hodnoty západnej kultúry, ale o uvedenie si komunikačnej bariéry a odlišné spôsoby vnímania reality. Za základný problém sa všeobecne berie na zreteľ rozdiel v elementárnych myšlienkových predpokladoch. V postupnosti dochádza k chybám i v čítaní vzorcov a znakov, ktoré zobrazuje filmový pás. Vzniká tak neschopnosť nájsť styčný bod, ani bod čo i len podobný v našej kultúre, pretože pri pokusoch o preklad vznikajú hendikepované konštrukcie. Samozrejme to má následný dopad pre pochopenie filmových diel, napríklad *Hrdinu*, kde nesprávny preklad jedného dôležitého slovného spojenia viedol k rozporuplným teóriám o jeho relevantnosti. Prenos filmového pásu na plátno „sa podobá myšlienkovému procesu viac než fotografia, pretože kamera prenáša pôvodnú scénu systémom lineárnych impulzov. Komunikácia tohto typu nám umožňuje len abstraktnú a v čase vždy len jednu (one-at-time) transláciu univerza, v ktorej sa veci dejú úplne ihneď (altogether-at-once), univerza, ktorého konkrétna realita vždy uniká perfektnému popisu pomocou týchto abstraktných termínov.“⁴ Nasledujúcim konfliktom je nepochopenie jednoty hmoty a mysle, ktoré patrí k základným kameňom taoizmu. Západný človek stvoril dualistické spojenie, a tým nekonečne rozlišovanie materiálneho sveta a sveta ideí. Takéto zabsolutizované rozdelenia sú pre toto východné myslenie úplne cudzie. „Pojatie nadradenosti ducha nad hmotou vypostavalo v nás špekulatívne abstraktné myslenie, prepriaty racionalizmus, ktorý (ako vravia existencialisti) napáchal v našom myslení najväčšie škody práve tým, že rozdelil svet na subjekt a objekt.“⁵

Adaptácia štvrtej knihy päťväzkového cyklu wu-xia románov autora Wang Dulua⁶ *Tiger a drak* predstavuje dokonalé obsiahnutie intuitívnosti pojmu tao. Tri hlavné postavy

(Li Mu-bai, Yu Shu-lien, Yu Chiao-lung Jen) reprezentujú súboj troch myšlienkových náuk. Li Mu-bai, majster Wudanskej školy, reprezentuje najvyšší možný stupeň zen budhistickej školy. Vlastní 400-ročný legendárny meč zvaný Zelený osud, prostredníctvom ktorého sa preslávilo jeho šermiarske majstrovstvo. Trpezlivým úsilím dosiahol vrchol zazenu⁷. Pri hlbokej meditácii zažil stav podobný osvieteniu s negatívnym výsledkom. Mysel' mu zanietil pocit beznádeje, nekonečného smútku a rozhodol sa meditáciu prerušiť. Ďalšia postava, Yu Shu-lien, reprezentuje klasické etické princípy konfucianizmu. Prostredníctvom pokory táto postava prekypuje zmyslom pre úspech, čo sa takisto odrzkadluje v jej bojových schopnostiach. Na druhej strane vyvracia teórie niektorých filozofií zaradujúcich ženu medzi bytosti neschopné dosahovať stavy kvalifikácie a virtuozity. Shu-lien je vdova po Mengovi, ktorý zahynul pri záchrane svojho spolužiaka Li Mu-baia. Benevolentná vernosť tradícii jej nedokáže navonok prejavíť skutočné city po smrti manžela. Yu Chiao-lung Jen reprezentuje v prostredí myšlienkovy sterilítu hybnú silu anarchického taoizmu. Dcéra vysokopostaveného šľachtica je od malička tajnou žiačkou obávanéj vrahyne Nefritovej líšky.

Na začiatku filmu dochádza ku konfliktu dvoch dogiem. Li aj Shu v sebe dusia vzájomné city. Paralelne tu funguje „nepôžitok“ spolu s opozitnými konzervatívnymi vzťahmi. Vstupom kľúčovej postavy príbehu Jen, ktorá pôsobí ako rozbuška, sa otvára hlavná zápleтка filmu. Čínsky význam mena Jen znie Pyšný drzý drak. Jedným z hlavných princíпов taa je jeho jedinečná schopnosť večného pohybu – nepohybu. Tao je v neustálom pohybe, vnútorná štruktúra sa neustále mení a pritom ostáva taká istá. Od tohto sa odvíja prerod Jen, teda Pyšného drzého draka vo vtáka Fénixa. Zrodenie nového zväzku prostredníctvom dohodnutej svadby prináša Jen povinnosť spoluzítia s budúim manželom. Túto súčinnosť má priniesť zharmonizovanie dvoch síl. Jen v predstihu zisťuje krízu v doposiaľ nenaplnenom vzťahu a útekem odmieta budúceho ženicha.

Obrovskú symbolickú hodnotu vo filme nesie bambusový les. V budhizme reprezentuje bambus ducha absolútneho prázdna. Hlavným vrcholom v taoizme i zen budhizme je práve dosiahnutie úplnej prázdnoty mysle, ktorá vedie k čistému mysleniu. Vo filme *Tiger a drak* tento moment zachytáva zlepšenie schopností Jen, keď dochádza k stretu s Li Mu-baiom práve v bambusovom lese. Obaja prechádzajú transformáciou a zisťujú vzájomné prepojenie vlastných osudov. Dochádza k zvýrazňovaniu prechodov prázdnoty a reality. Chvil'kový zmäťok po kolízii dvoch myslení harmonicky uzatvára poetický prechod ku krištáľovo čistému jazeru.

Úvodná titulková pasáž filmu *Hrdina* spomína inšpiráciu v jednej skutočnej udalosti, konkrétne v nevydarenom atentáte na prvého čínskeho cisára Quin Shi Huang Ti, ktorý vykonal hosť susedného štátu Jing Ke. V príbehu večne prenasledovaných vrahov je možné uzrieť podobnú paralelu ako pri filme *Tiger a drak*. Samotný súboj troch starodávnych doktrín tu dopĺňa I-ťing – Kniha premien. Jedna zo šiestich kánonických kníh,⁸ ktorá predstavuje „literárny dokument s transcendentálnymi konštrukciami obrátenými k tajom vesmíru a zároveň textom magickým“.⁹ Kniha zložená zo šiestich trigramov (kombinácia troch prerušovaných alebo neprerušovaných čiar), ktorých kombinácie tvoria šesťdesiatštyri zdvojených trigramov, tzv. hexagramov. Každý z nich reprezentuje osobitný výklad spojený s príbehom. V centre filmu *Hrdina* stoja štyria atentátnici: Bezmenný, Snehová



Ázijská hviezda Zhang Ziyi ako Jen z filmu *Tiger a drak* i *Moon* vo filme *Hrdina*. (www.allmoviephoto.com)



Shehová vložka. (www.allmoviephoto.com)

vložka, *Zlomený meč*, *Nebeský* a oproti nim nekompromisný vládca Quin Shi Huang Ti. Atentátnici sa vraždou vládcu Quina snažia docieľiť zastavenie vraždenia bezbranného ľudu pri podmaňovaní si všetkých čínskych kráľovstiev. Bezmenný pred vládcu prinesie trofeje troch porazených atentátnikov a s nimi i príbeh o ich porazení. Týmto činom si vyslúžil úctu dostať sa k vládcovi na desať krokov. Ako jediný z vrahov bol schopný zasadiť panovníkovi smrteľný zásah na túto vzdialenosť. Všetky menované postavy, až na *Zlomený meč*, prechádzajú radikálnymi zmenami v spôsoboch rozhodovania. Obtiažnosť pohybu mysle (ako klasický príklad I-ťingovského tretieho hexagramu) predstavuje nerozhodnosť štyroch psychologických typov osobnosti, keď si osoba nedokáže vybrať dominantný smer v myslení. Tento príklon ku konfuciánskemu spôsobu myslenia je najbližší k rôznorodým výkladom *Knihy premien*. Bezmenný v rozhodujúcej chvíli upúšťa od zámeru vraždy panovníka, pretože *Zlomený meč* mu do piesku vyryje ono spomínané „kontroverzné“ slovné spojenie: Celé podnebesie (tchien sia). Ide o jeden z najťažšie prekladateľných termínov, hojne sa vyskytuje i v knihe *Laa-c' Tao te ťing*. Jeho pravý zmysel sa minimálnymi zmenami v preklade stráca v početných nesprávnych interpretáciách, ako napríklad: *Všetko pod oblakmi v našej ríši*.

Spor konfuciánskeho a taoistického myslenia eliminuje *Kniha premien*. Túto nezrodu rafinovane využíva v postave panovníka, ktorý sa snaží s podporou radcov druhých ľudí, ovládať všetko územie. Pravý vládca musí mať vysoké kvality a úspešne ich predávať na všetky veci. Prostredníctvom spojenia horného s dolným by malo dôjsť k správne vládnutiu. Konfuciánsky vyšší ideál o zjednotení krajín v jedno cisárstvo je podryté taoistickým nezasahovaním a odložením zbraní pre úlohu dovŕšovania. V závere Bezmenný odmietne zabiť vládcu, pretože on pochopil pravú hodnotu symbolu „meč“. Vládca však Bezmenného nechá popraviť práve pre udržanie pravidiel a zákonov potrebných na zjednotenie.

Okrem chronologického zobrazovania farieb podľa príslušných symbolických významov jednotlivých elementov a ročných období, sa režisér Zhang Yimou precízne snaží vyjadriť farbami vnútorné rozpoloženie postáv. Začiatok filmu charakterizuje čierna farba. Postupným prechodom cez červenú (kaligrafická škola – kaligrafia ako druh zazenovej meditácie), znázorňujúcu radosť a špeciálne udalosti, jemne prechádza do modrej. Modrá farba sa, podobne ako biela, využíva hlavne pri príležitosti úmrtia a je pre ďalší vývoj príbehu značne charakteristická (pri niekoľkých fiktívnych verziách úmrtia Snehovej vložky). Zelená farba, znázorňujúca harmóniu, sa podobne ako vo filme *Tiger a drak* objaví len v postrannom, ale dôležitom vstupe. Žltá farba v závere filmu zdôrazňuje slobodu a neutralitu.

Konce filmov *Tiger a drak* a *Hrdina* možno charakterizovať prostredníctvom všadeprítomného chaosu. Chaos je tu ako prvok urýchľujúci elimináciu nedostatku síl pre vykonanie naplánovaného skutku. Veľkí majstri Li Mu-bai, Bezmenný a Zlomený meč umierajú bez dovŕšenia svojich veľkých predsavzatí.

Autor študuje filmovú vedu, 3. ročník

¹ Originálny názov *Wo hu cang long*; medzinárodný názov *Crouching tiger, hidden dragon*.

² Originálny názov *Ying xiong*; medzinárodný názov *Hero*.

³ Prastaré mýtické príbehy spred nášho letopočtu sa posúvali orálne alebo prostredníctvom písanej podoby; prvý wu-xia film vznikol už v roku 1920, neskôr nastal obrovský boom v 70. – 90. rokoch dvadsiateho storočia.

⁴ WATTS, Alan W.: *Cesta Zenu*. Votobia, Olomouc 1995, s. 21.

⁵ KREBSOVÁ, Berta: *Lao-c' – Tao te ťing*. DharmaGaia, Praha 2003, s. 17.

⁶ Pentológia *Crane-Iron: Crane frightens Kunlun; Precious sword, golden hairpin; Sword's force, pearl's shine; Crouching tiger, hidden dragon; Iron knight, silver vase*.

⁷ Meditácia v sediacej polohe.

⁸ Šesť kánonických kníh: Šu-ťing (Kniha dokumentov), Š'ťing (Kniha piesni), I-ťing (Kniha premien), Li-ťing (Kniha obradov), Čchun-čchiou (Letopisy jari a jeseni), Jüe-ťing (Kniha hudby).

⁹ GEPP, Arkady – GEPP, Naďa: *I-ťing Kniha proměn – Versus Geppart*. Euromedia, Praha 2004, s. 3.

Citované filmy:

Tiger a drak (Wo hu cang long; Ang Lee, Čína/Hong Kong/Taiwan/USA, 2000)

Hrdina (Ying xiong; Yimou Zhang, Čína/Hong Kong, 2002)

Les ako azyl

_Michala Burcáková

„Poznáš tú pesničku Keď raz človek niekde v žite chyti človeka? Tak ja by som chcel...“ „To má byť Keď raz človek niekde v žite stretne človeka!“ povedala Phoebe. „To je báseň. Od Roberta Burnsa.“ „Ja viem, že je to báseň od Roberta Burnsa“. Ale mala pravdu. Naozaj je tam, že stretne človeka. Ale to som vtedy nevedel. (...) „Proste, ja si v jednom kuse predstavujem, ako sa davy malých deciek hrajú na takom veľikánskom žitnom poli. (...) Musím chytiť každého, kto sa priblíži k tej priepasti. Rozumieš, ak uteká a nedíva sa, kam uteká, ja musím odniekiaľ vyliezť a chytiť ho. Toto by som robil od rána do večera. Chytil by som decká v žite. Viem, že je to bláznovstvo, ale to je jediná vec, ktorú by som fakt rád robil. Viem, je to bláznovstvo.“¹

Keby bol Holden Caulfield skutočná bytosť a mal by schopnosť ochraňovať deti pred pádom zo žitného poľa do príľahlej priepasti, nikdy by neprekročili hranice detstva a nestali by sa súčasťou podvratného sveta dospelých. Nepoznali by zlo, pokrytectvo, hriech. Neklamali by, nezavádzali, neublížovali... Už sám Holden si uvedomoval, že je to povolanie v reálnom živote absolútne nenaplniteľné, bláznovstvo. Do nebezpečnej priepasti koniec koncov vždy nejaké dieťa spadne, či už dobrovoľne, náhodne, zo zvedavosti. Alebo ho tam niekto úmyselne postrčí, sebecky a predčasne sníme ružové okuliare z detských očí, a tak nastrbí jeho sice naivné, no predsa čisté a dobromyseľné vnímanie okolitého sveta. A vtedy sa z toho stáva zločin...

Jessica je mladé dospievajúce dievča. Má pozitívny vzťah k prírode, zvieratám, rada kreslí stromy. Na rozdiel od svojich rovesníkov preferuje utiahnutejší spôsob života, vzdialený od ukričaných davov a prílišnej pozornosti. Jediný, koho Jessica mimo členov rodiny vpušťa do vlastného kruhu blízkych, je sympatický sused Jack, miestny učiteľ literatúry a rodinný priateľ. Na druhej strane Tom, tichý samotár a introvert, sa od spoločnosti dištancuje úplne. Je to nepopulárny podivín tráviaci väčšinu času v útrobach blízkeho lesa, v spätosti s prírodou ako živočíšna zložka jeho prirodzeného mechanizmu. Lezie po stromoch, živí sa červíkmi, listami a lesnými plodmi, kúpe sa v jazere. Jedného dňa Tom nečakane vstúpi do života Jessicy. Ona vie, že je iný ako ostatní, a práve preto je ochotná zdieľať s Tomom čudné rituály jeho pustovnického života v lese. Keď raz v noci Jack znásilní Jessicu v jej vlastnom dome, zradí dôveru mladého dievčaťa a intenzívne poznačí jeho nazeranie na okolitý svet. Predčasná dospelosť, dezilúzia a zneužitie blízkym človekom je napokon to, čo hlavných hrdinov intímnej drámy s názvom *Môj brat Tom* spája do komplikovaného vzťahu, balansujúceho na pomedzí opatrovateľskej lásky súrodeneckej a vášnivej lásky mileneckej.

Dej filmu *Môj brat Tom* sa odohráva v okrajových oblastiach anglického vidieka, v okolí kraja Hertfordshire a v komornom prostredí mestečka Bricket Wood. Spomedzi lokácií však najdôležitejšie miesto zastáva príľahlý les, kde sa Jessica a Tom tajne stretávajú. Neobývaný les predstavuje vytúžený azyl pred vonkajším civilizovaným svetom, ktorý ich oboch drasticky poznačil. Je to miesto, kde platia nimi vytvorené pravidlá, na míle vzdialené od spoločenských konvencií. Tu pre svoju existenciu nepotrebujú šaty ani škrobenú

kultivovanosť. Môžu slobodne skákať, kričať, ventilovať zlosť a negatívne emócie, tam vonku sústavne potlačované. Les je aj tajným miestom ich animálnych tancov a rituálnych obradov, ktoré symbolizujú osobnú revoltu proti nespravodlivosti, nevšímavosti a pretvárke pokryteckých autorít (vo filme jednoznačne zastúpené zaslepeným kňazom, Toma zneužívajúcim otcom a učiteľom Jackom, reprezentantmi inštitúcií ako cirkev, rodina a školstvo). Dvojica si teda dobrovoľne volí život na spoločenskej periférii, lebo ako jediný prináša slobodu.

Britský dokumentarista Dom Rotheroe nakrútil svoj celovečerný hraný debut a v poradí štvrtý filmársky počín² *Môj brat Tom* v roku 2001. Pôsobenie v oblasti dokumentu a spätosť s naturálnym, neštylizovaným spôsobom prejavu sa podpísali na formálnej stránke filmu, ktorá bola evidentne poznačená aj väzbou režiséra na filozofiu dánskeho filmárskeho hnutia Dogma 95. Snaha o autenticitu je jednou z hlavných ambícií hnutia a je jasne čitateľná aj vo filme Doma Rotheroeho. Režisér nepoužíva žiadne ateliérové zábery ani prílišné dekorácie, čím odpútava pozornosť od filmovej estetiky a plne koncentruje záujem diváka na problém sexuálneho zneužívania a jeho tragických následkov. Roztrasená ručná kamera Robbyho Müllera, spolupracovníka režisérov Larsa von Triera, Jima Jarmuscha alebo Wima Wendersa, akcentuje surovosť výrazu filmového diela. Netradičná vizualizácia však vďaka intenzite emotívneho príbehu nepôsobí ani na chvíľu rušivo, naopak, podporuje sugestivnosť a vierohodnosť rozprávania, čo bolo napokon hlavným zámerom autora.

Jessica a Tom neboli deti a podobne ako Holden stáli nad priepasťou dospelosti. Na rozdiel od mladého skeptika, ktorý sa jej rozhodne postavil chrbtom, zvažovali, aký krok učinia ďalej. Predtým než mali možnosť slobodne sa rozhodnúť, nečakane im podrazili nohy ich najbližší. Keby mohol Holden chytať decká v žite, možno by pred pádom uchránil aj Jessicu a Toma. No to by sa v tej piesni nesmelo spievať „*Ked' raz v žite človek stretne človeka...*“

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ Úryvok z románu J. D. Salinger *Kto chytá v žite*.

² Pred filmom *Môj brat Tom* nakrútil Dom Rotheroe tri dokumentárne snímky: *A Sarajevo Diary* (1993), *The Stick Up* (1999) a *The Coconut Revolution* (2000).

Môj brat Tom (My Brother Tom, Dom Rotheroe, Veľká Británia, 2001)

Na pokraji evolúcie – 2001: Vesmírna odysea

_Robert Horňanský

Počiatky vedeckofantastického žánru v literatúre sa dajú mapovať od 19. storočia, obdobia prudkého rozvoja priemyslu a mechanizácie. Kým autori ako H. G. Welles alebo Jules Verne vstupujú do literárneho umenia v dobe, keď tento umelecký druh existuje prakticky odnepamäti, filmové sci-fi sa vyvíja paralelne s ostatnými a v dejinách kinematografie často presahuje aj do ostatných žánrov. Spojenie vedeckej fikcie a filmu je ideálne vďaka technickému charakteru kinematografického umenia. Už rané Méliésove sci-fi, napríklad *Cesta na Mesiac*, predstavujú základný pilier kinematografie.

O vyše 60 rokov neskôr svetlo sveta uzrie film *2001: Vesmírna odysea* Stanleyho Kubricka, ktorý podľa Bordwella a Thompsonovej „na jednej strane oživuje tradíciu žánru sci-fi, na druhej strane využíva záhadné symboliky evropského uměleckého filmu“.¹ Kubrick s Clarkeom, inšpirovaní filmom *Ako bol dobytý Západ*, zvolili pre svoj opus formu veľkofilmu, vyzroprávajúceho eposu vo viacerých uzavretých kapitolách.

Na pokraji vyhynutia sú opičí predchodcovia človeka v prvej kapitole filmu. Dve skupinky opíc zdieľajú jediný malý zdroj vody, jedia len bylinky a trpia tým, že ich napadne predátor. Jedného dňa skupina opíc objavuje záhadný čierny monolit, najprv sú vystrašené, neskôr sa k nemu približia a jedna z nich sa ho dotkne. Prítomnosť monolitu vodcovi opičej svorky vnukne vyššie vedomie a naučí sa používať nástroj – kosť – na usmrtenie slabšieho zvierata. Z opíc sa stávajú mäsožravci a sú zasýtené, vody je však stále nedostatok. Pri spore o zdroj vody vodca opíc utľchie kosťou opicu zo znepríatelenej svorky. Oslavujúc víťazstvo, vyhadzuje svoju kosť do vzduchu. Táto sa strihom mení na nástroj, ktorý bude človek používať v ďalekej budúcnosti – umelý satelit na obežnej dráhe.

V ďalšej časti filmu vidíme svet budúcnosti, keď človek zostrojil umelé satelity krúžiace okolo Zeme, začal letať do vesmíru, vybudoval si základne na obežnej dráhe a Mesiaci. Hlavnou postavou druhej kapitoly je Heywood Floyd (William Sylvester), ktorý ako vysoko postavený predstaviteľ cestuje na Mesiac, kde zaznamenali nevysvetliteľné odchýlky v magnetickom poli, ktoré spôsobilo teleso neznámeho pôvodu. Pri obhliadke náleziska nachádzajú astronauti rovnaký monolit, aký sa objavil v prvej kapitole úsvitu ľudstva. Na monolit dopadnú slnečné lúče a začne vysielat signál smerom k Jupiteru.

Tretia kapitola filmu hovorí o ceste vesmírnej lode Discovery k Jupiteru. Astronauti Dave Bowman (Keir Dullea) a Frank Poole (Gary Lockwood) sa vydávajú na prieskum Jupitera na lodi riadenej inteligentným počítačom HAL9000 (Douglas Rain). Zbytok posádky, ktorý má viesť samotný prieskum pri Jupiteri, je hybernovaný a ani jeden z aktívnych členov posádky nevie, za akým účelom k Jupiteru letia.

Zlom v deji nastáva v momente, keď sa kvôli poruche HAL rozhodne, že Dave a Frank môžu ohroziť zbytok misie. HAL zavraždí Franka, ktorý v exteriéri kozmickej lode opravuje pokazenú jednotku, a odpojí hybernovanú časť posádky od životne dôležitých zdrojov. Davea, ktorý ide zachrániť Frankovo telo, odmieta pustiť späť do lode. Napokon, keď sa Dave dostane do vesmírnej lode a odpojí HALa, prilietajú k cieľu cesty, Jupiteru.

Kubrickovsko-clarkeovský pohľad na vesmírne lety bol v dobe uvedenia filmu vo veľkej miere unikátny. *Vesmírna odysea* je jeden z prvých filmov využívajúci určité prvky „realizmu“ do tej miery, do akej sa dá o realizme hovoriť v prípade vedeckofantastického žánru. Podobne ako v ostatných Clarkeových dielach, veci vytvárajúce svet jeho diela nie sú len prvkom imaginácie (ako napríklad u iného sci-fi autora Franka Herberta, ktorý pre svoju ságu *Duna* vytvára svet s vlastnými pravidlami), ale v mnohých smeroch sa opierajú o technické a technologické poznatky súčasnej doby. Dej samotný je zasadený do prelomu 21. storočia a mnohé veci zobrazené vo filme ešte nie sú realitou tak, ako znela v roku 1968 predpoveď v propagačnom materiáli k filmu.² To je neudhom mnohých starších sci-fi snímok, ktoré sa navyše svojimi futuristickými kulisami stávajú po



Záber z filmu (www.jameshymans.com)



Záber z filmu (www.jameshymans.com)

pár desaťročiach často až nechcene smiešne. Kubrickov film poznačil zub času z tohto ohľadu minimálne.

Film spája líniu dobrodružnej „startrekovskej“ a intelektuálnejšie ladenej odnože žánru, známej vo svojej dobe skôr z literatúry. Navyše, mení aj žánrový prístup k formálnej stránke. Sci-fi z 50. rokov sa držali prevažne „pri zemi“ a hlavnou témou bol možný príchod mimozemšťanov na Zem (napr. vo filme *Deň kedy sa zastavila Zem*, alebo *Vojna svetov*). V 60. rokoch sa začína do popredia dostávať dobrodružno-objaviteľská línia, ktorú predstavuje napr. seriál *Star Trek*.

Kubrick s Clarkeom inovujú aj interpretáciu mimozemskej civilizácie, ktorá bola v 50. rokoch obmedzená zväčša na humanoidne vyzerajúcich návštevníkov, prípadne robotov alebo rôzne typy kreatúr. Vo *Vesmírnej odysei* existuje iná civilizácia vo forme, ktorá sa vymyká ľudskému chápaniu. Jej jediným sprítomnením je tajomný monolit starý milióny rokov. Ďalší z monolitov sa objavuje pri Jupiteri, a je vstupnou bránou na cestu do inej dimenzie, ktorú absolvuje Dave. Cestu, pri ktorej sa astronaut mení na akúsi vyššiu formu: Umiera ako človek, aby sa mohol znovu narodiť ako Vesmírne dieťa.

Pohľad na evolúciu, posunutú vpred vždy na základe zásahu vyššej moci, je vo filme na jednej strane zobrazený postupným vývinom opíc a neskôr premenou Davea vo Vesmírne dieťa, pričom vyššou mocou je bytosť, čo vytvorila monolit. Na druhej strane je tu línia „človek vs. stroj“, keď sa výtvor človeka, ktorý ho predbehne v dokonalosti, obráti proti tvorcom. V oboch prípadoch síce funguje darwinovský prirodzený výber, ale vývin je v niektorých momentoch podmienený aj cudzím zásahom.

Vesmírna odysea je dielo, ktoré s divákom komunikuje prevažne na vizuálnej a hudobnej báze. V prvej a poslednej kapitole dialóg úplne absentuje a aj v ostatných je jeho výskyt veľmi striedmy. Mnohé veci, ktoré vidíme, nie sú v rámci filmu konkrétne pomenované (napríklad pojem „Vesmírne dieťa“, ktorý som prevzal z Clarkeovej rovnomennej knihy). Interpretácia filmu teda môže byť oveľa mnohoznačnejšia, pôvodcom monolitu môžu byť vysoko vyvinutí mimozemšťania, ako som písal vyššie, ale v inej interpretácii by sa dalo postupovať aj spôsobom „autor monolitu = vyššia bytosť = Boh“.

Samostatnú kapitolu predstavuje hudobná stránka diela. Aj keď pôvodným autorom hudby pre film bol Alex North, Kubrick sa napokon rozhodol použiť soundtrack pozostávajúci z klasickej hudby (Johanna Straussa, Richarda Straussa, Arama Chačaturjana alebo súčasného autora Gyorgiho Ligetyho). Jedným z prvkov realizmu, na ktorý sa vo filmoch z vesmíru často zabúda, sú rôzne zvuky vesmírnych lodí, v dnešnej dobe väčšinou čo najfuturistickejšie (najhlasitejšie a s využitím modernej zvukovej techniky aj najpriestorovejšie). Kubrick sa takéhoto doprovodu, ktorý v skutočnosti vo vesmírnom vákuu nemôže existovať, vzdáva a napr. Floydov let na mesiac dopĺňa Straussovým valčíkom. Ale nie sú to len „tancujúce“ vesmírne lode, ktoré fascinujú svojou abstrakciou. Psychedelická medzidimenzionálna cesta v záverečnej kapitole filmu, doplnená Ligetyho avantgardnou hudbou, posúva dielo do kinematografických končín experimentálneho filmu, kam sa odvážila len málokto rá hraná snímka.

Pre Kubrickov štýl je veľmi typický aj spôsob snímania, ktorý miestami hraničí až s prostriedkami využívanými v dokumentárnom filme. Scény, keď je kamera akýmsi ďal-

ším účastníkom a sleduje postavy v akcii, Kubrick prvýkrát vytvoril v snímke *Cesty slávy*, neskôr ich rozvinul v *Mechanickom pomaranči* a popri posledných režisérových filmoch je asi najlepším príkladom jeho adaptácia Kingovej knihy *Osvietenie*, tam je prakticky celý film snímaný týmto spôsobom. Vo *Vesmírnej odysei* sú to najmä časti odohrávajúce sa v lodi Discovery, kde kamera krúži v obrovskej gravitačnej centrifúge spolu s hercami, alebo napr. časti odohrávajúce sa na rampe vesmírnych modulov, kde býva často použitá ručná kamera sledujúca protagonistov. V niektorých záberoch je použitá aj subjektívna perspektíva HALa, vďaka ktorej divák dokáže akceptovať všadeprítomný lodný počítač ako ďalšiu postavu.

Vizuálna stránka a efekty, na ktorých je film prakticky celý založený, pôsobia veľmi dôstojne aj po mnohých rokoch, čo je v sci-fi žánri nevidané. Podobným spôsobom fungujú aj herecké výkony, ktoré, možno aj vďaka Kubrickovmu sklonu k antidramatizmu, nie sú zbytočne teatračné, alebo až smiešne, akými sa môžu javiť v ostatných dobových veľkoprodukciami. *Vesmírna odysea* sice je koncipovaná ako veľkofilm (s predhrou, viacerými dejstvami, prestávkou a pod.), ale v kontexte veľkofilmovej produkcie 50. a 60. rokov nemá, najmä v hollywoodskej produkcii, obdobu. Kubrickovmu vizuálnemu spôsobu rozprávania príbehu sa vzdialene približuje snáď len David Lean, ktorý dáva pred veľkými teatračnými scénami prednosť vizuálnej lyrizujúcej poetike (putovanie Petera O'Toola púšťou vo filme *Lawrence z Arábie* môže – či už dôrazom na vizuál, alebo hudobnou dramaturgiou – vzdialene pripomínať let na Mesiac vo *Vesmírnej odysei*).

Kubrickova *2001: Vesmírna odysea* bezpochyby predstavuje významný míľnik žánru, ktorý zmenil pohľad na sci-fi v kinematografii. Svojou formálnou dokonalosťou a obsahovou neuchopiteľnosťou predstavuje dodnes jedno z najvýraznejších diel kinematografie. Jej vysoká divácka náročnosť je vyvážená neopakovateľným zážitkom, aký dokázalo ponúknuť v histórii filmovej tvorby len niekoľko filmov.

Autor študuje filmovú vedu, 3. ročník

¹ THOMPSONOVÁ, Kristine a BORDWELL, David: *Dějiny filmu*. Praha : AMU, 2007, str. 536.

² Text brožúrky k filmu znel: „Čokoľvek v 2001: Vesmírnej odysei sa môže stať v priebehu nasledujúcich troch dekád a mnoho z filmu sa stane začiatkom ďalšieho storočia.“

Citované filmy:

Cesta na Mesiac (Le Voyage dans la lune; Georges Méliés, 1902); **2001: Vesmírna odysea** (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968); **Ako bol dobýť Západ** (How the West Was Won; Henry Hathaway, Richard Thorpe, George Marshall, John Ford, 1962); **Deň kedy sa zastavila Zem** (The Day the Earth Stood Still; Robert Wise, 1951); **Vojna svetov** (The War of the Worlds; Byron Haskin, 1953); **Star Trek** (Star Trek: The Cage; Robert Butler, 1966); **Mechanický pomaranč** (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1971); **Osvietenie** (Shining; Stanley Kubrick, 1980); **Lawrence z Arábie** (Lawrence of Arabia; David Lean, 1962)

Vera Drake

_Stanislava Tulinská

Otázka interrupcií je už mnoho rokov predmetom sporov nielen medzi ľuďmi v Boha veriacimi či ateistami, ale aj medzi jednotlivými vládnucimi stranami. Tento konflikt je zakódovaný už v samotnom zákone hovoriacom: „Žena má právo podstúpiť interrupciu,“ ale aj: „Každý má právo na život, pretože ľudský život je hodný ochrany už pred narodením.“⁴¹ Na čom sa však zhodnú všetci je, že vykonať potrat nelegálnou cestou sa stáva trestným činom.

Film britského režiséra Mikea Leighta *Dve tváre Very Drake* nás prenáša do roku 1950, do rodiny skromnej a láskavej staršej pani, Very Drake. Vera žije so svojím manželom a dvoma dospelými deťmi normálny, jednoduchý život v povojnovom Londýne. Ako takmer každá druhá rodina. Vera sa živí upratovaním domov a jej manžel Stan pomáha bratovi v dielni. Spoločne s dcérou Ethel a synom Sidom prežívajú každodenné radosti, úspechy, ale i starosti. Ako takmer každá druhá rodina.

Vera Drake pôsobí na diváka ako anjel či posol boží. Tento pocit vyvoláva najmä jej neprestajná chuť a ochota každému pomáhať. Rozjasňuje ju, robí šťastnou a jej nálada sa stáva nákazlivou pre všetkých, ktorí sa ocitajú v jej blízkosti. Chodí do práce, stará sa o nevládneho suseda, chorú matku a hľadá snúbenca pre málo spoločenskú Ethel.

Všetko sa tak zdá byť ideálne, až kým...

Vera Drake má aj inú tvár ako tú vyššie spomínanú samaritánsku. Je to totiž žena, čo časť svojho života pred všetkými ukrýva. Každý piatok o sedemnástej kdesi v okolí vykonáva nejakej nešťastnici nelegálnu interrupciu.

Hrdinka filmu *Dve tváre Very Drake* balansuje na hranici medzi dobrom a zlom. Na hranici medzi snahou pomôcť tým, čo to potrebujú a nezákonným ukončením nevinného života.

Vedľajšia dejová línia zobrazuje život vyššej, majetnejšej vrstvy a jej prostredníctvom oboznamuje divákov s vtedajšou dobou, s pomermi, aké v roku 1950 v Londýne panovali: keď sa žena rozhodla pre legálnu interrupciu, musela zaplatiť vysoký obnos peňazí, musela podstúpiť aj nespočetné množstvo vyšetrení, ktorých vrcholom bola návšteva psychiatra. Tento vedľajší dejový oblúk do značnej miery vysvetľuje rozhodnutie Very prevádzať nelegálne potraty, a tak pomáhať ľuďom. Pomáhať ženám znásilneným, zneužitým, chudobným, či tým, ktorých počet detí sa pomaly blížil k dvojcifernému číslu. Jednoducho, ženám nešťastným a chudobným.

Zlomom filmu je zatknutie hlavnej hrdinky kvôli jednému nevydarenému zákroku. Film sa „rozpadá“ na dve čoraz menej kompatibilné časti. Prvou bola šťastná rodinná idylka, druhou sú situácie plné strachu a zúfalstva spájajúce sa s porušením zákona a odhalením hrdinkinho tajomstva. Rozdielnu atmosféru týchto dvoch častí znázorňuje aj samotné ich tempo. Optimizmus prvej časti je zobrazený rýchlym striedaním jednotlivých obrazov, či výskytom postáv a situácií, ktoré nemajú veľký vplyv na hlavnú dejovú líniu. So zatknutím však do popredia nastupuje tempo pomalšie a zameranie sa snímky



Záber z filmu (<http://www.newline.com/viewpic.php?dlid=2516>)

najmä na príbehy hlavných hrdinov, na detaily ich tváří a na ukotvenie deja výlučne do priestoru bytu rodiny Drakeovcov a súdnej siene.

Hlavnou témou Leighovho opusu je zobrazenie nebezpečenstva, ktoré prináša pohyb na hranici zákona, zobrazenie náhleho zvratu v doterajšom živote v prípade, že sa veci vychýlia negatívnym smerom. Verini najbližší zisťujú, že ju ani po 25 rokoch prežitých pod jednou strechou nepoznajú, prestávajú jej dôverovať. Tieto hraničné situácie však neodkrývajú len pravé tváre vinníkov, ale aj tváre ľudí pohybujúcich sa v ich bezprostrednej blízkosti. Práve tu sa ukazuje, kto je skutočným priateľom a kto zradcom ukazujúcim chrbát v momente odhalenia neprijemnej pravdy. Vo filme nás táto skutočnosť zasiahne o to väčšmi, že Vere sa zrazu nemôže ani len pozrieť do očí jej vlastný syn.

Aj divák si uvedomuje, že konanie hlavnej hrdinky je protiprávne. Napriek tomu ju však vníma ako nevinnú, naivnú ženu, pomáhajúcu zúfalým dušiam. Preto nielen filmové postavy sa rozhodujú, na ktorú stranu sa postaví, ale aj samotné publikum. A práve ono veľmi osobne vtiahnutie diváka do deja a témy filmu robí z *Dvoch tváří Very Drake* natoľko výnimočnú a zaujímavú snímku.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ Ústava Slovenskej republiky: Druhá hlava – základné ľudské práva a slobody.

Romaňi gil'i džal le jilestar, avel kijo jilo¹

_Lenka Kuchtová

Cigán, Cyran, Cigón, Tsigan, Zingaro, Gitan, Gitano, Bohemien, Egyptian, Voloch, Gypsy, Rom... – pomenovania, pochádzajúce z rôznych krajín, no každé z nich označujúce príslušníka obdivuhodnej aj zavrhovanej etnickej skupiny, rozšírenej v rozličných kútoch Európy, Ázie a USA. Hrdé etnikum, pochádzajúce z Indie, si aj po vyše 1000 rokov trvajúcim putovaní a prispôsobovaní sa neľahkým podmienkam zachováva svoj rómsky jazyk *romaňi čhib* i charakteristickú kultúru. Tá je mozaikou prvkov všakovakých kultúr, s ktorými sa stretlo počas cestovania naprieč svetom. Kočovní spôsob života Rómov však so sebou prinášal nepochopenie, podozrievanie a nesympatie zo strany Nerómov, žijúcich v hosťujúcej krajine. Pretože strach z niečoho cudzieho, odlišného, tajomného „vnaša do vzájomnej komunikácie a vzájomných vzťahov istú opatrnosť, nedôveru, ktorá potom môže byť – a často aj je – príčinou mnohých nedorozumení, prameňom vzniku a upevňovania negatívnych až nepriateľských (...) predsudkov.“² Toto vzájomné odcudzenie ešte umocňuje fakt, že Rómovia sčasti poznali a poznajú fungovanie sveta Nerómov, ale informácie Nerómov o živote Rómov boli a vždy sú nedostačujúce.

Tony Gatlif, francúzsky režisér s alžírsko-rómskym pôvodom, sa prostredníctvom svojich filmov snaží napraviť vyššie spomínanú neznalosť zo strany Nerómov a ponúknuť im tak možnosť nahliadnuť do krutého rómskeho sveta, vidieť ho taký, aký je. Režisérove najväčšie zbrane na diváka sú hudba, spev a tanec, ktoré sú hlavnými atribútmi aj kultúrne bohatého dokumentu *Latcho Drom*, kultovnej a najväčšmi oslavovanej snímky *Gadjo dilo* i jeho posledného filmu *Transylvania*.

„Nezobral som si z Gangy slnko, neukradol šepot paliem, ale zobral som si pieseň, zapamätal som si tanec, začarovaný v strunách Gangy.“³ A práve tradičné rómske piesne, prezentované Rómami z rôznych kútov sveta, sú rozprávačom ich nešťastnej histórie, zobrazené vo filme *Latcho Drom*. Filmové putovanie začína v Radžastáne, pokračuje do Egypta, Turecka, Rumunska, Maďarska, Slovenska, Francúzska a končí v Španielsku. Malý indický chlapec, kráčajúci po púšti, spieva o vytúženom návrate k rodine. Na poli, čerstvo po daždi, drobný chlapček pozoruje starého muža, hrajúceho na opotrebovaných husliach a zlomeným hlasom spievajúceho o nepravostiach spáchaných voči Rómom. Chlapec, vyhnaný aj s rodinou zo svojho príbytku, v pouličnom zhľuku milovníkov hudby a tanca úchvatne spieva pieseň s politickým podtónom. Veľkú pozornosť Gatlif venuje práve deťom, ktoré už v útlom veku najprv pozorovaním a neskôr samotným prezentovaním vyjadrujú úctu i obdiv k vlastnej kultúre. Oni sú totiž novou generáciou, uchovávaťcou tradície, prenášané z pokolenia na pokolenie, a ďalej šíriacou jedinečnú a nesmrteľnú rómsku hudbu, plnú radosti, ale i smútku. Tak, ako sa spolu s kamerou Erica Guicharda presúvame z jednej krajiny do druhej, tak sa mení i repertoár hudobných nástrojov, štýl tanca, ba dokonca i jazyk. „Niektoré skupiny Rómov zabudli úplne rómsky jazyk a hovoria jazykmi miestnych obyvateľov. Tak sa stalo s rečou časti Rómov žijúcich na území Maďarska alebo Španielska, ktorých jazyk zanikol vďaka zákazom používania v minulosti.“⁴ Avšak väčšina skupín si aj napriek používaniu výrazov miestneho jazyka

v *románi čhib*, uchováva svoju podstatu a nezabúda na svoj pôvod. Aj napriek rôznorodosti krajín, v ktorých sa Rómovia usadili (pravdepodobne nie nastalo), ich hudba je vždy a všade plná vášne a živelnosti. *Latcho Drom* nás vťahuje do ich sveta najmä prostredníctvom hudobných čísel, naoko spontánnych, no bezpochyby neoddeliteľných od ich prirodzeného prejavu a spôsobu života. Tieto vystúpenia, odohrávajúce sa v už vyššie spomínaných kútoch sveta, sú komponentmi nerušene sa prelínajúcich, no príliš krátko trvajúcich minipribehov, poukazujúcich na krásu rómskej multimuzikálnosti, ktoré divák s nadšením sleduje.

Gatlif sa v *Latcho Drom* upriamil na zviditeľnenie kultúry, histórie a života samotných Rómov. V snímkach *Gadjo dilo* a *Transylvania* sa už venuje predovšetkým rozdielnostiam a stretnutiam dvoch svetov – sveta Rómov a sveta Nerómov. Zameral sa na jednu konkrétnu krajinu – Rumunsko a jeho oblasť nazývanú Transylvánia – s azda najväčším počtom jeho súkmeňovcov. Gatlif sám v minulosti pátral po svojich predkoch, no na ceste sebaopoznávania nachádzal neprávosti a rasistické nálady, vyplývajúce z neznalosti o tom druhom. A práve to preniesol na filmové plátno.

Stéphane, hrdina filmu *Gadjo dilo*, je mladý Francúz, putujúci po neznámej rumunskej krajine, ktorý aj napriek jazykovej bariére preniká do pozoruhodného života v rómskej osade a pod ochranou starého Izidora sa priúča miestnemu jazyku i typickým rómskym zvykom. Hlavnou postavou *Transylvanie* je v Gatlifovej tvorbe prvý raz žena – mladá Francúzka Zingarina, žijúca vo vlastnom uzavretom svete, ktorá po rozplynutí snov a vízií o krásnej budúcnosti s milovaným mužom a nenarodeným dieťaťom sa v zúfalstve vydá na cestu poznávania, nielen neznámeho prostredia, ale i samej seba. Oba príbehy spája pochmúrna, no kultúrou bohatá rumunská krajina, do ktorej prichádzajú naši hrdinovia s istým cieľom. Ctižiadostivý Stéphane aj Zingarina v cudzom kraji pátrajú po ďalšej osobe, ktorá upokojí ich túlavé duše či zabezpečí lepšiu budúcnosť. Stéphane hľadá rómsku speváčku menom Nora Luca, ktorej pesničky si s obľubou púšfal jeho nebohý otec. Zingarina zase túži nájsť svojho milenca rumunského pôvodu, vynikajúceho hudobníka, ktorý istý čas žil vo Francúzsku, no úrady ho údajne deportovali z krajiny. Dosiahnuť vysnívaný cieľ sa nepodarí ani jednému, ani druhému. Zatiaľ čo Stéphane Noru Lucu nikdy nenájde (no namiesto nej prichádza vášnivá a divoká Sabina, s ktorou začína nový život, keď v závere filmu ničí všetky svoje hudobné nahrávky), Zingarina svojho Milana stretne, ale ten ju odmieta. Obaja hrdinovia, obdivuhodne silní a prispôsobiví akýmkoľvek podmienkam, schopní prežiť v chudobnom a krutom prostredí, spoznávajú nový kraj, inú mentalitu ľudí a život, ktorý si zamilujú.

Pozoruhodný fakt je to, že obe hlavné postavy, pochádzajúce zo sveta Nerómov, nemajú žiadne predsudky voči Rómom, práve naopak, sú ochotní nadobúdať nové poznatky o ich skutočnej podstate a vďaka rómskej úprimnosti, pohostinnosti a vóli pomáhať sú odhodlaní s nimi žiť. Avšak takýto prístup a správanie nás (bielych) je veľmi ojedinelé, čo je viditeľné vo všetkých troch filmoch. Tony Gatlif v nich poukazuje aj na životné obmedzenia rómskych skupín, žijúcich či už v Rumunsku, v Španielsku alebo na Slovensku, bezprostredne plynúce z intolerancie zo strany Nerómov. Môžeme to vidieť v unáhlenom uväznení Izidorovho syna a v bezcitnom vypálení celej osady, v predpokladoch Rumunov voči Zingarine, len preto, že má na sebe rómske oblečenie, alebo v bez-

ohľadnom zamurovávajú dveri a okien rómskych príbytkov. Režisér však vďaka tomu poukazuje aj na závideniahodnú schopnosť Rómov vždy sa postaviť na nohy a kráčať ďalej. Prirovnáva ich k prírodným živlom ako sú voda a oheň. Prekonávajú totiž všelijaké kamene, hodené im do cesty, no žiadnu ich nezastaví a stále si udržiavajú radosť zo života s ohnivou hudbou a temperamentným prejavom. Sú úzko spätí i so zemou, prírodou a neodmysliteľne k nim patrí aj láska ku koňom, ktoré Gatlif takisto stavia do konfrontácie s divoko žijúcim národom. Vo svojich filmoch spolupracuje s množstvom nehercov, čím sa snaží – a veľmi úspešne – o autentické zachytenie daného prostredia.

Veľkým spojovníkom Gatlifových filmov je rómska hudba a tanec, ktoré sú najúčinnjším prostriedkom zblížovania sa Stéphanu a Zingariny s rómskym svetom a pre samotných Rómov sú najkrajším únikom z krutej reality a najväčším bohatstvom, čo môžeme vidieť najmä v snímke *Latcho Drom*. Stéphanu krásu podmanivých rytmov aj nahráva, chce ju ďalej šíriť, a Zingarine hudba pomáha dočasne zabudnúť na bolesť. Vo všetkých troch snímkach hudba „nestráca svoj pôvodný zmysel – rozdávať krásu“⁵ a radosť. Veľmi dojímavý na nás pôsobí rozkošný chlapček, ktorý platí olaským maďarským Rómom v nádeji, že poteší jeho smutnú mamičku, alebo rómski hudobníci odmietajúci ďalej hrať pre Čangala (tajomného spoločníka Zingariny), rozbíjajúceho si o hlavu fľaše piva, a odchádzajú so slovami, že hudba je pre život a nie, aby robila zle.

Najvýraznejším spoločným motívom filmov je okrem kultúry aj cesta ako neoddeliteľná súčasť (dnes už oveľa menej) kočujúceho etnika a cesta ako jediný pozitívny krok, smerujúci k nájdeniu seba samého. Stéphanu i Zingarina ju absolvovali a poddali sa spôsobu života „kočujúceho Róma, chudobného, ale šťastného vďaka svojej hudbe, tancu a piesňam (...) Róma, ktorý je na ceste, bez domu, bez potreby návratu na nejaké stále miesto a práve preto slobodného.“⁶

Nahliadnutie do sveta zaujímavého etnika, ponúkané Gatlifom, je osviežujúce a euforické, no zároveň trpké a zahanbujúce. Rómovia, plní života, bujarosti a temperamentu, žijú takmer všade v chudobe, plnej ťažkosti presadiť sa vo svete, ovládanom Nerómami. Väčšina Rómov sa mu prispôsobuje, čím zanecháva tradície a ich typickú kultúru, no niektorí nepodliehajú a žijú práve taký život, ktorý je pre nich najprírodzenejší a najsprávnejší.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

¹ (Rómska pesnička vychádzajúca zo srdca a prichádzajúca k srdcu) Mann, Arne B. 1992. *Neznámi Rómovia. Zo života a kultúry Cigánov – Rómov na Slovensku*. Bratislava: Ister Science Press, str. 157.

² Bartosz, Adam. 2004. Neboj sa cigána. Na dara Romestar. Nižná Rybnica: Občianske združenie Romani vodži, str. 7.

³ Bartosz, Adam. 2004. Neboj sa cigána. Na dara Romestar. Nižná Rybnica: Občianske združenie Romani vodži, str. 170.

⁴ Bartosz, Adam. 2004. Neboj sa cigána. Na dara Romestar. Nižná Rybnica: Občianske združenie Romani vodži, str. 100.

⁵ Lexmann, Juraj. 2005. Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, str. 23.

⁶ Bartosz, Adam. 2004. Neboj sa cigána. Na dara Romestar. Nižná Rybnica: Občianske združenie Romani vodži, str. 136.

Citované filmy:

Latcho Drom (Tony Gatlif, Francúzsko 1993); **Gadjo dilo** (Tony Gatlif, Francúzsko 1997);

Transylvania (Tony Gatlif, Francúzsko 2006)

Život ako boj o prežitie

_Tomáš Zausin

Čo je to domov? Pre väčšinu, ak nie dokonca pre všetkých, je to miesto, kde sme vyrastali, kde máme rodinu a kam sa stále radi vraciame. Je to miesto, ktoré pre nás znamená nejakú istotu. To, že máme rodinu a domov, berieme už ako nejakú samozrejmosť. Tento pocit samozrejmosti sa stráca, keď o domov alebo niekoho blízkeho prídeme. Vtedy sa človeku častokrát vlieva do srdca pocit bezmocnosti, niekedy až zúfalstva. No stále sú to situácie, ktoré sa dajú časom a s podporou blízkych ľudí prekonať. No čo potom, ak sa človek stane nielen bezdomovcom vo vlastnej krajine, ale zostáva aj bez akejkoľvek podpory najbližších?

Do takejto situácie sa dostal aj hlavný hrdina filmu *Pianista* pôvodom poľského režiséra Romana Polanského, Wladyslaw Szpilman. Roman Polanski je autor, ktorý má s touto tematikou osobnú skúsenosť. Sám prežil detstvo v krakowskom gete, jeho spomienky na tieto udalosti boli dokonca také silné, že svojho času odmietol režírovať *Schindlerov zoznam*.

Szpilman je na začiatku mladý a nádejný klavirista. Čakala by ho slubná budúcnosť nebyť udalostí, ktoré sa mu priplietli do cesty. Nemecká armáda útočí na Poľsko, začína sa 2. svetová vojna. V tej dobe nebolo príliš výhodné byť Poliakom a ak bol niekto ešte aj Žid, mal nielen po kariére, ale celkom určite sa musel obávať aj o vlastný život.

Mladý Wladyslaw, ktorý býva spolu s rodičmi a súrodencami v priestrannom byte



Záver z filmu (http://www.ruthlessreviews.com/reviews.cfm/id/815/page/the_pianist.html)

v centre Varšavy, len s nevôľou sleduje, čo sa deje v jeho okolí. Ak opomenieme norimberské nariadenia, ktoré zakazovali Židom uskutočňovať také bežné činnosti ako je prechádzka v parku, či návšteva kaviarne, potom bolo pre nich isto najväčším ponížením premiestnenie sa z vlastného, priestranného bytu do domu, ktorý obývali ešte s viacerými ďalšími rodinami. A akoby to nestačilo, boli oddelení od ostatnej časti mesta vysokým múrom, ktorý umožňoval pohyb len v tomto vymedzenom priestore.

Život tu bol ťažký, ťažší než za stenami múrov, potravín bolo málo a každý sa snažil užiť ako vedel, no povedzme si pravdu, kto bude kupovať knihy v čase, keď nemá ani čo do úst položiť?

Už takéto podmienky by mnohých psychicky položili, no najhoršie malo ešte len prísť s nariadením o vysťahovaní do pracovných táborov. Pri jednom z takýchto nástupov, kde bola aj celá rodina Szpilmanovcov, sa však stala udalosť, ktorá by sa dala nazvať šťastie v nešťastí. Mladému Wladyslawovi sa akýmsi zázrakom podarilo z transportu utiecť s pomocou bývalého priateľa. Tu sa začína jeho púť vyhnanca.

Počas celého zvyšku vojny sa skrýva u poľských priateľov. Hoci vedia, že im hrozí smrť za ukryvanie Žida, neváhajú a pomáhajú pokiaľ sa dá. Koniec vojny je však ešte ďaleko. Wladyslav je na dne fyzicky aj psychicky, skrýva sa, kde je to len možné, nevediac, že svoju rodinu už nikdy živú neuvidí. Hoci tuší, že nič dobrého sa jej stať nemohlo.

Wladyslav tým, že je Žid, je nielen na okraji záujmu a spoločnosti tých čias, je to pre mnohých aj Poliakov osoba, ktorej život nemá vysokú cenu, ale je, dá sa povedať, na dne doslova, tak, že už nevládze na konci ani ďalej bojovať s osudom. Vo finále sa aj na neho usmeje trocha šťastia v podobe nemeckého dôstojníka, ktorý ho nečakane nechce uväzniť, či nebodaj zabiť. Naopak, rozhodne sa mu pomôcť.

A aj vďaka tomuto Nemcovi nakoniec Wladyslav prežije záver vojny. Vyčerpaný, na konci so silami, ale aspoň živý. Veď napokon, ten pravý boj sa možno začína až teraz po vojne.

Autor študuje filmovú vedu, 1. ročník

Pianista (The Pianist, Roman Polanski, 2002)

Interview prvé

_Pavel Smejkal

Amat Escalante je svetoobčan – po otcovi Mexičan, po matke Američan. Domovom mu boli striedavo obe krajiny a v súčasnosti je ním Istanbul. Je mladý, no za sebou má už dva mimoriadne úspešné celovečerné filmy ocenené na prestížnych svetových festivaloch vrátane Cannes. So snímkami *Krv* (2005) a *Bastardi* (2008) sa vďaka Medzinárodnému filmovému festivalu Bratislava mohli zoznámiť aj slovenskí diváci. Escalante sa v Bratislave s oboma filmami predstavil v súťažnej sekcii a za oba získal cenu za réžiu. Na 10. ročníku festivalu sa zúčastnil osobne a pri tejto príležitosti vznikol aj nasledujúci rozhovor.

Je spôsob, akým vo vašich filmoch zobrazujete sex a násilie, reakciu na stratégie, ktoré používajú médiá?

Sexualita a smrť sú pre mňa niečím záhadným a navzájom sú istým spôsobom prepojené. Pišem skôr inštinktívne, takže nedokážem uspokojivo vysvetliť, čo tieto motívy v mojich filmoch znamenajú. Pre mňa ako autora je dôležité, akým spôsobom diváci smrť, ktorú vidia na plátne, precitíia. Mojmím zámerom bolo nakrútiť film, ktorý všetko ukazuje bezprostredne. Nechcem, aby medzi divákom a obrazom existovala akákoľvek bariéra. S tým súvisí aj zobrazenie sexu a násilia. V prípade *Bastardov* skôr toho násilia.

Vo vašej debutovej snímke *Krv* však nájdeme oboje.

Áno. Spôsob stvárnenia milostných scén vo filmoch je nápadne ustálený. Zvyčajne ide o prestrihy neurčitých detailov pohybujúcich sa tiel a celé to podfarbuje hudba.

Významnú úlohu zohráva aj kasting.

Presne tak. Aj v tomto som chcel kánon porušiť.

Ako v tomto kontexte vnímate pôsobenie televízie?

Budem hovoriť o praxi v Spojených štátoch, tá však preniká do celého sveta. Zdá sa mi, že vždy sleduje nejaký účel – predať produkt, kategorizovať dobro a zlo... Násilie v amerických filmoch je pevne spojené s jednoznačnými morálnymi súdmi: Človek, ktorý zabil, je zlý človek, prípadne musel zabíjať, aby zachránil vlastný život. V skutočnosti sú veci mnohoznačnejšie. Vražda je čosi komplikované, čosi, čo sa vzpiera jednoduchým vysvetleniam. To je jedna stránka veci. Na druhej strane, povedzme v *Batmanovi*, v ktorom zomrie okolo dvesto ľudí, je smrť vnímaná celkom inak, ako keď v mojom filme zomrie jedna alebo dve postavy. Ľuďi sa to dotýka intenzívnejšie kvôli spôsobu, akým je to nakrútené.

V čom spočíva ten rozdiel?

Masmédiá predostierajú sterilné obrazy vojny a sexu. Viditeľné je to najmä v prípade skutočných vojen, vedených krajinou, ktorá svetové médiá kontroluje, a preto neprípustí, aby sa v nich objavili obrazy mŕtvych tiel alebo škôd, spôsobených jej zbraňami. V Spojených štátoch panuje trend odmietania obrazu smrti. V *Bastardoch* ženská hrdinka sleduje televíziu z pohodlia a bezpečia gauča. Preto som vo filme nechal smrť istým spôsobom vyjsť z obrazovky.



Režisér Amat Escalante (www.elsiglodetorreon.com.mx)

Hovoríte o odmietaní obrazu smrti, na druhej strane sa na nás tieto obrazy valia zo všetkých strán...

Áno, najmä na internete. V Mexiku je situácia celkom iná – obrazom mŕtvych tiel sa tam nevyhnete. Dokonca tam existujú noviny, ktoré sa na to špecializujú a v čomsi pripomínajú pornografiu. Na riadnych amerických televíznych staniaciach alebo, povedzme, v spravodajstve však nenájdete skoro nič. Ak sa v amerických televíziách objaví násilie, tak účelovo skreslené. Ako príklad posluží televízny program *Cops*, ktorý som použil aj vo filme *Bastardi*. V tomto programe sú páchatel'mi násilia podozrivo často černoši alebo Mexičania. Jeho účelom je šíriť strach. Je to veľmi manipulatívna záležitosť.

Aj vo vašom najnovšom filme sú to Mexičania, kto pácha násilie.

(*Smiech.*) Je to rozporuplné. Chcel som nakrútiť film, ktorý budú niektorí Mexičania vnímať ako reflexiu zlého zaobchádzania s robotníkmi a Američania si možno povedia, že film zachytáva

to, čo v Spojených štátoch páchajú imigranti. Mám rád mnohoznačnosť. Nechcem skĺznuť ku kazateľskému tónu a odovzdávaniu zhustených posolstiev.

Predsa len – jeden z možných spôsobov čítania vášho filmu je ten, že imigranti sú nebezpeční.

Nebránim sa tomu. Myslím si, že film by mal provokovať. Pozrie si ho rasista a utvrdí sa vo svojom presvedčení, alebo si ho pozrie niekto, kto sa vie vcítiť do zápasu, ktorý zvädzajú mexickí robotníci... Svet nie je čierno-biely. Je komplikovaný a mnohoznačný.

Ako film ovplyvnilo vaše rodinné pozadie?

V mnohých mexických rodinách majú niekoho, kto odišiel do USA. Aj môj otec v 70. rokoch nelegálne prekročil hranicu a v Spojených štátoch sa zoznámil s mojou matkou. Je umelcom, no aj on spočiatku pracoval ako robotník. To všetko je vo mne nejakým spôsobom zapísané. Z Mexika odišla aj jedna z otcových sestier a pri prechode hranice dvanásť hodín blúdila kanalizáciou. Čosi z tejto skúsenosti sa skrýva v každom Mexičanovi žijúcom v USA.

Témou vášho filmu je náhodné stretnutie dvoch oddelených svetov. Ako by ste tieto svety opisali?

V scenári je veta, ktorá hovorí o dvoch kultúrach, vznášajúcich sa vo vzduchu bez toho, aby sa miešali. Tento stav nie je len vecou Spojených štátov – existuje všade tam, kde sú imigranti. Medzi nimi a krajinou, do ktorej prišli, je neviditeľná bariéra. Vo filme som chcel zachytiť ostrý prechod z prostredia parku do domu, predstavujúceho celkom iný svet. Vniknutie do domu je metaforou imigrácie. Namiesto vysnivaného šťastia tu čaká neprijatie a cudzinci zisťujú, že sú na tom horšie ako predtým.

Dvojica hlavných postáv sa ocitá vo svete, kde panuje blahobyt, ale tiež citová deprivácia. Sú to podľa vás spojené nádoby?

Postavy môjho prvého filmu sú podobne citovo vyprahnuté, hoci žijú v Mexiku. Nemyslím si, že by to bolo vecou krajiny či kultúrneho prostredia. Medzilidské vzťahy sú univerzálnejšie. V *Bastardoch* je vzťah načrtnutý iba skratkovito – vidíme slobodnú matku a dospievajúceho syna. Takých rodín je dnes veľa a problémy sa opakujú. Najčastejšie spočívajú v chýbajúcej alebo zlyhávajúcej komunikácii. Vzťah syna a matky je v *Bastardoch* založený aj na mojich spomienkach na to, ako som vychádzal s mojou mamou, keď som bol tínedžer.

Takýto vzťah môže byť bežný, no jeho vyobrazenie pôsobí hrozivo.

V *Bastardoch* som chcel vizualizovať moje vlastné strachy, najdesivejšie predstavy, aké mi napadli – pohádam sa s mamou, odidem z domu, a keď sa vrátim, nájdem ju mŕtvu. Chcel som, aby bol vzťah medzi postavami matky a syna plný napätia. Pri písaní som dospel k situácii, v ktorej ich konflikt vyvrcholí a oni pritom nevedia, že je to zároveň moment, keď sa vidia naposledy.

V *Bastardoch* venujete veľký priestor sugestívnemu zobrazeniu fyzicky náročnej práce...

Môj prvotný nápad vyzeral takto: Dvaja manuálne pracujúci mexickí imigranti vniknú do cudzieho domu, vraždia a nakoniec utečú kamsi do polí. Okolo tejto kostry sa odvíjali detaily príbehu. Chcel som docieľiť to, aby divák zakúsil fyzickú prácu spolu s postavami, pre mnohých z nás je to totiž niečo skryté a neznáme. Málokto si uvedomuje, že prakticky všetky nové budovy v USA postavili imigranti. Vo filme vidíme Jesúsa a Fausta kopat základy akéhosi objektu a v pozadí sa rozprestiera krajina plná novostavieb.

Čo vás láka na práci s neprofesionálnymi hercami?

Nemám to stanovené ako pravidlo. V *Bastardoch* som skombinoval profesionálov s nehercami. Hlavné postavy však nemohli stvárňovať herci. Manuálna práca sa zapisuje do fyziognómie, a to sa nedá oklamať. (Ukazuje na fotografiu jednej z postáv na plagáte k filmu.) Tieto rany na rukách sú skutočné. Práca s nehercami je zložitá, výsledok však stojí za to.

V prípade snímky *Krv* zrejme zohralo úlohu aj to, že medzi profesionálmi by ste sotva našli také tváre.

Áno. Bol to môj prvý film, nakrúcali sme ho v meste, kde som vtedy žil, a najjednoduchšie a najpraktickejšie riešenie bolo obsadiť do neho domácich. Medzi mexickými hercami nie je veľa takých, ktorí by sa mi po fyzickej stránke zdali zaujímaví. Nájsť niekoho na ulici a postaviť ho pred kameru je tak trochu mágia. Svet sa pre mňa stáva miestom, z ktorého si vyberám čosi zaujímavé, nechávam sa ním inšpirovať. Väčšina

z nás má okolo seba akýsi štít, čosi, za čo skrývame svoje pocity. Pri obsadzovaní hľadám práve tých, ktorým tento štít chýba, a preto je do nich vidieť. Takí ľudia nemusia povedať ani slovo. Všetko sa dá vyčítať z ich tvári.

Ak tomu správne rozumiem, táto vlastnosť je vzácna. Nejde o všeobecnú charakteristiku nehercov.

Áno. Pri hľadaní takýchto ľudí som však odkázaný na vonkajšie prejavy. Zvyčajne nerobím kamerové skúšky. Na kastingu spolupracujem so svojim bratom, ktorý v uliciach fotografuje zaujímavých ľudí. Keď ma pri prezeraní archívu niekto zaujme, stretnem sa s ním a snažím sa ho spoznať. To je celé. Je to zdĺhavý proces.

Nie je to riskantné?

Je. A veľmi. Pocítili sme to najmä v prípade filmu *Krv*. V prvý deň nakrúcania sme nevedeli, či bude predstaviteľ hlavnej úlohy schopný hrať a či bude pred kamerou prirodzený. Je to vzrušujúce. Ak chcete vytvoriť niečo výnimočné, niečo, čo transcenduje a čo ľudí upúta, musíte riskovať a niekedy možno aj zlyhať. Nemám na mysli risk v zmysle robenia hlúposti. Hovorím o investovaní do niečoho, čo nie je zaručené alebo isté. Mladý neherec, ktorý stvárňoval jednu z hlavných úloh v *Bastardoch*, bol napríklad veľmi živelný a nepredvídateľný. Pokojne sa mohlo stať, že by sa vyparil uprostred nakrúcania a spôsobil by nám pohromu. To je daň za metódu, ktorá neponúka istotu a bezpečie ako práca s profesionálnymi hercami.

Na základe vašich dvoch filmov možno hovoriť o črtajúcom sa rukopise. Charakterizujú ho dlhé zábery a pomalé tempo. Je vôbec možné vysvetliť, ako ste k nemu dospeli?

Spomínam si na formujúci divácky zážitok. Mal som pätnásť alebo šesťnásť rokov, keď som videl snímku *Jeanne Dielman* belgickej režisérky Chantal Akermanovej. Film zobrazuje tri dni zo života slobodnej matky v domácnosti a pozostáva z mimoriadne dlhých záberov. Pamätám si, ako veľmi na mňa zapôsobil. V úvode *Bastardov* z dialky prichádzajú dve postavy a ocitajú sa na mieste, do ktorého nemožno preniknúť. Sú uviaznutí a divák uviazol s nimi. Najjednoduchší spôsob realizácie tejto predstavy je dlhý záber. Vo filme *Krv* som celú scénu nakrútil v jedinom zábere. Žena v nej varí a muž raňajkuje. Tá scéna na mňa pôsobí takmer ako z hororu. Je veľmi znepokojujúca, priam neznesiteľná, no nie je to preto, že by bola nudná. Odkrýva sa v nej desivá prázdnota v živote postáv. A možno sú za tým aj praktické dôvody. Nevychodil som filmovú školu a nie som strihač. Tento spôsob nakrúcania je pre mňa najjednoduchší. V *Bastardoch* však využívam strih oveľa častejšie, než v *Krvi* a v nasledujúcom filme by som chcel zájsť ešte ďalej. Experimentovanie so strihom ma láka.

Autor študuje filmovú vedu. 4. ročník

Rozhovor je – s láskavým dovoľením organizátorov – prevzatý z Festivalového denníka X. ročníka Medzinárodného filmového festivalu Bratislava 2008.

„Dokumentárny film je v prvom rade drina a práca samého na sebe.“ (Interview druhé)

_Žofia Bosáková

Laci Blažek študuje v štvrtom ročníku v Ateliéri dokumentárnej tvorby na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU. Pred trisťvrte rokom, niekoľko dní pred Laciho bakalárskymi skúškami sme sa porozprávali o jeho kľukatej ceste k dokumentárnemu filmu.

Kedy si sa rozhodol venovať sa filmu?

Keď som mal asi dvadsaťsedem rokov, videl som v krátkom časovom úseku päť dôležitých filmov. Vtedy som sa definitívne uistil, že v budúcnosti chcem nakrúcať filmy. Bol to taký pocit: tak toto chcem robiť a nič iné! Tá šanca prostredníctvom filmu rozprávať príbeh, je veľký dar. A ak sa to aspoň trochu podarí, tak ako som si predsavzal, cítim veľké zadosťučinenie. Tomuto pocitu sa v mojom živote zatiaľ nič nevyrovná.

Aké filmy si vtedy videl?

A čo ďalej Baltazár, Obrazy starého sveta, Pohľadanie, Ako zabiť vtáčika a ešte Potkan kráľ. Inak, keď *Baltazára* minule premietali na Dejinách svetového filmu, zarazilo ma, že osemdesiat percent ľudí poodchádzalo zo sály. Mnohí z nich potom hovorili, že ten film bol riadna blbosť, nechápem...

Viem, že si bol veľmi vytrvalý. Na prvýkrát si sa na fakultu nedostal.

V roku 2001 som sa hlásil na FAMU, katedru réžie. Treba však pravdivo priznať, že ten film, čo som im poslal, bol fakt úbohučký. Samozrejme, že ma nepozvali do 2. kola. Prišla mi odpoveď: „... komisia rozhodla nepozvať Vás do druhého kola, pretože Vami predložené práce nevykazujú predpokladanú mieru talentu.“ Veľmi ma naštvávala tá formulácia – predpokladaná miera talentu. Hehe, tak som zobral papier, prilepil ho páskou na skriňu a napísal tam vetu: „To ešte uvidíme, pán...“ , za ňou smejklo, a tak som potom robil nasledujúce štyri roky prijímačky na VŠMU, FAMU, Filmovú školu vo Viedni, dokola. No a prišiel rok 2005 a VŠMU-story už poznáš.

Ako si prežíval tých päť prijímačkových rokov?

Po tej prvej skúsenosti s FAMU som sa zdravo nahneval. Veď ja im ešte „ukážem“. Začal som pracovať na svojom prvom hranom pokuse. Robil som ho na kolene. Všetko som si „vydrel“ sám: tému, námet, scenár, výber hudby, herečku aj kameramana. Nikoho z branže som nepoznal, tak som sa cez bratranca dostal k jednému nadšenému filmároviamatérovi, kameramanovi z Lučenca. Tomu som zaplatil ubytko na Družbe. Prišiel sem a za tri štyri dni sme film natočili. Strihali sme to uňho doma v dedinke za Lučencom. Film sa volá „*Ja a bolesť v mojom srdci*.“ Bolo pre mňa veľkým zadosťučinením aj prekvapením, keď na celoštátnej tvorivej súťaži (a ešte aj všelikle inde) a prehliadke amatérskej filmovej tvorby Cineama v roku 2003 v Banskej Bystrici film získal 1. miesto v kategórii Hraný film.

Áká teda bola tá posledná úspešná VŠMU-story?

Myslel som si, že ma trafi šlak, keď som sa uvidel po prijímačkách na VŠMU pod čiarou o nejakých pár bodov. Potom však vyšiel z dverí pán Párnický a povedal, že tam má ešte tri mená a prečítal aj moje a dostali sme šancu študovať réžiu dokumentárneho filmu u pána Balca. Mali sme si to rozmyslieť do nasledujúceho dňa. Ja som však neváhal ani moment, nemal som o čom rozmýšľať. Jednoducho hneď som to zobral. Tak som sa ja teda dostal na školu. Chcel som byť čo najbližšie k filmu.

Film teda považuješ za svoju bytostnú nevyhnutnosť?

Myslím, že to bol výrok Francois Truffaut: „Žít pro film.“ A ja som aj počas tých niekoľkých prijímacích pohovorov, keď mi každý rozprával, že sa mám nejako normálne zamestnať, vo vnútri vedel, že sa mi to raz podarí. Hoci vždy to bolo pre mňa strašne ťažké, tak ako pre každého človeka je, po neúspešných prijímačkách dvíhať sám sebe sebavedomie. Neviem slovami opísať presne, čo pre mňa znamená, keď sa pozerám na svoj hotový film a vidím, že sa podaril aspoň trochu tak, ako som chcel. Aj keď stále je čo zlepšovať. Neviem, či sa vôbec niekedy dostanem do štádia, že budem úplne spokojný. Ale taký ten pocit zadosťučinenia na konci, že si sa snažil, ako si vedel, málokto chápe. Dušan Trančík mi na jedných prijímačkách na FAMU povedal, že film je akoby твоjím dieťaťom, ktoré ťa sprevádza celý život. A ty zaň nesieš zodpovednosť. Nedá sa od teba len tak oddeliť. Réžisér zostáva osamotený a málokedy mu niekto okrem neho samého tak rozumie, tomu pocitu, ktorý režisér vníma, keď film dokončí. Ťažko to vysvetliť: odľahne ťi, že si niečo dokázal, že si na konci, že si to zvládol a nesklamal dôveru ostatných, ale aj sám seba.

Cítiš zadosťučinenie?

Jasne, určite. Je to pre mňa tá najdôležitejšia vec. Možnože to raz olutujem. Momentálne všetko ostatné ide bokom, osobný život aj iné veci. Päť rokov som chodil na prijímačky, teraz v júni (pozn. jún 2008) končím bakalára. Vlastne osem rokov života som tomu venoval, neviem si predstaviť, že by som teraz robil niečo iné. Uvažujem potom o štúdiu v zahraničí, pretože nerád by som robil samé komerčné veci, aby som mohol byť schopný platiť každý mesiac svoje účty. Lebo keby som zostal tu, tak asi autorské filmy robiť nebudem. Dnešný prístup štátu ku kinematografii je taký, že asi nebudem môcť točiť.

K mysleniu v obrazoch, k vyjadrovaniu obrazom si sa dopracoval postupne?

Ja nie som ten typ, ktorý vedel, keď mal štyri roky, že chce byť režisérom. Nemáme v rodine ani v bližšom okolí žiadne umelecké zázemie, nikto sa takýmto smerom nepohyboval. Našiel som si raz doma zošit, ktorý som si písal ako trinásťročný. Prekvapilo ma, že som v ňom mal napísaný názov filmu, vypísané titulky, v krátkosti obsah a poznámky k hudbe, kto je jej autorom a aký to vo mne zanechalo dojem. Tak som sa zamyslel, že ty kokso, asi to vo mne niekde driemalo, že som mal vzťah k takýmto veciam. U niekoho sa to prebudí dosť neskoro, ako napríklad u mňa. Do devätnástich som nič iné nerobil, len videl futbalovú loptu, dvojfázovo trénoval. Starký bol futbalista, a pokiaľ by neprišlo vážne zranenie, tak futbal hrám asi aj dnes. Po zranení nastal radikálny rez. Až vtedy som sa zobudil, že: aha, budem musieť robiť aj niečo iné. Neviem, prečo som nešiel skôr na tie prijímačky. Asi som si myslel, že sa tam nedostanem. Myslím si, že to vo mne zrelo

trošku dlhšie. Nevadí mi to. Len keď sa pozriem do zrkadla, som o trošku starší. (*Smiech.*) A keď si prečítam na webe formuláciu: „Festival mladých tvorcov od 18 do 35 rokov,“ tak je to taký zvláštny pocit...

Čo pre teba znamená môcť vyjadriť prostredníctvom filmu vlastné myšlienky?

Myslím, že každý film by mal v sebe skrývať nejaký mravný odkaz, ale nie v moralizátorskom štýle: „No, no, toto nerob...!“ Bolo by veľmi naivné myslieť si, že po zhladnutí nejakého filmu, sa človek stane lepším. To nie. Ale dobrý film má obrovskú silu, dokáže človeka primäť k zamysleniu sa nad sebou samým. Umenie by malo byť takým pohladením pre dušu diváka. A aj na tieto veci sa snažím myslieť, keď pristupujem k témam vlastných filmov. Súčasná mladá generácia je síce technicky vyspelá, nemá problémy s narábaním s kamerou alebo so strihom. Ale krásne natočené obrázky nemôžu nahrádzať myšlienku filmu, jeho obsah.

Ako by si zhodnotil tri roky štúdia na škole?

Na škole sa naučíš filmovému videniu. Buď ho máš v sebe alebo ho nemáš. Škola ti dáva veľa času na nájdenie vlastného štýlu, na to, aby si mohol urobiť dobré školské filmy, jeden za rok. Je ťažké, keď za tri plus dva roky nenatočíš na škole žiadny dobrý film, ťažko už potom začať.

Na začiatku som mal takú naivnú predstavu, že všetci ľudia pri filme sa majú strašne radi a že si prajú. To bola chyba. Ale aj v živote nemôžeš chcieť, aby ťa mal každý rád, to nejde. Avšak nerozumiem ľuďom, ktorí sú zameraní len dokumentárnym spôsobom a hovoria, že nemajú radi hraný film a akékoľvek hrané prvky v dokumente sú pre nich neprijateľné. Dnes už rozdiely medzi hraným a dokumentárnym filmom nie sú až také jednoznačné. Ja mám obrovské šťastie, že som stretol človeka, ktorý natáča dokumenty aj hrané filmy. Volá sa Vlado Balco. Má pre túto vec veľké pochopenie. Je to moja spriaznená duša, ten človek mi rozumie aj bez slov. Tiež Ingrid Mayerová na dramaturgickom seminári. Naučila ma, čo je dramaturgia vo filme, aké dôležité je mať scenár k dokumentárnemu filmu. Mne sa pišu veľmi ťažko scenáre, tie hodiny u nej boli vydetré. Je to človek, na ktorého hodiny si nedovolím prísť nepripravený. Presne toto potrebujem, aby som napredoval. Toto sú dvaja ľudia, ktorí mi dali najviac na škole. Vďaka nim som pochopil, o čom je dokumentárny film: v prvom rade je to drina a práca samého na sebe, ten dokument sa neuzatvorí tým, že dokončíte nakrúcanie a všetci sa rozutekáte domov. Proste tým ľuďom vstupuješ do života, nadväzuješ s nimi určitý druh priateľstva, stávajú sa súčasťou tvojho života. Pri hranom filme máš herca a scenár, ktorý ti interpretuje vymyslený príbeh. V dokumente ti príbeh, realitu interpretuje skutočný človek.



Laci Blažek (Z archívu autora.)

Aká je tvoja filozofia pri tvorení filmu?

Snažím sa dodržiavať také pravidlá, aby som človeku, ktorý otvára predo mnou svoje vnútro, neublížil. Aby sa mu dôvera, ktorú mi poskytol, vrátila späť. Stretávam sa s človekom, začína sa so mnou zoznamovať a viac otvárať, ja doňho vstupujem. Je to strašne osobné. Teraz som točil publicistický film o tom, kedy sa začína ľudský život a o interrupcii. Ten film sa volá *Zygota*. Trvalo mi takmer tri mesiace, kým som sa dostal do bližšieho vzťahu s matkou dieťaťa s Downovým syndrómom. Raz mi zavolala sama domov: „Laci, keď chcete natočiť ten rozhovor, prídte k nám domov, ste u nás vždy vítaní.“ To nie je také, že: 14. apríla sa o 12.30 Anka vytrčí z okna vlaku na Hlavnej stanici a povie: „Ahoj!“ a nasleduje detail jej tváre a potom polocelok. Tieto veci nie je možné v scenári vopred napláňovať tak ako pri hranom filme.

K tým negatívam ešte skús čosi povedať.

Stretol som sa s takými názormi, že študenti by mali točiť filmy len v mesiaci na to určenom, čiže v presne vymedzenom čase. Rozumiem, že je dobré, aby sa študenti naučili plánovať si prácu vopred. Ok, točíš hraný film, potrebuješ rezervovať techniku, priestory, zabezpečiť hercov, organizuješ celý štáb. Ľudský faktor je stále prítomný a niektoré veci sa jednoducho nedajú napláňovať. A aj keď sa presne napláňujú, tak ľudský faktor to môže celé zmeniť, nepride ti herec, herečka, čakáš na slnko a celý týždeň prší...

A teraz k dokumentu. Dokumentaristovi však nemôže niekto povedať, že vy budete točiť v letnom semestri, napríklad v marci. Zoznamuješ sa s tými ľuďmi, ti ľudia rozmýšľajú, kedy a či ťa vôbec pustia do svojho vnútra. Keď ti niekto zavola v januári, ty mu nemôžeš povedať, že ja nemôžem prísť točiť. To nejde. Dokument je oveľa intímnejší. Ďalšou vecou sú financie, škola dostáva od štátu smiešne peniaze. Technické vybavenie je v žalostnom stave. Keď trošku financii zvýši, je tu snaha o dokupovanie potrebných vecí. Ale keď prachy nie sú, tak nie sú, tu nič nepomôže. Ľudia, ktorí majú to šťastie točiť na filmový materiál, si musia dať vyvolať filmy v Čechách.

Ako je to s tebou a pohybovaním sa medzi hraným a dokumentárnym filmom?

Dokument som si nevybral, bol mi ponúknutý. Chodíš päť rokov na prijímačky, chodíš na brigády, kde umývaš riad za štyridsať korún na hodinu a kuchári na teba pokrikujú: „No čo, Spielberg, kedy sa dostaneš do školy?“ A aj tých svojich najbližších sa snažíš presvedčiť, hoci márne, lebo oni ťa nechápu, prečo to chceš. To bola pre mňa obrovská šanca a dar študovať na tejto škole. A ja si to naozaj veľmi vážim. Musím povedať, že dokument mi vonia veľmi príjemne, mám rád jeho vôňu. Ale ako hovorí Boris Hocheľ: „Je len dobrý film a zlý film. A dobrý režisér a zlý režisér. Pretože kinematografia je len jedna. A toto je jediné pravidlo, ktoré platí.“ Ja chcem točiť dobré autorské filmy. A momentálne mi je jedno, či to budú filmy dokumentárne alebo hrané. Chcem točiť filmy. Viem, akú emóciu a aký odkaz chcem ponúknuť divákovi. A chcem si to robiť podľa seba.

Dostávame sa k finančnej otázke. Ako vnímaš zmenu postavenia dokumentaristu v procese zháňania financií pre filmy, ktoré chce „robiť podľa seba“?

Možno to súvisí s tým, koľko mám rokov, ale od začiatku štúdia som si uvedomoval, že pokiaľ nebudem mať dostatok financií, tak nebudem točiť filmy podľa toho, ako ja chcem. Pokiaľ nebudeš mať nejakého dobrého sponzora alebo si sám po tých firmách

nevybeháš peniaze, tak proste točiť nebudeš. Zažil som, ako to funguje s peniazmi. Je iné, keď niekto príde do školy a má osemnásť a iné, keď má niekto po tridsiatke a má odrobených pätnásť rokov do dôchodku.

Bolo by dobré, keby sa decká na škole učili, ako sa pohybovať v producentských podmienkach, fakt. Niekto si to uvedomí až po skončení bakalárskeho stupňa a potom je hodený do vody. Nemá šancu získať s takýmto oneskorením peniaze na svoj film, pokiaľ teda nemá kontakty na ľudí, ktorým môže zavolať. Alebo pokiaľ už na škole nie človek tak dobrý, že je jeho talent evidentne viditeľný. Tento talent je možné vidieť napríklad už v študentských filmoch Petra Kerekesa a Milana Baloga. No myslím, že aj v procese zháňania peňazí na filmy škola začína vyvíjať aktivitu a pomáha študentom lepšie sa zorientovať v tomto priestore.

To, čo máš za sebou, tvoje skúsenosti a zážitky, ťa stavia kdesi inde ako tvojich spolužiakov – „decká“. (Smiech)

Stavia ma to inde, ale vieš, ako sa hovorí, mladosť je vlastnosť. Bez nejakého chválenia alebo nadržiavania, mám intelektom aj ľudsky vyspelých spolužiakov. Vyberajú si ťažké témy na točenie a pristupujú k nim poctivo a sú aj na seba kritickí, čo je len dobre. Nemáme medzi sebou žiadne komunikačné problémy, sú to ľudia medzi dvadsiatkou a tridsiatkou. Len ja som nebol taký ten typ, čo si chodí po škole niekam posedieť. Na moju škodu netrávim s nimi veľa času. Mám taký svoj vlastný svet, mám ho a navyše tento rok musím makať v dvoch príležitostných part-time joboch popri škole. Chvalabohu, mám aj štipko, ktoré keby som nemal, tak školu asi nedokončím. Som taký vyťažенý, že keď nie som v škole, som v práci. A preto takéto vedľajšie príjemné aktivity, bohužiaľ, s nimi netrávim.

Ďakujem za rozhovor.

Autorka študuje filmovú vedu, 2. ročník

Beznádej jednotlivca v českom novovlnnom filme Evald Schorm: Návrat ztraceného syna

_Matej Lauko

Jednou z kľúčových tém filmov, nakrútených v rámci plodného obdobia českej novej vlny, je slobodná reflexia súdobej beznádeje. Príkladom za všetky nech je Passerov film *Intimní osvětlení o živote* v reálnom socializme bez akýchkoľvek dobrých vyhlíadok, bez možnosti realizácie, bez štipky nádeje. Namiesto života prostredníctvom filmu sledujeme realistický pohľad na „paživot“, skladajúci sa zo zabehnutých stereotypov, platiacich v konkrétnom socialistickom systéme. Nečudo, že jednou z najcennejších schopností je tu schopnosť postaviť si domček z tehál inkasovaných ako protihodnota za služby (v tomto prípade je takto odmenenou službou pohrebné muzicrovanie). Samozrejme, Passerov pohľad je geniálny pre koncentrovanú beznádej, ktorá z filmu stále dýcha, pre detailný pohľad na život, zmysľanie a správanie obyvateľov malej dedinky. A, rovnako samozrejme, *Intimní osvětlení* dodnes ohuruje briskným humorom, ukrytým v pokojnom režisérovom rozprávaní. Ani jedna veta tu neškrípe, dojem autenticity pôsobeniu času nepodľahol.

Beznádej vtedajšieho zriadenia a zvrátenosť uvažovania jeho aktérov je prítomná v Němcovom podobenstve *O slavnosti a hostech* alebo v Juráčkovom filme *Případ pro začínajícího kata*. Juráčkov „Kat“ i *Postava k podpírání* sú aj vďaka neustále prítomnému duchu kafkovskej absurdity výbornými populmi na interpretáciu. Chcel by som sa však pristať pri režisérovi Evaldovi Schormovi a jeho diele *Návrat ztraceného syna* (1966, obnovená premiéra až v roku 1990), ktoré v existencialistickej rovine nadväzuje na jeho skorší film *Každý den odvalu* (1964). V oboch je hanba v hlavnej postave i v divákovi, ktorý sleduje jej osud, konanie, trápenie. Všetko je redukované alebo „sa“ redukuje. Nádej nejestvuje.

„Schormovy filmy ukazujú vnútornú devastáciu duše spôsobenou spoločenskou pretvárkou socializmu,“¹ píše Luboš Ptáček v knihe *Panorama českého filmu*. *Každý den odvalu* zobrazuje „križi stredného veku, doprovanenou kocovinou z osobného selhání a z poznání vlastní účasti na marazmu spoločnosti“.² V tomto kontexte môžeme film priradiť k takým dielam, ako sú Jirešov *Žert*, *Smuteční slavnost* Zdeňka Sirového alebo Menzlovi *Skřivánci na nitě*. Všetky tieto novovlnné filmy sa zaoberali reflexiou 50. rokov minulého storočia, obdobia stalinizmu, no nevracali sa priamo do minulosti, ale prostredníctvom postáv žijúcich v súčasnosti sa pozerali na ich minulosť, na čas, ktorý v predchádzajúcom desaťročí žili, ktorý ich trvalo poznačil a dosiaľ zasahuje do ich súčasného života.

V Schormovom prvom celovečernom filme *Každý den odvalu* sledujeme príbeh zapáleného straníka, ktorý upadá do depresie pre nezáujem a pohrdanie ostatných. Revolučné heslá (už) neplatia, ľudia sú ľahostajní, cynickí, zlí, nevšímaví a povýšeneckí. Len jeden český Jarďa naivne trvá na svojom presvedčení. Osamotenosť v okolitom svete prehľbujú početné hádky s priateľkou, neschopnosť zmeniť vlastný postoj alebo postoj ľudí okolo seba, vedúci k pocitu absolútnej márnosti, prázdnoty.

Návrat ztraceného syna podľa scenára Sergeja Machonina na úvod ponúka titulok, že všetky udalosti, zobrazené v nasledujúcom filme, sú výmyslami a „život takový není“. Uznávaného vedeckého pracovníka práve vezú do blázince, pretože sa neúspešne pokúsil o samovraždu. Keby zabil niekoho iného, išiel by do väzenia, keď chcel zabiť seba, príslušný trest si musí „odpykať“ za bránami psychiatrie. Aký to však má celé zmysel, keď postava nechce žiť, nechce s nikým hovoriť, keď človek má pocit, že mu nič nie je, že je zdravý, ale aj tak sa nedokáže z ničoho tešiť? Ani zo svojej priateľky, ani z pracovných úspechov. Jeho život nemá zmysel preto, že mu neponúka nič, čo by ho potešilo. Na radosť zo života nestačia socialistické výdobytky ani povrchný partnerský vzťah. Vydedenca však nikto nechápe, doktor aj jeho manželka sa mu snažia pomôcť, hoci Schorm nám postupne približuje, že ani ich vzťah a životy nie sú ideálne. Sú stereotypné, bezútešné, ale oni dvaja sa v tom marazme naučili žiť.

Do života Jana, strateného syna, zasahujú aj partnerkini rodičia. S domácou stravou za ním chodia do nemocnice a čudujú sa, že sa z nej ani z nich neteší. Jan pozerá do prázdna, nekomunikuje, rodičia jeho partnerky si svoju domácu stravu zjedia vonku na lavičke a „zamýšľajú sa“ nad tým, čo s ním tí doktori len robia. Jane potom doma vyčítajú, že si vybrala nevhodného partnera. Tá osciluje medzi Janom, ktorého ľúbi, a Jirkom (Jiří Menzel), ktorého má rada tiež a ktorý, na rozdiel od Jana, netrpí sebađeštručnými úzkostlivými stavmi.

Ak sa ešte pristávame pri vzťahu Janiných rodičov a Jana, výborné vystihnutie rozdielu v životných postojoch a prioritách, ktorý, zdá sa, nikdy nemôže dospieť aspoň ku kompromisnému zmiereniu, ponúka Schorm v sekvencii nedeľného obeda. Pri spoločnom stole si najskôr Jan od Janinho otca vypočuje akési večne platné rady do života (chlap musí byť silný a pod.), zatiaľ čo Janina matka mu na tanieri neustále vrší jedlo. Tragikomickosť situácie ešte umocňuje snaha malej Karolinky, dcéry Jany a Jana, o „skrotenie“ nepoddajného pečeného kurčťa na tanieri. Napokon Jan odhodí svoje čierne okuliare a na chvíľu prítomným ukáže svoj smutný pohľad, pričom z jeho úst zaznieva cynicky trefná poznámka: „Dokud nejsme přežráni, tak není žádná neděle.“

Janov ubolený a ukrivdený výraz v tvári, nekomunikatívnosť, uzavretosť, nespokojnosť sú konštantami jeho všedných dní. Doktor, ktorého cieľom je pochopiť svojich zverencov, sa mu snaží pomôcť, ale ponúka „len“ časom a skúsenosťou preverené riešenia. „To mám žít celý život proto, aby jsem jenom odpouštěl? To se mi nelíbí,“ vraví Jan v jednom z rozhovorov s ním. Za dlhý čas strávený v psychiatrickej liečebni sa mu však predsa len podarí nadviazať dva priateľské vzťahy. Ten s doktorovou manželkou (Dana Medřická) má šancu zájsť až na partnerskú úroveň, pretože obaja sa cítia stratení a ostatnými nepochopení. Spoločná frustrácia sa zrazu stáva priestorom na sebaopochopenie, chvíľkové rozptýlenie stereotypnej každodennosti. Je to netradičný vzťah spájajúci dvoch smutných jednotlivcov, a preto aj občasné prejavy náklonnosti znejú netradične („Jseš něžná, obětavá, nevěrná kráva“).

Druhým Janovým priateľom je Zdeněk, chlapec z rovnakej nemocničnej izby. Spolu sa im ľahšie na chvíľu zabúda na depresívne stavy. Napokon sa však všetko skončí zle: Janovi v liečebni nepomôžu a jeho úzkosť sa ešte zhorší, vzťah doktora a jeho manželky sa možno vráti do normálu, v ktorom sa naučili žiť bez nároku na akúkoľvek radosť.

V závere filmu vidíme symbolické uzavretie permanentných Janových pokusov o útek spoza nemocničných brán. Už sa oň pokúsil niekoľkokrát, vždy ho chytili. Teraz sa však zhodou okolností stáva súčasťou akéhosi honu na človeka, na nešťastného jednotlivca. Anonymný dav nahnevanej ľudí ho chce zničiť, uštváť (sekvencia pripomína záverečné minúty Němcovho *O slavnosti a hostech*, keď sa výprava na čele s vycvičeným vlčiakom vydáva po stopách jedného z hostí, mimochodom, vo filme ho stvárňuje práve Schorm, ktorý sa na slávnosti nebavil a odišiel). V tomto filme sa hlavná postava stáva obeťou omylu, keď si ju miestne babky pomýlia s násilníkom a takmer ho zlynčujú.

„Vy odmiatate zásadne jakýkoľvek kompromis... Podívejte se, není to vlastně zároveň ten nejlehčí přístup k životu? Já jsem hluboce přesvědčen, že odmítání jakéhokoliv kompromisu pramení ze strachu... Záleží přece vždycky na tom, ve jménu čeho se kompromis uzavírá, není kompromis jako kompromis,“ zamýšľa sa Janov nadriadený (Leoš Suchařípa) v rozhovore, odohrávajúc sa po Janovom prepustení z bláznica. Šefove slová odchádzajú do prázdna (symbolicky aj doslova, zvuk sa stišuje), Jan sa pri ich (ne)počúvaní vyzuje a pozerá sa na svoju topánku. Jeho nadriadený, ktorý tvrdí, že nervy predsa môžu zlyhať každému, je len ďalší z tých ľudí, čo majú za každých okolností odpoveď na všetko.

Spojivom medzi filmami *Každý den odvahu* a *Návrat ztraceného syna* je okrem režiséra aj herec Jan Kačer, ktorý tu podal bravúrne výkony. Jeho partnerku zasa v oboch prípadoch stvárňuje mladá Jana Brejchová. Aj v ďalšom Schormovom trezorovom filme *Den sedmý, osmá noc* hrá jednu z hlavných úloh Kačer. Vďaka týmto filmom zo šesťdesiatych rokov (mysliac aj na Bočanovo spracovanie Kunderu vo filme *Nikdo se nebude smát*, ale s výnimkou, napríklad, Vlácilovho filmu *Údolí včel*) je Jan Kačer prevažne stelesnením smutného existencialistického hrdinu.

„V díle Evalda Schorma je uložena největší část společenského apelu Nové vlny, přesto se režisér nikdy nestal černobílým moralistou. Osamělostí solitéra, mírou skepse a způsobem přesné a nemilosrdné analýzy společnosti bývá přirovnáván k francouzskému tvůrci Robertu Bressonovi... Schormův patos je civilní, nenápadný, hrdinové jeho snímků si uvědomují bezútěšnost života, jejich vzpoura, pramenící z nespokojenosti se současným stavem, je předem odsouzena k neúspěchu, režisér své hrdiny opouští v ještě horším morálním rozpoložení a často i společenském postavení, než jak je divák nalezl na počátku filmu,“³ píše o režisérovi zostavovateľ *Panorámy českého filmu* Luboš Ptáček.

Možno je to tak, že ešte nikto nikdy nikomu nepomohol, tak prečo by mal niekto pomáhať práve našej postave? Tento pocit v divákovi ostáva ešte dlho po záverečných titulkoch, Schorm ho dokázal do filmu dostať aj pomalým tempom rozprávania, v ktorom detailne odhalil márnú snahu jednotlivca nájsť zmysel vlastného života.

¹ Ptáček, L. a kol.: *Panorama českého filmu*. Rubico, Olomouc 2000, s. 142–143.

² Tamže.

³ Tamže.

Ipi Apač

_Eva Perďochová

Bolo po revolúcii a písali sa deväťdesiate roky. Na sídlisku vyrastala nová generácia, sľubujúca lepšie zajtrajšky, a nevedomky sme to všetci jej členovia sľubovali s rukou položenou na pouličnú lampu – náš sídliskový totem. „Ipi Apač!“ bolo počuť pri každom vzájomnom dotyku chladného kovu a detskej ruky. Do neskorých a studených večerných hodín sme na seba kričali tento na prvý pohľad nezmysel, no nám všetkým bolo jasné, o čo ide. Kto to nevedel, nemohol hrať. Takže kto nebol z nášho sídliska, netušil, čo to za pokrik odznieva pod úplne obyčajnou pouličnou lampou.

Hoci boli filmári Pavel Juráček, Jaromil Jireš, Ivan Passer, Antonín Máša... skutočne šikovní, ani oni by s nami nemohli hrať. Nevedeli predsa, aký význam má Ipi Apač. Skúsme si predstaviť, ako Jaromil Jireš alebo Pavel Juráček stoja niekde v blízkosti našej lampy, a nebojme sa povedať pravdu. Zavadzajú. Všetci okolo nich obiehame, niektorí do nich v zápale hry vrážame a oni sa z času na čas ocitnú na zemi. Po hodnej chvíli ich to prestane baviť a vymyslia si vlastnú hru. Dajme tomu, že sa bude volať nová vlna.

Pre hráčov novej vlny je teda najdôležitejšie, aby ich už hráči Ipi Apač nezrážali k zemi. Musia sa teda uhýbať. Ako účinný únikový manéver sa ukáže metafora. Keďže sú už dostatočne chránení, môžu začať kritizovať hráčov Ipi Apač, a to najlepšie humorne, aby sa všetci cudzinci na „Sídlisku s totemovou lampou“ aspoň zabavili, keď už nemajú svoju vlastnú hru. Rafinovaným spôsobom nová vlna paroduje Ipi Apač. Nakoľko sú základom hry logické pravidlá, na to, aby nová vlna kriticky zosmiešnila cudziu hru, musí tieto pravidlá rozrušiť. Východisko z tejto požiadavky nakoniec nachádza v samotnej svojej skúsenosti. Pravidlám Ipi Apač dostatočne nerozumie, a teda jej pridu nezmyselné a nelogické. A práve nezmyselné a nelogické pravidlá sa stali základnou logickou a zmysluplnou náplňou ich hry.

Postavy, s ktorými sa zahrávajú, sa ocitajú na neznámych miestach a v nezvyčajných situáciách. Nerozumejú tomu, čo sa od nich vyžaduje, a stoja neveriacky v cudzom prostredí tak ako filmári novej vlny pred pouličnou lampou Ipi Apač. Veď je to len lampa, tak prečo do nich všetci nekompromisne vrážajú? Filmári novej vlny však mali šťastie. Na rozdiel od ich postáv, mali jeden druhého, pretože našli svojich spoluhráčov. Postavy novej vlny zostávajú osamotené a stratené v prostredí, ktoré nechápu, ale hlavne v prostredí, ktoré nechápe ich.

Vieme si predstaviť, ako nezainteresovaný Pavel Juráček nechápavo hľadel na lampu, ku ktorej sa upínali ruky hráčov Ipi Apač. Prečo je pre nich celkom obyčajná vec taká veľmi dôležitá? Nie je ani z drahého kovu, ani oblepená bankovkami a ani len jablká na nej nerastú. Možno práve toto nepochopenie je dôvodom, prečo Pavel Juráček v *Prípade začínajúciho kata* postavil svojho hrdinu pred také nezmyselné predmety, ako sú hodiny evidentne patriace zajacovi z Alice v krajine zázrakov, alebo vlašské orechy na policičkách v kancelárii popredného predstaviteľa spoločnosti. Pavel Juráček bol mystickosťou a démonickosťou totemovej lampy obzvlášť poznačený, a možno preto sa pokúsil svojho

hrdinu z *Postavy k podpírání* začleniť do cudzieho prostredia. Hoci postava pravidiel hry nepozná, tvári sa, že sú jej známe, a to preto, aby si nekomplikovala život. Hoci vôbec nerozumie tomu, na čo je požičovňa mačiek, zaradí sa do prúdu tunajšieho života a jednu mačku si požičia. Kto však nepozná pravidlá, ťažko si zahrá. Pokus o splynutie s ostatnými hráčmi spôsobí len komplikácie a pokojachtivá postava je zrážaná k zemi tak, ako bol zrážaný Pavel Juráček stojaci pred podozrivo dôležitou lampou.

Podobný komplex z nepochopenia zmyslu totemovej lampy má aj Antonín Máša. Ten však zachádza najďalej zo všetkých svojich spoluhráčov, pretože on svoju postavu necháva zomrieť. Mladý nádejný básnik z *Hotelu pro cizince* nepochopí spleť snových, pre neho iracionálnych udalostí, a to sa mu stane osudným. Značne deprimovaný Máša touto nezmyselnou smrťou demonštruje kolosálnu nezmyselnosť Ipi Apač.

Jaromil Jireš zrejme nebol lampou pobúrený natoľko ako Pavel Juráček, a tak sa v jeho *Žerte* neobjavuje také množstvo nezmyselných predmetov. Jireš sa skôr sústreďí na sabotáž Ipi Apač, a tak svojho hrdinu vystavuje chůtkam pomsty. Určite to napadlo viacerým hráčom novej vlny a tiež mnohým jej fanúšikom, no postava Ludvíka Jahna sa skutočne odhodlá k pomste. Stroskotáva však na tom, na čom by zrejme stroskotala aj Jirešova pomsta proti Ipi Apač. Cudzi hráči boli v jasnej prevahe, na svojom území a vo svojej hre. Preto sa javili nedotknuteľní.

Najlepšie sa podarilo zaradiť do hry Barnabášovi Kosovi pod režijným vedením Petra Solana. Barnabáš tiež nerozumel všetkému, no jeho jednoduchosť a abstinujúca zvedavosť mu dopomohli k tomu, o čo sa pokúšal Juráčekov hrdina z *Postavy k podpírání* – nekomplikovať si život. Barnabáš teda najlepšie z postáv novej vlny pochopil pravidlá hry. Ponúka tak isté riešenie pre cudzincov na „Sídlišku s totemovou lampou“. Dalo by sa povedať, že dlhým pozorovaním odhalil dve základné pravidlá hry Ipi Apač – uveriť a nepýtať sa. Akékoľvek možné nezrovnalosti nie sú dôsledkom žiadnej hlúposti alebo nekompetentnosti, ale dôsledkom nepochopenia ďalších pravidiel. Hráč Ipi Apač pozná z takejto situácie jediné východisko – vrátiť sa k prvým dvom pravidlám.

Dnes sa nepíšu ani šesťdesiate, ani deväťdesiate roky. V novom, v poradí treťom tisícročí sa už Ipi Apač nehrá. Dokonca som na túto hru takmer zabudla, nebyť filmárov novej vlny. Nejakým zázrakom som si však začala spomínať a rozpamätávať sa na jej pravidlá. Na všetko som prišla. Ale to, čo Ipi Apač znamená, netuším. Je dosť možné, že to nikto z nás zo sídliska s obyčajnou pouličnou lampou nevedel. No bolo to už raz tak. Kto chcel hrať, musel kričať Ipi Apač!

Autorka študuje filmovú vedu, 3. ročník

Paralely jazykových rovín absurdnej drámy a filmov českej novej vlny

_Pavel Smejkal

„Ak zo seba vydáte zvýšenou rýchlosťou viacero zvukov, tie sa automaticky navzájom pospájajú a takto vytvoria slabiky, slová, prípadne vety, čiže väčšie alebo menšie zoskupenia, čisto iracionálne väzby zvukov bez akéhokoľvek zmyslu a práve preto schopné bezpečne sa udržať vo vysokých vzduchových vrstvách. Iba slová nabité významami a obťažkané zmyslom sa neudržia, klesajú a nakoniec sa zrútiť... do hluchých uší.“¹

Aby sme zabránili možným nedorozumeniam, začnime terminologickým spresnením. Semiotický prúd vied o umení pracuje s pojmom umelecký jazyk – v našom prípade filmový jazyk. Toto spojenie, označujúce systém znakov a symbolov vo vnútri umeleckého diela, je bežne používané a takpovediac zžitá. Jean Mitry hovoril o jazyku druhého stupňa, keďže ide o znakový systém, ktorý nemôže existovať mimo štruktúry diela. Predmetom nášho záujmu však nebude ani takto chápaný umelecký jazyk a ani filmová reč. Väčšmi nás bude zaujímať prirodzený jazyk a jeho reflexia vo vybraných dramatických a filmových dielach. Pri uvažovaní o filme sa tento problém môže javiť ako marginálny, celkom určite to však neplatí v prípade diel, v ktorých je prirodzený jazyk zvýznamnený či nepriamo tematizovaný. Hľadanie paralel jazykových rovín absurdnej drámy a filmov českej novej vlny na jednej strane smeruje k potvrdeniu existencie vzťahu medzi týmito dvoma fenoménmi s pôvodom v rozličných umeleckých druhoch. Absurdná dramatika zároveň posluží ako východisko pre interpretáciu jazyka postáv vo vybraných českých filmoch.

Šesťdesiate roky 20. storočia znamenali pre československú kultúru obdobie relatívneho uvoľnenia ideologických tlakov. Jedným z prejavov kultúrno-spoločenských pohybov bolo pootvorenie okien do sveta na západ od „železnej opony“. Na českú novú vlnu preto nemožno nazerať bez zohľadnenia kontextu svetového diania. V Československu výrazne rezonovali fenomény ako bigbeatová hudba, Nový román, divadlá malých javiskových foriem a tiež absurdná dráma, ktorej zlaté obdobie predstavovali síce 50. roky, záujem o ňu však pretrval aj v nasledujúcej dekáde.

Medzniková teatrologická kniha Martina Esslina *The Theatre of the Absurd* (Divadlo absurdity), mapujúca podoby novej dramatiky, vyšla v roku 1961. V tom čase sa s hrami Samuela Becketta, Eugena Ionesca či Arthura Adamova zoznámila pri prvých prekladoch česká a slovenská verejnosť. „Od prvej polovice šesťdesiatych rokov sa u nás inscenovali autori európskeho absurdného divadla a k nim pribudlo niekoľko domácich autorských pokusov.“² V duchu absurdnej drámy tvoril, napríklad, aj Václav Havel. K jeho hre *Výrozmění* (1965) sa neskôr vrátíme. Rozširovanie tohto prúdu novej drámy z Francúzska do ostatných európskych krajín vrátane Československa sa teda časovo prekrývalo s nástupom generácie označovanej ako česká nová vlna.

Tézu o priamom vplyve absurdnej drámy na tvorbu osobností novej vlny potvrdzujú

viaceré dobové rozhovory. V niektorých filmoch je inšpirácia dielom Becketta či Ionesca celkom zjavná. Tu sa zameriame najmä na dielo režiséra Jana Němca *O slavnosti a hostech* (1966). V tomto prípade je inšpirácia divadlom absurdity priznaná. Spoluautorka dialógov Ester Krumbachová sa v rozhovore s Antonínom J. Liehmom odvoláva na Ionesca, konkrétne na jeho záujem o jazyk a konverzáciu, odzrkadľujúci sa v špecifickej reči postáv, ktorú na divadelné javiská uviedol svojimi hrami.³

Absurdná dráma kódovala istý životný pocit – napájala sa na camusovskú líniu existencialistickej filozofie, ktorá vnímala absurditu života ako čosi bezvýchodiskové. Nová dramatika na základe tohto presvedčenia odkrývala pravú podstatu existencie, ukrytú pod povrchom života. „Radikálne znehodnotenie jazyka,⁴ teda materiálu, s ktorým dramatická literatúra pracuje, sa malo stať predpokladom nového filozofického pohľadu, oslobodeného od „gramatických konvencií a pravidiel, ktoré boli mylne pokladané za logiku“.⁵ Skepsa z prirodzeného jazyka v štádiu, v ktorom už nedokáže viazať a komunikovať významy, alebo ostrejším slovníkom avantgardných manifestov: skepsa z jazyka v rozklade, ústi do snahy o prekonanie priepasti medzi jazykom a skutočnosťou narušením jeho konvenčných štruktúr.

Tvorcovia filmu *O slavnosti a hostech* z tohto hľadiska ostávajú na polceste – bezobsažnosť verbálnej komunikácie „iba“ zachytávajú, robia to však mimoriadne prenikavo. Krumbachová v tejto súvislosti hovorí: „Usilovne som sa snažila, aby postavy o sobe nie neřekly, abyste na plátně slyšeli jenom útržky vět, jak je uslyšíte, když uprostřed konverzace vstupíte do tzv. ambiciózní společnosti a nemáte tušení, oč jde.“⁶ Autori sa podľa jej slov vyhýbali šifrovaniu a inotajom, zámerom bolo „vytvoriť s protismyslú a absurdit portrét lidí, kteří neřeknou jediné rozumné slovo, všechno, co sdělují, je směšné – avšak souhrn je tragédie“.⁷ Krehkosť hranice medzi komikou a tragikou vnímal aj Eugène Ionesco, ktorý napísal: „Keďže komické je tušením absurdity, pôsobí na mňa zúfalejšie, než tragické. Komické je bezvýchodiskové.“⁸ Táto nápadná zhoda potvrdzuje, že analógie medzi filmom *O slavnosti a hostech* a absurdnou dramatikou sú hlbšie než len vonkajškové – nachádzame ich už v samotnej podstate autorského vnímania sveta. Němcov film, podobne ako Ionescove diela, nenápadne, no neodvratne smeruje k tragickej pointe, a hoci k nej nedôjde priamo v obraze, v porovnaní s nimi je tu vyjadrená explicitnejšie.

Uvažovanie o paralelách je treba doplniť zmienkou o špecifikách absurdnej dramaturgie v českom filme a divadle 60. rokov. Za rozdielnosťou odtieňov absurdity vo francúzskom a československom umení treba hľadať najmä jeden kľúčový faktor – spoločensko-politickú situáciu. Skúsenosť s totalitou poznačila vnímanie sveta aj v tomto smere, preto je pre českú a slovenskú absurdnú dramaturgiu charakteristický výrazný politický rozmer umeleckej výpovede. Typickým toposom Havlových hier je úrad, ústrednou témou je zvyčajne prebyrokratizovaný spoločenský život. Aj problém jazyka je v Havlovom *Vyrozměnění* spolitizovaný – umelý jazyk *ptydepe* má v úradnom styku nahradiť prirodzený jazyk, údajne preto, aby sa eliminovali nedorozumenia. Postupne sa však ukazuje, že pravý dôvod je celkom iný. Umelý jazyk je v prvom rade účinným nástrojom moci. Politicky podmienená skepsa z jazyka vychádza aj z jeho znehodnotenia ideologickými heslami. Alúziu na tento problém môžeme nájsť, napríklad, vo filme *Postava k podpirání*, v ktorom hrdina prechádza pivničnou chodbou, plnou transparentov z prvomájových sprievodov a

manifestácií. Politické heslá sú miniatúrami nonsensu – sú vyprázdnené natoľko, že ani prekrytie časti textu nemôže znamenať pozmenenie jeho zmyslu. Ako príklad poslúži čiastočne zakrytý transparent, na ktorom môžeme čítať slová „Náš lid bude“. Neukončenosť viet ako princíp výstavby dialógov nájdeme aj v spoločnom diele autorskej dvojice Jan Němec – Ester Krumbachová.

Film *O slavnosti a hostech* rozpráva o konformnosti a pasivite – charakteristikách, ktoré sú predpokladom manipulácie. Typizované postavy filmu reprezentujú rozličné podoby submisívnosti. Práve jazyk prezrádza neschopnosť kritického myslenia a teda aj obrany proti stupňujúcemu sa násiliu. Ich konverzácia je plná alogizmov a fráz, ktoré nekonečným opakovaním strácajú zmysel: „Já s vámi souhlasím, to víte, každý to vidíme jinak, a tak vůbec.“ Neukončené vety zrkadlia neukončené myšlienky: „Kdybych už konečně totiž ten dům měl, všichni byste přišli a já bych...“ Striedanie replík bez nadväznosti vytvára zvláštny rytmus: „Viš, jak přivezli to víno. Pamatuješ si? / Já vím, já vím, škoda jen, že jsme neměli ty plavky.“ Keď sa hostitelia postupne zmocňujú svojich hostí, jazyk sa opäť ukazuje ako mocný nástroj. Ustálené a všeobecne prijímané slovné spojenie stačí použiť v inom kontexte a žiadna z postáv si nevšimne, že sa celkom zmenil jeho zmysel. Keď účastníci slávnosti v jednej zo záverečných scén filmu usporiadajú poľovačku na hosta, ktorý ušiel, rečník vraví: „Jeden za všechny a všichni za jednoho. Pojďme za ním a přivedme jej zpátky. Ať je tady konečně pořádek!“ Postupne dávkovaná, zdanlivo logická, no v skutočnosti účelová argumentácia je vlastne podobná propagande. Hostia nedokážu rozprávať inak ako banálne, pretože stratili schopnosť porozumieť základným štruktúram jazyka. Spolu s touto schopnosťou stratili aj imunitu voči manipulácii a sami urobili moc hostiteľov neobmedzenou.

Nie náhodou sa na úteku zo slávnosti, ktorá sa nebadane zmenila na väzenie, odhodlá práve najmenej výrečný hosť. Hrdina, stvárňovaný Evaldom Schormom, je od začiatku skôr mlčky, do konverzácie sa zapojí iba vtedy, ak ho niekto osloví. Váži slová a možno preto je spomedzi hostí najostrážitejší a odolný voči nátlaku. Aj jeho útek je priznačný – ide totiž o tichý protest, pri ktorom sa hrdina opäť zaobide bez slov. Tvorcovia filmu *O slavnosti a hostech* zdôrazňujú podiel deformovaného prirodzeného jazyka na neschopnosti jedinca čeliť manipulácii kritickým myslením. Skepsou z banalizovaného jazyka sa ich dielo približuje podstate absurdnej drámy.

Autor študuje filmovú vedu, 4. ročník

¹ Ionesco, E.: Lekcia. Pozdravy a poklony. Drewo a srd, Banská Bystrica, 1997, s. 32-33.

² Mistrik, M.: Slovenská absurdná dráma. Kabinet divadla a filmu SAV, Bratislava 2002, s. 15.

³ Liehm, A. J.: Ostře sledované filmy. NFA, Praha 2001, s. 296-297.

⁴ Esslin, M.: Podstata, tradice a smysl absurdního divadla. SPN, Praha 1966, s. 8.

⁵ Tamže, s. 56.

⁶ Liehm, A. J.: Ostře sledované filmy. NFA, Praha 2001, s. 296.

⁷ Tamže, s. 297.

⁸ Ionesco, E.: Improvizácia na Alme, Plešivá speváčka. Drewo a srd, Bratislava 2003, s. 158.

Sliepka alebo vajce, obraz alebo zvuk?

Analýza zvukovej stránky filmu Šepoty a výkriky v kontexte narácie Venované Romanovi Jurčákovi

_Katarína Martincová

Obtiať sa o originálnych klasikov filmu ako je Ingmar Bergman, o ktorom už bolo „všetko napísané“, je na jednej strane nesmierne lákavé, i keď veľakrát zradné, a na druhej zdanlivo zbytočné. Myslím si však, že vždy existuje cesta interpretácie diela, ktorou sa dá vydať sa, ktorá je originálna a doposiaľ nepoužitá. Nechcem tým tvrdiť, že vyššie uvedené venovanie je jej nespochybniteľnou zárukou. Tento text má byť len akosi pomyselnou obranou v „akademickom spore“ (inak musím povedať, že napriek všetkému veľmi príjemnom) medzi Romanom a mnou, týkajúcom sa niektorých Bergmanových diel. Tento seminár je interpretáciou a ja som si nateraz vybrala Bergmanove *Šepoty a výkriky*, aby som ich interpretovala podľa seba a najlepšie vystihla, čo sa mi veľakrát žiada povedať Romanovi osobne, no kvôli jeho príliš výraznému rétorickému talentu a nepriestrelnej argumentačnej schopnosti sa mi nedarí. Dúfam, že s rovnakým zaujatím si túto úvahu vypočujú aj ostatní, vrátane moci najvyššej.

Bergman sa veľmi oprávnenne označuje za režiséra démona. Obcuje s Bohom... a so ženami. Dôležitou témou jeho filmov sa stali medziľudské vzťahy v rôznych podobách. Myslím, že sa netreba obsérnejšie zmieňovať o tom, že celá jeho tvorba sa často odčítavala a neúnavne interpretovala najmä v kontexte režisérových životných osudov výrazne ovplyvnených najmä rigiditou náboženskej výchovy a takmer patologickými rodinnými vzťahmi, čo do určitej miery proklamoval aj on sám.

Rozhodla som sa z tejto úvahy vypustiť akékoľvek zdroje informácií, ktorých by sa o Bergmanovi, a tiež o tomto jeho filme, dalo iste nájsť veľké množstvo, a pokúsim sa prezentovať výhradne vlastné dojmy a postrehy, ktoré ma sprevádzali a sprevádzajú v priebehu 88 minút vo vyberanej švédскеj spoločnosti.

Ale táto spoločnosť je nevychovaná. Veď prvých takmer desať minút vo filme k vám, zdá sa, nemieni prehovoríť. A napriek tomu sa v expozícii dozvedáme o postavách najdôležitejšie informácie. Režisér sa k zvuku sprvu správa akosi macošsky, tvári sa, akoby ho v svojej výpovedi ani nepotreboval. Len tikot hodín a pár zašumení prikrývky prezradza, že v dome sa žije, ale ako zistíme o chvíľu, tak aj umiera.

Všetko v tomto filme, a teda aj zvuk, sa podriaďuje obrazu. Aj keď *Šepoty a výkriky* sú výrazne vizuálne koncipovaný film so skvelými kompozíciami, jeho nosnými piliermi sa stávajú práve portréty, či skupinové portréty. Bez nich by film bol dobrý, s nimi je dokonalý. Štyri ženy a štyri typy správania sa, výkrikov a šepotov v nich samých. Bolesť, choroba a smrť sú dokonalou kulisou pre rozohranie hry o svedomí, o bilancovaní a prehodnocovaní života. A na to všetko mnohokrát autorovi stačí len hra s mimikou postáv. Je obdivuhodné, že Bergman ukazuje bolesť vo veľkom detaile, vo veľkosti záberu, ktorý akiste zodpovedá významu tejto emócie v živote človeka. Na smrti nie je predsa nič pek-

né, najmä ak si vás dovoľí osloviť či dokonca drapnúť za pačesy, o čom vie svoje naoko detinsky naivná, no v skutočnosti rafinovane pretvarujúca sa Maria.

Bergman v niektorých scénach potláča zvukovú zložku a vzťahy medzi postavami charakterizuje výhradne prostredníctvom vizuálnej zložky. Svoju neodmysliteľnú rolu tu zohráva gesto, výraz tváre, postoj postavy. Nonverbálna zložka jednoznačne prevláda nad verbálnou, možno ani nie kvantitatívne, skôr kvalitatívne, no všetko nevy povedané je významne nahradené v rovine ruchov a hudby. Tikot hodín, ich odbijanie, klavírna hudba, kvílenie vetra, cengot zvončeka, chrapot či výkriky umierajúcej Agnes sú organickou zložkou naratívnej štruktúry diela. O tom, že nie sú použité náhodne, nás hneď v úvodných minútach diela presvedčí to, že prostredníctvom kombinácie zvuku a gesta sú charakterizované postavy Marie a Karin. Mariu vidíme ležať na posteli s palcom pri ústach, v prestrihoch je snímaný domček pre bábiky. Celý tento výjav sprevádza jemný cinkot hracej skrinky. Vzápätí je pozornosť venovaná Karin sediacej v prítmi nad listom. Obzerá si ruky a v tom sa dramaticky chytí za hlavu. Tentokrát zvuk nie je jemný, je tvrdý, vystihujúci Karininu osobnosť, je to ťaživý zvuk odbijajúcich hodín.

No nie všetky zvuky sú takto ľahko čitateľné. V scéne, kde sa Karin zámerne reže črepinou z rozbitého pohára na intímnych miestach, necháva Bergman diváka trochu na pochybách, či sa len chcela vyhnúť sexuálnemu styku s manželom alebo jej sebapoškodzovanie pôsobí aj iné potešenie. Taktiež povestným červeným zatmievačkám predchádzajú portréty tváří hlavných hrdiniek sprevádzané ťažko identifikovateľnou zmesou ruchov, pripomínajúcich bolestné výkriky, šepkanie, či v prípade Marie aj erotické vzdychy a v Anninom zase detský plač. Tento film vyžaduje predovšetkým divácke stíšenie. Ja osobne som si až pri jeho poslednom vzhliadnutí všimla, akú dôležitú rolu v ňom zohráva nenápadný tikot hodín. Je všadeprítomný, akoby rozpínavý až deprimujúci, pretože neodráta iba čas projekcie, ale aj náš čas osobný.

K zvukovej zložke filmu, pochopiteľne, patria aj dialógy. A tie sú napriek všetkému vyššie povedanému taktiež veľmi dôležitou súčasťou narácie, aj keď sa naoko môžu niekomu zdať len nepodstatným doplnkom miestami až pantomimického sveta. V *Šepotoch a výkrikoch* sa dostáva zadosť shakespearovskému tvrdeniu, že celý svet je len divadlo a my sme iba herci v ňom. Sestry hrajú. A svoje naučené role hrajú dokonale. Keď sú konfrontované s udalosťou, ktorá zásadne zasiahne do zabehaných kolají ich maximálne konformných životov, ich role si žiadajú inováciu. Tu sa vytvára priestor pre sladké reči o zblížení, o nejstávajúcej náklonnosti a predstieranej láske. Reč nekoresponduje s mimikou. Ullmanová hovorí: „Zblížme sa,“ ale hrá: „Si mi ľahostajná a vždy budeš.“ Dialógy plné klamstiev a predstierania medzi Karin a Mariou po smrti ich tretej sestry vrcholia v scéne, kde bezduchosť ich slov nahrádza violončelo. Pri jeho zvuku sa objímajú a bozkávajú, a pritom obe vedia, že len zmenili repertoár.

V tomto divadle strnulých figurín je naivná oddanosť slúžky až zarážajúco neprirodená. Výkriky chorej Agnes sú volaním o pomoc, ktorej sa jej dostáva len od Anny. Obe sestry sú nablízku iba vtedy, keď sa Agnesin stav zlepší. A vtedy spoločná kompozícia sestier pri jej česaní a umývaní klamlivo pôsobí dojmom idylických rodinných vzťahov. Anna sa dostáva do druhého plánu, odkiaľ všetku tú faloš iba pozoruje. Ale je jediná, ktorá prekračuje prah izby umierajúcej a aj v miestnosti ostáva, keď sa Agnes zvíja

v bolestiach. Vyvrcholí to v alegorickej scéne: mŕtva sa dožaduje opatery od sestier, dostáva ju však opäť iba od Anny, čo vyústi v nádhernú citáciu matky Márie s mŕtvym Kristom v náručí za zvukov, ako inak, violončela. A toto nie je jediný obraz, ktorý odkazuje na biblické výjavy. Napríklad, už v úvode nájdeme scénu podobnú výjavu z Biblie. Sestry majú bdieť pri lôžku chorej, striedajú sa. Maria zaspí ako zaspali apoštoli, ktorí mali bdeliť pokiaľ sa Kristus modlil na Olivovej hore. Agnes na túto Mariinu slabosť reaguje len chápaným úsmevom človeka, ktorý vie, že ho čaká rovnaký osud ako Krista – smrť.

Film *Šepoty a výkriky* je postavený na kontrastoch. Kontrastné sú farby, kontrastné sú charaktery, kontrastné sú chvíle stíšenia sa v bolestiach s výkrikmi zúfalstva. Nadmieira, až pretlak emócií a citov, ktoré ostávajú v hĺbkach bergmanových žien skryté a len postupne sa derú na povrch s presne scenáristicky vystavanou konštrukciou (k dokonalosti dovedenou v *Scénach z manželského života*, ktoré po kapitolách sledujú partnerský vzťah v rôznych fázach jeho rozpadu a opätovného znovuoživenia), môže pôsobiť strojene, neprirodzene. Napríklad, portrét Ingrid Thulin v detaile, jej tvár sa zvrštuje v kŕči a kričí, pričom zvuková stopa tento raz mlčí, prezrádza síce divadelné laškovanie režiséra, no zároveň podáva úchvatnú možnosť návratu do nemej éry, keď takéto výjavy neboli ničím prekvapujúce či šokujúce. Ale v dobe zvuku si ich už nemohol dovoliť použiť hocaký režisér v hocakom filme. Sila portrétov solitérnych ženských tvári hlavných hrdiniek nie je len prechodom k inému obrazu, a teda spájajúcim prvkom. Tieto zábery majú konkrétnu funkciu, ktorou je absolútne až násilne pôsobiace sústredenie diváka výhradne na subjekt na plátne, dokonale izolovaný od mizanscény.

V súvislosti s niektorými až divadelnými výjavmi musím súhlasiť, že toto dielo skutočne charakterizuje predimenzovaná teatrálnosť. Nech už je pravda akákoľvek a nemyslím si, že sa so mnou budú teraz všetci stotožňovať, jednoducho veľké myšlienky si niekedy vyžadujú veľké gestá. Hoci sú, samozrejme, režiséri, ktorí na vyjadrenie rovnako dôležitých myšlienok použili presne opačný, minimalistický rozmer. Bergmanovi však táto patetickosť, ako to minule skromne a potichu pomenovala spolužiačka Eva, hraničiaca, ako som povedala, s teatrálnosťou (napríklad v scéne nevydarenej samovraždy Mariinho manžela, či Karininej obrany pri predstieraní snahe Marie o zblíženie), skrátka svedčí. Bez nej by možno Bergman nebol tou do neba vyzdvihovanou osobnosťou svetovej kinematografie.

Na záver už len chcem poznamenať, že v *Šepotoch a výkrikoch* sa nič nedeje len tak náhodou, hluché miesta v nich fakticky neexistujú. Každý výjav a tiež každý zvuk či ruch má svoje vopred premyslené miesto, preto si zaslúžia rovnakú pozornosť ako dokonalá a vyzdvihovaná vizuálna stránka diela, vytvorená najmä zásluhou Svena Nykvista.

Tento film fascinujúco a skutočne mimoriadne vydarene zachytáva vplyv psychického rozpoloženia a tlaku okolností na správanie sa človeka. Časť tohto textu som písala pred istou udalosťou, ktorá veľmi zásadne ovplyvnila moje vnímanie tejto snímky. Psychika človeka pracuje pri sledovaní filmov s istou sumou skúseností, čoho výsledkom je individuálne prežívanie filmu. Vždy som nespierne obdivovala ako Bergman v tejto snímke stvárnili vyhrotенú situáciu medzi pokrvcne či zákonne najbližšími ľuďmi, ktorí sú si paradoxne absolútne vzdialení. Nedávna vlastná skúsenosť ma núti verejne sa skloniť pred realisticky verne vykreslenou kŕčovitou snahou o premenu priepastne chladných vzťahov, nadobúdajúcich nový rozmer v tieni choroby, utrpenia a bolesti.

Autorka študuje filmovú vedu, 3. ročník

frame

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

Ročník 6 – 2008, číslo 2

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

Vizuálna koncepcia a layout: Eva Filová

Časopis vychádza aj vďaka finančnému príspevniu VŠMU.

Na obálke záber z filmu Piotra Trzaskalskiego *Edi* (2002)
(Zdroj: www.poland.gov.pl/Film,490.html)