

frame

2_2012

10
rokov

filmový občasník
študentov umeleckej kritiky
a audiovizuálnych štúdií
FTF VŠMU



JAROSLAV BOCE

Mám pam v po je -formanovský křivá. Formaně ten touz dokas meč nebyla y toho nádhro jedná pjavov táčka, vložil se. Prapavka konec konců tat kolektivní slye jého v mi dčky peramentí V tom v

kino

ročník X

Čs. nová vlna

Obsah

Čs. nová vlna

199_**Michala Burcáková**: Hostina zmyslov a tela v záhrade pozemských rozkoší

202_**Stanislava Tulinská**: Ktorý vek je podľa vás ten „nejkrásnejší“?

205_**Lea Krišková**: Dita Saxová

207_**Barbora Gvozdjaková**: Mumraj o lásce a smrti

209_**Natalia Kucirková**: Dajú sa nájsť v živote istoty?

211_**Monika Lošťáková**: Mučeník lásky – Jan Němec

Interpretačný seminár

213_**Lea Krizková**: Pianistka

216_**Pavla Rachelová**: Michael Haneke: Pianistka

218_**Mária Miniariková**: Pianistka

221_**Saša Gabrižová**: Francúzsky film noir: Poetika zločinu

Rozhovor

223_**Karin El Taifiová**: „Keď sa postavím pred zrkadlo, vidím režiséra.“

Hostina zmyslov a tela v záhrade pozemských rozkoší

_Michala Burcáková

Niekedy okolo roku 1485, keď v severnej Európe pretrvávala náboženská a morálna kríza, vytvoril holandský maliar Hieronymus Bosch triptych s názvom *Záhrada pozemských rozkoší*. Na ľavú stranu krídla namaloval stvorenie Adama a Evy v raji, na strednú časť pozemský život a ľudstvo oddávajúce sa rozkošiam tela a na pravom krídle vyjaval zatratených pykajúcich za svoje hriechy v pekle. José Pijoán považuje *Záhradu pozemských rozkoší* za Boschovu snahu nájsť liek na vtedajšie rozpadávajúce sa spoločenstvo veriacich a snahu zabrániť konfesiónalnemu odčleneniu sa severnej Európy od Ríma.¹ Približne o pol tisícročie neskôr natočila Věra Chytilová film *Ovoce stromů rajských jíme*. Film vznikol v dobe, keď bolo Československo poznačené udalosťami Pražskej jari a tým, čo nastalo potom. Invázia sovietskych vojsk na územie krajiny, organizované demonštrácie študentov dožadujúcich sa prirodzených slobôd v rôznych oblastiach života, nastolenie totality – realita, na ktorú bolo tiež nevyhnutné hľadať liek a o ktorej bolo potrebné hovoriť. Film *Ovoce stromů rajských jíme* si pre reflexiu problémov doby, podobne ako Bosch, zvolil formu podobnosti, a tak ako on čerpá inšpiráciu v knihe Genézis. Boschova výtvarná interpretácia nerestí za bránami rajskej záhrady po požití ovocia poznania je však natoľko nadčasová a výstižná, že je film svojim prevedením odkazom aj na obraz samotný.

Surrealizmus a kolážové nožničky

Na scenári k filmu spolupracovala Věra Chytilová so scénografkou a výtvarničkou Ester Krumbachovou. Biblický príbeh Adama a Evy, ktorých Boh vyhnal z rajskej záhrady, keď neuposlúchli jeho príkaz a jedli ovocie zo stromu poznania, zasadili Chytilová s Krumbachovou do fiktívneho kúpeľného mesta. Rajský trojuholník Adam, Eva a had sa zmenil na milostný trojuholník kúpeľných rekreatantov Jozefa, Evy a Roberta. Jozef a Eva sú manželia dovolenkujúci v tichom penzióne, Robert každoročný návštevník kúpeľov, starý mládenec laškujúci s rekreatkami a doposiaľ nevypátraný sériový vrah žien. Eva Roberta pri jeho hrách a zvädzaní v tichosti pozoruje cez okno apartmánu a ako záhadný hosť sa pre ňu stáva spestrením miestami nezázivného pobytu. Eva Roberta na jeho potulkách okolitou prírodou sleduje až dovtedy, kým nenazrie do jeho aktovky a neodhalí tajomstvo, ktoré skrýva. To, ako sa Eva so zistením rozhodne naložiť, sa stáva ústrednou témou filmu – úvahou o tom, či „je lepšie ochutnať ovocie poznania a niesť za to dôsledky, alebo neochutnať a byť šťastný“ (Ester Krumbachová).

Pomerne jednoduchú dramatickú líniu filmu komplikuje rozbitá formálna štruktúra, kde surrealistická hra symbolov a skrytých významov vyvoláva chaos a sťažuje dekodovanie jednotlivých informácií. Film uplatňuje voľný strih, pripomínajúci voľnosť strihu kolážových nožničiek, keď jednota deja, miesta a času v rámci jednotlivých scén nie je vždy úplne zachovaná. Postavy vo filme častokrát prechádzajú z jedného priestoru do

druhého, akoby boli oba súčasťou tej istej scenérie (scéna, keď sa Eva zabáva na pláži a do penziónu príde poštar s dennou listovou zásielkou). Niekedy sa zas zdá, že postavy scénu opustili, aby sa vydali niekam inam, no v ďalšom zábere sa znovu objavia (scéna, keď chce Robert urobiť z Evy svoju ďalšiu obeť – v lese od nej odchádza a potom na ňu pri jazere mieri pištoľou).

Nelogickosť spájania jednotlivých dejov a miest, kde sa odohrávajú, vo filme pripomína proces snenia. V snoch sme tiež účastníkmi diania na jednom mieste a vzápätí sa ocitáme v inom prostredí, v spoločnosti nových ľudí. Oblečenie sa nám počas sna niekoľkokrát zmení, a presne tak aj Evine šaty menia vo filme farbu a strih, a to aj v rámci tej istej scény (scéna, keď Robert červeným závojom priväzuje Evu o kmeň stromu). V snoch predmety, postavy aj miesta často prechádzajú náhlými mäťúcimi premenami. David Fontana tvrdí, že „aj napriek tomu prijíma snívajúca myseľ tieto zjavne bizarné premeny akosi samozrejme. Naše kritické schopnosti zostávajú tiež za bránami spánku, alebo si v daný čas uvedomujeme, že tieto premeny majú akýsi vlastný zmysel.“⁴² Rušivé premeny vo filme *Ovoce stromů rajských jíme* majú teda, tak ako v prípade snov, symbolický význam. Zmena farby Eviných šiat (biela sa mení na červenú – farbu, ktorej nositeľom bol doteraz len Robert) naznačuje zmenu samotnej postavy. Nevinná a detsky naivná Eva pristupuje na Robertovu hru, je falošná a zvädzajúca. Predstiera, že Roberta miluje, aby si získala jeho náklonnosť a dôveru, lebo len tak si dokáže zachrániť vlastný život. A šťastie.

Záhrada pozemských rozkoší

Situovaniu deja do kúpeľov predchádza prológ rozprávajúci o stvorení Adama a Evy a o Božom zákaze trhať ovocie zo stromu poznania. Adam a Eva nahí spoznávajú rôzne zákutia rajskej záhrady, kúpu sa v jazere, a to bez toho, aby si svoju nahotu uvedomovali a hanbili sa jeden pred druhým. V tejto úvodnej experimentálnej sekvencii defilujú za sebou zábery nahých ženských a mužských tiel, pričom sa prekrývajú so zábermi kvetov, stromov a listia. Evokujú pocit akejsi symbiózy medzi človekom a prírodou, ako to ešte bolo na počiatku pred spáchaním prvého hriechu. Prológ, podobne ako ľavé krídlo Boschovho triptychu *Záhrada pozemských rozkoší*, otvára príbeh života za rajskými bránami, oddávaniu sa pôžitkom tela a zmyslov.

Stredná časť Boschovho obrazu je dielo rozsiahlejšie a informáciami omnoho prehustenejšie. Skupiny nahých mužov a žien si na ňom užívajú najrôznejšie pozemské rozkoše, jedia gigantické ovocné plody, spoločne sa kúpu v jazerách uprostred záhrady tak, ako to robia aj kúpeľní rekreanti vo filme *Ovoce stromů rajských jíme*. Na pláži Robert nafúkne oranžový balón a iniciuje hru, ktorej sa zúčastňujú aj ostatní. Poskakujúce polonahé mužské a ženské telá natahujúce sa za balónom sú snimané z diaľky, vo forme veľkého celku, rôzne zoskupenia šantiacich rekreatov v jednom zábere tak hádam najväčšmi odkazujú na výtvarnú príbuznosť filmu so strednou časťou triptychu.

Bosch do obrazu zakomponováva aj zvieratá ľudských rozmerov, ktoré sa divokému vyčítaniu ľudí v tichosti prizerajú alebo sa priamo zúčastňujú ich zhýralých hier. Motív zvierat – pozorovateľov – je prítomný aj v *Ovoce stromů rajských jíme*. Detaily na tváre zvierat (orol, aligátor, mačka a kohút) sú vsunuté medzi zábery z kúpeľného areálu, kde

pôsobia ako nemí svedkovia ich skutkov. Zvieratá akoby číhali na svoju korisť tak, ako aj Robert, aj had z rajskej záhrady číhajú na svoju ďalšiu obeť.

Farebnosť filmu a tónovanie záberov tiež čerpá z palety Boschových obrazov. Sýtozelená farba trávy, stromov a kriakov vystupuje do popredia ako na obraze, tak aj vo filme. Modrá je zastúpená vodou, žltá pieskom na pláži. Teplé červené a oranžové tóny sa vo filme mihajú len vo forme akýchsi svetielkujúcich bodov (balón, pomaranče, Robertov odev, závoj), pričom aj na obraze je pomer červenej k ostatným farbám o čosi menší (plášť, ovocie, kvety, kmeň). Inšpiráciu *Záhradou pozemských rozkoší* je teda vo filme možné odčítať aj na úrovni mizanscény a kostýmov, pričom jednotlivé predmety a postavy sú prispôbené miestu a času, kedy sa dej odohráva. Žena s pávom na hlave sa mení na ženu s klobúkom vyzdobeným pávimi perami, Robert svoje obeť neuháňa na koni, ale na bicykli.

Boschova záhrada a Chytilovej kúpele sú si skrátka podobné veľmi. Čo však vo filme chýba, je tretia časť Boschovho triptychu – peklo. Na druhej strane tu miesto pre peklo vytvorené nie je. Chytilovej interpretácia Biblie je totiž rozprávkou s vlastným koncom.

Nie je Eva ako Eva

Oproti pôvodnému biblickému príbehu je Eva z filmu *Ovoce stromů rajských jíme* akčnejšia a rozvážnejšia. Nebojí sa hadovi (Robertovi) postaviť ako rovnocenný súper, ani ho zvädzať a balamutiť jemu vlastnými zbraňami. Uvedomuje si, že poznať pravdu sa nemusí vždy vyplatíť, a preto ju poznať netuží. Odoláva hadovmu (Robertovmu) pokúšaniu, a napokon je ona tá, ktorá nad hadom (Robertom) víťazi a stláča spúšť, aby sa ubránila pred neznesiteľnou váhou pravdy, limitujúcou jej osobné šťastie.

Keď bol film *Ovoce stromů rajských jíme* odpremietaný na festivale v Cannes v roku 1969, nestretol sa s pozitívnym ohlasom kritiky. Filmu bola vyčítaná prekomplikovaná štruktúra a prílišná alegorickosť, ktorú nebolo jednoduché interpretovať. V roku 1969 by však filmu aj tvorcom ľahká čitateľnosť filmového posolstva na domácej pôde uškodila. Film rozpráva o poznaní a pravde a je akýmsi podobenstvom o ťažkosti vyrovnávania sa s nimi v Československu toho obdobia. Je preto paradoxné, že v prejave nemôže využívať prostriedky pravde vlastné. Aj keď to dielu na význame rozhodne neuberá.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 5. ročník

¹ PIJOÁN, J.: *Dějiny umění 6*. Praha: Odeon, 1980, s. 266.

² FONTANA, D.: *Tajemný jazyk symbolů*. Praha: Paseka, 1994, s. 48.

Ovoce stromů rajských jíme (Věra Chytilová, 1969)

Ktorý vek je podľa vás ten „nejkrásnejší“?

_Stanislava Tulinská

„Pred mnoha lety se říkalo ´to je jako ve filmu´ (jakože je to neuvěřitelné), pak přišlo ´ten to ale nafilmoval´ (jakože někdo někoho oblafnul) a teď přichází třetí fáze, kdy se chce, aby divák věřil tomu, co se z plátna říká.“¹

Týmto slovmi Miloš Forman objasnil program svojej filmovej skupiny zachytávajúcej „osud a životní naplnění většiny těch, kteří nemají šanci stát se Gagariny, Čáslavskými nebo Karly Gotty“.²

Umelecká skupina, častokrát označovaná ako formanovská škola, bola tvorená tromi dôležitými osobnosťami: Milošom Formanom, Ivanom Passerom a Jaroslavom Papouškom. Zaujímavosťou je, že hoci ich prístup k filmovému remeslu bol záležitosťou úmyselnej voľby, ani jeden z tejto trojice nevyštudoval na FAMU réžiu. Forman, ktorý absolvoval v roku 1955, sa vzdelával v odbore scenáristiky a režisérom sa stal len vďaka vytrvalosti a šťastiu. Passer školu nedokončil a Papoušek ako jediný z tejto trojice sa filmom dokonca ani nezaoberal. Jeho povolanim sa malo stať sochárstvo vyštudované na pražskej Akadémii výtvarných umení, no s dlátom a kameňom dlho nespolupracoval.

Cesta mladého „socháríka“ k filmovému umeniu bola, tak ako u mnoho iných, veľmi klukatá a aj to spôsobilo, že do formanovskej trojice sa dostal ako posledný. Namiesto vyštudovaného sochárstva sa venoval písaniu poviedok. Práve kvôli nim si ho všimol aj Miloš Forman a prizval ho k spolupráci.

Prvým výsledkom ich spoločnej práce sa stala snímka *Černý Petr*, nakrútená práve na základe Papouškovej poviedky, ktorej úspech viedol k ďalším dvom Formanovým filmom.

O spolupráci významnej trojice Papoušek povedal: „Teprve s Formanem a s Passerem jsem nějak formuloval svůj zásadní estetický názor na filmovou práci. Přitom jsem ale nikdy neměl pocit, že kluci jsou filmaři-odborníci a já sochárík, který se jim do toho jen tak plete. A taky jsem nikdy neměl pocit, že do toho dávají víc než já. Každý z nás byl vždycky rovný mezi rovnými.“³

Aj napriek týmto tvrdeniam bližším nahliadnutím na danú tvorivú skupinu získavame pocit, že ústrednou dvojicou boli práve Forman a Passer, kým Papoušek ostával väčšmi v anonymite zodpovedajúcej jeho sochárskej skromnosti a plachosti. V podobnom duchu pokračovala táto spolupráca až do roku 1968. Až do roku, keď sa Jaroslav Papoušek rozhodol nakrútiť svoj prvý film na základe vlastného námetu pod názvom *Nejkrásnější věk*.

Nejkrásnější věk odzrkadľuje skúsenosti a zážitky režiséra nadobudnuté počas vlastného vysokoškolského štúdia. So skeptickým humorom v ňom konfrontuje svet mladých študentov, adeptov sochárstva, ktorí „majú život pred sebou“, so svetom ich modelov, nariekajúcich, že svoj najkrajší vek už majú dávno za sebou. Hlavnou témou filmu sa stáva presvedčenie režiséra, že či si študent, mladá vydatá žena, muž stredného veku alebo starý dôchodca, tvoj najkrajší vek bude vždy inokedy ako vek skutočný.

Hlavnými postavami je okrem študentov a ich profesora aj trojica modelov: starý pán Hanzlík, mladá mamička pani Vránová a uhliar Vošta v strednom veku. Každá z týchto postáv vedie vlastný život, ich dráhy sa celkom náhodne krížia práve v ateliéri umeleckej školy. Na každú z týchto postáv sa režisér diva takzvaným „formanovským pohľadom“,⁴ za jeho bezstarostnou ľahkosťou sa skrýva hlboké pochopenie a nemilosrdné stanovenie pravého miesta v živote, a zároveň aj nemilosrdné odhalenie skutočnej podoby. Použitím jemného humoru a vtipných gagov spôsobuje, že túto pravdu prijímame jednoduchšie a pokojnejšie.

Nejkrásnější věk je o ľuďoch hľadajúcich svoj existenčný ideál nachádzajúci sa v čase, ktorý už buď pominul alebo sa k nemu ešte len blížia. Ide o poviedkový film zložený z troch jednoduchých, ľahkých príbehov, ktoré si veľmi nenápadne a nenásilne kladú rovnakú otázku. Tú však v konečnom dôsledku autor vôbec nerieši, nakoľko mu ako umelcovi je proti srsti riešiť vo svojich dielach akékoľvek otázky. Dôležitejšie je, že ňou viaže film do jedného celku. Pravdou však ostáva, že si to sotva uvedomujeme, pretože celok je taký roztrieštený, až v ňom vnímame výhradne jednotlivé časti, a nie celkovú štruktúru. Na druhej strane, bez tohto pomyselného puta by sa film rozpadol úplne a pôsobil by ešte nejednotnejším dojmom.

Nakrútením svojho debutu potvrdil Papoušek, že je omnoho skúsenejší spisovateľ a zbehljší scenárista ako režisér. Čistá radosť z hry, možnosť nakrútiť vlastné dielo a improvizovať spôsobili, že už i tak tenké prepojenia osnovy filmu boli ešte výraznejšie rozrušené, vytvárajúc autonómne sekvencie, často pôsobiace ako samostatné žánrové obrázky bez vnútornej väzby s celkom. Mohli by sme povedať, že práve toto je bod, kde sa Papoušek líši od svojich dvoch kolegov, ktorí vždy dbali o to, aby základná osnova bola dostatočne silná na unesenie všetkých samostatných gagov a sekvencií.

O rôznorodom prístupe jednotlivých režisérov odzrkadľujúcom sa vo filmoch píše aj filmový kritik František Goldscheider: „Forman sa dopracoval od úsmevnosti k trpkému smiechu. Komédiu priostrojuje do satiry, publiku nastavuje zrkadlo. Spresňuje analýzu mladosti v človeku, a to bez hystérie aj zbytočného dramatizovania. Passer má takisto zmysel a schopnosť pre sociologickú sondu. Vie vyčariť autentické chvíle aj prostredie (charakteristické pre ich spoločnú tvorbu). Papoušek podobne ako Forman rozumie jazyku mladej generácie a jej životnému štýlu. Má zmysel pre drobnokresbu, anekdotický tón, situačný humor, no zdal sa byť viac mužom v pozadí, dušou a motorom scenárov.“⁵

Po vzhliadnutí *Nejkrásnějšího věku* sa nám pochopiteľne vynára otázka, prečo Jaroslav Papoušek čakal tak dlho s vlastným filmom. Prečo sa hlási k slovu až po natočení *Černého Petra*, *Lások jedné plavovlásky* či *Intimního osvětlení*. Bolo pochopiteľné, že každý ďalší film vytvorený formanovskou poetikou má ťažký vstup na kinematografické pole už len tým, že postupne stráca moment prekvapenia a kladú sa naň omnoho prisnejšie nároky. Tieto aspekty sa nakoniec stali aj hlavným dôvodom vlažného prijatia snímky pokračujúcej v tradícii Formanových filmov, no v konečnom dôsledku len upevňujúcej existujúcu vývojovú tendenciu.

Po *Nejkrásnějším věku* natočil Papoušek tri veľmi obľúbené komédie o robotnickej rodine Homolkovcov: *Ecce homo Homolka*, *Hogo fogo Homolka* a *Homolka a Tobolka*. V nich, podobne ako predtým, prevzal prvky z Formanových filmov, ktoré vystupňoval

a spravil z nich ústrednú a hlavnú myšlienku. V celkovom vnímaní jeho tvorby však len znova zobrazil prvky charakteristické pre túto tvorivú skupinu, ktoré sa stávali pre diváka čoraz notoricky známejšie.

Pocit dejà vu, ktorý vyvolávajú všetky vyššie spomenuté snímky, smeruje k presvedčeniu, že hoci Jaroslav Papoušek mal na to byť rovnocenným partnerom svojim významným kolegom, jeho jedinou nevýhodou bolo, že prišiel posledný.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 5. ročník

¹ HAMES, P.: *Československá nová vlna*. Pohořelice: KMa, s. 127.

² Tamtiež.

³ Tamtiež, s. 150.

⁴ AN.: *Papouškův nejkrásnější věk*. In: Lidová demokracie, venkov, 1969.

⁵ GOLDSCHIEDER, F.: *Tretí z teamu*. In: Rudé právo, Bratislava, 1969.

Citované filmy:

Černý Petr (Miloš Forman, 1963); **Ecce homo Homolka** (Jaroslav Papoušek, 1969); **Intimní osvětlení** (Ivan Passer, 1965); **Hogo fogo Homolka** (Jaroslav Papoušek, 1970); **Homolka a Tobolka** (Jaroslav Papoušek, 1972); **Lásky jedné plavovlásky** (Miloš Forman, 1965); **Nejkrásnější věk** (Jaroslav Papoušek, 1968)

Dita Saxová

_Lea Krišková

Dnes už existuje liek na „všetko“. Teda aspoň si to máme myslieť. V systéme sa vyskytne problém, a tak sa hľadá niečo, alebo niekto, kto by ho odstránil. Čo ak nastane chyba v človeku? Uvedomí si, že nie je šťastný, že nie je spokojný. Akým zázrakom ho „vylicit“? Problém v procese socializácie môže nastať kedykoľvek. Nemyslím však primárne alebo sekundárne začlenenie do spoločnosti, teda do kruhu rodiny alebo priateľov. Hovorím o procese „resocializácie“, keď jedinec, či už v dôsledku traumy, vlastného rozhodnutia alebo iným príčinením, zmení pohľad na svet a takisto svet naňho. Odpúta sa od každodenných pozemských problémov, hľadá šťastie, zmysel existencie, odpovede na otázky. Preto som dostal druhú šancu a prečo ju dávam môjmu životu? Podobnou filozofiou sa zaoberá rovnomená hlavná postava filmu *Dita Saxová*.

Dita sa „druhykrát“ narodila. Zvyšok jej rodiny to šťastie už nemal. „Riešenie“ židovskej otázky zničilo mnohé rodiny, z ktorých ostali zväčša len deti. Bola im ponúknutá príležitosť na nový život, a opätovne tak vstúpili do každodennosti. Teraz majú novú rodinu, alebo ju ešte len hľadajú. Niekoľko mladých dievčat býva spolu v pražskom „sirotinci“. Aj keď ich pamäť zaznamenala oveľa viac psychologických tráum ako iné, nesnažia sa separovať od spoločnosti, práve naopak, „resocializujú“ sa. Tak, ako dieťa nadobúda prvé sociálne roly, statusy, tak aj dievčatá získavajú „novú identitu“, no už s minulosťou skúsenosťou. Na vývine sa podieľa predovšetkým rodina (dievčatá, ich lekári) a okolie.

Spoločným menovateľom všetkých postáv je Dita. Trauma z holokaustu zmenila jej pohľad na život. Napriek častému spomínaniu hrdinky sa z minulosti dozvedáme málo. Niekoľko obrazových retrospektív možno sice považovať za faktograficky vierohodnejších, ale tu slúžia len ako ilustrácia rozprávania, ktorá sa neusiluje o potvrdenie výpovede. Navonok pôsobí hrdinka pokojne, vyrovnanne, čo v konečnom dôsledku vyjadruje aj jej motto: „Život nie je to, čo chceme, ale to, čo máme.“ Veta nie je len znakom vnútorného vyrovnania, ale skôr odpoveďou na všetky otázky „Prečo?“, ktoré si bývalí koncentrační väzni kladú. Prečo sa to stalo? Prečo som prežil a prečo mám žiť naďalej? Motto je len frázoou, formulkou plnou alibizmu, únikom pred zodpovednosťou. Únikom by sme mohli charakterizovať tiež vnútorné prežívanie Dity. Je to túžba, najjednoduchšia cesta zo situácie. Tak si kupuje drahý náramok ako symbol novonadobudnutej masky či identity, odchádza do Švajčiarska, a napokon dobrovoľne ukončí svoj život. Zároveň však nastáva rozpor dvoch princípov. Na jednej strane stojí: „po čom hrdinka túži“, a na druhej: „čo sa od nej očakáva“. Málokedy sa princípy zhodujú, dôležitý je prístup jedinca, teda vybraná alternatíva. Dita je plnoletá a konvencie hovoria o svadbe a potomkovi. Stojí pred voľbou medzi tromi mužmi. Jeden ju priťahuje sexuálne, no nie duševne. Druhý ju adoruje, no možno až príliš na to, aby mu to opätovovala. Tretí je mierne v úzadí, predstavuje pre ňu možnosť úniku z vlasti. Dita túži po dieťati, no zároveň ním sama je. Udalosti histórie jej vzali rodinu, a Dita sa tak z pozície dieťaťa dostala na pozíciu matky. Najmä vo vzťahu k Toničke. Hlavná postava sa teda drží línie požadovaných konvencií. Potlačanie vlastných túžob prináša dôsledky, a preto napokon od povinností uteká.

Hrdinka vie, čo sa od nej očakáva, aké úlohy má pre vytvorenie harmónie naplniť. Spoločnosťou vytvorené predpoklady sa od skutočnosti často líšia, preto je podstatný kontext, bez ktorého vznikajú len skreslené predstavy. Ako vníma Ditu okolie a ako ho vníma ona? Samozrejme, záleží to od konkrétnych postáv, no názory by sme dokázali aspoň približne rozdeliť na mužské a ženské. Odráža sa v nich túžba, potreba jedinca. Mužské oko vidí Ditu ako „ženu“, ktorá je veľmi krásna a príťažlivá. Bledá pleť kontrastuje s dlhšími čiernymi vlasmi a linkami zvýraznenými očami. Jej pohľad je plachý, zväčša smeruje do neznáma. Odťažitosť len umocňuje žiadostivosť. Ditinu krásu si uvedomuje každý. Málokto však objaví aj tú „vnútornú“. Dita si prednosť fyziognómie uvedomuje, no cielene ju nevyužíva. Emocionálnou stránkou väčšmi zaujíma ženský kolektív. Je kamarátkou, sestrou i mamou. Nestojí na nedotknuteľnom piedestáli ako bohyňa, ale je vedľa nás a drží nám ruku. Je vrúcna, dobrosrdečná. Výzor nezohráva dôležitú rolu. Pohľad okolia na Ditu je predpovedateľný. Vyplýva zo známych preferencií, ktoré však nemajú stopercentnú platnosť. Ako sa vnem mení pri opačnom garde? Dita vníma okolie ako súbor jednotlivcov, kde každý má určité vlastné miesto a to, čo jej môže ponúknuť. David ponúka telesné uspokojenie, Fici lásku, Herbert únik do Švajčiarska. Sú to možnosti. Svet hrdinke predkladá rôzne eventuality, ktoré určia smer zvyšku života.

Psychológia postáv je dôležitým aspektom filmu. Dôraz sa kladie na vykreslenie charakterov postáv (predovšetkým Dity) prostredníctvom rôznych situácií – výlet s Davidom, tanečná zábava, svadba. Prejavujú sa tu postoje k okolnostiam, pod vplyvom alkoholu, alebo k perspektívnej budúcnosti. Dôraz na psychiku hrdinky vyvoláva miestami scudzovací efekt. Detaily tváre, dlhé monológy a stále zasnený, blúdiaci pohľad sa vzďaľujú od reality, v ktorej ľudia svoje pochyby a problémy väčšinou skrývajú, pretože predstavujú ich slabosti. Postava obdobná Dite vo filme nie je. Napriek jej mottu sa do minulosti vracia omnoho častejšie než ostatní. Oni sa sústreďia na prítomnosť a budúcnosť, preto sa Liza vydáva za staršieho, no majetného muža a Britta odchádza za prácou do Anglicka.

Situácia, keď rodičia prežívajú svoje deti, sa považuje za tragédiu. Tragédiou však je tiež to, keď deti (doslova) prežívajú svojich rodičov. Z malých, na mamke „závislých“ dievčat sa stali ženy, ktoré si často zdôrazňujú, že „sú dospelé“. Niektoré skeptické, iné otvorené prichádzajúcim možnostiam. Film nám predostrel, ako úspešne či menej úspešne dievčatá „resocializáciu“ zvládli. Baladický koniec nám však ukazuje, že spomínané „lieky“ neuzdravia každého.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 3. ročník

Dita Saxová (Antonín Moskalyk, 1967)

Mumraj o lásce a smrti

_Barbora Gvozdjáková

Týmto podtitulkom označil scenárista a režisér Antonín Máša scenár svojho druhého celovečerného autorského filmu *Hotel pro cizince* (1967). Naznačil tak hlavnú tému filmu.

Podľa režisérových slov mal byť film, podobne ako jeho predchádzajúce snímky, filmom o láske.¹ Avšak na rozdiel od nich chce byť istým spôsobom paródiou na „romantický nimbus“ posvätnej a nedotknuteľnej lásky.²

Mášova trpká komédia je rámcovaná osudom básnika Petra Hudeca v hoteli Svět. „V hotelu Svět byl kdysi dávno zabit třemi bodnými ranami do zad osmadvacitiletý Petr Hudec, bez zaměstnání. Vyšetřování skončilo bezvýsledně...“ Petr prichádza do hotela a postupne si uvedomuje, že je v začarovanom kruhu, ktorému nerozumie a z ktorého sa snaží uniknúť. Paradoxom je fakt, že akonáhle sa pazúrom začarovaných praktík úspešne vzoprie, prichádza o život.

Protagonista príbehu sa neúnavne snaží o svoj cieľ, o získanie svojej miljej, nedostupnej Veroniky. Vo chvíli, keď divák aj on uveria, že ju má na dosah ruky, stráca ju. Antonín Máša vkladá do hlavného hrdinu známy bezvýchodiskový pocit prežívania, obdobne, ako to často cítia aj iní hrdinovia filmov českej novej vlny.

Je nesporné, že Mášov film sa inšpiroval niekoľkými filmovými a literárnymi vzormi. V prvom rade sa v snímke objavuje vplyv Kafkovej literárnej tvorby (*Zámok*, 1926, *Proces*, 1925 a *Amerika*, 1927). Hrdina o ničom nevie, ničomu nerozumie a v závere filmu je zavraždený bez udania konkrétneho, jasného dôvodu (*Zámok*). Presne tak, ako protagonista Jozef K. z Kafkovho nedokončeného románu *Proces* nechápe, prečo je obvinený a prečo mu je v závere románu v kameňolome vrazená dýka do srdca.

Nejasnosť tvorí výraznú a podstatnú tému filmu. Básnikovi Petrovi nie je jasné, kde sa jeho milá nachádza, či ho má alebo nemá rada a prečo osadenstvo hotela hrá akoby rôzne roly, často s prevrpením a bez vysvetlenia. Napríklad, počas celého filmu sa spomína knieža, ktoré všetci v hoteli očakávajú, o ktorom sa stále hovorí. Nedá sa mu však dovoliť a nikto vlastne nevie, či a kedy príde.

Nepravosť hotela voči Petrovi je viditeľná na každom kroku, ba až absurdná. Najprv mu niekoľkokrát po sebe v reštaurácii hotela nevedia doniesť to, čo si objednal, následne mu konkrétne jedlo ide v noci zháňať sám čašník (gróf) na koni, nakoniec mu ho nenaservírujú na večeru, ale na raňajky. Paradoxov a absurdít vo filme je viac. Celému filmu dominujúci osudový vzťah básnika s tajomnou a nevyspytateľnou Veronikou je zvláštny a nemá jasne čitateľné zakončenie.

Snímka je ovplyvnená rôznymi filmovými postupmi. Forma rozprávania je inšpirovaná nemou érou filmu – pravidelne sa opakujúce medzitulky, zrýchlené pohyby, ale aj komické i vtípné prvky ako typické gagy nemých grotesiek. Téma a spracovanie filmu sú výrazne inšpirované a ovplyvnené filmom *Vlani v Marienbade* (1961) známeho režiséra francúzskej novej vlny Alaina Resnaisa.

Filmy rozprávajú veľmi podobný príbeh. V oboch prichádza hlavný hrdina do honosného hotela na schôdzku so ženou, s ktorou si dohodol pred časom stretnutie. Muž stále dúfa, že žena ho miluje, ale bez výsledku. Pokúša sa znova lásku od ženy získať. Blúdi v labyrinte, v ktorom sa akoby zastavil čas. Najnápadnejšia podobnosť je však v neurčitosti charakterov filmových postáv.

Samotný názov hotela (Svět) je istým symbolom a metaforou. Vo Světe, ktorý je plný pretvárek, klamstva a zločinu, hľadá básnik Petr čistou lásku. Svet hotela je plný zvláštnych figúrok, zabudnutých v starých časoch, mravoch, ale snažiacich sa udržať si svoje dekorum. O jednom obyvateľovi v hoteli hovoria, že šteká. Absurdná metafora je dotiahnutá do konca – pomocník šteká naozaj, v intímnych, ale aj rozhodujúcich chvíľach.

Absurdnosť, neprístupnosť, ale i grotesknosť života v hoteli Svět sa javí aktuálnou aj dnes. V našej spoločnosti žijú s nami ľudia, ktorí vchádzajú do sveta s čistým a úprimným úmyslom, ale ostávajú nepochopenými a často dokonca umlčanými. Alebo sa mýlim?

Autorka študuje umeleckú kritiku, 2. ročník

Citované filmy:

Hotel pro cizince (Antonín Máša, 1967); **Vlani v Marienbade** (Alain Resnais, 1961)

Dajú sa nájsť v živote istoty?

_Natália Kucirková

„Stredobodom je súčasný človek a jeho spleť orientácia v prítomnosti.“¹

Potom, ako mladému scenáristovi a dramaturgovi Antonínovi Mášovi zakázali jeho dva scenáre, ktoré napísal pre pobavenie divákov, rozhodol sa, že sa pri písaní viac ako na nich sústreďí sám na seba a svoje vnútro.² Vyhrabal tri svoje staré poviedky, prepracoval ich do scenára, a ten bol zrealizovaný do filmu *Místo v houfu* (réžia Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška, 1964). „Materiál pre ne mi poskytli v takej či onakej podobe moje vlastné životné skúsenosti, vlastné starosti, hľadanie.“³ V tomto duchu sa nesie aj jeho ďalšia tvorba charakteristická výrazným autorským rukopisom. Mášovou obľúbenou témou je zmysel života.

Na filme *Každý den odvalu* (1964) spolupracoval s Evaldom Schormom, ktorý v poznámkach k scenáru svojho debutu napísal: „Je to otázka síce známa, ale predsa len snáď stále aktuálna. Ako žiť.“⁴ Pri práci na tomto filme sa Antonín Máša spoznal s kameramanom Janom Čuříkom, a dokonca boli spoločne na pár dní poverení réžiou.⁵ Možno to ich priviedlo k spolupráci na filme *Bloudění*, ktorý bol pre oboch režijnou prvotinou. Motiváciou pre Mášu a tým, čo ho priviedlo k réžii, bolo aj „sklamanie z interpretácie scenára, či už väčšie alebo menšie.“⁶

Film *Bloudění* z roku 1965 je teda režijným debutom Antonína Mášu a Jana Čuříka. Obaja tvorcovia neboli vo filmovom prostredí noví, no na stolíčke šéfa áno. Máša sa na ňu neskôr posadil znova, Čuřík už nie. Pri natáčaní ostali verní aj svojim pôvodným profesiám scenáristu a kameramana.

Téma filmu je čisto „mášovská“ – hľadanie samého seba, zmyslu života, miesta vo svete... Príbeh je rozprávaný ako road movie. Po dosť dlhom úvode, kde sa nám predstavia postavy a ich vnímanie sveta, sa mladý dospelujúci muž Michal Hrabák (Jaromír Hanzlík, ktorý vtedy ešte študoval na gymnáziu) rozhodne utiecť z domu od rodičov, aby, ako sám hovorí: „sa o seba musel postarať sám“. Nemá cieľ, nevie, kam ide, cíti len potrebu utiecť od generačných konfliktov s otcom Jiřím Hrabákom (Jiří Pleskot), ale „útekom sa sloboda nezískava“.⁷ Na ceste postupne stretáva rôzne figúrky, ktoré rovnako blúdiť životom aj svojim vnútrom – takmer slepeho motoristu, strýka maliara a mladú trojicu. Všetci vytvárajú atmosféru blúdenia a hľadania čohosi. Z týchto troch epizód je najlepšie zvládnutá tá prvá. Prináša skvelé dialógy a tiež širokú paletu otázok – od náboženstva cez manželstvo a rodinu až po životný cieľ a zmysel. Ostatné dve začínajú príbeh brzdíť. Dialógy prestávajú byť výstižné a postrádajú svieži humor z úvodu a prvej epizódky. Avšak najväčším problémom príbehu je, že autor sa po hodine rozhodne preorientovať z hlavnej postavy Michala na jeho otca Jiřího, úplne syna opúšťa a na malom časovom priestore sa snaží predostrieť problematiku hľadania sa aj z pohľadu staršej generácie, z druhej strany. Rozprávanie sa stáva chaotickým a divák ostáva zmätený. Pôvodná línia, teda generačný konflikt, neschopnosť nájsť spoločného dialógu a mladické hľadanie vlastného miesta vo svete, by filmu úplne postačila na to, aby fungoval. Príbeh je rámco-

vaný prechádzkou rodiny za sprievodného monológu otca. Uzatvára ho do začarovaného, bludného kruhu, z ktorého nie je cesty von.

Charaktery v tomto filme sú veľmi dobre vystavané, psychologicky hlboké a autentické. Diváci sa v nich ľahko nájdu. Jaromír Hanzlík veľmi sebedovo a úprimne stvárnil blúdiaceho tinedžera. Postava otca Jiřího v sebe nesie mnohé konflikty, načrtávané len veľmi opatrne, pretože sa dotýkajú politických otázok, napríklad vina (účasť a činy vykonané v druhej svetovej vojne) či uverejňovanie poloprávd a lží v novinách... Svedomie sa snaží vyliečiť si mileneckými pomermi s mladými ženami. Zaujímavou postavou je matka Helena (Jiřina Jirásková). Jej manželstvo už dávno nefunguje a ona sa pokúša si ho pripomenúť a možno ho aj obnoviť prostredníctvom literárnej spolupráce s manželom. Nedarí sa jej to a rezignuje. So synom má veľmi citlivý, nežný a chápavý vzťah. Všetky vedľajšie postavy spolupracujú na zámere autorov: „Kladieme otázky sebe, chceme ich klásť aj divákovi, túžime zveriť sa s neistotami, ktoré sa nedajú premeniť mávnutím čarovného prútika na istoty.“⁸

Atmosféra filmu je vhodne doplnená romantickými exteriérmi lesa. Výtvarne pôsobivá kamera Jana Čuříka do diela prináša poetizmus. Mäkké svetlo a akési jemné obrysy skutočnosti svojím spôsobom zahmlievajú konanie postáv, čo výborne dotvára pocit blúdenia a neistoty v konaní. Hudobná zložka zväčša absentuje alebo je nevýrazná, tvorená len jednoduchým husľovým sólom.

Film *Bloudění* vznikol v prostredí českej novej vlny, kde sa mladí autori navzájom ovplyvňovali, mali spoločné názory a ciele, no vždy si dokázali zachovať jedinečnosť autorského videnia. Hoci tento príbeh o „ľuďoch, ktorí stoja na kritickej križovatke života“⁹ trochu zapadol prachom, ostáva „horký a trpký, ale zároveň je to i film pozitívnych myšlienok a myšlienkového odvahy, s ktorou môže divák v mnohom súhlasíť a v mnohom sa oprieť“.¹⁰

Autorka študuje umeleckú kritiku, 2. ročník

¹ VONDA, V.: *Další úspěch „nové vlny“*. In: *Práce*, 8. 4. 1966.

² FRYŠ, J.: *Antonín Máša. Film, divadlo atd.* Praha: Havran, Praha, 2010, s. 18.

³ Tamže, s. 18.

⁴ Tamže, s. 21.

⁵ Tamže, s. 24.

⁶ Tamže, s. 27.

⁷ Tamže, s. 27.

⁸ Tamže, s. 28.

⁹ Z oficiálneho textu distribútora.

¹⁰ VONDRA, V.: *Bloudění, aneb horkost z bezradnosti*. In: *Práce*, 7. 4. 1966.

Citované filmy

Bloudění (Antonín Máša, Jan Čuřík, 1965); **Každý den odvahu** (Evald Schorm, 1964);

Místo v houfu (Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška, 1964)

Mučeník lásky — Jan Němec

_Monika Lošťáková

V časoch českej novej vlny sa stali veľmi populárne poviedkové filmy či už viacerých autorov alebo len jedného režiséra. Jan Němec je jedným z viacerých, ktorí si túto filmovú formu vyskúšali. A nielen raz. Natočil poviedku do filmu *Perličky na dně* (konkrétne s názvom *Podvodníci*, 1965) a v roku 1966 vytvoril poviedkový triptych *Mučedníci lásky*.

Film *Mučedníci lásky* sa skladá z poviedok Manipulant, Nastěňčiny sny a Sirotek Rudolf. Poviedky sú prepojené len voľne, ale spája ich najmä ústredná téma – problémy s láskou. V prvej poviedke sa zoznámime s mladým mužom, ktorý počas nočného blúdenia mestom stretáva rôzne ženy, je však príliš neskúsený a len ťažko si k nim hľadá cestu. Druhá poviedka rozpráva o mladej žene. Živí sa umývaním riadu a má rôzne romantické predstavy, lenže tie sa celkom nezhodujú s realitou. Príbehom poslednej poviedky je stretnutie mladého muža, ktorý sa omylom ocitne na cudzom večierku, a dievčiny, do ktorej sa zaľúbi.

Aj napriek tomu, že tvorba Jana Němca nie je priveľmi rozsiahla, každý z jeho filmov je veľmi zaujímavým počínom. Dá sa povedať, že film *Mučedníci lásky* je, čo sa filmovej reči týka, istým prienikom Němcových najznámejších filmov – *Démantov noci* a neskoršieho *O slavnosti a hostech*. Podobne ako v *Démantoch* sa tu vyskytuje minimum dialógov. Tie sú kompenzované širokým využitím ruchov. Dokonca aj spev je mnohokrát nahradený len popevkami, a nie súvislým textom. *Mučedníci* však nie sú takí suroví a živelní ako *Démanty*. Ručná kamera sa strieda so statickou, ale tu má skôr estetizujúcu funkciu. Němec taktiež využíva rýchly strih a výraznú štylizáciu, tou predovšetkým pripomína svoj ďalší film z toho istého roku – *O slavnosti a hostech*. Na ňom i na *Mučedníkoch* spolupracoval s výtvarníčkou Ester Krumbachovou. Tam premenil jeden z ďalších dôvodov podoby oboch diel.

Vo filme *Mučedníci lásky* môžeme nájsť mnohé odkazy, či už na Němcovu inú tvorbu, na Kafku alebo Vítězslava Nezvala. Dokonca je zaujímavé, hoci pravdepodobne nie zámerne, prepojenie s filmom *Ostře sledované vlaky* v úvodnej poviedke, kde hlavný hrdina svojou povahou a správaním veľmi pripomína mladého Miloša Hrmu. Navyše dievča, o ktoré má záujem, nosí na hlave sprievodcovskú čiapku.

Tvorba Jana Němca sa môže na prvý pohľad zdať nesúrodá, avšak pri hlbšom skúmaní sa odhalí motív, ktorý sa vo všetkých jeho filmoch opakuje, a to je motív antihrdinstva. Postavy vo všetkých jeho filmoch sú s týmto motívom v menšej alebo väčšej miere späté. „Neúspešní hrdinovia sa nevyskytovali iba tu v *Mučedníkoch*. Stretli sme sa s nimi – aj keď za úplne iných okolností – už v *Démantech noci*, hrabalovských *Podvodníkoch* a koniec koncov o nič úspešnejší nebol ani onen 'jediný, ktorý nesúhlasí' vo filme *O slavnosti a hostech*."¹

Okrem spomínaného opakujúceho sa motívu antihrdinstva, všetky Němcove filmy sú poznačené tým, že sám je výrazný anti-epik. V žiadnom z jeho filmov nenájdeme lineár-

ne rozprávaný jeden príbeh. Všetky jeho filmy sú navyše istými podobenstvami, obsahujúcimi krátke vízie, sny či aspoň snové útržky. Film *Mučedníci lásky* je z celej Němcovej tvorby aj napriek neúspechu hlavných hrdinov „najlaskavejší“. Za čo istým spôsobom vďačí aj opakujúcemu sa veselému a rytmickému, mierne optimistickému hudobnému motívu. Navyše, forma poviedkového filmu je pre Němcov anti-epizmus veľmi príhodná.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 4. ročník

¹ ŽALMAN, J.: *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008, s. 195.

Citované filmy:

Mučedníci lásky (Jan Němec, 1966); **O slavnosti a hostech** (Jan Němec, 1966); **Perličky na dně** (Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš; 1965)

Pianistka

_Lea Krišková

Môžeme odpovedať na otázku, ak ju nikto nepoložil? Áno, slová nahrádzajú správanie, obliekanie či vystupovanie. Všetko bez vysvetlenia, možno bez pochopenia. Umenie nám môže pomôcť informáciami, alebo vnútornými monológmi postáv, ktoré zväčša najvýraznejšie a najvierohodnejšie odkrývajú psyché človeka. Tu vzniká rozpor. Vonkajší svet sa stretáva s vnútorným svetom jedinca a zriedka dochádza k zhode. Jeden z nich sa stáva dominantným a druhý je logicky odsúvaný do úzadia, potláčaný, a tým umlčovaný. Ak vyhrá vnútro, môžeme byť považovaní za bláznov, stretnúť sa s nepochopením. Ak sa však prispôbime očakávaniam spoločnosti a jej konvenciám, prijme nás, no s malým tajomstvom, ktorého vplyv sa viac či menej odrazí aj navonok.

Erika učí na konzervatóriu hru na klavír. To je jej život, v tom vyniká, na to môžu byť ona a jej matka pyšné. Záujem o vyššie umenie definuje sociálny status, ktorému zodpovedá určitá rola. V nej Erika prísne dodržiava pravidlá, tie ju však nezväzujú, skôr jej pomáhajú vyjadriť nadradenosť, nezávislosť názoru, vyrovnanosť. Dlhé sukne a blúzky fádnych odtieňov úplne zahaľujú jej telo, pozornosť sa upriamuje na tvár a ruky. Teda na to, čím rozmýšľa a čím prezentuje svoj intelekt, na prednosť. Dovysoka vypnuté vlasy na jednej strane značia konzervatívnosť, decentnosť, odhalený krk je však oveľa väčším sexuálnym stimulom, než si samotná hrdinka môže uvedomovať. Usporiadanie sujetu nám predstavuje Eriku v rôznych momentoch, ktoré ukazujú aktuálneho „víťaza“ v súboji dvoch princípov, teda vnútorného a vonkajšieho sveta. Prvá scéna odhaľuje rodinné pozadie. Erika je stále dcérou svojej matky v mnohých ohľadoch. Je submisívna, dovoľuje matke ponížovať ju, no zároveň vyjadruje odpor, ktorý však nikdy nevyústi do radikálneho rozhodnutia odtrhnúť sa od matkinej, od „patrónkinej“ sukne. Dianie plné výbuchov emócií možno prirovnať k telenovele, no zároveň nadobúdame pocit, že situácia nie je unikátna, ale skôr pre domácnosť bežná. Vnútro víťazi, no nestréťava sa s pochopením.

Nasledujúca scéna zobrazuje druhý oporný stĺp hrdinky, a to klavír. Na hodinách predstavuje nedotknuteľnú a vysoko postavenú autoritu. Bez súcitu a s výlučne profesionálnym prístupom. Vyhráva potreba okolia. Postoj však vychádza aj z inej príčiny – a tou je strach. Erika učí, hoci je výborná a mohla by sa venovať profesionálnej kariére. Tomu však prekáža matka ako mocenský manipulátor a prostredie, kde by sa pohybovala. Erika musí byť najlepšia, tak jej to tvrdí aj matka. „Personne ne doit te surpasser, ma fille!“ Teda: „Nikto ťa nesmie preskočiť!“ hovorí jej. Prostredie profesionálov by ju pohltilo, stratila by dominanciu a možno i výnimočnosť. Takto môže svoju budúcu konkurenciu sledovať, prípadne zabrániť jej vzniku.

Scéna zo súkromného rodinného koncertu potvrdzuje postavenie Eriky v rámci hudobnej scény. Dochádza tu tiež k dôležitému momentu, k spoznaniu Waltera Klemmera, muža, ktorý sa klavíru nevenuje natoľko ako Erika, no jeho talent je viditeľný a vidí ho aj ona. Vzniká závisť a potreba nadstaviť aj dovtedy vysoké múry. Opäť víťazi očakávané

správanie, no zároveň prehovára vnútro, ktoré sa odráža v konečnom postoji hrdinky k rovnocennému Klemmerovi. Tu sa začína kooperácia dvoch svetov.

Nasledujúce zábery nám priamo odhalujú vnútro hlavnej hrdinky. Nehovoria len o sexualite či pudoch. Spôsob, akým svoju biologickú potrebu naplnia, naznačuje nevyslovené želanie, túžbu, čo sa týka pozície v rámci dvojice. Submisívna, podradná, poslušná a v zásade „donor“ potešenia, uspokojenia. Počas cesty do kabínky ju sprevádzajú prevrpené pohľady okolia či nárazy nevšímavých nakupujúcich. Presne to môže vyvolať odhalenie vnútra postavy alebo, ako to mnohí nazývajú, „jej zvrátenosti“. Nepochopenie, nesúhlas, ignorancia. Vyhráva vnútro. Týmto spôsobom sa miesto dominantného neustále mení. Podstatný je takisto pohľad Klemmera, ktorý Erikinmu oponuje, teda zatiaľ čo ona sa naň pozerá zhora, opovrhuje ním, on k nej naopak vzhliada, adoruje svoj idol. Výnimkou je spomínaný rodinný koncert, kde príspevkom dokáže svoju porovnateľnosť s Erikinou hrou. Garde sa však otočí vtedy, keď si Klemmer číta Erikin list. Od tohto momentu vnútro vyhralo nad pretvárkou a maskou, pianistka „padá na kolená“, plazí sa pred Klemmerom a prosí ho. Mení svoj vzhľad i správanie. Sprvu lásku nežiada, sama ju nevie definovať ani dať.

V nasledujúcej časti je ťažké rozoznať „chcené“ od „nechceného“. Zatiaľ čo prvú polovicu filmu zisťujeme, po čom hrdinka túži, čo chce, skutočné pretavenie písaného listu do reality nepôsobí dojmom satisfakcie. Prináša bolesť radosť? Bolesť prináša bolesť, minimálne divákovi. Zdvorilý a zaľubený muž sa mení na tyrana. V scéne z hokejového štadióna odev posilňuje jeho nadradenosť, veľkosť a maskulinitu. Tým, že má ženu ponížovať, ponízuje takisto seba.

Zaujímavé sú tiež vedľajšie postavy a ich vzťah k hlavným. Erikina žiačka Anna je jej zrkadlom. Nemá nič, len klavír, čo tvrdí i jej matka. Na rozdiel od pianistky však nedokáže zabrániť prejavom vnútorných emócií, no možno na tom bola protagonistka podobne. Vysypaným sklom túto (pre ňu už známu) rozprávku zastavila, alebo naopak, len vytvorila doživotné výčitky matky voči Anne. Podrobnejšie zobrazená je matka protagonistky. U nej tiež prebieha rozpor, a to medzi nezištnou láskou k dcére a premyslenou manipuláciou. Stále má veľký vplyv a moc nad jej životom, a preto často sledujeme prostredníctvom paralelného strihu konanie oboch žien.

Súboj či skôr kontakt protikladov je viditeľný taktiež vo formálnom spracovaní. Nachádzame tak jednoduché, ale presné vyjadrenie vzťahu Eriky a Klemmera, a to hneď pri ich prvom kontakte. Kamera nasleduje Eriku a matku do výťahu, odkiaľ upiera pohľad na priehľadné dvere, nimi pozorujeme prechod cez jednotlivé poschodia. Kamera je statická, ale zároveň zaznamenáva vertikálny obraz pohybu nahor. Súčasne Klemmer stúpa po schodoch okolo výťahu, no nedokáže sa k Erike väčšmi priblížiť. Vrchol dosiahne v rovnaký čas, ale s väčšími komplikáciami. Podstatné sú tiež zvolené veľkosti záberov. Pri Erike prevažuje detail tváre (práve v momentoch, kde víťazí vnútro postavy) a polodetaily, kde je dôležitý práve väčší kontext zahrňujúci jej postoj, odev. Hudba je používaná len so zdrojom v obraze, teda predovšetkým hra hudobných nástrojov či zvuky z televízora. Niekoľkokrát dochádza ku kombinácii obrazu so zvukom, ktorý patrí predchádzajúcemu či nasledujúcemu záberu. Vzniknutý vzťah ponúka interpretácie. Prvý prípad nastáva na rodinnom koncerte počas Klemmerovej hry. Sledujeme Erikin výraz v detaile. Hrá jej



Erika Kohut (Isabelle Huppert) a Walter Klemmer (Benoît Magimel) (<http://la-belle-noiseuse.tumblr.com/>).

oblúbeného autora, čím „kradne“ niečo, v čom ona vyniká, teda hlavný zmysel jej existencie, jej výnimočnosť. Klavírna hudba ustupuje a my počujeme text piesne „... snívajú o tom, čo nemajú, v dobrom aj v zlom...“ pochádzajúci z ďalšieho záberu. Erika si uvedomuje hrozbu.

Rozpor charakterizuje mnoho javov. Niekedy podnecuje vznik, no niekedy zánik, čo bol napokon aj Erikin prípad. Akonáhle zložíme masku, spoločnosť nás vidí nahých, bezbranných a krehkých. Vidí všetky nedokonalosti, odlišnosti a porovnáva ich s väčšinou preferovaným modelom. Odhalenie sa nedá „vziať späť“ či vymazať z pamäti ľudí. Týmto krokom riskujeme všetko a len tí najsilnejší či najsebavedomejší dokážu prežiť s pocitom odvrhnutia. No to je tiež len mýtus.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 3. ročník

Michael Haneke: Pianistka

_Pavla Rachelová

Aká despotická matka, taká despotická Katka.

Pianistka, snímka Michaela Hanekeho z roku 2001, upúta pozornosť od expozície až po finálnu scénu. Hlavnou hrdinkou je žena v strednom veku, Erika Kohut, ktorá žije v spoločnej domácnosti so svojou matkou. Problémový až chorobne nezdravý vzťah matky a dcéry predznačuje úvodná scéna. Despotická matka kontroluje dospelú Eriku – spôsob trávenia jej voľného času, mŕňanie peňazí, dokonca šatník. Ich neprirodzený vzťah umocňuje, keď vidíme, ako si obe líhajú do tej istej postele.

Literárna adaptácia románu rakúskej spisovateľky Elfriedy Jelinek narúša stereotypy. Tým prvým je viac než komplikovaný a pritesný vzťah medzi matkou a odrastenou dcérou. Väčšinou sú to muži, čo nemajú záujem alebo sú neschopní odpútať sa od pupočnej šnúry matky.

O matkách a dcérach

Erikina matka, stvárnená Annou Girardot, predstavuje trpiteľskú matku, ktorá sa obetovala pre svoju dcéru – aspoň tak sa nám prezentuje. V skutočnosti má diktátorské sklony a je sklamaná, že jej dcéra neurobila väčšiu kariéru. Dokazujú to jej slová zo záverečnej scény pred koncertom: „Môžete byť na svoju dcéru pyšná. Prečo? Je to len školský koncert.“ Nazdávam sa, že matka si uvedomuje Erikinu spoločenskú vykorenenosť väčšmi než ona sama. Je slobodná, bez vidiny partnera či rodiny. Je síce lokálne uznávanou profesorkou, ale kariérne sa nepresadila za hranicami mesta. Azda i preto ju matka nabáda, aby nedovolila svojim študentom prekonať jej vlastné kvality.

Je zrejmé, že Erika matkinu obeť nevníma rovnako. Matku poranenej klaviristky Anny upozorňuje, že je to Anna, ktorá sa obetovala, a nie ona či rodina. Odrazu sa dva odlišné charaktery pretínajú v totožnej submisívnej pozícii voči matke – krehká, citlivá až bojzlivá študentka Anna s tvrdou, pevnou Erikou. Obe sa stávajú zraniteľnými dcérami, ktorých matky chcú bedlivo usmerňovať ich životy aj napriek dospelému veku. U oboch matiek absentuje otvorený dialóg – čo spolu s prvým aspektom do vzťahu nutne vnáša značnú disproporciu.

Paralela vzťahu Eriky a matky sa odzrkadľuje i vo vzťahoch Eriky a jej študentov. Počas výučby preberá Erika matkinu despotickú povahu a stáva sa prísny, ráznym a neprípustným pedagógom bez empatie. Sama sa opíše ako človek bez citov, no a keby ich aj mala, nezvíťazili by nad jej inteligenciou. Potláčanie citov je pre jej postavu príznačné až do chvíle, kým nestretne Waltera.

O mužoch a ženách

Snímka je popretkávaná osobitými sexuálnymi túžbami hlavnej protagonistky – počnúc kabínkou v sexshope a vdychovaním vône ejakulátu predošlého zákazníka až po jej vlastné sexuálne túžby, ktoré spíše na papier. Autori aj tu búrajú stereotyp – vymieňajú

mužskú rolu za ženskú, miešajú vysoké s nízkym. Vysoké predstavuje ona – žena – a jej profesia, ktorá má tradíciu a históriu – lektorovanie hry na piano, kontrastuje s ním nízke – jej sexuálne pudy a ukávanie nekonvenčnými spôsobmi. V spoločnosti je zaužívaný názor, že muži majú bližšie k perverznosti než ženy – Jelinek a Haneke toto pravidlo porušujú. Práve to, že zamenili rodové role, práve to, že Haneke nechá divákov sledovať Erikine obscénosti, nad ktorými by divák vzhľadom na ženy neuvažoval, pôsobí doslova ako sexuálny horor. Podkladom týchto silných emočných zážitkov, pre slabšie povahy miestami až mrazivých momentov, je úmysel odkryť tabuizované témy. Haneke z nás sofistikovane robí voyerov.

Výmena rolí, prirodzene, nastáva medzi Walterom a Erikou. Erika je spočiatku dominantná, má potrebu ovládať. Hrá sa s Walterom a jeho žiadostivým a vydráždeným libidom. Eroticky ho stimuluje, manipuluje ním dovtedy, až kým sa mu nesprotivia jej telesné požiadavky. Role si opäť vymenia v jednej z posledných scén, keď ju Walter znásilni.

Počas ich vzťahu spoznávame dve Erikine tváre – dominantnú mužskú a submisívnu ženskú, s ktorými hlavná predstaviteľka bojuje. Z elegantnej interpretky klavírných skladieb sa stáva vysychajúca odpudivá žena v zrelom veku. Takisto je spoločenským stereotypom predstava, že žena je tá, ktorá sa vyznačuje krásou, mladosťou, jemnosťou či eleganciou. Aj táto spoločenská norma je v tomto prípade prevrátená naruby – Walter je predstaviteľ mladosti, mužskej krásy, šarmu a duševnej harmónie. Je príkladom zdravého jedinca v spoločnosti, zatiaľ čo Erika reprezentuje opak.

Obaja sa navzájom túžia vlastniť, ale rôznymi spôsobmi. Erika ho ovláda prostredníctvom svojho tela a dovolenej rozkoše. Rozhodne, účinne, a najmä kruto sa zbaví mladšej konkurentky Anny – jednak sa jej mstí za Walterovu pozornosť, jednak v Anne rezonuje nadanie, ktoré by mohlo prekročiť to Erikino. Naproti tomu sa Walter spočiatku javí ako čistý, poslušný plniť Erikine príkazy. Avšak drsný spôsob, s akým s ním manipulovala, ho privedie k jeho vlastnej krutosti.

Iným prejavom hrdinkinho deviantného správania je sebaubližovanie. Je nesporné, že Erika vedome či nevedome prijíma matkino správanie za svoje vlastné. Vyrovnáva sa s tým svojsky, sprvu introvertne sama, neskôr od Waltera žiada sexuálne služby spojené s násilím. Týmto opakovanými masochistickými prejavmi priznáva problém prijať samu seba takú, aká je. Film však odkrýva len Erikin súčasný stav, ktorý je pred Walterom v relatívnej rovnováhe. Vo filme nám nie sú ponúknuté žiadne návrhy na rozlúštenie otázky, prečo je Erikino správanie také evidentne deformované. Haneke neodkrýva minulosť a príčiny jej chovania, len jeho dôsledky.

Záverečná scéna, keď sa Erika pichne kuchynským nožom, je len podčiarknutím jej zúfalosti, zacyklenia, nemožnosti vyjsť z vlastného stereotypu. Haneke vytvoril značne pokrivený charakter Eriky, s ktorým je náročné, až nemožné sa stotožniť. Jedinú možnosť na pochopenie jej myslenia nachádzam v úvahe, či skôr otázke: Čo je za tým a kto je skutočnou obeťou?

Autorka študuje umeleckú kritiku, 4. ročník

Pianistka

_Mária Miniariková

Tvorba Michaela Hanekeho je charakteristická svojou znepokojujúcou analýzou rozpadu hodnôt v súčasnom svete. Často kritizuje poklesnutosť amerického filmu a tiež úpadok európskej spoločnosti. Haneke všeobecne prejavuje silný rešpekt k iracionálnemu a podprahovému, respektíve citlivosti k jedinečným, obtiažne vysvetliteľným okamžikom ľudského života.

V roku 2001 natočil snímku *Pianistka* podľa rovnomennej knižnej predlohy nositeľky Nobelovej ceny Elfriede Jelinek. Feministický podtext, typický pre dielo rakúskej literárnej aktivistky, sa Hanekemu podarilo vniesť aj do filmu. Tento podtext môže vyznievať súčasnému divákovi mierne neaktuálne, avšak dá sa povedať, že filmom sa Haneke pokúsil „interpretovať“ a názorne poukázať na problematickosť eseji o feministickej filmovej praxi Laury Mulveyovej. Feminizmus ako taký sa začal objavovať v čase 2. svetovej vojny, v kinematografii sa prvé filmy objavili v 60. rokoch. Prvotný pohľad bol mierne naivný, zdôrazňoval najmä mužský a ženský element – dalo by sa povedať, že ide o jemne romantizujúci náhľad. Následne v 70. rokoch, vydaním niekoľkých textov od rôznych autoriek, nastal presun od biologického diskurzu k politickému. Až v 90. rokoch sa s chladným (postmodernistickým) pohľadom nazeralo na čistý ženský element vo filme ako dominantný. Postfeministické hnutie v týchto rokoch kritizovalo explicitné feministické teórie. Tu si môžeme pripomenúť dva filmové príklady, v ktorých sa pracuje v rámci feministického filmu inovatívnym spôsobom. *Thelma a Luise* Ridleyho Scotta z roku 1991 spôsobom zobrazenia „žien na ceste“ tematizuje hľadanie vlastnej identity. „Totiž 'žena na ceste' je nezávislá žena. Divák sa identifikuje s typom – a tým typom je nezávislá žena.“¹ Tu vidíme posun, o ktorom hovorila Laura Mulveyová, od nazerania na ženu iba ako na pasívny objekt, žena sa tak stáva hýbateľom deja, s ktorým sa divák/diváčka môže stotožniť. Ďalším dobrým príkladom je film *Votrelec* z roku 1979, ktorý robí zo ženy akčnú hrdinku. Ridley Scott, opäť, vytvára postavu Ripleyovú, ktorá „signifikuje ako ženské (intuíciu, emocionalitu, materstvo), tak i mužské vlastnosti (odvahu, inteligenciu, schopnosť ochrany)“.²

Haneke nie je feministickým režisérom, avšak *Pianistka* sa feminizmu priamo dotýka a „interpretuje“ ho. Interpretuje konkrétny text Laury Mulveyovej – *Vizuálna slasť a naratívny film*. Mulveyová vychádza vo svojej práci z psychoanalýzy. Vniesla do teórie filmu prevratnú myšlienku, že film nie je neutrálny, ale celou svojou štruktúrou využíva gendrové rozdiely. V eseji tiež poukazuje, ako by mal film vyzeráť, aby sa tento pohľad zmenil. A práve s týmto Haneke pracuje vo svojom filme.

Hlavná postava – nadaná klaviristka Erika Kohut – je zdanlivo hýbateľom deja filmu. Je aj nositeľom informácií, na plátne sa jej venuje najväčší priestor. Úvodné scény nám ju predstavujú v základných zjednodušených charakteristikách, podľa nich divák nevie usúdiť nasledujúci vývoj v jej charaktere. Upätá, konzervatívne oblečená v pochmúrnych farbách, vlasy zopnuté do prisneho uzla (takmer celý film rovnako), vyslovene potlaču-

júca svoju sexualitu. Postava, ktorá vôbec nepôsobí príťažlivo, naopak, odpudivo. Mulveyová píše: „Je třeba vytvářet filmovou 'nelibost', pokud nám to pomůže převrátit zvyky, které jen zastírají vůli udržet navždy přísnou hierarchii mezi pohlavími.“³ Vzťah Eriky a jej matky je explicitne naznačený už v úvodnej scéne, kde vidíme, že matka je dominujúcim elementom v Erikinom živote. Tu môžeme vzťah matky a dcéry prirovnať k vzťahu otca a syna. Nemáme dočinenia s klasickým materinským pudom a citlivosťou, naopak, vyžaduje sa poslušnosť, vzťah ku kariére a práci, nie k rodine; rešpekt staršej autority a možnosť byť hrdá na svoje dieťa je mimoriadne vyzdvihovaná (čo je príznačnejšie pre mužský svet). Zároveň vidíme v jednej scéne zúfalú túžbu Eriky po matke, čo je opäť príznačnejšie pre rolu syna voči matke. Predstavuje nielen matku, ale aj symbol ženskosti. Syn môže byť do matky platonicky zamilovaný a hľadať podobné cnosti, ako má jeho matka, v budúcej partnerke, samozrejme nevedome.

Film sa vyhýba poukazovaniu na hlavnú hrdinku ako na „starú dievku“, naopak, nazerá sa na ňu ako na úspešného človeka, ktorý nepotrebuje riešiť záležitosti okolo zakladania rodiny. Pomáha tomu aj výber povolania hlavnej postavy. Umelecký odbor, hoci na úrovni učiteľky, nie vystupujúcej interpretky, hovorí o istom spôsobe života. Zamestnanie ako koníček, nie ako nevyhnutnosť pre živobytie. Výber učiteľského postu nám naznačuje Erikino nutkanie ovládať a mať väčšiu moc. Ako významná profesorka má hlavné slovo pri prijímacích skúškach na školu. Svojím spôsobom leží na nej veľká zodpovednosť v rozhodovaní o budúcnosti mladých ľudí.

Po predchádzajúcej charakteristike môžeme povedať, že „slasť z divania sa“ na pasívny objekt mužskej túžby (cez kameru režiséra, mužskú postavu a postavu diváka) by sme neaplikovali na postavu Eriky. Hrdinka sa ešte väčšmi podobá na zobrazovanie mužskej postavy tým, že „trpi“ istými sexuálnymi pudmi. Od ženy sa predsa predpokladá, že je nežná a nevinná a skôr ako na uspokojenie myslí na materstvo. Erika prekvapivo neskrýva svoje túžby, chodí do pornoobchodov, sleduje najdrsnejšie porno, prípadne cudzie páry pri milovaní. Jedným zo základných Mulveyovej termínov je „strach z kastrácie“. Ten tkvie v mužoch pri pohľade na ženu z dôvodu absencie mužských pohlavných or-



Erika a Walter (<http://audreyrouget.tumblr.com/>).

gánov. Mužské postavy tento strach môžu riešiť dvojakým spôsobom. Vo filme je tento strach naznačený Erikinou sexuálnou úchylkou, ktorá pripomína kastráciu – sebaopoškodovanie žiletkou v intímnych oblastiach.

Kým v prípade *Votrelca* sme spomenuli, že Ripleyová je akousi hybridnou postavou muža a ženy, v *Pianistke* je Erika „postava muža“. Aspoň v prvej polovici filmu. Zlom nastáva, keď sa na scéne objaví mladý nadaný študent Walter, ktorý si neústupným spôsobom vynucuje lásku hlavnej hrdinky. Ona spočiatku odoláva. Ak sme na začiatku analýzy spomenuli, že Erika je „zdanlivo“ hýbateľom deja, je to preto, že „skutočným“ hýbateľom deja je Walter. Jeho príchodom sa nám Erika postupne odhaľuje, mení sa z „mužskej postavy na ženskú“, utláčanú v mužskom svete vo feministickom ponímaní. Bez postavy Waltera by sme nemohli vidieť zmenu, čo nastala v Erike, a hlavne v posune od „interpretácie“ autora k vyjadreniu jeho vlastného názoru k problematike.

Erika sa rozhodne odhaliť. Avšak jej odhalenie je šokujúce, pretože ona túži po ponižovaní, po utláčaní, po tom, aby jej bolo rozkazované od silného mužského elementu. Vo filme vidíme, že vykonáva iba orálny sex – ako istý druh poniženia a nerovnoprávneho postavenia ženy. Postoj sa náhle mení. Vidíme to aj v zmene vizáže. Hrdinka má zrazu oblečené príjemné teplé farby, rozpustené vlasy. Zatiaľ čo Erika sa poddáva a vyslovene prosi o Walterovu lásku a pozornosť, Walter ostáva zdržanlivý. Vidíme tu istý pokus naplniť Erikine zvrátené túžby, avšak nie je to pre neho prirodzené. Erika takisto ostáva sklamaná. Autor tým chce naznačiť, že ak je žena utláčaná či nerovnoprávna mužovi, je to len preto, že to tak sama chce, a muž po tom tiež netuží (avšak hovoríme o kontexte feministického ponímania).

Hanekeho chladný filmový prístup je vytváraný pomalými dlhými scénami, nenápadným strihom, absolútnou absenciou nediegetickej hudby. Dokonca aj zo scén emocionálne vypätejších cítiť istý odstup a chlad. Akoby zobrazenie ženy podobnej Erike nebolo prípustné v empirickom svete.

Čo však môže Hanekeho *Pianistka* znamenať v kontexte feministického diskurzu? Ak som aj na začiatku textu spomínala, že ide o istú autorovu „interpretáciu“ feministického textu Laury Mulveyovej, ide skôr o „interpretáciu interpretácie“. Mulveyová interpretuje na základe feministickej teórie typu filmov a zadáva si základné pojmy, ktoré v nich ľahko nachádza. Haneke „interpretuje“ túto Mulveyovej „interpretáciu“ a vkladá ju do svojho filmu, aby nakoniec vyjadril k nej vlastný názor, a to zvratom v deji, pre neho takým príznačným. Haneke nielenže „interpretoval“ Mulveyovej text, ale zároveň vo filme ukázal dôvody jeho neaktuálnosti a potrebu jeho zaniknutia a kritiky. Sarah Projansky vo svojom texte *Postfeministický kontext* píše o potrebe zaniknutia problematického feminizmu a jeho nahradení postfeminizmom, ktorý hovorí najmä o rovnoprávnosti mužov a žien v spoločnosti a vyhýba sa pojmu „útlak žien“ príznačným pre feminizmus.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 3. ročník

¹ MOJŽIŠ, J.: *Použi ma ako stránku knihy*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2004. s. 77.

² CREEDOVÁ, B.: „Cesta k moderné: feminizmu a postmodernismu“. In *Film a divadlo*, 1991, s. 9.

³ CASETTI, F.: *Filmové teórie 1945 - 1990*. Praha: Nakladateľstvi Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 261.

Francúzsky film noir: Poetika zločinu

_Saša Gabrižová

Nasledovný text vznikol ako reakcia na vydanie knižnej publikácie z edície Cinematik, *Francúzsky film noir: Poetika zločinu* (2012). Nejde o klasickú recenziu, ale skôr o akýsi pokus o zatriedenie filmu noir, jeho francúzske i americké „rozpoznávacie prvky“.

Žánrové zatriedenie filmu noir býva vo väčšine odbornej literatúry spájané najmä s Amerikou štyridsiatych rokov. V preklade noir znamená „čierny“, „tmavý“, evokuje dojem „pochmúrneho“. Tento termín je dnes zaužívaný vďaka francúzskym kritikom, ktorí takto v roku 1946 označili čiernobiele hollywoodske kriminálne drámy, vznikajúce v Spojených štátoch počas vojnového obdobia – napríklad *Maltézsky sokol* (1941) Johna Hustona alebo *Poistka smrti* (1944) Billyho Wildera.

Noirový film má mnohé špecifiká, ktoré vyplývajú najmä z formálnej stránky a naratívnej konštrukcie. Vo svojej podstate, ako tvrdia Bordwell s Thompsonovou, bol noir „spíše stylistická a naratívni tendence, nežli žánr“.¹

Skúsme si teda túto tendenciu pomenovať. „Americký noir“ vznikol predovšetkým ako reakcia na britské „uhladené“ detektívky z vidieckych prostredí, panských sídel. Takých, kde je takmer spravidla vrahom záhradník. Formuje sa nový typ detektívneho hrdinu tzv. drsnej školy. Väčšina filmov vzniká podľa knižných predlôh autorov, medzi ktorých patria napríklad Raymond Chandler či Dashiell Hammett. „Jejich protagonistí, muži, detektívové či zločinci, jsou obvykle poznamenáni pesimismem, sebedoceňováním nebo chladně distancovaným pohledem na svět. Ženy jsou většinou sexuálně přitažlivé, leč zrádné, buď zavádejí hrdiny do nebezpečí, anebo je sobecky zneužívají.“² Noir je zvyčajne zasadený do pochmúrneho upršaného prostredia veľkomiest plných barov, schátraných hotelov a nočných podnikov. Špecifickým štylistickým prostriedkom je silný kontrast svetla a tieňa a zvolené uhly snímania kamery, ktoré evokujú až klaustrofobickú atmosféru.

Ak sa však ponoríme hlbšie do kinematografickej histórie, rozpoznáme jasne viditeľné formálne vplyvy nemeckého expresionizmu, no najmä francúzskeho poetického realizmu. Francúzsky „gabinový“ hrdina, balansujúci na hrane zločinu, je charakterovo v mnohom príbuzný s tým americkým. Pochmúrna atmosféra, dlažba lesknúca sa po daždi a temné uličky predsa nie sú žiadnou novinkou ani noirovskou inováciou. Boli tu už predtým. Prekvitali vo francúzskej kinematografii 30. rokov prostredníctvom Renoirových, Duvivierových či Carnéových diel. Briana Čechová v texte *Poetický realizmus jako noirová inspirace* píše: „Noirové charaktery (nalomení muži přitahováni destruktivními ženami), struktura (flashback, subjektivní narace), prostředí (městské ulice, zašlé kanceláře), dekorace (neonová světla, moderní umění), rekvizity (cigarety, kokteily, revolyvery) jsou sice především záležitostí Hollywoodu, podle Jamese Naremore se však pravá noirová nálada zrodila v poválečné Paříži, kde ji podněcovali osobnosti typu Borise Viana, atmosféra jazzových klubů, romantické rozpoložení, modernismus a popularita *Série Noire*, vydávané u Gallimarda.“³

Naskytajú sa nám teda otázky – do akej miery je film noir americký a do akej miery francúzsky? Ako sa tieto tendencie v priebehu rokov navzájom ovplyvňujú, dopĺňajú, vyvíjajú? Prečo väčšina odbornej literatúry podporuje myšlienku o filme noir ako o americkom žánri?

Raymond Bord a Etienne Chaumeton v štúdiu *Panorámy amerického filmu noir* tvrdia: „Dynamizmus násilnej smrti, zvláštna snová atmosféra a spodné prúdy erotizmu amerického filmu noir zjavne chýbali v predvojnovnej a vojnovnej francúzskej kinematografii – poetický realizmus bol príliš realistický: sen a fantastično sú mu cudzie.“ Na francúzske gangsterky 50. rokov s jasne rozpoznateľnými noirovými prvkami reagujú: „Prečo francúzska kinematografia preberá s desaťročným meškaním formule, ktoré sú v USA už zastarané?“ Cieľom Ginette Vincendeauovej, ktorá vo svojom príspevku týchto autorov cituje, je „spochybniť tieto predpoklady a preskúmať špecifickosť francúzskeho filmu noir, domnievajúc sa, že jeho existenciu môžeme pripustiť“.⁴

Podobné narušenie čierneho-bieleho videnia „noirovskej problematiky“ si za cieľ kladie aj celá publikácia *Francúzsky film noir: Poetika zločinu* v rámci novozaloženej knižnej edície Cinematik. Ako píše Martin Kaňuch a Michal Michalovič v úvode: „V československom filmovo-kritickom kontexte ide o prvú reprezentatívnu antológiu textov, ktorá sa v takej miere a rôznorodosti prístupov zameriava na domácu francúzsku podobu noiru, jej nezameniteľnosť, esprit“.⁵

Čo teda táto „esencia francúzskosti“ v noiri spôsobuje? Zborník pozostáva prevažne z textov slovenských a českých filmových kritikov, ktorí sa túto otázku snažia uchopiť, pomenovať a pretlmočiť aj pre čitateľa-laika. Jednotlivé súvislosti sú vysvetlené na konkrétnych filmových príkladoch a analýzach alebo autorských úvahách o hranici medzi americkým a francúzskym noiom. Zborník je doplnený aj o preložené štúdie Ginette Vincendeauovej (*Francúzsky film noir*) a Rolanda-Francoisa Lacka (*Ulice noirového Paríža: Lekcie Beckera, Dassina a Melvilla*).

Originálna je najmä celková koncepcia vzniku tohto zborníka, ktorý slúži ako „doplnkový materiál“ k 7. ročníku Medzinárodného filmového festivalu Cinematik. V rámci informatívnej sekcie tak mali diváci možnosť zhliaďnuť kľúčové filmy, ktorým sa publikácia venuje (okrem iných sú to napríklad *Výtah na popraviisko* Louisa Malla, *Alphaville* Jeana-Luca Godarda či viaceré filmy Jeana-Pierra Melvilla). Nápad vymeniť katalóg za informačne obohacujúcejší zborník je nesporným plusom. Knižný sprievodca z edície Cinematik by sa počnúc týmto rokom mal stať pravidelnou súčasťou filmového festivalu.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 3. ročník

¹ BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.: *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 242.

² Tamtiež, s. 242.

³ ČECHOVÁ, B.: *Poetický realismus jako noirová inspirace*. In: *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*. Stupava: Edícia Cinematik, 2012, s. 51.

⁴ VINCENDEAU, G.: *Francúzsky film noir*. In: *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*, c. d., s. 9.

⁵ KAŇUCH, M., MICHALOVIČ, M.: *Úvod*, in: *Poetika zločinu. Francúzsky film noir*, c. d., s. 7.

„Keď sa postavím pred zrkadlo, vidím režiséra.“

Rozhovor s Kornéлом Mundruczóm, 5. 6. 2012 Budapešť

_Karin El Taifiová

Kornél Mundruczó je spomedzi súčasných maďarských režisérov jedným z najvýraznejších. Okrem filmovej réžie sa venuje aj divadelnej réžii a herectvu. Narodil sa 3. apríla 1975 vo vidieckom mestečku Gödöllő neďaleko Budapešti. Študoval herectvo a neskôr filmovú réžiu na SZFE v Budapešti. Od počiatku svojej tvorby si Mundruczó formoval vlastný, pre diváka rozpoznateľný rukopis. Proces, akým na filmoch pracuje, popisuje ako veľmi spontánny. Napriek tomu svoj pracovný rytmus neobmieňa. Námety čerpá prevažne z literárnych diel, rád pracuje s rovnakým štábom – hovorí im spoluautori, pretože berie do úvahy názor či pripomienku každého, kto je na place. Príbehy rád štylizuje, postavy vždy šokujú. Hyperrealizmus rozkvitá.

Mundruczó sa do medzinárodného povedomia dostal krátkym filmom *Afta* (2001), ktorý svojho času získal osem festivalových ocenení. Ďalej je známy filmami *Šťastné dni* (2002), *Delta* (2008) alebo *Projekt Frankenstein* (2010). Od roku 2003 pôsobí pod produkčnou spoločnosťou Proton Cinema, ktorej je zároveň spoluzakladateľom.

KET: Viem, že skôr ako filmovú réžiu si študoval herectvo. Mal si pred prijatím na školu bližší vzťah k divadlu a k hraníu?

KM: Takmer vôbec. Pochádzam z vidieka, z malého mesta Gödöllő, vyštudoval som tam strednú školu. Potom som chcel študovať estetiku v Pécsi, ale nevyšlo to. Nakoniec som sa rozhodol odísť do Budapešti. V tom čase som vôbec nemal peniaze a napadlo mi, že by som mohol pracovať v divadle. Tam sa mi ušla práca kulisára. Trvalo to rok a potom ma prijali na herectvo na SZFE. Pripadalo mi to veľmi jednoduché. Podľa mňa herec nepotrebuje byť nijako extra talentovaný. Dôležité je byť dobre stavaný a mať hlas.

KET: A aký druh talentu potrebuje režisér?

KM: Samozrejme, najdôležitejšia je vízia a snaha vytvoriť niečo osobité, čo ide z nášho vnútra. Navyše treba mať talent na komunikáciu s ľuďmi. Treba vedieť spolupracovať s celým štábom, a nie je ľahké dodržať pôvodnú víziu. Pri tom mi veľmi pomohlo divadlo. Herci na javisku tiež spolupracujú ako jeden štáb.

KET: V tvojom prípade po herectve nasledoval film. Ako sa to prihodilo?

KM: To je dlhý príbeh. Keď som začal s herectvom, skutočne ma bavilo. Ale po pár rokoch nadšenie vyprchalo. Prípravy a skúšky som si užíval, ale akonáhle sa v publiku zjavili ľudia, vypol som. Už som nemal potrebu sa ako herec dotlačiť k lepšiemu výkonu. Ďalším dôvodom bol aj spôsob výučby herectva na SZFE. Bol to stále jeden typ herectva, a to mi akosi nestačilo. Tak som si podal prihlášku na divadelnú réžiu, ale neprijali ma. Bol som taký našťvaný, že som sa rozhodol na určitú dobu s divadlom úplne prestať. Skúsil som film a vyšlo to.



Kornél Mundruczó (archív autorky)

KET: Pamätáš si na svoju prvú režisérsku prácu?

KM: Bolo to už počas prijímačiek na filmovú réžiu. Posledným zadaniem bolo nakrútiť päťminútový film. Od prvého momentu, ako sme začali pracovať na námete, som vedel, že to je niečo pre mňa.

KET: Aké boli podmienky pre tvorbu na začiatku tvojej kariéry. Čo ňa najviac ovplyvňovalo?

KM: Keď som bol mladší, mal som dojem, že filmy sú väčšími o umení. Možnosti človeka, čo robiť vo voľnom čase, neboli také pestré ako dnes. Kiná mali väčšiu návštevnosť a režiséri boli pre ľudí hrdinovia. Pre moju generáciu boli ideálmi režiséra tvorcovia ako Lars von Trier alebo Wong Kar Wai. Tú dobu, keď som začal s filmom, považujem za čosi ako renesanciu artového filmu, nielen v Maďarsku, ale na celom svete. Ale časy sa veľmi rýchlo menia a ľudia sa posúvajú inam.

KET: Režiroval si aj divadelné hry. Povedz nám niečo viac o svojej divadelnej tvorbe.

KM: Z času na čas sa vraciam k divadlu, ale nemyslím si, že to je to, čo mi naozaj ide. Vďačím mu za mnohé, najmä záchranu pred komerciou. Filmy sa nenakrúcajú často, a tak väčšina mojich kolegov nemá čo robiť, sú z toho deprimovaní alebo pracujú v televízii a reklame. Oproti filmu sa mi na divadle asi najviac páči, že je živé. V tom zmysle, že na rozdiel od filmu sa v ňom veci menia z predstavenia na predstavenie, lenže film, ak je raz hotový, už sa toho veľa nezmení. Na druhej strane s turné to niekedy býva ťažké. Nie je to ako poslať film do distribúcie. Na turné s divadelnou hrou treba zakaždým nanovo spraviť scénu, svetlá a potom to všetko treba po sebe spratať. Ale aj napriek tomu, že je to celé náročné, si to všetci užívame a robí nás to šťastných.



Kornél Mundruczó (archív autorky)

KET: Vefa umelcov vkladá do svojich diel skúsenosti, spomienky a dojmy z vlastného života. Ako je to s tebou?

KM: Do filmov nikdy nekladám veci z môjho života jedna k jednej. Snažím sa útržky svojho života štylizovať. Nepoužívam ani konkrétne situácie, skôr ide o dojmy z reality, v ktorej žijem, a konkrétnych situácií. Mój vklad do filmu závisí od toho, čo sa ma dotýka ako identity. Moju identitu tvorí to, že som Európan, konkrétne Maďar, myslím, že táto identita je v mojich filmoch veľmi citlivá. O to som sa aj snažil. Tú identitu som nehladal ľahko. Mohol som mať okolo dvadsaťpäť, začal som cestovať a práve v cudzej krajine, ďaleko od domova som si uvedomil, kam patrí.

KET: Ktorí sú tvoji obľúbení maďarskí filmári?

KM: Určite Béla Tarr. Považujem ho za ikonu maďarskej kinematografie, je vynikajúcim režisérom a som rád, že sme spolupracovali na niektorých filmoch. Avšak najinšpiratívnejšou postavou maďarského filmu je pre mňa Miklós Jancsó, ktorého štýl prebralo veľa režisérov, to sa týka najmä dlhých záberov. Preto si myslím, že pre krajinu je veľmi dobré mať filmovú tradíciu, keď je v čom pokračovať.

KET: Prečo si pre film *Johanna* ako hlavnú lokáciu vybral podzemnú nemocnicu v Budapešti? Čím ťa zaujala a aké boli podmienky pre nakrúcanie?

KM: Hneď, ako som tú nemocnicu videl, stala sa mojou inšpiráciou, vedel som, že tam chcem nakrútiť film. Cítil som v nej istý metaforický význam. Pokiaľ ide o nakrúcanie, nemocnica je ako labyrint a náš film roadmovie. Bolo to náročné, najmä kvôli stiesnenému priestoru. Okrem toho sme na operný spev použili dopredu nahraný playback. Chcel

som, aby to znelo a vyzeralo vierohodne, nestačilo, aby hudbu a texty poznali iba herci, ale aj zvyšok štábu, aj posledný technik. Okrem toho sme potrebovali veľa povolení kvôli nakrúcaniu, nielen v nemocnici, ale aj vonku. Najnáročnejšie bolo získať povolenie na finálnu scénu na smetisku, bolo to reálne smetisko a my sme tam pálili odpadky.

KET: Si jeden z režisérov, ktorý na svojich filmoch pracujú takmer vždy s rovnakým štábom. Vedel by si ohodnotiť plusy a mínusy takejto spolupráce?

KM: Spôsob, akým pracujem so štábom, je pre mňa skutočne dôležitý. Vždy sa snažím o všetkom diskutovať a hľadáme spôsob, ako by sme sa všetci zhodli. Keď do štábu vstúpi niekto nový, vždy prinesie nové názory a nápady, a tak si musíme nájsť spoločnú cestu. V mojom štábe nie sú iba profesionáli, tí môžu občas tvoriť proces zabiť. Hľadám najmä umelcov. Navyše, skompletizovať film nie je krátkodobá záležitosť. Chce to čas a aby všetko klapalo, členovia štábu by mali byť priatelia. No nie každý deň nakrúcame film, takže sa z ľuďmi zo štábu nevidím až tak často, pokiaľ sa s nimi nestretávam v Protone. Aj to je jeden z rozdielov medzi filmom a divadlom. Akonáhle je film hotový, všetci sa rozprchnu, ale pokiaľ hráme, musíme byť stále pokope. Preto sa ako filmár občas cítim osamelý.

KET: Nakrúcanie *Delty* sa značne skomplikovalo a produkcia bola pozastavená, kvôli úmrtiu predstaviteľa hlavnej mužskej postavy Lajosa Bertóka. Mali ste so štábom pochybnosti, či vo filme pokračovať? Ako si sa preniesol cez takú ťažkú situáciu?

KM: Tento film si z viacerých dôvodov určite vyžiadal najviac obety. Po prvé, bolo to nakrúcanie v lokáciách, konkrétne na vode, čo bolo neuveriteľne obtiažne. Ďalším dôvodom bola smrť Lajosa Bertóka. Po tejto udalosti sa film od základov zmenil. Ostali iba lokácie, ktoré boli kľúčovou inšpiráciou.

Takže nový scenár bol viac o smrti. Snažil som sa doň vložiť memento. Predošlý príbeh bol väčšmi sci-fi, o západe, východe, chorobách atď. Nakrúcanie pôvodného scenára trvalo dvadsať dní počas zimy a malo pokračovať ďalšiu zimu, no Lajos medzitým zomrel a tým bolo všetko stratené. Pochopiteľne, keď sme sa rozhodli začať s filmom odznova, bolo treba znova zohnať peniaze, čo bolo veľmi náročné. Navyše, veľa zúčastnených bolo proti tomu, aby sme *Deltu* nakrútili a pýtali sa: „Prečo?“ Sám som mal pochybnosti, ale zároveň som cítil zodpovednosť ten film dokončiť, hlavne kvôli Lajosovi, a som šťastný, že som to urobil. S filmom som spokojný a je ešte provokujúcejší ako pôvodná verzia.

KET: Môžeš popísať kreatívny proces pri vytváraní charakterov postáv? Čo je dôležitým predpokladom pre vytvorenie dobrého príbehu?

KM: Najdôležitejšie je mať niečo inšpirujúce, nejaký základ, od ktorého sa všetko odvíja. Pre mňa je to najčastejšie lokácia alebo literatúra. V momente, keď pocítim inšpiráciu, viem, že to musím použiť vo filme, za každú cenu, a ak ma práve nič inšpiruje, odmietam pracovať. Pokiaľ má režisér dobrú inšpiráciu, je to cítiť v scénografii, obsadení, štábe, proste vo všetkom. Taktiež je dôležité, aby túto inšpiráciu vnímali aj ostatní členovia štábu rovnakým spôsobom, preto s nimi stále o všetkom diskutujem a nepokladám za tak dôležité mať všetko dopredu nachystané. Nie som ten typ, čo sedí doma za stolom a snaží sa niečo napísať. Okrem toho na pláci dosť improvizujeme.

KET: Veľa režisérov považuje film za priemysel. V tvojom prípade sa divák potýka s umeleckejším konceptom. Ako vyvažuješ vzťah medzi umeleckou a komerčnou hodnotou vo filmoch?

KM: Je to paradox. Pretože ak veríte tvrdeniu, že film je siedmym umením, čomu verím, potom by vám nenapadlo ani myslieť zlé. Na druhej strane, ak si váš film nikto nevšimne, tiež to veľmi nedáva zmysel. Vzťah komerčnej a nezávislej tvorby nevyvoláva vojnu. Keď sa režisérovi podarí nakrútiť dobrý komerčný film, je to rovnaké, ako keď má úspech nezávislý filmár. Videl som množstvo zlých artových filmov. Z toho vyplýva, že zlý film bude vždy zlý a umelecké dielo zostane umeleckým dielom a o tom nerozhoduje, aký mal ten film rozpočet a koľko zarobil. Nie som proti mainstreamu, ale proti zlým filmom. Najdôležitejšie je mať možnosť pracovať slobodne a nasledovať svoju víziu.

KET: Si spoluzakladateľom Proton Cinema. Kedy a ako ti napadlo založiť produkčnú spoločnosť? Aké je pozadie jej vzniku, aké bolo jej pôsobenie v prvých rokoch a ako je to teraz?

KM: Ten nápad prišiel pomerne nedeľho po tom, ako som začal robiť filmy. Pri nakrúcaní *Šťastných dní* sme mali problémy s jednou maďarskou produkčnou spoločnosťou. Tak sme sa s Viktoriou Petrányi rozhodli založiť si vlastnú. Začiatky boli samozrejme ťažké, ale vypracovali sme sa. Teraz sa tu ako umelci cítíme voľní a dúfam, že tu aj vládne kreatívna atmosféra. Proton zväčša financoval filmy a divadelné hry, ktoré som režíroval. Teraz sa čoraz viac snažíme pracovať aj s mladými a debutujúcimi tvorcami.

KET: Všimla som si, že si na zozname pedagógov na SZFE. Aký predmet učíš?

KM: Škola ma pred nejakým časom požiadala, aby som učil, ale ja som odmietol. Mal som pocit, že je na takú zodpovednosť ešte príliš skoro. Ale vzal som si seminár pre scenáristov, ktorý sa koná iba dvakrát za semester. Je to zábavné, aj keď niekedy skoro nikto nepríde a trieda je prázdna. Potom sa so študentmi komunikuje ťažšie. Naposledy sme diskutovali o tvorbe scenára pre žánrový film a ako to všetko funguje. Naozaj ma baví byť v kontakte s budúcimi autormi a filmármi.

KET: Máš v pláne nejaké ďalšie projekty, na čom práve pracuješ?

KM: Posledné roky to bolo opäť trochu náročnejšie s produkciou, politika a ekonomika sa neuveriteľne rýchlo menia, a to ovplyvňuje kultúru. V tomto momente však máme tri možné projekty, z toho vyberieme jeden. Prvé dva sú maďarské a majú nízky až stredný rozpočet, tretí je anglicky hovorený a má vyšší rozpočet. Dúfam, že na jednom z nich sa začne pracovať počas roka 2013.

KET: Aké vlastnosti by mal mať ideálny film?

KM: Myslím si, že najdôležitejšie je mať základ, o ktorom som už hovoril, mať víziu, ktorá s vami ostane až do konca. A keď je film hotový a môžete si po istom čase povedať, že by ste ho nechceli meniť.

Autorka študuje umeleckú kritiku, 3. ročník

frame

filmový občasník študentov umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií
Filmovej a televíznej fakulty
Vysokej školy múzických umení v Bratislave

Ročník 10 – 2012, číslo 2

Šéfredaktorka: Zuzana Mojžišová
(z.mojzisova@slovanet.sk, Svoradova 2, 813 01 Bratislava)

Vizuálna koncepcia a layout: Eva Filová

Časopis vychádza aj vďaka finančnému príspevku VŠMU.

Na obálke koláž z tituliek filmových časopisov 60. rokov.