

DVA FILMY PAĽA KORCA

(oponentský posudok na habilitačnú prácu)

1

Umelecké dielo nikdy nevzniká vo vzduchoprázdne. Ak sa stanú predmetom jeho záujmu ľudia bez cieľa, ich umelecký portrét je vždy chápaný ako kritický postoj k spoločnosti v ktorej žijú, hoci to nemusí byť primárny autorov zámer. Platí to i vtedy ak by jeho inšpiráciou bol len hlboký súcit - ten je to v prípade Korcovho filmu Exponáty viditeľne prítomný - ale myslím si, že režisér vo filme Exponáty ide filozoficky hlbšie ako je len empatiou naplnený obraz človeka pod mikroskopom. Nejde mu totiž o profil jedincov, ale o výraznú skupinu ľudí, ktorých spája údel staroby. Je možné, že prvotný autorský podnet vznikol silnou inšpiráciou z Hanákových Obrazov starého sveta. Je to iný uhol ako zvyčajný inšpiračný zdroj z pôvodného talianskeho neorealizmu sociálneho spektra spoločnosti. To možno povedať o súčasnej Korcovej dokumentaristickej generácii ale nie o ňom. Korec je od nich svojim pohľadom a štýlom celkom odlišný a to akousi zvláštnou a pôsobivou neutralitou svojho diela. Obrazy starého sveta Hanákove a Exponáty Korcove vzájomne spolu ladia, je to harmónia poetík, nie sociálneho aspektu. Ich meditáciu o človeku spája filozofujúci akcent umenia.

Exponáty Paľa Korca pripomínajú prechádzku po zoo, čo konštatujem bez ohľadu na istú surovosť tohoto prirovnania. Jeho estetickým pravidlom je položná observácia človeka (biologický druh Homo sapiens) a jeho konania. Ostatne, sám autorov názov diela generuje toto zrovnanie a moje konštatovanie je rýdzo estetickou analýzou bez náznaku výčitky alebo klasifikácie. Dokážeme a vieme hodiny pozorovať ryby v akváriu a považujeme to za pútavé. Korec nám ponúka takýto zážitok s ľuďmi. Mrazivé osudy bez podrobného skúmania príčin a následkov. Autorom zvolený prístup je legitímny a vyhýba sa autorskému hodnoteniu. Jednoducho kamerou zaznamenáva, celkom sa spolieha na silu objektívu kamery a svoj nezaujatý postoj si udržiava.

Súbor osudov stigmatizovaných vekom autor vníma ako nevyhnutný súmrak existencie a nijako to nezdôrazňuje. Dožívanie je fakt, ktorý nijakým úsilím nemožno zmeniť. Je to stav fatálny a spoločný, menlivé je iba rôzne, individuálne pozadie tohto osudu. Slovo „existencia“ je v Korcovom prípade veľmi významné. Vo svojej povojnovej podobe totiž aj filozofický existencializmus Európy sa v umení venoval krajnej situácii človeka bez cieľa, tam pravda strata cieľa bola historicky podmienená. Tu je biologickým faktom.

V súvislosti s Korcovým štýlom, ktorý sa cielene vyhýba narácii a ponecháva obrazu jeho autentickú silu, spomínam si na pozoruhodnú myšlienku Petra Greenawaya o vnímaní vizuálnej kultúry, ktorá platí pre jeho osobité ponímanie filmu. „Ak chcete rozprávať príbehy, staňte sa spisovateľom, nie filmárom. Diváci filmu si chcú pamätať prostredia, človeka, atmosféru, ale nie príbeh.“ Greenaway je presvedčený, že filmová tvorba je omnoho zaujímavejšia a silnejšia tam, kde dominuje obraz, nie narácia. Možno práve filmový artový záujem Paľa Korca o „okrajové“ alebo „krajné“ „exponáty“ človečej komunity sa zrodil inšpirovaný Greenawayom. Korec predviedol svoj pozorovací zorný uhol príznačne už vo svojich predchádzajúcich filmoch. Skúmal tak subkultúry mimo hlavného prúdu, ich mikrosvet, čriepky života, kde sú ľudia predovšetkým sami sebou. Korec rezignuje na príbeh komponovaný po časovej osi. Príbeh akoby bol zásahom do spontánnosti života. Korec má dar filmovať tak, že stále je na čo pozeráť, na čriepky,

kaleidoskop, rozmanitosť, neopakovateľnosť individua.. Ako keby ho rozbitosť ich sveta inšpirovala na rozbitosť formy, ktorá nepodlieha prísnej reholi pravidiel. Aj film Exponty je takto voľne komponovaný. Treba mu však priznať vnútornú, skrytú súdržnosť. Ale obsahuje aj vykoľajenia z vlastných pravidiel, ktoré rušia prirodzený tok obrazov. Týka sa to predovšetkým práce zo zvukom, kde zaškrípe vstup sprievodnej hudby, ktorá vlastne nežiaduco zastupuje neprítomný komentár k obrazu. Rovnako nezvládnutý vpád strihovej exhibície pri absurdnom zrýchlení pohybu mrzáka s vozíkom, kde vnucuje svojou grotesknou karikatúrou postoj autora k téme, čo je v rozpore s jeho inak neangažovaným obrazom života starobínca. Dielo však je tak dostačujúco sugestívne vážou vlastného videnia, že spomenuté preliačiny nedokážu diváka nijako ovplyvniť v pozitívnom vyznení filmu.

2

Film Čakáreň je dielo Paľa Korca, ktoré ma silne zaujalo napriek tomu, že bolo a je zložitým estetickým rébusom. Alebo – práve preto. Porozumieť mu a následne ho vysoko hodnotiť umožnila fascinácia, ktorú z veľkej časti privodila sugestívna kamera Jána Meliša. Tá sa v niektorých momentoch celkom zjavne oslobodila a ujala sa ihneď vedenia našich emócií. Išla popri réžii vlastnou obrazovou viditeľnou koľajnicou s evidentnou snahou preboriť múr konvencie protisvetlom. Kamera nás silne zaujme svojou osobitosťou, ale suverénne sleduje myšlienku scenáristu a režiséra tohto filmu a sprevádza nás pri skúmaní ľudských osudov. Kľúč k dešifrovaniu filmu-rébusu objavujeme iba pozvoľne. Ponúkol ho dialóg-monológ fotografky po jednom výlučne dekomponovanom zábere jej fotoaparátu. Očarene podotkne: „nedáva to nijaký zmysel, ale je to dobré“. Fotografka objektívom skúma detaily štruktúr predmetov a registruje ich krásu, pričom zmysel tej krásy nedokáže verbálne pomenovať. Režisér tohto filmu skúma štruktúry ľudských príbehov s rovnakým zaujatím, skladá ich z rôznorodých epizód, z akéhosi leporela neviditeľného vnútorného deja. Ten pozostáva z viacerých, strihom nenápadne spolu pozváraných častí výpovedí o inej štruktúre – o ľudskom vnútre. Zmysel tejto skladačky nám nepomáha odhaliť. Jeho metóda je iná. Odpoveď na túto otázku úmyselne odďaľuje. S nepotlačeným záujmom divák trpezlivo sleduje so sympatiami aj estetickým zážitkom záberové krasojazdy a aj skúma utajené posolstvo, ktoré mu dlho ukrývajú roztržité presuny postáv. Mala tá metaforicky znejúca veta fotografky charakter výraznej smerovky, mala potvrdiť doteraz iba tušenú pravdu, ktorú nám predkladá sled príhod? Alebo nemá tvorca filmu iný zámer iba nás očariť krásou a hĺbkou svojho skúmania? Posolstvo sa však napokon dramaticky výrazným akcentom v maďarskej, expresiou nabitej bunke príbehu matky a postihnutej dcéry objaví.. Tam sú karty už jasne rozdané a divák, zasiahnutý emocionálnym návalom krásy od tejto chvíle prijíma film ako celkom pútavú tajničku zložitej krížovky ľudského života nášho (teda –vraj- moderného) sveta. Zjednocujúcou osou príbehov sa stáva zjavná, od tejto chvíle spoločná nezaradenosť postáv, často až dojímavá bezradných a neschopných aktivita, ktorá by ich z fatálnej melanchólie oslobodila. Do filmu sa však nezadržateľne vkráda fatum, akási predurčená osudovosť súčasnej doby.. Ľudia sa pohybujú v začarovanom kruhu z ktorého nevládu vystúpiť, lebo to pre akési dôvody nedokážu. V tomto bode začína sa výrazne a zreteľne vynárať základná črta zámeru autorov filmu, ktorí sa naďalej ostýchavo ale cieľavedome vyhýbajú priamej reči. Je určite pútavejšie brodiť sa po tajomnej, často

bizarnej pôde zbezradnených a pasivitou infikovaných ľudských jedincov, ako zdieľať starostlivo pripravený svet uceleného, hoci aj gradujúceho príbehu Otvára sa nám pestrý svet civilizáciou negatívne poznačených ľudí. To je vďačný terén umenia. Umenie tohto tvorcu sa priamemu pomenovaniu príčin devastácie človeka vyhýba. Napokon správne, nie je predsa prístojné aby umenie poučovalo, najmä ak disponuje silnou metaforickou invenciou ako toto pozoruhodne originálne dielo. Že neponúka riešenie? Nie je to pravda. Len ho elegantne odedujú do iskrivého hávu metafor. Od prvého záberu dievčatka so stratenou loptou v mori sa divák zúčastňuje na magickom obrade, kde sa kladú krásne kamienky vedľa seba akoby náhodne, aby sa napokon spojili do poetického významu. Hneď od počiatku, spája ich až existenciálny pocit prázdnoty a zbytočnosti. Divák sa nechá polapiť do siete clivého existencializmu, ktorý je prevzdušnený poéziou obrazu. Je to veľmi hlbavý film, krásny, ale nebezpečnejší svojimi mlčky položenými otázkami než by sa na prvý pohľad zdalo. Hoci je nasnímaný kameramanom Jánom Melišom krásne, nie je to film o kráse. Je obdivuhodne režírovaný P. Korecom. Konštatovaním kritického stavu človeka stáva sa diagnózou, ktorá z neho vanie. Netreba vymenovať všetky temné kúty, ktoré film osvetľuje, aby si človek všimol, že medzi obľúbený terén tvorcu patrí svet ľudí na okraji. Čakáreň je obrazová úvaha o prázdnote dneška. Je plná existenciálneho smútku, alebo melanchólie z toho, čo zo života zmizlo, čo rýchle tempo vývoja spoločnosti pohltilo, alebo odtislo na okraj. Nie je náhodné, že je do diela vsadená postava, ktorej sa čnie za romantizmom, autor celé pasáže venuje tejto tónine – aj obrazom aj hudbou, ktorá je dobre prirastená k téme a dobre ju sprevádza, autor využíva v podobe jasnej metafor aj šum mora v kritických okamihoch ako citovú retrospektívu. A touto znepokojivou rovinou film aj končí s nádejou „že možno príde raz tá správna chvíľa“, čiže nenecháva diváka napospas melanchólii. Ale aj obraz dokáže použiť ako metaforu – osamelý rušeň v sieti koľajníc, zašňurovaný do drôtov elektrického vedenia (ako pars pro toto), to sú výnimočné dobré pasáže filmu..A fotografia dievčatka medzi rárohmi starej ženy je výrečnou kompozičnou bodkou. Čriepky príbehov tým urobia dielo celistvým.

Čakáreň? Na čo sa čaká? Na to si musí divák odpovedať sám. Film vytvoril vír otázok, starých ako ľudstvo samo: Kto sme? Kam ideme? Odkiaľ sme prišli. To my, ľudia na Zemi, sme vytvorili prázdnotu, do ktorej sa podaktorí ponorili závratne hlboko, tak hlboko, že znehybneli v úzkom poli rezignácie, či vyhorenia. Našli sme ich v stave kedy už tá zádrapčivá otázka „na čo sa čaká“ sa stáva závažím, múrom, za ktorým (možno) je cieľ. Veľká metafora spoločnej tančiarne v čakárni je silným náznakom toho, čo nám film asi chce povedať. Tanec je dotyk človeka s človekom, je pripomenutím, že človek nie je sám. Nemusí bezradne blúdiť, ani utekať zo siete modernej civilizácie. Stačí si všimnúť, že bezradných je tu more (veď more sa vo filme zvukom veľmi často pripomína!) a obyčajné objatie v tanci vie spojiť aj to čo k sebe nepatrí. Filmové portréty človečiny, na ktoré sme sa počas celého filmu so sympatiami a porozumením pozerali, majú čosi spoločné: . V záverečnej pasáži tančiarne v čakárni sa tá bezradnosť na okamih stráca a tam sa všetci znova stretnú..O fotogénii pohybu písal už dávno Jean Epstein, v rokoch ešte len rodiaceho sa umenia filmu. Film Čakáreň sa k odzbrojujúcej fotogénii suverénne vracia v záverečnom pohybe tanca. Táto scéna dáva videnému leporelu bezcieľneho blúdnenia postáv napokon hlboký zmysel. Korcov osobitý štýl teda od filmu na film viditeľne graduje smerom k príbehu. Budeme o tomto tvorcovi určite ešte počuť.

Odporúčam Vedeckej a umeleckej rade FTF VŠMU, aby po vypočutí habilitačnej prednášky a obhajobe udelila PhDr.Mgr. P.Korcovi, ArtD – titul docent.

Eduard Grečner
28. február 2016