

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Farebný vertikalizmus sovietského a ruského filmu

Colour Verticality of Russian and Soviet Cinema

Diplomová práce

Veronika Markovičová

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2008

Prehlasujem, že som svoju diplomovú prácu vypracovala samostatne a v závere uviedla všetky pramene a literatúru, s ktorými som pri príprave pracovala.

Zároveň by som chcela poďakovať Doc. PhDr. Vladimírovi Suchánkovi, Ph.D. za jeho odborné vedenie.

Veronika Markovičová

V Olomouci dňa 30. marca 2008

**Не пугайся слова „кровь“ -
Кровь, она всегда прекрасна
Кровь ярка, красна и страдна,
„Кровь“ рифмуется с „любовь“.**

Булат Окуджава

Neľakaj sa slova „krv“ -
Krv je vždy prekrásna,
Krv je jasná, vášnivá a červená
„Krv“ sa rýmuje s „láskou“.

Bulat Okudžava

OBSAH

Úvod 5

Vertikalita farby v rámci štruktúry filmu 8

O kráse a zmysle umenia 15

O Rusku a ruskom charaktare 18

Kandinského výklad červenej 28

Fyziologické a psychologické vlastnosti červenej 29

Červená v rozličných kultúrach 32

Červená v ruskej kultúre 34

Dorevolučné obdobie

Červená v ikonopise

Červená v ľudovej kultúre 37

Lubok 39

Palech 40

Matrioška 42

Chochloma 43

Porevolučné obdobie 45

Veľký inkvizitor – predpoveď koreňov a následkov socializmu 56

Dnešné Rusko 59

Bitka pri Kerženci/Seča pri Kerežence (Ivan Ivano-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR 1971) 63

Šarlátový kvet/Aleňkij cvetoček (Lev Atamanov, ZSSR 1952) 73

25 –e, Pervyj deň (Arkadij Ľurin, Jurij Norštejn, ZSSR 1967) 77

Komunista/Kommunist (Julij Rajzman, ZSSR 1957) 83

A rána sú tu tiché/A zori zdes tichie (Stanislav Rostockij, ZSSR 1972) 93

Konstruktor krasnogo cveta (Andrej Y, Rusko 1991) 100

Být mladý/Progulka (Alexej Učiteľ, Rusko 2003) 102

Záver 110

Rusku je červená farba blízka 113

Posledný dar 115

Súpis prameňov, literatúry a internetových stránok 117

Pramene 117

Literatúra a internetové stránky 122

Prílohy 131

Textová príloha 131

Červený slovník 132

Odpovede na anketu 135

Obrazová príloha 145

Úvod

Táto diplomová práca nadväzuje na oborovú prácu „Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie a Vasilija Kandinského“. Jej cieľom bolo pomocou ikonopisného kánonu a teoretických spisov V. Kandinského (O duchovnosti v umení, Bodlinie-plocha) vytvoriť teoretický aparát pre pochopenie kompozície, ako jednej z významotvorných zložiek filmového diela, ktorej neoddeliteľnými zložkami sú práve farba, tvar a symbol. Úvod práce tvoril dokumentárny film Sergeja Sel'janova **Ruská idea/Russkaja ideja** (Rusko 1995), pomocou ktorého sme poukázali na základné historické a charakterové momenty Ruska. Oborová práca je predovšetkým v jej spracovaní významu jednotlivých farieb teoretickým východiskom tejto diplomovej práce, dopĺňujúcej ju v analýze filmových diel o výklad N. V. Serova (Lečenie cvetom).

„Farebný vertikalizmus¹ sovietského a ruského filmu“ pokračuje v analýze predovšetkým farby ako jedného z nereprezentatívnych znakov filmu (patrí sem i textúra, pohyb, rytmus a melódia), ktoré sa v prvom rade orientujú na citové pôsobenie. V porovnaní s reprezentatívnymi prvkami (témy, figúry, naratívne schémy) sa nimi filmová veda zaoberá menej.

Budeme sa v nej predovšetkým sústrediť na červenú farbu, farbu teplú, dominantnú, vystupujúcu v prvom pláne obrazu (aj v prípade, že jej podiel v celkovej kompozícii filmového záberu je minimálny) a jej vzťahu k ostatným farbám vo filmovom obraze.

Práve ona spomedzi všetkých ostatných farieb prekonala v histórii ruskej kultúry najviac významových posunov, spája sa s krásou ako premenou materiálnej skutočnosti, s obeťou, privádza nás ku koreňom „Ruskej idey“ a charakteru tohto národa. Pochopenie jej funkcie v rámci Ruska preto odkazuje ďalej než len ku kompozičnému

¹ Vid' podrobnejšiu charakteristiku v nasledujúcej kapitole.

riešení filmového záberu.

Nasledujúce kapitoly sa preto snažia o čo najkomplexnejšie postihnúť spomínaného javu, tvoriaceho základ pre analýzu vybraných filmov (v poradí, odpovedajúcom obsahovej následnosti kapitol v teoretickej časti), t.j. zmapovanie kontextu, štruktúry a významových rovín, v ktorých červená v jednotlivých prvkoch diela vystupuje: v **Bitke pri Kerženci/Seča pri Keržence** (Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR 1971) – rozanimovaných ikonách; **Šarlátovom kvete/Aleňkij cvetoček** (Lev Atamanov, ZSSR 1952) – animovanej rozprávke, vychádzajúcej z ľudovej kultúry a jej obraznosti; **25 –e, Pervyj deň**² (Arkadij Ľurin, Jurij Norštejn, ZSSR 1967) – využití estetiky maľby, jednotlivých diel obdobia avantgardy; **Komunistovi/Kommunist** (Julij Rajzman, ZSSR 1957), hranom farebnom filme obdobia socialistického realizmu, **A rána sú tu tiché/A zori zdes tichie** (Stanislav Rostockij, ZSSR 1972) – symbolickej práci s fabou v čiernobielym filme; experimentálnom filme **Konstruktorovi krasnogo cveta** (Andrej Y, Rusko 1991) a hranom filme zo súčasnosti **Být mladý/Progulka** (Alexej Učitel', Rusko 2003). Spomínané filmy sú zároveň v rámci jednotlivých kapitol porovnávané s inými snímkami.

Kapitolám s ich analýzou predchádzajú tieto tematické okruhy: Vertikalita farby v rámci štruktúry filmu, ktorá sa snaží vymedziť miesto farby v komplexnom systéme štruktúry filmového diela, vychádzajúcej z teórií M.S. Ejzenštejna (pre porovnanie uvádza i opačný prístup A. Tarkovského), V. Kandinského, V. Ždana (estetika filmu), V. Suchánka (filmová teória) a J. Brožka (teória výtvarnej výchovy).

Ďalej nasleduje krátke pojedanie o filozoficko - religióznom význame krásy v ľudskom živote - O kráse a zmysle umenia,

² Pokiaľ jednotlivé filmy, o ktorých sa v tejto práci píše, neboli, na rozdiel od českej, uvedené v slovenskej distribúcii, je uvádzaný ich český názov. V prípadoch neuvedenia diela ani jednou z krajín sa v texte objavuje iba pôvodný ruský názov.

opierajúcej sa o Ideu nadčloveka Vladimíra Solovjeva.

O Rusku a ruskom charaktere je rozšírením kapitoly Ruská idea, vychádzajúcou z vyššie uvádzaného dokumentárneho filmu **Ruská idea/Russkaja ideja** našej odborovej práce, a to pomocou výkladu Ruskej idey filozofa I. Ilina, pohľadu na Rusko G. Naumovej (ruská novinárka, publicistka, ktorá strávila časť života v západných krajinách), D. Machalu (slovenský literárny vedec), kontaktu s ruskými priateľmi, známymi a vlastných skúseností. Pokúša sa vystihnúť špecifiká ruského človeka, čím sa dotýka nielen minulosti, no i súčasnosti Ruska. K jednotlivým črtám jeho charakteru, histórie, vplývajúcich na všetky zložky filmového diela, odkazujú filmy, uvádzané v poznámkovom aparáte.

Práca pokračuje časťou o Červenej v rôznych kultúrach, čerpá z vyššie uvádzanej knihy N. V. Serova. Nadväzuje na ňu Červená v ruskej kultúre, rozdelená do troch častí – Dorevolučné obdobie, ktoré sa okrem významu červenej farby v ruskom ikonopise (prameň – E. Petrova: Krasnyj cvet v ruskom iskusstve) a krátkemu úvodu do ikonopisu, nadväzujúcim na našu odborovú prácu, venuje prejavom tradičnej kultúry v lubku, palechu, matrioške a chochlome (http://bridge.artsportal.ru/index.php?template=magazin_inner&id=135&magazine=7, <http://www.viktur.ru/excursion/gold-ring/history-of-paleh-406-230.html>, <http://russia.rin.ru/guides/4219.html>, <http://hohlo-ma-style.ru/page/articles/2>), kde mala červená taktiež nezastupiteľné miesto. Porevolučné obdobie sa okrem zmeny vo význame červenej farby v krátkosti, podobne ako v kapitole o ikonopise, snaží vymedziť špecifiká socialistického realizmu. Zároveň v kapitole Veľký inkvizitor – predpoveď koreňov a následkov socializmu poukazuje na pohyb od „bohočloveka“ k „človekobohovi“, ktorý nastal v rámci červenej farby; vychádza z Bratov Karamazových F. M. Dostojevského, komentárov ruských filozofov k tomuto dielu (Veľký inkvizitor: nad textem F.M. Dostojevského) a Dostojevského pojetí světa N. Berďajeva.

Teoretickú časť uzatvára kapitola Dnešné Rusko, pokúšajúca sa zhodnotiť význam červenej v súčasnosti, i keď sa nám nepodarilo nájsť literatúru, zaoberajúcu sa podrobnejšie týmto fenoménom. Preto sa, okrem iného, budeme pridrižovať odpovedí na túto otázku v ankete (t.j. súčasťou práce je i anketa, ktorej otázky sa dotýkajú témy nášho výskumu), jej výsledky sú uvedené v textovej prílohe spolu s Červeným slovníkom, uvádzajúcim používanie slova *červený* v rôznych slovných spojeniach, frazeologizmoch a porekadlách, nakoľko verbálna zložka je taktiež jednou z významotvorných prvkov filmového diela.

Vertikalita farby v rámci štruktúry filmu

Sledovanie mnohých skvostov ruskej kinematografie európskymi divákmi v jej národne letargicky³, flegmaticky a epikurejsky prežívanom čase by mohlo byť charakterizované konštatovaním, že „jazyk prožívané metafyziky nepotrebuje preklad“⁴. Zároveň z nej sálajú, slovami Galy Naumovej, národná, patologicky prehnaná túžba po absolútne - či už v materiálnej alebo duchovnej podobe⁵ a s tým spojené „muky krásneho“⁶. Ruské umenie ako také preto býva charakterizované ako zobrazenie necitových stavov pomocou citu.⁷ Zobrazenie je zároveň i základom filmu - prelína sa v

³ Príkladom môže byť krátky (i keď ukrajinský, no stále východoslovenský) film **Pocestní/Podorožni** Igora Strembického (Ukraina 2005), inšpirovaný Pavilónom č. 6 A. P. Čechova, kde čas posedáva s psychicky chorými a či „len“ jurodivými pacientami. Jediným pohybom, kontaktom so svetom sú mihnúce sa vlaky za plotom.

⁴ Naumova, G.: Tajemství sibiřského lidového léčitelství.. Brno, Moba 2000, str. 10

⁵ Tamtiež, str. 32; Stelesnením tejto vlastnosti je podľa autorkiných slov aj Petrohrad - Dostojevský sa o ňom vyjadril ako o uskutočnenej utópii. (Pre doplnenie informácií o Petrohrade viď napr. Toporov, V. N.: Petrohrad a petrohradský text ruskej literatury. In: Glanc, T.: Exotika. Výbor prací tartuské školy. Brno, Host 2003)

⁶ Výraz A. Sokoljanského v súvislosti s osobou a tvorbou A. Sokurova (Žeželenko, M. L.: Elegičeskij kinematograf Alexandra Sokurova. In: Žeželenko, M. L.: Peterburgskoe „novoe kino“. Sankt-Peterburg, Mol 1996, str. 69)

⁷ Il'in, I.A.: O rusckoj idee. In: Russkaja idea. Sbornik proizvedenij russkich myslitelej. Moskva, Ajris press 2004, str. 405

ňom obraz videnej skutočnosti a obraz ako symbol a znak vnútornej skutočnosti.

Červená farba sa v ruskej kinematografii prvýkrát objavila v závere filmu **Křížnik Potemkin/Bronosec Potemkin** (ZSSR 1925) Sergeja M. Ejzenštejna⁸. Na víťazne vztýčenej zástave revolúcie, ručne kolorovanej na každej kópii. Vstúpila tak do nekonečných odtieňov čiernej a bielej - prvá spomedzi ostatných farieb, v rovnakom poradí, ako ju vyčlenili a verbálne označili prvobytní ľudia. V súlade s trojicou základných farieb ruskej ľudovej kultúry, v strede medzi svetlom a tmou.

Červená, podobne ako v mnohých iných čierno-bielych filmoch /ako konflikte nekonečného množstva odtieňov všetkých farieb(čierna) a žiadnej (biela)/ - napríklad tanec Vasilja a nielen ten v **Zemi/Zemli** Alexandra Dovženka (ZSSR 1930), je počas tohto filmu, jeho ideového smerovania, pocitovaná na emocionálne - racionálnej úrovni, preto o to viac pôsobí vo svojej plnej sile v posledných záberoch.

„Červená barva vlajky se do filmu „Křížnik Potomkin“ vřezávala jako zvuk fanfár, ale působil proto, že zde nebyl barvou, ale především smyslem. A když přistupujeme k problému barvy (ako samostatnej dramaturgickej zložke, vyjadrujúcej nielen vonkajšiu podobu javov alebo predmetov, no i myšlienky a city – t. j . vnútro postavy; nerozlučne spätéj so svetlom) ve filmu, musíme především uvažovat o jedné věci: o smyslu barvy.“⁹ Prostredníctvom jej, ako hovorí, „farbistý“¹⁰ film dosahuje organickú jednotu, jednotu

⁸ Od dvadsiatych rokov minulého storočia sa po Křížnikovi Potemkinovi, prelomovom diele vo využití farby, v ruskej kinematografii objavujú pokusy o využitie farby (tónovanie, vyfarbovanie záberu) so zreteľom na emocionálne a významové pôsobenie.

Tento film bol najčastejšie uvádzaný v ankete (viď Textovú prílohu) - odpovediach na 4. otázku - „S akým filmom domácej kinematografie sa Vám červená spája?“

⁹ Ejzenštejn, S. M.: Kamerou, tužkou i perem. Praha, Orbis 1961, str. 144

¹⁰ „Farbistý“, na rozdiel od „farebného“ v jeho ponímaní znamená nie nafarbený, či vymalovaný obraz, predmety (čím útočil na filmy, ktorých práca s farbou pôsobila ilustratívne, príliš naturalisticky, prenášala koloristické princípy a normy statickej maľby na filmové plátno, výber farieb nebol dramaticky oddôvodnený). Farba na plátne má byť „organickou súčasťou obrazu i tématu“ (Tamtiež, str. 145), v súlade so všetkými prvkami diela.

vyobrazenia a zvuku. Odmietal dobové tvrdenie, že dobrý je taký farebný film¹¹, kde farba na seba neupozorňuje.

Protikladnú tendenciu použitia farby vo filme, opačné východisko v interpretácii použitia farby vo filme v tejto práci, nadväzujúce na predchádzajúcu vetu, teoreticky sformuloval Andrej Tarkovskij.¹² Podľa jeho názoru síce nekonečne bohatú škálu farieb vidíme, no pokiaľ to nie je potrebné / aktuálne (napr. farby semaforu pri prechode ulice), sú druhoradými a človek ich nevníma. Ak sa rozhodneme natáčať na farebný filmový materiál, zobrazená skutočnosť prestáva byť reálnou. Vzniká podmienenosť, sústredenejšie vnímame kamerou predkladané obrazy.

Tarkovský predkladá dva spôsoby práce s farbou vo filme:

- a) „*likvidovanie farby*“ *farbou*¹³ – t.j. používanie umiernených odtieňov, ktoré sú v rovnováhe; vyťahovanie šedých tónov, aby vnímanie farby nebolo silnejšie a ostrejšie, než v normálnom živote
- b) *psychologický spôsob* – t.j. dej filmu je natoľko emocionálne nasýtený, že prežívanie tejto emócie je silnejšie, ostrejšie než vnem farby

Nedovoľuje, aby sa farba stala demonštratívnu, stála v prednom pláne záberu, mala samostatný, dramaturgický, tematický a symbolický význam. Farba¹⁴ mu slúži na to, aby zobrazenie bolo pravdivejšie, pocítiteľnejšie, naturalistickejšie, smerovalo k jednoduchosti. Má sa podriaďovať a slúžiť deju, vzťahom medzi postavami, ich emocionálnym prejavom, faktickému prostrediu, konkrétnemu momentu v prírode. Iba tak, domnieva sa, je možné

¹¹ Prvým farebným filmom v Sovietskom zväze bola vojnová dráma **Ivan Nikulin – ruskij matros** Alexandra Davidsona a Igora Savčenka (ZSSR 1944).

¹² Kozlov, L.: Andrej Tarkovskij. Beseda o cvete. Kinovedčeskie zapiski 1988/1

¹³ Tamtiež

¹⁴ Farba je iba elementom faktúry predmetu, obzvlášť vo farebnom filme, kde sú podľa Tarkovského faktúra a farba veľmi intímne prepojené. Kinematografia má tú výhodu, že zobrazuje reálny povrch predmetov, zatiaľ čo v maľbe, akokoľvek je prepracovaný, dominuje jeho farba.

divákovi predložiť duchovnú podstatu zobrazeného.

Farbu považoval za jeden z najväznejších, neriešených problémov vtedajšej kinematografie (a určite by to platilo i o súčasnej). Hlavne čo sa týka nie jej výtvarného, ale skutočne filmového riešenia.

Práca s farbou (podobne ako s montážou a i.) je preto, slovami Ejzenštejna, snahou rozbiť to, čo existuje „o sebe“, aby zobrazovanú skutočnosť tvorca následne opäť poskladal, pridajúc svoj názor ako vedomé odrážanie javov skutočnosti, ktoré nie je iba pasívnou reprodukciou.

Zároveň farba, podobne ako hudba, dopomáha vyjadriť, dopovedať tie časti významu (v porovnaní s maliarstvom, podávajúcim celý obsah v jednom okamžiku, sa uskutočňuje v čase, t.j. – platí to i o farbe), ktoré nie je schopné vyjadriť herecké gesto alebo iná zložka, podieľa sa na fabulácii a dramatickosti príbehu.

Farebná symbolika (metafyzický zmysel symboliky, ako aj ostatnej pôvodnej symboliky, sa podľa P. Florentského nenadstavuje nad citovými obrazmi, ale je v nich obsiahnutý, určuje ich a presvetľuje¹⁵) bola od momentu, kedy sa človek naučil vyrábať a používať farby, spojená s mágiou a náboženstvom, v rámci týchto oblastí vstupuje i do umenia. Rozdeľujeme ju do troch skupín:¹⁶

- farba ako taká (t.j. izolovane od druhých farieb a foriem), vyznačuje sa mnohoznačnosťou a protirečivosťou
- kombinácia jednotlivých farieb (dve a viacej farieb), ktorá spoločne vytvára význam
- spojenie farby a formy – zahrňuje významy jednotlivých geometrických tvarov a predmetov určitej farby

¹⁵ <http://psyfactor.org/lib/aestcolor1.htm>

¹⁶ Členenie B. A. Bazymoj (www.psyfactor.org/lib/colorpsy)

Ak by sme chceli rozčleniť spôsoby práce s farbou, môžeme použiť delenie J. Brožka¹⁷ (ako tvrdí, používa sa i niekoľko spôsobov zároveň):

- opticko-impresívny
- expresívne-výrazový
- emocionálne-symbolický
- intelektuálne-konštruktívny

Farba, ktorá je schopná definovať duchovné, emocionálne a racionálne pojmy, ich vzájomné vzťahy a kontinuitu, tak „definuje sebe sama nejen jako znak i symbol, ale i jako ideu a formu súčasne“¹⁸. Človek ju predovšetkým prijíma na emocionálnej úrovni (vyvoláva vzťah medzi emocionalitou a symbolikou idey). Vnem ako odtlačok okolitej skutočnosti prichádza skrze pocit, ktorý je uvedomením si vnemu, závisiacim od poznania a jeho kvality. Rovnako ako rozum nie je schopný v jednom okamžiku obsiahnuť celú realitu, teká z predmetu na predmet, teká tak i naše oko v priestore záberu.

Farba obsahuje v sebe i estetickú informáciu, ktorá „sděluje vztahy, jejich emocionalitu, charakter a hierarchii“¹⁹, jej priestorová štruktúra je vytváraná spájaním formy a farby.

Je súčasťou filmovej štylizácie, pohybu, nadväzovania medzi farebnými zábermi v dôsledku strihu, farebnej kompozície (farby bývajú obmieňané pred našimi očami pomocou vzduchu a svetla, čím sa mení ich perspektíva a hĺbka).

Dramatická výstavba filmu, ako tvrdí Vitalij Ždan²⁰, vyžaduje

¹⁷ Brožek, J.: Výtvarná výchova a barva. Ústí nad Labem, Universita Jana Evangelisty Purkyně 2002, str. 33

¹⁸ Suchánek, V.: Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti. Olomouc, Univerzita Palackého 2002, str. 65

¹⁹ Baleka, J.: Modř barva mezi barvami. Praha, Academia 1999, In: Tamtíž, str. 67

²⁰ Ždan, V.: Úvod do estetiky filmu. Praha, Československý filmový ústav 1976, str. 282-283

od koloritu nie iba striedanie farebných škvŕn, ale určité dominantné zafarbenie, jednotu obrazu, ktorá sa mení a rozvíja v súhlase s pohybom sužetu filmu. Požaduje určité farebné akcentovanie celkovej kompozície scény alebo záberu, vytvorenie celkovej farebnej línie, ktorá by si podriaďovala všetky farby, ktoré vo filme účinkujú so svojím farebným rytmom rozvíjania deja.

Vnímanie farieb sa okrem všeobecne platných významov spája so subjektívnym vnímaním jednotlivca, jeho preferencie určitých farieb (v súlade s charakterom či momentálnou náladou). Platí to i pre tvorcu filmu, t.j. odzrkadľuje sa to na podobe diela (môže s nimi pracovať i podvedome, či intuitívne). Zároveň fakt, že niečo vedome nevnímam neznamená, že daný prvok na mňa nepôsobí, nemá svoj význam.

U diváka nastáva psychická vibrácia, spôsobená psychickou silou farby (fyzický účinok farby, nakoľko telo a duša sú tesne prepojené, je dráhou, po ktorej farby prenikajú do duše). Harmónia farieb, nesúca ich zobrazovaciu i vlastnú hodnotu, je založená na účelovo zameranom dotyku ľudskej duše.²¹ Umenie teda využíva tie funkcie farby, ktoré farba v živote má alebo môže mať, pričom vnímame vo väčšine prípadov niekoľko farieb súčasne. Vzájomne susedstvo mení ich kvality – podporujú sa alebo rušia (napr. biela zvýrazňuje pôsobenie červenej, čierne pozadie umocňuje znenie ostatných farieb, atď.).

Farba v kinematografii takto nevyjadruje iba samú seba, je prostredníkom, odkazuje svojím významom mimo seba, narušuje horizontálnu priamosť rozprávania v plynúcom čase, čím spolu s ostatnými farbami a zložkami vytvára vertikálnu významovú štruktúru – v oboch prípadoch – i keď film pracuje s realistickou farebnosťou alebo nie - farby pôsobia na diváka v každom farebnom filme.

²¹ Kandinský, W. : O duchovnosti v umění. Praha, Triáda 1998, str. 46, 49

Človek je zvyknutý vnímať svet horizontálne (i naše oči sú tak umiestnené) a rovnako ho i člení - preto je napríklad širokouhlá kompozícia obrazu prirodzenejšia pre vnímanie a šetrnejšia pre oči než akákoľvek iná.

Všetko vertikálne (vysoké, strmé, hlboké, kolmé – hory, priepasti, súcno atď.) však človeka fascinuje, priťahuje, dráždi, napomína o nej jeho vzpriamená postava. Zároveň žijeme v čase, jeho podstata je vertikálneho charakteru (kairos) - t.j. večnosťou, ktorá nie je časom, ale trvalou existenciou, horizontálne tečenie (chronos) patrí k jeho vonkajším prejavom v materiálnej skutočnosti.

Od nepamäti sa načahoval za tým, čo sa nachádza nad ním, presahuje ho. Umenie (t.j. aj farba ako jej prvok) odráža túto snahu, podáva svedectvo o skutočnosti, ktorá človeka duchovne presahuje. Umelec je pojítkom medzi horizontálnym a vertikálnym svetom, dáva sa mu spoznať krása a bolesť pravdy. Obracia sa pomocou symbolov, znakov a metafor (čím je aj farba ako stavebný a významový prvok dramaturgie, z hľadiska formy obrazu nesie všetky základné a podstatné informácie umeleckého filmu) k transcendentnej skutočnosti, k niečomu, čo ho presahuje, na čom je duchovne závislý.

Vertikalita je zakorenená v tradícii ruského ikonopisu, tvoriaceho pilier obraznosti tohto národa (spolu s dokresťanským umením, ktorého väčšina, rovnako ako písomné zdroje, sa nezachovala – ostali rozprávky a iné podoby ľudovej slovesnosti, ktoré sú však výrazne symbolické, vyžadujú opatrné dešifrovanie, s veľkou pravdepodobnosťou sa však jeho obrazy intuitívne prejavili v ľudovom umení²²), keďže zobrazovala mimopozemský svet, videný duchovnými očami.²³

²² Vid' podkapitoly Dorevolučného obdobia – Lubok, Palech, Matrioška, Chochloma.

²³ Samotnému aktu maľovania ikôn predchádza duchovná očista cez modlitbu a pôst. Moderna sa podľa z ikonopisu idúceho chápania umenia stratila v zobrazovaní prevažne sebastredných emócií, ktoré sú síce efektné, výrazovo zaujímavé, no ľahko sa v nich stráca.

Socializmus síce radikálne zmenil obsah červenej farby, zlatú nahradilo „svetloe budúšče“, nemohlo sa mu však za tak krátke obdobie - 84 rokov, podariť zmeniť archetypálne a v ikonopise zakotvené významové smerovanie farieb.

Kandinský síce uvádza základné vertikálne a horizontálne členenie farieb²⁴ /Ak na seba naložíme všetky farby ako hmotu, získame čiernu, tým istým aktom v zmysle svetelného spektra získame čisté svetlo²⁵/jas – bielu. V tomto zmysle chápú farbu nekresťanské náboženstvá – vertikálne od čiernej (dole) po bielu (hore). Horné (duchovné) úrovne boli v rámci vnútorného ztotožnenia premeňované na zlatú ako najvyššiu možnú farbu (slnka), emanáciou slnka je oheň (červená, oranžová). Spomínané členenie neskôr preberajú kresťanské náboženstvá (podobný, no zložitejší systém využíva i judaizmus a kabala). Preto býva Kristus odetý do červeného rúcha (odzrkadľuje sa v ňom i vplyv antiky, stotožňujúcu červenú v symbolickom a metaforickom význame s božstvom). Svojím spôsobom je červená aj emanáciou čiernej – slnko vychádza z noci, potiera tmú, ktorá svetlo nepohltí. Pokiaľ sa červená spája so zlom (drak, agresia, vojna, atď.), hierarchia farieb sa mení, zachováva sa však základná opozícia čiernej a bielej (zlatej)/, no zároveň si každé dielo vytvára svoj vlastný systém s ideovou dominantou, ktorá sa odráža i vo farebnom členení, riešení.

O kráse a zmysle umenia

Ako sa dočítame v nasledujúcich kapitolách, v červenej sa prepájajú krajné podoby pozemského života - od agresie, matérie, vášne, cez radosť, krásu, až po transcendentnú lásku, obeť; smeruje

²⁴ Vid' kapitolu Kandinského výklad červenej, str. 28.

²⁵ V staroslovančine slovo *svet* označovalo svetlo i svet, odkazuje teda k stvorení sveta v Biblii.

k pozemskej plnosti. Nesie v sebe svoj pôvodný význam – krásu²⁶ – symbol pravdy (A. Tarkovskij), o ktorej sa F. M. Dostojevský v románe *Idio* vyjadril ako o tej, čo „spasí svet“²⁷. Zároveň v *Bratoch Karamazových* dodáva: „Hrozné je to, že krása je nielen strašná, ale aj tajomná. Tu bojuje diabol s Bohom a bojiskom sú ľudské srdcia.“²⁸ Krása je i jeden z významov slova *kozmos*.

Ak by sme prepojili myšlienky V. Ivanova, B. Vyšeslavca a I. Kalinauskasa zistíme, že mystický vzlet, prejavujúci sa v umení, pochádza z *erotu* – lásky ku krásu, t.j. - veľké poznanie je dieťaťom veľkej lásky, ktorá je „bránou gnózy“, kedy poznanie bez lásky nerodí vieru a láska bez poznania nerodí pravdu.²⁹ Tento moment sa zároveň prepája s „Ruskou ideou“ ako ideou srdca.³⁰

Umelecká krásu je podľa Solovjeva symbolom nádeje, nie je schopná ovládnuť celú našu realitu, zmeniť ju a urobiť svet krásnym. Krásu ako princíp je pritom nezmeniteľná, menia sa iba stupne jej pôsobenia. I keď pôsobí dojmom neužitočnosti, naša duša sa vďaka nej ukludňuje, uvoľňuje, oslobodzuje od životných námah a ťažkostí.³¹

„Zkoumáme-li ideu (plná svoboda dílčích částí v dokonalé jednotě celku) převážně z pohledu její vnitřní bezpodmínečnosti jako absolutní touhu či přání, nazýváme jí *dobrem*. Z pohledu všemožných dílčích definicí, kterými se jí snažíme postihnout jako myslitelný předmět a podstatu rozumu, je idea *pravdou*. A nakonec, z pohledu dokonalosti neboli završení svého vtělení, jako reálně vnímaná

²⁶ Vid' kapitolu červený slovník. Příčiny zmeny slova, označujúceho krásu z *krasnyj* na *krasivyj*, sa nám nepodarilo zistiť.

²⁷ Nápis *krása spasí svet* sa spolu s polonahou kráskou – bojovnicou v posledných týždňoch objavuje na stránkach e-mailovej stránky www.mail.ru ako pútač na počítačovú hru. Samotná myšlienka o uzdravujúcej sile krásy v Rusku žije už dávno - v idey zjavenej a zázračnej ikony.

²⁸ Dostojevskij, F. M.: *Bratia Karamazovi*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1962, str. 138

²⁹ Špidlík, T.: *Spiritualita křesťanského východu*. Velehrad, Velehrad – Roma 1999, str. 226, 334; Kalinauskas, I.: *Chorošo sidim!* (Pobrechalovki) Sankt-Peterburg, Kľuč 1999, str. 57

³⁰ Vid' kapitolu O Rusku a ruskom charaktere.

³¹ Solovjev, V.: *Idea nadčlověka*. Olomouc, Votobia 1997, str. 58-59, 62-63

a prožívaná ve smyslovém bytí, je idea *krásou*.³² Jej protikladom je chaos - škaredosť sama o sebe, odpor voči organizujúcej moci ideálneho kozmického princípu.

Znamená to, že krása (spája v sebe materiálne a duchovné bytie) je nevyhnutná pre naplnenie dobra v materiálnom svete, jej neprítomnosť znamená nemohúcnosť idey.

K jej realizácii, ako tvrdí V. Solovjev, je potrebná bezprostredná materializácia duchovnej podstaty a plné zduchovenie materiálneho javu ako vlastnej a neoddeliteľnej formy ideálneho obsahu – krása formy zosilňuje pôsobenie ducha, ktorého stelesňuje.

Najvyššou úlohou umenia, ktoré idey nevytvára, ale iba zpredmetňuje, sa teda stáva „dokonalé stělesnění této duchové plnosti v naší realitě“ , ako „přechodný a pojící článek mezi krásou přírody a krásou budoucího života“ v „vzájemném a svobodném působení lidského a božského elementu“.³³

Kinematografia ako obrazové/obrazné vyjadrenie chápanie súcna a bytia, na rozdiel od sochárstva a maliarstva, v ktorých môže dominovať krásna forma a poézie s vnútornou, mravnou krásou, má tú výhodu, že má možnosť sprítomňovať obe spomínané podoby krásy.

³² Tamtiež, str. 72

³³ Tamtiež, str. 124-125 Socializmus sa taktiež snažil o vytvorenie krásneho sveta (vid' kapitola Porevolučné obdobie, str. 45), avšak bez duchovného rozmeru.

O Rusku a ruskom charaktere

„Pokud chcete, aby inteligentní člověk, Němec nebo Francouz, začal mluvit hlouposti, přijměte ho k tomu, aby vyslovil svůj soud o Rusku. Ten objekt ho omámí a zapůsobí negativně na jeho schopnosti myšlení.“³⁴

P. A. Vjazemskij

Vladimír Sorokin³⁵: *„Můj Bože, proč nemohou Rusové prostě žít?“*
Gala Naumova: *„Ne, nemohou prostě žít, protože jsou zvyklí žít „ne prostě“. V tom je naše zvláštnost, naše tragédie a naše štěstí. Jedno přivádí druhé do rovnováhy, kvůli tomu nás nikdy nepotká dlouhá chvíle.“³⁶*

Nikolaj Rerich³⁷ sa o Rusku vyjadril ako o nadkrajine, oceáne, živle, ktorý sa ešte nezformoval, neustálil vo svojich prednaznačených brehoch. Stále žije v predtuchách, nekonečných želaniach a organických možnostiach. Je jedinou krajinou, ktorej najvýznamnejším sviatkom je vzkriesenie z mŕtvych v pučiacej jari.³⁸

„Rusko, to je nekonečný sneh, nad ktorým spievajú mŕtve, strieborné víchrice, no žiaria na ňom šatky ruských žien.“³⁹

I. Iľin charakterizuje boj ruského národa ako boj za slobodný

³⁴ P. A. Vjazemskij (1792 – 1878) - literát a Puškinov priateľ In: Naumova, G.: Tajemství sibiřského lidového léčitelství. Brno, Moba 2000, str. 50-51. V „europeizačnom období“ za vlády Petra I. Rusi obdivovali predovšetkým kultúru Nemcov a Francúzov, prevzali mnohé jej prvky.

³⁵ Vladimír Sorokin (1955) - spisovateľ, dramaturg a scenárista, predstaviteľ konceptuálnej, soc-artovej (viď poznámka č. 110) ruskej prózy (<http://www.krugosvet.ru/articles/102/1010218/1010218a1.htm>).

³⁶ Naumova, G.: Tajemství sibiřského lidového léčitelství. Brno, Moba 2000, str. 125

³⁷ Nikolaj Rerich (1874 – 1947) – maliar (namaľoval viac než 6000 obrazov technikou pastelů a olejomalby – viď Obrazová príloha, Obr. č. 20), archeológ, básnik, mysliteľ; zúčastnil sa niekoľkých expedícií v Centrálnnej Ázii za účelom výzkumu starých kultúr; snažil sa prispieť k zachovaniu kultúrnych a duchovných cenností ľudstva, dlhé roky žil v Indii.

³⁸ Rerich, N.: Rossija (1935). In: Rerich, N.: Nerušimoje. Riga, Vieda 1991, str. 116-117

³⁹ Tamtiež

a dôstojný život. Ruská idea je preňho ideou srdca, ktoré slobodne a predmetne pozoruje, predáva svoje videnie vôli konať a myslí na uvedomenie a vytvorenia slova, a teda ideou lásky. Z nej sa rodí viera a kultúra ducha, spolu s citom, súcitom a dobrom. Vychádza z jednej zo základných právd kresťanstva, že Boh je láska.⁴⁰ Ruský človek, ktorý má tento ideál chrániť – nevytvoril ho, ale dostal od Boha⁴¹, preto neverí vôľou alebo rozumom, no ohňom srdca, ktoré je základom jeho umenia⁴². Snaží sa uvidieť pôvodnú dokonalosť, prispieť k dokonalej kvalite. Avšak „civilizačné náhrady lásky – povinnosť, disciplína, formálna lojálnosť a hypnóza vonkajšej poslušnosti k zákonom mu nie sú veľmi vlastné.“⁴³

Tento ideál bol umiestnený na troch pilieroch: samodržavie, pravoslávia a národnosť – celú históriu sa však zabúdalo (a zdá sa, i doteraz), že prvé dva piliere majú slúžiť tretiemu.

Realizácia Ruskej idey je v tomto svete nemožná, i keď sa na nej človek podieľa svojimi silami a vedomím, preto i ruské vedomie sa prejavuje eschatologicky, riešenie teodícei je možné za hranicami bytia, spojeného s týmto časopriestorom.⁴⁴

Pozorovaniu podľa Il'ina naučila Rusov predovšetkým ich rovinatá, mierne zvlnená krajina, príroda s jej diaľavami a oblakmi, rieky, lesy, búrky a metelice⁴⁵. Odtiaľto pochádza ich neuhasiteľné dĺvanie sa, otvorenosť, zasnívanosť, pozorujúca lenivosť (výraz Puškina), za ktorými sa skrýva ich tvorivá sila, ľahkosť, nenútenosť,

⁴⁰ Il'in, I. A.: O ruskoj idee (r.1951). In: Vasil'jov, E. A.: Russkaja idea. Sbornik proizvedenij russkich myslitelej. Moskva, Ajris press 2004, str. 402-403

⁴¹ Gruntovskij, A.V.: Materik Rossija (Slovo o ruskoj slovesnosti). Sankt-Peterburg, Russkaja zemlja 2002, str. 50

⁴² Srdce je najviac otvorené, má človeku pomáhať prejsť od ľudskosti na rovinu abstraktných ideí, v ktorých sa subjektívne emócie strácajú. Hlava je pritom mužský prvok, srdce ženský.

⁴³ Tamtiež, str. 404

⁴⁴ Tu môžeme pravdepodobne nájsť odpoveď na to, prečo má Rusko neustále problémy s vonkajšou, materiálnou stránkou života.

⁴⁵ Táto krajina sa pred nami majestátne otvára v závere filmu **Niekoľko dní zo života I.I.Oblomova/Niekoľko dnej iz žizni I. I. Oblomova** Nikity Michalkova (ZSSR 1979), kedy malý Andrej Iljič beží naproti svojej matke. Kamera ho spočiatku sleduje, vzápätí sa postupne presúva do nadhľadu, snímajúc krajinu z výšky.

spontánnosť. Nechávajú sa unášať extrémami, maximalisticky sa nadchýňajú rôznymi ideami, ktoré prispôsobujú svojej mentalite⁴⁶.

Nie sú ani učenici, ani učitelia západu. Sú učenici Boha a sami sebe učitelia. Ich cesta vedie cez ponorenie sa do vlastnej hĺbky.⁴⁷

Ich „religiózne otvorenej duši“⁴⁸ bol daný prorocký dar, ktorí majú chrániť v čistote pred bludmi a nerestami.

I keď ruská duchovná kultúra vychádza zo srdca, pozorovania, slobody a svedomia, (pozorovať a vidieť učí krása), je založená na slúžení, sebeodriekaní a obeti, neznamená to, že popiera vôľu, myseľ, formu a usporiadanie. Sú to však pre ňu druhostupňové kvality. Majú vyrastať z prvostupňových, podradovať sa ich zákonom. Rovnaké východzie body má mať i veda, snažiaca sa uvidieť predmet v jeho celostnosti.⁴⁹

Ďalej si dopomáha slovami Ťutčeva, že je im „vlastný prapôvodný chaos“, „plný rozmach vášní a všetky krajnosti vrchu i spodku“, „samozabudnutia hmly“ i „nesmrteľného slnka umu“ (výrazy Puškina).⁵⁰ Poukazuje na to, že ak sa človek riadi iba subjektívnym citom, často zablúdi k urážlivosti, rozmaznávaniu, nerovnomernosti, krutosti – odvrátenej strane ruského charakteru. Príkladom je i Ivan, hrdina niekoľkých ruských ľudových rozprávok, ktorý v nich býva i hlupákom (*durakom*), i mladým mudrcom.

Spomínané vlastnosti, danosti sa odrážajú aj v samotnej spevnej ruštine s rozvoľneným poradím slov, bohatej na celú radu zvukov – od

⁴⁶ V. L. Zborovskaja (Reprezentacija mentalnosti v sovremennom otečestvennom kino. In: Zak, M. E., Šilova, I. M.: Rossijskoe kino. Vstupenije v novyj vek. Moskva, Materik 2006, str. 152), opierajúc sa o klasifikáciu črt ruského charakteru N.O. Losského, uvádza, že extrémizmus a maximalizmus sú krajnými prejavmi citov v kombinácii so silou vôle.

⁴⁷ Il'in, I. A.: O ruskoj idee (r.1951). In: Vasil'jov, E. A.: Russkaja idea. Sbornik proizvedenij russkich myslitelej. Moskva, Ajris press 2004, str. 405, 410 (Ruská kultúra si vždy bola vedomá vlastnej (národnej) jedinečnosti, a preto i nevýhnutosti ísť svojou, unikálnou cestou.)

⁴⁸ Tamtiež, str. 421

⁴⁹ V Rusku - „Euroázii“ alebo „Aziópe“ sa spája ázijske – integrálne a európske diferenciačné myslenie, dominuje v nej, o čom svedčí i jej filozofia, integrálne myslenie.

⁵⁰ Podobné extrémny sú vyslovené i vo filme **Nedokončená skladba pre mechanický klavír/Neokončennaja piesa dl'a mehaničeskoe pianino** Nikity Michalkova (ZSSR 1977) - „Rusi majú sebavedomie Európanov a správanie Aziatov.“

tých najjemnejších až po najtvrdšie.⁵¹ Aj ona často pôsobí z európskeho pohľadu až prehnane pateticky.

Mnohé z vyššie uvedených vlastností nájdeme napríklad v animovanom filme Jurija Norštejna **Ježko v hmle/Jožik v tumane** (ZSSR 1975). Okrem toho, že bol vyhlásený za najlepšie animované dielo v doterajšej filmovej histórii, často býva Rusmi považovaný za najvýstižnejšie zobrazenie ich národného charakteru.

Ježko chodíva k medveďovi⁵² a pri čaji s *varenijem*⁵³ spolu každý večer počítajú hviezdy. Iba jedného dňa ježko zazrie bieleho koňa v hmle... Príbeh, ako v každej rozprávke, je prostý, skrýva však v sebe bohaté významové roviny.

Už i samotné počítanie hviezd odkazuje na nasmerovanie smerom k nebu, túžbe poznať to, čo nás presahuje, zasnívanosti. Magický pohľad na koňa⁵⁴ v hmle prebudí v ježkovi obavu, či sa neutopí v hmle, keď si do nej ľahne spať. Preto sa mu rozhodne „ísť pomôcť“, pozrieť sa, ako to „tam vo vnútri“ vyzerá. Spontánne odbočí z cesty k medveďovi. Sám sa však stratí, stratí i jedinú vec, čo mal pri sebe – varenije. A kôň sa pritom pasie iba kúsok od neho...

Dostáva sa k majestátnemu stromu – stromu poznania, prazákľadu, ktorý nikdy nemôžeme obsiahnuť celý, i keď je v nás prítomný⁵⁵, chvíľu mu na cestu svieti svetluška. Šťastnou „náhodou“ získa varenie naspäť, no vzápätí spadne do rieky. Pasívne sa nechá unášať po prúde, odovzdane sa pripravuje na smrť, hľadiac na hviezdy

⁵¹ Napríklad ruské písmená „б“ (y), „ж“ (ž), „б“ (b) sa v porovnaní so slovenčinou a češtinou vyslovujú tvrdšie, mäkšie je písmeno „ш“ (šč).

⁵² Medveď – symbol Ruska; ako „logo“ ho používa i súčasná politická strana Jedinaja Rossija, nesie ho v sebe i meno súčasného prezidenta Dmitrija Medvedeva.

⁵³ *Варенье* - hustý lekvár s kúskami ovocia; malé množstvo sa rozmiešava v čaji alebo sa je z tanierika.

⁵⁴ Kôň môže byť interpretovaný ako svedok a obraz života (www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/020813.html), či obraz krásy.

⁵⁵ Strom v hmle je snímaný z podhľadu - rovnakým spôsobom a podobnými významovým naplnením je snímaný i strom v závere filmu **Lúčenie/Proščanie** Elema Klimova (ZSSR 1981), ktorý vznikol o 6 rokov neskôr. Vid' Markovičová, V.: Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie a Vasilija Kandinského (odborová práca). Univerzita Palackého, Olomouc 2005, str. 35

a vidinu koňa. Rovnako nečakane ako sa mu vrátilo varenije, zachraňuje ho ryba, ktorá ho v skromnosti dovezie na breh.

Ježko sa dotkne tajomstva, ktoré prežije, ale nerozlúšti. Zostane v jeho srdci, ktoré sa raduje zo spolupatričnosti z druhým – s medveďom.⁵⁶

Priame vyjadrenie významu Ruska nájdeme v **Zrkadle/Zerkale** Andreja Tarkovského (ZSSR 1975) v predčítaní časti listu Puškina Čadaevovi (z roku 1836) zo zošita, kde je podčiarknutý červenou ceruzkou. Podľa básnikových slov, znejúcich pri tradičnej šálke čaju, majúcej svoje nezastupiteľné miesto i v **Ježkovi v hmle**, oddelenie Ruska od Európy, jeho izolácia nastala rozdelením západnej a východnej Cirkvi v r. 1054. Uchránilo ju (t.j. kresťanskú civilizáciu) od nájazdov Mongolov a Tatárov, čím však bolo donútené žiť úplne inak. I keď kresťanský, predsa sa odcudzilo kresťanskej Európe, zápasiac s pocitom historickej ničotnosti. Na druhej strane Puškin a spolu s ním i mnohí iní by nikdy nevymenili svoju vlasť za inú, za inú históriu okrem tej, ktorú im dal Boh.

Manieristický, „neprestrihnutý obraz“ Ruska⁵⁷ ako osamotene sa plviacej archy v mori vytvoril Alexander Sokurov v **Ruskej arche/Russkij kovčeg** (Rusko, Nemecko 2002). Film plynie v Zimnom paláci/Ermitáži na pozadí európskeho umenia, sprevádza nás ním strapatý Francúz (Sergej Dreiden) a hlas režiséra. I keď na moment preniká do prítomnosti, predkladá nám časovo ohraničenú líniu udalostí 18. až začiatku 20. st., októbrová revolúcia, nasiaknutá v

⁵⁶ Rusi historicky tiahnu k spoločnému, nie veľmi individualizovanému prežívaniu, ktoré vychádza z chrámového chápania ľudstva ako celku, čo využil i socializmus. Prílišné individualistické snahy sú tu preto doteraz potláčané, zároveň pocit kolektívu pôsobí ako anestetikum na prežívanie reálneho nebezpečia.

O ruskom charaktere veľa prezrádza i vodkou presiaknutý film **Svojráz národného lovu/Osobennosti nacional'noj ochoty** (Alexander Rogožkin, Rusko 1995) s piatimi mužskými hrdinami ako piatimi prototypmi ruských mužov, či krátky animovaný film Konstantina Bronzita **Na kraji zeme/Na kraju zemli** (Francúzsko 1998).

⁵⁷ Vo filme vďaka kamere Tilmána Büttnera absentuje strih.

„Zimnom dvorci“ je iba tušená, spomenutá ako „nešťastie“. Režisér pred kameru naukladal svoje chápanie ruskosti, zobrazuje však iba jednu jej, takmer výlučne aristokratickú, tvár.

Na ruskom charaktere sa nepochybne prejavila aj neustála prítomnosť katastrof⁵⁸ - žije sa tu s vedomím, že sa kedykoľvek môže niečo stať a väčšina ľudí je s tým zmierená – preto, ako uvádza Sergej Chelemendik⁵⁹, vystavaniu bane⁶⁰ sa venuje viac pozornosti ako zariadeniu domácnosti.

Petrohrad, považovaný za centrum ruského kultúrneho života, sa vôbec nachádza na mieste, nevhodnom pre život. Vlhko, nedostatok svetla v zime, močaristá pôda, neustála prítomnosť živej vody, ktorá podporuje život emócií. Ako vo veľkej časti Ruska, nedá sa tu vyjsť na kopec, aby človek na chvíľu videl svoj život z nadhľadu. Naopak, žije na rovine a k zemi ho zatláča nízke nebo. Jednotlivec je tu zrnkom prachu, ktoré vietor niekedy vezme na prechádzku.

Hlavne v Moskve a Petrohrade sa človek každý deň bije o svoju existenciu, hrdinským výkonom je i vybojovanie si svojho miesta v zaľudnenom metre.⁶¹ Spomínaný boj, okolitá krajina i sovietska minulosť, v ktorej nesprávne slovo na nesprávnom mieste stálo človeka život alebo minimálne pracovnú pozíciu, podporili u väčšiny ľudí silne vyvinuté intuície.

⁵⁸ Nájazdy mongolsko-tatárskych kmeňov spojené s vypaľovaním, výbuch Černobilu, socializmom znehodnoteného životného prostredia, čo sa v súčasnosti prejavuje v podobe občasných žltých alebo inak sfarbených snehových oblakov, Beslan atď.

⁵⁹ Chelemendik, S.: *my ich...!* Bratislava, Slovanský dom – S. Chelemendik agency 2003, str. 53

⁶⁰ „Tajomstvo ruskej odolnosti“ - parná sauna – samostatná budova z dreva pri dome (Stolz s Oblomovom si dávajú baňu v **Niekoľko dní zo života I. I. Oblomova/Niekoľko dní iz žizni I. I. Oblomova** Nikity Michalkova (ZSSR 1979); v mestách má väčšinou každá štvrt' svoju murovanú baňu – odvíja sa od nej i zápletky filmu kultového režiséra Eľdara Rjazanova **Irónia osudu alebo Rozhodne správny kúpeľ/Ironija sud'by ili S ľjochkim parom /С легким паром!** (S ľjochkim parom !) - fráza, ktorú si ľudia hovoria pred saunovaním/ (ZSSR 1975), vysielajú ho každoročne v predvečer Nového roku.

⁶¹ Pamätám si, ako som prvý krát cestovala lehátkovým nočným vlakom z Moskvy do Petrohradu. Nado mnou spal muž, ktorý sa zjavne pousmieval nad moju európsku úslužne-zdvorilou výchovou a ráno mi povedal, že kto sa v Rusku ponízuje, toho zadupú a skončí na ulici.

Nebývajú prvoplánovo priateľskí. Za to si veľmi rýchlo neznámeho človeka prečítajú – cudzinca spoznajú i podľa chôdze⁶². Pokiaľ z neho nesála egocentrizmus, zaujíma sa o ich kultúru, radi sa porozprávajú, poradia, spriatelí a sami prídu v kritickej chvíli na pomoc.

Na druhej strane v mnohých zostala trpkosť z pádu Sovietskeho zväzu, v ktorom boli vychovávaní ako „najlepší na svete“. K Európanom – Východnú a Západnú Európu zvyčajne nerozlišujú - sa obracajú so závišťou, nemou výčitkou, či sa prišli dívať, ako tu ťažko žijú. Preto sú najradšej, ak si „inostranci“⁶³ za týždeň prechodia hlavné ulice, galérie a reštaurácie, utratia čo najviac peňazí a odídu domov.

Telo i psychika, mentálna aktivita sú väčšinou vyburcované (čo sa často pozitívne odzrkadľuje v tvorbe), preto pohár vodky či koňaku – hlavne v zime, je nevyhnutnosťou. Ľudia keď pracujú, tak pracujú – mnohí i sedem dní v týždni - a keď pijú, tak pijú.

Navzájom si pomáhajú⁶⁴, napríklad už len preto, že mnohým nie každý mesiac nevyplácajú výplatu. I keď sa niektorým darí, nikdy sa tu nebudú mať dobre všetci, nemajú rovnaké podmienky. Väčšine výplata vystačí ledva na jedlo. Na to, aby človek mohol ísť študovať, musí mať minimálne peniaze na lístok na vlak do daného mesta a na prvé týždne bývania v ňom. Okrem toho sa za štúdium platí – každá katedra má v závislosti od jej prestížnosti a žiadanosti odboru iba určitý počet bezplatných miest pre najlepších študentov.⁶⁵ Preto obrovská časť národa nevidí pred sebou budúcnosť, možnosti rozvoja a automaticky sa uchýľuje k alkoholu.

Kto sa na vysokú školu predsa len dostane, odchádza v 17

⁶² Cudzinci mávajú uvoľnenejšiu a výraznejšiu reč tela. Rusi sú výchovou vedení k opaku.

⁶³ *Иностранец* (inostranec – cudzinec). Príchod cudzincov do Ruska dodnes vystihuje obraz S. Ivanova (1864-1910) Príchod cudzincov do Moskvy 17. storočia/Prijezd inostrancev v Moskvu 17 veka (1901) – vid' Obrazová príloha, obr. č. 18

⁶⁴ G. Naumova to v knihe Tajemství sibiřského lidového léčitelství (Moba, Brno 2000, str. 70) vyjadrila slovami: „Čím vyšší je nejistota, tím vyšší je ochota sdílet a naopak...“

⁶⁵ Napríklad na Katedre grafického designu Petrohradskej štátnej univerzity terajší prváci platia za štúdium 4000 euro na semester – cena sa za štyri roky zvýšila o 3300 euro.

rokoch z domu, kam sa vracia zriedka častejšie než dva krát do roka. Stráca tak v psychicky nevypelom veku osobný kontakt s rodičmi, rodinou a priateľmi z detstva. Následne si nezriedka vyberá partnera z inej časti krajiny a po ukončení vzdelania spoločne odchádzajú do iného mesta. Niekoľkonásobným sťahovaním sa domov, korene stávajú iba prázdnyimi pojmami. Strácajú sa v obrovskej krajine, krajine svojho srdca. Nedokážu žiť v nej, no i mimo nej.⁶⁶

Dodržiavať tu všetky zákony je takmer nemožné⁶⁷, a preto sa v mene prežitia rôznymi spôsobmi obchádzajú, vo vedomí sú prítomné obe cesty – t.j. zákon verzus prežitie. Dané rozdvojenie je podporené i z ázie pochádzajúcej tradície odlišnosti správania navonok a v súkromí. Na ulici a úradoch dominuje vážnosť, chladný, až kamenný výraz tváre. Ľudia si doteraz dávajú pozor na to, čo hovoria. Kaviarne a reštaurácie sú dostupné iba malej skupine ľudí – známi a priatelia sa stretávajú doma. Až po zatvorení dverí bytu sú sami sebou, otvorene komunikujú⁶⁸. Skutočné poznávanie Rusov sa teda začína až pozvaním na šálku čaju k nim domov. Preto mnohí, ktorí sa z obdivu k ruskej kultúre rozhodnú navštíviť túto krajinu, no nespoznajú jej „bytové čará“, odchádzajú rozčarovaní a sklamaní.

So spomínaným rozdvojením (hlavne čo sa týka zákonov) sa spája vnútorné napätie, ktoré sa automaticky potrebuje uvoľňovať – zvyčajne alkoholom a zvýšenou sexuálnou aktivitou.⁶⁹

⁶⁶ Jedným z najvýstižnejších príkladom ruskej nostalgie je film **Nostalgia/Nostalghia** Andreja Tarkovského (Taliansko 1983) – život v rodnej krajine je neznesiteľný, no bez nej ešte viac. Nadaný hudobník Andrej Sosnovskij – nevolník, ktorého pán poslal študovať do Talianska, sa vracia do rodného Ruska, i keď vie, že ho tam čaká smrť. Sám Tarkovský o nej povedal: „Nostalgie v ruštině je smrtelná nemoc. Cílem bylo ukázat typicky ruské psychické vlastnosti v duchu Dostojevského. Ruský termín se těžko překládá. Je v něm cosi ze soucitu, lítosti a dokonce ještě více: náruživé ztotožnění s utrpením druhého člověka.“ /Guibert, H.: Temné barvy Nostalgie. Zrcadlo 5, 1990, str. 16-19 (http://www.nostalghia.cz/webs/andrej-/zrcadlo/zrc5/at_lemonde.php/)

V súvislosti s M. Cvetajevou sa D. Machala vyjadril o nostalgii ako túžbe po konkrétnych jednotlivostiach, nie je láskou k abstraktnej otčine. In: Machala, D.: Veterné topánky III. Kniha o Rusku. Vydavateľstvo Maticy slovenskej. Martin 2006, str. 149

⁶⁷ Na duhej strane bol ruský človek vždy fascinovaný porušovaním zákonov.

⁶⁸ S týmto prvkom sa spája i tradícia salónov (miestnosť v byte/dome), v ktorom domáci trávili spolu s hosťami voľný čas.

⁶⁹ V socializme mnohé ruské ženy (i vďaka absencii osvedy v sexuálnej oblasti) absolvovali

Najmä druhá svetová vojna spôsobila veľký úbytok mužov. Tí, ktorí prežili, zomreli v stalinských pracovných táboroch alebo sa triasli o svoju existenciu, potichu sa s nenávratnými zmenami v psychike upíjali⁷⁰. Preto väčšinu niekoľko generácií povojnových detí – chlapcov ich matky vychovávali až s prílišným láskaním, rozmaznávaním, ochraňovaním. Vyrástli z nich zženštilí, nezodpovední, zväčša ťažko pracujúci muži, ktorých si ich ženy vedú z návštevy opitých domov a vo vnútri sú radi, že nejakého muža majú.⁷¹ Zároveň doteraz často vykonávajú mužské práce ako je napríklad práca na stavbe. Ruské ženy tak do veľkej miery prevzali na seba aktívny mužský prvok, spájajúci sa s červenou farbou.⁷² V „likvidácii mužnosti mužov“ dodnes pokračuje povinná dvojročná vojenská služba.⁷³

Už podľa tradičného názvu „Matuska Rossija“ vidíme, že Rusko je ženskou krajinou. Pochádza z predkresťanského „Mat' Zemľá“, (ženskosť sa prejavovala v ľudovej kultúre, spojenej s živelnosťou) ktorý sa neskôr transformoval do kultu „Bogorodice“. Socializmus ju transformoval na „Mat' Rodinu“⁷⁴. Ženy pritom do obdobia vlády Petra I. v spoločnosti nevystupovali, nič nezamenali.⁷⁵

v priemere 6-7 potratov. Môžeme sa preto domnievať, že tým bolo poznačené ich sebavedomie a sebaúcta, čo sa odzrkadlilo i na výchove detí.

⁷⁰ Už L. N. Tolstoj tvrdil, že pokiaľ Rusko nevyrieši problém alkoholu, nikam sa nepohne. S tým súvisí i fakt, že v Rusku bola hodnota života a tela jednotlivca vždy malá, v neustálych vojnách (zúčastniť sa jej bolo svätou povinnosťou) mohol kedykoľvek zomrieť. Viktor Peljevin sa o ňom vyjadruje ako o „ruskom zene“.

⁷¹ Spomínaný typ muža brilantne zobrazujú niektoré sovietske komédie ako napríklad spomínaný televízny film **Irónia osudu alebo Rozhodne správny kúpeľ/Ironija sud'by ili S'pjochkim parom** (El'dar Rjazanov, ZSSR 1975) (slobodný doktor, tridsiatnik, o ktorého sa starajú a rozhodujúce kroky robia ženy okolo neho, je to *дырак, которому везет* (durak, ktorému vezjet – hlúpák, ktorý má šťastie) či animovaný film **Padal minuloročný sneh/Padal prošlogodnij sneg** (Alexander Tatarskij, ZSSR 1983) - „Dobre, že ženu mal prísnu a autoritatívnu“, ktorá svojho muža poslala pred Novým rokom do lesa za stromčekom. A on nič nepriniesol, pretože sa vo svojom obľúbenom alkoholovom ničnerobení „príliš rozsníval“.

⁷² Vid' kapitolu Fyziologické a psychologické vlastnosti červenej.

⁷³ Spája sa s ňou strata priateľky, alkoholizmus, šikana, samovraždy, narkománia – ženy si potom berú tieto „pozostatky mužov“, ktorí sa priemerne dožívajú 55 rokov. Oslavuje sa tu aj Deň zašitníka otečestva/Deň ochráncu vlasti (23.2.) – t.j. deň vojaka, kedy sa mesto a metro hmýri opitými mužmi.

⁷⁴ Vid' vojnový plagát Rodina Mat' zavjot – Obrazová príloha, Obr. č. 31

⁷⁵ Domostroj Vladimíra Monomacha dokonca radil mužom biť ženu dvakrát týždenne,

Socializmus sa zároveň systematicky snažil v prvých desaťročiach svojho fungovania zničiť rodinu ako takú – napríklad pokračovaním vo výstavbe komunálnych bytov⁷⁶ - t.j. „komunálnym životom“ bez súkromia, o ktorom písal už Platón. Následky týchto snáh, i keď sa neskôr začala uplatňovať teória Engelsa – „rodina je bunka spoločnosti“ pozorujeme dodnes – i v opačnej „politike“ billboardov v mestách s nápisom „Ja som rodina, ty si rodina, spolu sme rodina“.

„Často jsem slyšela, jak emigranti z Ruska říkali, že ruský lid už nemá duši. Byla vyhlazena během revoluce, války a diktatury, když byl výkvět národa zničen nebo opustil zemi. ... Věřila jsem, že potenci lidu nelze v tak historicky relativně krátké době vyhladit. Co se nacionalismu týká, musel by člověk najít jemnou hranici mezi nacionálním a nacionalistickým. Byla jsem toho mínění, že „ruská idea“ nemá v žádném případě nacionálně šovinistický, imperiální, provinční charakter, jak se často tvrdí, nýbrž nese kosmické, ano všelidské rysy.“⁷⁷

Auorka na tej istej strane dodáva: „Bylo známé, že ve vlaku je buď příliš horko nebo příliš zima. Ruskému člověku jsou extrémny vlastní, nikdy nemohl najít zlatou střední cestu. Pasažéři trpěli, snášeli však svůj osud, tak jak je v Rusku zvykem. Dříve mě pasivita a nekonečná trpělivost mých spoluobčanů dráždily – ta bezmezná trpělivost všechno snášet. Teď jsem ale spatřila druhou stránku mince. Toužila jsem po lidské duši a naučila jsem se vidět duši prostého

nakoľko sa pokladala za živelnú, nevyspytateľnú.

⁷⁶ Komunálny byt – byt so spoločnou kuchyňou, kúpeľňou, chodbou a v priemere piatimi izbami, v ktorých žijú jednotlivé rodiny (V Petrohrade ich je dodnes 150 000, začali sa stavať koncom 19. storočia v súvislosti s priemyselnou revolúciou – pohybu obyvateľstva do miest). Život v takomto byte s najrôznejšími typmi ľudí je znamenite vyjadrený vo filmoch **Posteľ a pohovka/Tretja meščanskaja** (Abram Room, ZSSR 1927) a **Barák/Barak** Valerija Ogorodnikova (Rusko, Nemecko 1999), ktorý je zároveň i obrazom povojnového Ruska 50. rokov. Okrajovo sa ho dotýka i film Alexeja Popogrebského **Prosté veci/Prostye vešči** (Rusko 2007) – naopak o súčasnosti.

⁷⁷ Naumova, G.: Tajemství sibiřského lidového léčitelství. Moba, Brno 2000, str. 63-64

člověka a cítit jí.“⁷⁸

Kandinského výklad červenej

Kandinský⁷⁹, rovnako ako N.V. Serov⁸⁰ a iní autori považuje červenú za typicky teplú (i keď v niektorých odtieňoch získava i studený tón) telesnú a expanzívnu farbu, pôsobiacu živo, cieľavedome a nekľudne. Do okolia, v porovnaní so žltou, vyžaruje menej, skôr dovnútra ako navonok, nie tak „márnotratne“.

Teplá červená podľa jeho názoru evokuje pocity sily, energie, cieľavedomosti, rozhodnosti a triumfovania.

V stredných polohách jej pripisuje neochabujúce silné citové vzplanutie, vášeň, sebaistotu.

S oboma odtieňmi sa často stretávame v ľudovej ornamentike. Ak stoja samostatne, majú materiálny a silne aktívny charakter, chýba im však hĺbka. Tá sa dá prehĺbiť pridaním menšieho množstva čiernej. Studená červená (kraplak) vzbudzuje tiché a hlboké žhnutie. S prímiesou bielej sa účinky červenej zvýrazňujú.

Červenej patrí prostredné miesto v horizontálnej farebnej škále (za bielou a žltou, pred modrou a čiernou v závere), rovnako ako i v pozvoľnom vertikálnom stúpaní zdola nahor.

Spája ju s diagonálou - „na rozdiel od žluté a modré spočívá červená pevne na ploše, od bílé a černé se liší svým intenzivním vnitřním žářem a napětím. Na rozdiel od volných přímek se diagonála vyznačuje pevným sepětím s plochou a na rozdiel od horizontály a vertikály zase silnějším vnitřním napětím“⁸¹ - (horizontála sa spája s modrou a vertikála so žltou).

⁷⁸ Tamtiež

⁷⁹ Kandinský, W.: O duchovnosti v umění. Praha, Triáda 1998, str. 78-81

⁸⁰ Serov, N. V.: Lečenie cvetom. Sankt-Peterburg, Reč 2005

⁸¹ Kandinský, W.: Bod-linie-plocha. Praha, Národní galerie v Praze 2000, str. 58-59

Tvorí medzičlánok medzi žltou a modrou, /spoločne tvoria tri základné farby spektra a zároveň i filmového materiálu (žltá je však nahradená zelenou), ktorý pomocou nich, respektíve ich kombináciou, vytvára všetky ostatné odtiene/ je nositeľkou rovnomerného pomeru studených a teplých vlastností. Z vyššie uvedených vlastností jej preto odpovedá tvar štvorca, predstavujúci v ľudovej symbolike telo (so žltou sa spája trojuholník - duša a s modrým kruhom - duchom).

Fyziologické a psychologické vlastnosti červenej

Meno prvého človeka – Adama, znamená „červený človek“. Rovnakej farby sú i svaly, charakteristické pre muža. Darwin pokladal vedome neovládateľné začervenanie sa za typické, výlučne ľudské vyjadrenie emócií.

Červená v oblečení zodpovedá vrúcnosti, vášnivosti, vôli k moci a víťazstvu. A. Rimbaud tvrdil, že ženy, oblečené v červenej, sú ľahko prístupné zvädzaniu.

Červená predstavuje i extrémny stav ženského intelektu pri orgazme, menštruácii a pôrode. Pripisovala sa aj šamankám pri náročných kmeňových rituálnych obradoch. Pri normálnych podmienkach života sa teda červená spája s mužským princípom a v extrémnych so ženským.

Senzibilní ľudia v rôznych odtieňoch červenej aury vidia nasledovné významy:

- červená v odtieni plameňa – citlivosť, vášeň, túžba
- purpurovo červená – hnev
- malinovo červená – láska, spojená s vyššími citmi

Experimenty ukázali, že pri červenom svetle sa znižuje objektívne vnímanie času, čo je typické pre ženy. U mužov platí opak, nakoľko majú v tele väčšie množstvo červených krviniek a rýchlejšie

sa hýbu. Celkovo je červená spojená s prítomnosťou (žltá a čierna s budúcnosťou).

Kvôli dvojitosti farebného videnia máme pocit, že červené objekty sa k nám pri dennom svetle približujú. Jav chromatickej aberácie oka sa vysvetľuje najväčšou dĺžkou vln červenej farby, ktoré majú spomedzi farieb spektra najmenší index lomu, t.j. po lome na šošovke sa bod lokalizácie červenej farby nachádza na pozadí sietnice. Recipient sa ako keby musí odtiahnuť od stimulu, aby oko zaostrilo na predmet. Práve preto máme pocit, že sa červené predmety nachádzajú bližšie, než v skutočnosti.

K menšiemu množstvu zrážok dochádza s červeným automobilom, nakoľko ho vodič v porovnaní s inými farbami áut skôr zaregistruje a stihne sa mu vyhnúť. Svoju roľu tu iste zohráva i podmienený reflex – zastavenie na červenú semafora. Červenou označujeme to, na čo treba obrátiť pozornosť, signalizuje nebezpečenstvo. Červenú máme vďaka červenému peru učiteľa pri opravovaní písomiek spojenú aj s chybami, neúspechom.

Pri západe slnka je červená pozadím, vďaka ktorému vzniká zvláštny dojem hĺbky.

Silné vzrušenie psychiky od červenej farby má vcelku dotieravý charakter, podporuje extrovertnosť – aktívnu činnosť, nasmerovanú navonok.

Červené steny bistier napomáhajú tomu, aby sa človek rýchlo najedol a uvoľnil miesto ďalšiemu zákazníkovi.

Zároveň na ňu reaguje celý organizmus, náš pulz sa zrýchľuje a zosilňuje. Vylučuje sa adrenalín, zlepšuje sa trávenie, apetít. Zvyšuje sa krvný a očný tlak, zrýchľuje a prehĺbuje sa dýchanie, aktivizuje sa svalový systém. Spomínané zvýšenie vegetatívnych funkcií sa vyskytuje i u zvierat. Opačný efekt má modrá farba.

Podráždenie nervového systému a celková aktivizácia tela spôsobuje v prvých fázach prudké zvýšenie pracovného výkonu. Za

desať minút sa zvýši o dvadsať šesť percent. No už po dvadsiatich minútach sa množstvo správne riešených odpovedí zníži o dvadsať percent a výroba o tridsaťštyri. Začína sa objavovať „únava farbou“, práceschopnosť ďalej klesá.

Mnohí ľudia, ktorí majú sklony k podráždeniu, sa vyhýbajú dlhšiemu pôsobeniu červenej a uprednostňujú modrú.

Červenú obľubujú najmä mladí – do dvadsiatich rokov ju väčšinou stavajú na prvé miesto, v tridsiatke niekedy a v šesťdesiatich rokoch sa nachádza niekde v strede škály obľúbených farieb.

Pomáha aktívne prekonávať životné prekážky, zvyšuje dynamičnosť života, podnikavosť, ctižiadostivosť. Zároveň často vyvoláva nepokoj. Zvyšovanie nepokoja spôsobuje, že začíname venovať viac pozornosti vonkajšiemu svetu. Červená odpovedá cholericému temperamentu, pričom cholericí sú častejšie muži.⁸²

Psychológovia si všimli, že niektorých ľudí červená natoľko dráždi a opája, že u nich výrazne klesne racionálna kontrola ich činov. Podobne správanie detí v triedach namaľovaných na červeno je veľmi ťažko kontrolovateľné.

Kvôli spomínaným vlastnostiam sa používa pri liečení depresie, sklúčenosti a melanchólie. L'ahostajnosť k tejto farbe poukazuje na zníženie životných a pohlavných síl. S. Penkost používal červené svetelné kúpele vo vani pri liečení ochrnutia, vysílenia a tuberkulózy tretieho stupňa.

Červená vlnená nitka, obviazaná okolo rany, sa od antiky používala na zbavenie sa bolesti a rýchlejšieho vyzdravenia. Burjaci prikladajú červený klinec ako efektívny prostriedok na pri zastavení krvácania otvorených rán.

⁸² Táto informácia znovu potvrdzuje, že sa červená prakticky vo všetkých kultúrach spája s mužským elementom – viď 2. odstavec tejto kapitoly.

Červená v rozličných kultúrach

Dieťa začína vnímať červenú ako prvú z farieb. Červená bola po bielej a čiernej zároveň prvá farba, ktorú prvobytní ľudia vyčlenili a verbálne označili. Už od ranného paleolitu posypávali tela mŕtvych červenou okrou na znak vzkriesenia z mŕtvych a očisťujúcej sily ohňa. Pred lovom sa zdobili červenou farbou, aby zvýšili energiu svojho ducha, aktivitu a odvalu. I pri iniciácii mladých aboridžínov sa ich telá farbili na červeno v znak prežitia smrti a druhého narodenia.

Žiadna krajina nemá svoj absolútny, pôvodný symbol. Symboly vznikali ako podmienené označenie určitých poňatí. Každá krajina však pociťuje svoju príslušnosť k určitým farbám, a to v závislosti od klimatických, náboženských a historických podmienok. Červená farba mala v každej z nich svoje miesto, i keď sa v prírode vyskytuje pomerne zriedka – zapadajúce slnko, oheň, ruža, vlčí mak, v Rusku kľukva a kalina.

Egypt'ania červenou alebo červenohnedou farbou zobrazovali bohov a často aj mužov. Všeobecne sa červená spája s mužským aktívnym princípom, s krvou, ohňom. Tento princíp sa objavuje prakticky u všetkých kultúr. Dokazuje to i fakt, že v Číne sa červenou označuje mužská kategória „jang“; o červenom mužskom princípe hovorí i alchymia, kabala spomína červeného prísneho a neoblomného boha slnka.

Pre antické Grécko to bola farba Erosa ako božskej vášnivej lásky a Áresa, boha vojny – (v rímskej mytológii to bol Mars a v jeho česť bola nazvaná i červená planéta Mars), no zároveň i Dionýza. Rímski a grécki vojaci bojovali v červených plášťoch a tunikách. Obliekali sa tak i velitelia, hlavne počas triumfálnych pochodov. Po významných víťazstvách si dokonca natierali telo na červeno.⁸³

Budhizmus červenú spolu s hnedou charakterizuje ako farbu

⁸³ Vzniká tu paralela s prvobytným človekom – viď prvý odstavec.

otca, predstavuje radosť, aktivnosť, budovanie a život. Tantra spája energetické centrum, ktoré je červené, so zvýšením energie a imunity.

V judaizme červená symbolizuje nielen ohavnosti a hriechy, no i samotný deň Posledného súdu. Okrem toho však zdobila steny prvých júdejských chrámov, odev prvých kňazov a mnohé iné.

Renesancia spájala červenú s negatívnymi významami – s hnevom, krutosťou, pomstou, s krvavými konfliktami. Heraldické pravidlá uvádzajú chrabrosť a krvoprelatie.

Na Burgundskom dvore červená farba oblečenia bola signálom plamennej a vášnivej lásky, kombinácia červenej a čiernej – jej smrti a červenej s modrou – neochvejnú vernosť večnej vášni.

Porekadlo *дурак любит красное* (hlupák má rád červenú) platí nielen v Rusku, nakoľko v červená predstavuje aj podvedomé, fyzické a fyziologické. I Goethe tvrdil, že, energetickí, zdraví a nevzdelaní ľudia spolu s „primitívnymi“ národmi obľubujú túto farbu. Nemec Ulrich Bör, ktorý sa zaoberal sémantikou farby, rovnako ztotožnil červenú s dráždivou materiou života, s podvedomím. Tak isto i runy, jazyk prírodnej mágie – sa zafarbovali krvou.

V islame sa väčšinou mužom okrem sviatkov a osláv zakazuje nosiť červený odev a zlaté ozdoby, nakoľko sú to ich slávnostné farby. Napríklad v deň svadby je otec povinný sa opásat purpurovým „ušakom“ (vzorovaným kusom tkaného textilu) a sama nevesta (do nedávnej europeizácie) bola oblečená v oranžovo-červených šatách.

Na západe sa doteraz červená spája s ľavičiarstvom – komunizmom, považuje sa za najagresívnejšiu farbu. Aj keď pôsobí otvorene, pridáva akémukoľvek zobrazeniu dramatický nádych.

Červená v ruskej kultúre⁸⁴

Dorevolučné obdobie

Červená v ikonopise

Ruské umenie, ktoré do 17. storočia existovalo výhradne v podobe ikonopisu ako vzájomného odkrytia Boha a človeka, viditeľného neviditeľného, sa v porovnaní s renesančnou Európou nesnažilo o absolútnu formu, kompozíciu, absolútny obraz sveta, ktorý môžeme plne pochopiť a zobraziť v individualistickom akte umelca, nakoľko v zhode s pravosláviou je absolútna dokonalosť na zemi neuskutočiteľná. Jej umenie bolo symbolické, snažilo sa priblížiť k prvoobrazu sveta, jeho plnosti. Renesančné umenie preto pokladala za obetovanie podstaty kvôli zobrazeniu javu.

Vrcholná renesancia sa časovo zhodovala so zavŕšením obdobia tvorby Andreja Rubleva, najvýznamnejšieho ruského ikonopisca. Vyznačovalo sa *ischiazmou* - harmonickou jednotou tela a duše, pokojom, mlčaním, ideálom zahĺbeného života v ústraní a modlitbe. Boha bolo možné poznať cez jeho božskú vôľu, plnosť a energiu⁸⁵, ktorou sa prejavuje v pozemských javoch.

Človeku sa teda ponúkala *synergia* - božie požehnanie, ktoré človek vo svojej slobodnej vôli prijíma, zakúša ju cez citovú (srdcom, čím sa opäť dostávame k ruskej idei srdca), nie racionálnu skúsenosť a modlitba srdca.⁸⁶

⁸⁴ Obsah tejto kapitoly si môžete porovnať s odpoveďami na otázku „Aký má podľa Vášho názoru význam červená farba v Ruskej kultúre (vrátane všetkých druhov umenia)?“ v Odpovediach na anketu v Textovej prílohe.

⁸⁵ Zobrazenie Bohom vyjavenej energie môžeme vidieť napríklad na ikone Preobrazenie /Premenenie.

⁸⁶ Tieto tri odstavce vychádzajú z prednášok Gleba J. Jeršova: Ruský svet umenia - medzi východom a západom v Smolnom institute svobodnych iskusstv i nauk (Petrohradská štátna univerzita) v zimnom semestri 2006/2007. Pre podrobnejší kontext informácií o ikonopise, vid' Markovičová, V.: Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie a Vasilija Kandinského (odborová práca). Univerzita Palackého, Olomouc 2005, str. 12-18,23-

Ako tvrdí L. Kazin⁸⁷, rytmika tvorby pravoslávie je rytmikou hovoriaceho mlačania, *Trojica/Trojica* Andreja Rubľova predstavuje viditeľný diskurz mlčania, v ktorej sú pokojný súhlas a jednota dôležitejšie než slová.

Červená ako najvýraznejšia, najsýtejšia farba vyjadrovala u prvých kresťanov lásku Boha, oheň viery, na druhej strane Kristovu krv a Boží hnev.

V ikonopise, osvetľujúcim minulosť, prítomnosť i budúcnosť, zhmotňujúcim duchovné obsahy,⁸⁸ sú jej odtiene spojené s mnohými významami. Obzvlášť ruská ikonopis sa vyznačuje ich veľkým bohatstvom (rudý, purpurový, brunátny, karmazínový, ríbezl'ový, brusnicový), a preto i jej symbolika obsahuje veľkú významovú rôznorodosť.

Zahŕňa v sebe i predkresťanské predstavy o červenej ako vyjadrení živlu ohňa. Na ikone *Kristus v silách/Spas v silach* (Obrazová príloha, Obr. č.1) je Kristus zobrazený na horiacom kosoštvorci. Podľa Jána Damascénskeho je „oheň jeden zo štyroch živlov - ľahký, oproti ostatným viac smerujúci navrch a zároveň planúci, osvetľujúci; vznikol v prvý deň stvorenia.“⁸⁹ Sú s ním spojení i anjeli ako ohňový plameň s netelesnou prirodzenosťou, netelesným ohňom. Zobrazovali sa na červenom⁹⁰ pozadí, z ktorého boli odlíšení iba siluetami. Ohnivo červenými duchmi – šesťkrídlovými Serafinmi, býva v ikonopise obkolesený Boží trón. V životodarnom, nespáľujúcom ohni horiaceho kríku sa zjavil Mojžišovi Boh, ktorý je

26 a kapitolu Bitka pri Kerženci.

⁸⁷ http://www.sobor-spb.ru/members/kazin/rossia_svoboda.htm

⁸⁸ Trubeckoj, E.: Dva mira v ruskoj ikonopisi. In: Trubeckoj, E.: Tri očerka o ruskoj ikone. Moskva, Delta-Press 2003, str. 68, 69

⁸⁹ Petrova, E.: Krasnyj cvet v ruskom iskusstve. Sankt-Peterburg. Gosudarstvennyj Russkij muzej 1997, str. 9

⁹⁰ Slovo *červonyj*, etymologicky takmer zhodný so slovom červený, sa používal v ikonopise vo význame zlatý. Neskôr *červonec* označoval i desaťrublovú mincu (bola zlatej farby). Dodes je červenom v kartách, *červonnyj* sa používa i v súvislosti s červeným zlatom.

zároveň jeden zo symbolov Bogomateri. I prorok Il'ja (Obrazová príloha, Obr. č.2) býva zobrazovaný, ako v červenom oblaku, na červenom voze stúpa k nebu a mocný vnútorný plameň jeho očí spolu s oblakom svedčí o jeho duchovnej moci nad nebeskými bleskami. Zoslanie Ducha Svätého v ikonách predstavujú ohňové plamene nad hlavami učeníkov, rovnako ako v neuhasínajúcom ohni horia pod zemou hriešnici.

S predstavou ohňa je tesne prepojená i predstava o svetle, vychádzajúcom od Boha, ktorý je sám Svetlom. Toto božské svetlo stvorilo zem, naplniac ju životom. Na ikonách⁹¹ ho predstavuje buď zlatá alebo červená farba – nasýtená, horiaca, naplnená silou a energiou. Rozlieva sa na pozadí ikon, žiari v množstve detailov na výjavoch udalostí z Písma, oduševňuje svet, naplňa ho krásou. I plášť Bohorodičky, symbolizujúci spásu, ochranu a život, sa maľoval na červeno.

Druhý základný význam červenej, rovnako ako jej spájanie s živlom ohňa, pochádzajúcim z predkresťanského obdobia, je farba krvi, smrtných múk a očistenia. Kresťanstvo mu dodalo iný rozmer, na zobrazeniach sa objavuje v mnohých variantoch, zmyslových odtieňoch a analógiách. Tolkovaja Paleja, svojobrazné preloženie Biblie zo 14. storočia, hovorí o troch farbách dúhy: „Zelená farba dúhy predstavuje premúďrosť a silu Božieho slova, zostupujúcich na všetko stvorenie ; biela – Ducha Svätého: cez ducha a vodu sa človek znovuzrodzuje; červená – krv Krista nášho Spasiteľa.“⁹²

Tieto tri farby sa stretávajú na novgorodskej ikone sv. Georgija z 2.polovice 15. storočia (Obrazová príloha, Obr. č.3) – z červeného pozadia vystupuje Georgij v zelenom plášti na bielom koni (kôň tu predstavuje silu). Jeho víťazstvo nad drakom je všeobjímajúcim

⁹¹ Alexander (Erland Josephson), hlavná postava filmu **Obet'/Offret** Andreja Tarkovského (Švédsko-Anglicko-Francúzsko 1986) vraví, že ikony sú ako modlitba, ale my sa nevieme modliť.

⁹² Tamtiež, In: Uspienskij, V.: Tolkovaja Palea/Priloženie k Pravoslavnomu sobiesedniku. Kazaň 1876, str. 57

symbolom víťazstva duchovnosti nad matériou.⁹³

Po pripomínaní si ukrižovania Krista purpur vystrieda žiarivá červená – „triumf nevyčerpatelnej, plamennej lásky Boha k ľudskému rodu, ktorá sa vyjavila v spasiteľskom čine“⁹⁴. Aj „Pascha“ - Veľká noc, sa v ruštine často používa s prívlastkom „krasnaja“.

Červené rúcha si kňazi obliekajú i na sviatky jednotlivých mučeníkov. V červenom bývajú zobrazované i mučennice Paraskeva a Anastázia, plášť tejto farby má aj mučeník-vojak Dmitrij Solunskij. Táto farba je typická aj pre pskovské ikony 14.-16.storočia ako napríklad v *Zostúpení do pekla/Sošedstvie v ad* (pol. 16. storočia) (Obrazová príloha, Obr. č.4).

Červenou býva zobrazovaný stôl, hlavná časť oltára v chráme – v scéne prijímania eucharistie apoštolmi, zobrazených na „Cárskych vrátach“.

Je farbou ohňa Božského slova presvetľujúceho stvorenie, ktoré v tomto ohni horí, no nezhára.

Katolícka liturgia taktiež prijala odtiene červenej ako pamäť o ukrižovaní a umučení. Predstavuje horlivosť v viere, silu a dôstojnosť, prisvojenú odevu kardinálov ako sluhov pápeža.

Červená v ľudovej kultúre

Pôvodne красный (krasnyj) znamenal krásny. Na Rusi sa pomerne neskoro, strácajúc svoj pôvodný význam, objavilo konkrétne slovné označenie *krasnyj* pre červenú farbu. V jazyku východných

⁹³ Orden sv. Georgija sa v Rusku udeľuje ako najvyššie vyznamenanie, jeho zobrazenie je i súčasťou ruského štátneho znaku.

V *Hrací skříňke/Organčiku*, animovanom propagandovom filme Nikolaja Chodataeva (ZSSR 1933), útočiaceho pomocou jednoduchého príbehu o hracej skrinke, nahradzujúcej myslenie na „vykorisťovateľské, nespravodlivé“ cárske Rusko a jej správcov gubernií, sa v scéne oslavného divadelného predstavenia na počesť správcu gubernie objavuje na opone zobrazenie sv. Georgija v klasickom kompozičnom riešení. Jeho postava je však nahradená zobrazením samotného správcu gubernie.

⁹⁴ Tamtiež, In: *Nastol'naja kniga svjaščenoslužitel'a* (t. 4). Moskva 1983, str. 154

Slovanov sa už skôr objavujú rovnaké korene tohto slova, predstavujúce krásu a dobro.

„Základnými farbami ruskej ľudovej kultúry boli červená, čierna a biela. V základnej opozícii biela-čierna (podľa V. J. Proppa sú to farby neviditeľného, slúžia na označenie inej formy bytia, hraničných situácií. – smrti, svadby, mnišstva atď.) je červená (farba života) ako keby ich stredom, prechodom, môže vytvárať opozície červená-biela, červená-čierna. Stredový význam má i v pozícii svetlo-tma.“⁹⁵

V 18. storočí sa bielo-červená farebná kombinácia obohacuje o prímes zlatej, ktorej korene siahajú do byzantského ikonopisu. V kombinácii s bielou sa vyznenie červenej stáva ešte majestátnejšie, čistejšie.

Postupne sa stáva u prostých Rusov najobľúbenejšou farbou. Pravdepodobne k tomu prispela i chladná klíma s chladnou a dlhou zimou – červená „zohrieva“. Začína dominovať v ľudovej tvorbe, kde je farbou otvorenosti, radosti, krásy, triumfu, vyjadrovala kvality ako prekrásny, dobrý, hlavný, najlepší.

Mala dôležitú pozíciu v slávnostnom oblečení roľníkov⁹⁶, ich výzdobe domov, jarmokov. Aj slávnostné obrusy boli zdobené červenými prvkami, aby vzbudzovali pocity vrúcnosti a „zohrievali“ sediacich za stolom. Nevyhnutnou súčasťou interiéru bol „krasnyj ugolok“.⁹⁷

Ženy si maľovali líca na červeno⁹⁸, čím im umelo dodávali

⁹⁵ Ľurina, E. K., Smirnov, J. M.: Gorod v krasnom (Simvolika cveta v chudožestvennom oformlenii goroda na primere tvorčestva I. S. Kulikova). <http://www.museum.murom.ru/-wwwmus/Uvar/5/turina.htm>

Zároveň v socializme čierna predstavovala minulosť, cárske Rusko, cez červenú socializmu sa malo dospieť k svetlej budúcnosti – bielej (jej emanáciou je žltá). Vo filme **Svetlyj put'** (Grigorij Alexandrov, ZSSR 1940) je to vyjadrené v oblečení hlavnej hrdinky – na začiatku filmu je oblečená v čiernom, v závere filmu na výstave VDNCH má malinový kabát, pod ktorým má oblečené biele šaty.

⁹⁶ T.j. *крестьян* (krest'jan) – nevoľníkov-poľnohospodárov, ktorí pracovali u pánov.

⁹⁷ Vid' „Červený slovník“ v Textovej prílohe a Obrazovej prílohu, obr. č.5,6)

⁹⁸ Mnohým sa vybaví líca Marfuše (Inna Čurikova) z rozprávky **Mrázik/Morozko** (Alexandr Rou, ZSSR 1964), ktorá prekypuje „červenou radosťou“ ruskej dediny – či už sú

sviežosť a príťažlivosť, vydávali sa v červených šatách. Ručne sa červenou zdobili aj detské hračky, kolíska, riady, podnosy a pod.

Lubok

Okrem ikon mal v každodennom živote svoje miesto i *лубок* (lubok) (Obrazová príloha, Obr. č.7-10) - ľudový obraz so svetskou alebo duchovnou témou, maľovaný alebo vyrábaný farbotlačou z gravúry na medi alebo dreve. Predával sa na jarmokoch až do začiatku 20.storočia ako najmasovejší druh výtvarného umenia. Spočiatku bol čierno-biely (v tom období zdobil cárské paláty a bojarské sídla), no neskôr v ňom mala červená, rovnako ako v ikonopise, svoje nezastupiteľné miesto – vyfarbovali ich ženy v Podmoskoví a pod Vladimírom zajačými lapkami.

Korene nazvania lubok sú nejednoznačné. Možnou príčinou je podľa Galiny Ščedriny⁹⁹ fakt, že niektoré lubky sa vyrezávali na lipové dosky, ktorú vtedy volali *луб* (lub) alebo pretože ich predávali v lipových krabiciach. Podľa moskovskej verzie názov pochádza od ulice „Lubjanki“, kde žili majstri, čo ich vyrábali.

Zdobil príbytky od začiatku 17.storočia. Väčšina lubkov zo 17. a 18. storočia sa však kvôli nízkej kvalite papiera nezachovali. Exempláre z 2. pol. 19. storočia sa dodnes chránia v rôznych zbierkach, najmä v Rossijskej nacional'noj biblioteke a Gosudarstvennom Istoričeskom muzee v Petrohrade.

Ako tvrdí docentka dejín umenia E. I. Itkina, autorka knihy „Russkij risovannyj lubok“ (Russkaja kniga 1992), v lubku¹⁰⁰ sa

to kostýmy alebo interiér domov. Podobne využíva červenú i film **Ruslan a Eudmila/Ruslan i Ludmila** Alexandra Ptuška (ZSSR 1972).

⁹⁹ Ščedrina, G.: Russkij lubok. Most nad bezkonečnosťju, č. 12/2007

http://bridge.artsportal.ru/index.php?template=magazin_inner&id=135&magazine=7

¹⁰⁰ Lubok veľmi pripomína napríklad obrazové riešenie prvého samostatného režijného debutu - animovanej rozprávky **Líška a zajac/Lisa i zajac** Jurija Norštejna (ZSSR 1973),

akumulovalo pôvodné ľudové estetické vedomie, vysoká kultúra ruskej miniatúry a naivne-primitívny spôsob zobrazenia. Môžeme na ňom sledovať i vývoj karikatúry, ľudového humoru, dejín Rusi, satiry, ilustratívnosti. Boli i zdrojom poznatkov a aktualít.

Palech

Ďalším významným, typicky národným prvkom v dekoratívnom umení, pochádzajúcim zo Stredného Ruska, v ktorom má červená svoje nezastupiteľné miesto, je *palech* (*палех*) (Obrazová príloha, Obr. č.11,12) – lakovaná miniatúra, v ktorej sa prepájajú prvky ikonopisu a ľudového umenia. Jeho zobrazovací jazyk sa vyznačuje poetickým videním sveta, typickým pre ruské ľudové rozprávky a piesne. Okrem rozprávkových, literárnych a folklórnych námetov sa na palechoch zobrazujú historické udalosti, výjavy z každodenného života, v porevolučnom období sa objavovali motívy avantgardy, industrializácie, fungovania poľnohospodárskych družstiev, druhej svetovej vojny a letu do vesmíru.¹⁰¹

Tento druh maľby vznikol ako výsledok uchovávanía v sebe niekoľko storočí dlhého rozvoja ikonopisu v rôznych historických podmienkach. Samostatným druhom umenia sa však stáva až v polovici 18. storočia, kedy ho najvýraznejšie svojím maliarskym štýlom a prvkami zformovala novgorodská, stroganovská škola a maľba v oblasti Povolžia v druhej polovici 17. storočia, venujúca sa do 19. storočia i maľbám ikôn.

Do miniatúrnej presnosti maľby a zložitej kompozície palecha sa preniesli zvláštnosti ikon jednotlivých oblastí, fresková

kde bohato využíva ruskou ľudovou kultúrou obľúbené červené ornamenty a jednofarebné, nediferencované pozadie.

¹⁰¹ S prvkami palechu bohato pracuje napríklad **Rozprávka o rybárovi a rybke/Skazka o rybake i rybke** Michaila Cechanovského (ZSSR 1950) podľa rovnomennej rozprávky A.S. Puškina.

maľba, mnohofigúrny ikonopis Jaroslavskej, Kostrumskej a Rostovskej oblasti, rozvíjajúcich prvky z každodenného života, *ušakovský štýl* (podľa cárskoho pisára Simona Uškova), snažiaci sa o čo najvernejšie zobrazenie človeka¹⁰², západoeurópske prvky maľby a ruská akademická škola.

Palech sa maľuje na rôzne škatuľky, podnosy, pudrenky a i. Vyrábajú sa zo zmesy kartónu a lepidla zo pšeničnej múky, vrstvenej a stláčanej na drevenej forme do potrebného tvaru. Tá sa následne suší, natiera ľanový olej, vypaľuje v peci a lakuje dvomi až tromi vrstvami čierneho laku, tvoriaceho podklad pre následnú maľbu (farby obsahujú vaječný žltok, zmiešaný s vodou a octom), v závere nalakovanú priesvitným lakom, ktorý dodáva maľbe dojem hĺbky a farbám v mäkkej línii kresby výraznosť a mäkkosť. Výjavy sú často maľované z nadhľadu a spolu s lakom a čiernym pozadím (symbolizuje počiatočnú tmú na zemi, z ktorej sa zrodilo svetlo) vytvárajú dojem hĺbky, pridávajú obrazu monumentálnosť.

Ďalšími typickými prvkami sú predĺžené figúry, používanie zlatej a striebornej farby, bohaté ornamenty, využívanie jemných ťahov bielou farbou kvôli vyniknutiu detailov.

V Rusku sa dodnes nachádza mesto Palech (350 km na severovýchod od Moskvy), uchovávajúce túto tradíciu.

Podľa legendy sem utiekli mnísi-ikonopisci a iní umeleckí remeselníci po vyrabovaní a vypálení miest Vladimír a Suzdaľ počas mongolsko-tatárskeho vpádu - následne si na tomto mieste postavili domy a začali tu maľovať ikony. Uvádza sa, že názov Palech má ugrofínsky pôvod podľa ugro-fínskych kmeňov, ktoré žili na týchto miestach, zároveň však miestne legendy uvádzajú, že nazvanie pochádza od slova *палиха* (*palicha*) – dážď so snehom, ktorý padal

¹⁰² Ušakovský štýl prvý krát vniesol do ruského umenia zobrazovanie podľa živého modelu, považuje sa preto za počiatok svetského umenia.

počas vypaľovania miest Tatármi a Mongolmi.¹⁰³

Matrioška

Asi najznámejším symbolom ruského ľudového umenia, obrazom Ruska, i keď vznikla pomerne neskoro (na konci 19. storočia), je *matrioška* (*матрешка*) (Obrazová príloha, Obr. č.13). Jej predobrazom je figúrka holohlavého starca – budhistického mnícha Fukurumy z ostrova Honšu¹⁰⁴, v ktorej sa nachádzalo ešte niekoľko ďalších – podľa Japoncov ju na tomto ostrove vytvoril neznámy ruský mních.

V dorevolučnej Ruskej provincii boli mená Matrjona, Matrjoša, Matrjoška (zdrobnelina, láskateľné oslovenie Matrjony) jednými z najčastejších – v ich základe leží latinské *mater* – mať, asociovali sa s matkou veľkej rodiny, so zdravou, plnou postavou – dodnes je symbolom materinstva a plodnosti, obnovovania spoločnosti (vyjadruje to nielen tvar jej postavy, výrazné a svieže farby, no i figurky v nej), čím by sme v nej mohli vidieť podobné prvky a funkciu ako u pravekých sošiek Venuší. Dokonca sa o nej hovorí ako o „obrazu a duši Ruska“¹⁰⁵.

Uvádza sa, že prvá ruskú matriošku vyrobil Vasilij Zviezdockin a maľbou ju vyzdobil Sergej Maljutnyj – tvorilo ju osem odlišných figuriek – za dievčaťom s čiernym kohútom nasledoval chlapec, potom dievča atď. Poslednou bolo zavinuté bábätko.

Zhotovujú sa z dreva listnatých stromov – najvhodnejšia je lipa, ktorá sa spiluje na jar. Drevo sa suší minimálne dva roky a následne sa natiera špeciálnym lepidlom. Väčšinou sa výroba začína od najmensej

¹⁰³ Zo stránok <http://www.viktor.ru/excursion/gold-ring/history-of-paleh-406-230.html>

¹⁰⁴ Uvádzajú to stránky <http://russia.rin.ru/guides/4219.html>, z ktorých vychádzajú nasledujúce odstavce.

¹⁰⁵ Tamtiež

figúrky.

Do konca 90. rokov minulého storočia sa matriošky vyrábali v moskovskej dielni „Detskoe vospitanie“ (Detská výchova) a po jej zatvorení v „Sergievom Posade“ - tradičnom centre výroby detských hračiek. Vďaka jej populárnosti sa výroba postupne rozšírila i do iných miest. V roku 1900 bola ocenená na svetovej výstave v Paríži. Už od konca 18. storočia, kedy sa tu začínajú objavovať vyrezávané drevené hračky, objavujú sa na nich tradičné motívy – dievča v šatke, s košíkom, kosou, či kvetmi; husár; pastier; starec s bradou. Preberajú ich aj matriošky, nezriedka zobrazujúce celú rodinu.

Neskôr tvorila základ matriošky tvár, väčšinou v šatke a na ostatných častiach tela sa zobrazovali rôzne výjavy, rozprávky či architektonické pamiatky. K storočiu smrti Gogol'a boli dokonca ako matriošky zobrazené jednotlivé postavy z jeho „Revizora“. Dnes sa okrem klasických matriošiek vyrábajú Leninovia, Bushovia, pápeži a iné osobnosti.

Chochloma

Tento druh dekoratívneho umenia (Obrazová príloha, Obr. č.14,15) vznikol v 17. storočí v Zavolží v dedine Semino (Nižgorodská gubernia), kde sa koncentrovali zruční remeselníci, pracujúci s drevom. Predstavuje dekoračnú maľbu na drevenom riade, nábytku, píšťalkách, svietnikoch či vyrezávaných husiach a kohútoch, najčastejšie v červených a zlatistých tónoch (menej často sa používa i zelená a žltá) na zvyčajne čiernom - rovnako ako u palecha - alebo zlatistom podklade. Zlatý odtieň sa dosahuje vypálením farby z oloveného prášku, ktorá bola prístupnejšou variantov pôvodných zlatých farieb, používaných v ikonopise a ornamentoch knižných rukopisov.

Červená dodáva teplý tón a mäkkosť umelému zlatu, čierna zvýrazňuje jeho vyžarovanie. Okrem toho pôsobí protikladne s okrúhlym tvarom bez ostrých kontúr, čo spôsobuje rozptyľovanie svetla.

Maľba na drevo olejovými farbami už oddávna zabezpečovala ľahkému drevenému riadu trvácnosť. Dodnes sa vyrába vyrezávaním a brúsením alebo na sústruhu.

Typickými ornamentmi na výrobkoch z vysušeného – zvučného osikového, brezového alebo lipového dreva sú šľavnaté plody jahôd a jarabiny, kvitnúce konáre. Zriedkavejšie sa chochloma zdobí vtákmi, rybami a inými zvieratami.

Jej názov pochádza z jednej z obchodujúcich dedín Chochloma, kam prichádzali roľníci a staroverci, utekajúci od svojich pánov v období po skončení tatársko-mongolského iga. Bola riadom cárskych a bojarských hostín.

Podľa legendy Gorkovskej oblasti moskovský ikonopisec, ktorého si cár veľmi vážil, uprednostnil slobodu a uchýlil sa do kerženských lesov, snívajúc o umení, ktoré by bolo ako pieseň - jednoduché a blízke všetkým. Preto začal vyrábať bohato zdobené šálky.

Už v 19. storočí sa predávala na každom trhu a spolu s matrioškou sa preslávila na Svetovej výstave v Paríži (1900). Prvá svetová a občianska vojna (1917-1921) spôsobili krízu výroby chochlomy, bola však za socializmu obnovená a jej tradícia je živá dodnes.

Maľba 18. storočia tiahne k západoeurópskym vzorom, akademizmu. Zatiaľ čo v prvej polovici tohto storočia sa červená objavuje pomerne často, ako keby vystupuje náhodne, z podvedomia, inokedy ju pridáva, nehľadiac na celkovo jasnú koloristickú gamu kompozície do samotného pridania, na jeho konci stráca svoju

prirodzenú živelnosť. Stáva sa súčasťou racionalizovanej schémy, dekoratívnym prvkom, vhodnou pre daný sužet a kompozíciu. Koncom 19. storočia sa objavuje na plátnach s tradičnými, národnými výjavmi u Filipa Maljavina (Obrazová príloha, Obr. č.19), Michaila Vasnecova, Andreja Rjabuškina, Abrama Archipova a i.

Pojem „krasnyj cvet“ sa tu stáva, najmä na začiatku 20.storočia, sluchovým a viditeľným obrazom. Stotožňovali ju s fyzickým javom, dejom, predmetmi. Opäť začína uchvacovať ruských výtvarníkov – K. Malieviča, K. Petrova-Vodkina (Obrazová príloha, Obr. č.21, 23, 25, 28, 29) a i., ktorí k jej ľudovému a ikonopisnému významu pridávajú aj jej význam samej o sebe ako farby.

Porevolučné obdobie

Svet, ktorý sľubovala vystavať nová porevolučná moc, ako tvrdí Boris Grojs¹⁰⁶, mal byť nielen spravodlivejším, garantujúcim ekonomickú zabezpečenosť (zlepšenie ekonomicko - spoločenskej základne, typ organizácie spoločnosti v súlade s marxizmom dopomáha k zmene myslenia jednotlivca), v ktorom organizovanosť nahradí chaos minulosti (na minulosť sa všeobecne, nielen u aristokracie a inteligencie hľadelo s neláskou, pocitom zaostalosti a menejcennosti voči Západnej Európe. Pohľad na Rusko človeka urážal, nezodpovedal ideálom. Preto sa táto krajina stala v 19. storočí veľmi otvorenou k novým umeleckým a myšlienkovým formám, asimilovala ich dokonca rýchlejšie, než samotný Západ), no predovšetkým sa mal stať prekrásnym.¹⁰⁷

Historicky umenie, ktoré bolo pokladané za „dobré“, často slúžilo ako ozdoba a prostriedok moci. I keď ruská avantgarda nebola

¹⁰⁶ Grojs, B.: Iskusstvo utopii. Gesamtkunstwerk Stalin. Staťji. Pragmatikakul'tury, Moskva 2003, str. 21

¹⁰⁷ Viď vysvetlenie slova krasnyj v Textovke prílohe Červený slovník.

nakoniec oficiálne priznaná štátom, podľa B. Grojsa to neznamená, že im vôľa k moci nebola vlastná. Dôkladné preskúmanie ich teoretických textov a diel - umelecká vôľa k ovládnutiu materiálu, ktorá by organizovala nové usporiadanie spoločnosti (preto situácia v porevolučnom Rusku im umožňovala uskutočniť ich zámer pomocou nevyhnutnom v jej uskutočnení politickej moci), ako uvádza, poukazuje na opak.¹⁰⁸

Socialistický realizmus nebol založený na vkuse más, naopak mal masu mentorsky vychovávať a málo sa dotýkal reálneho života. Vytvárali ho vzdelaní ľudia so skúsenosťami z avantgardy (snažila sa prejsť od zobrazenia sveta k jeho premene), ktorí sa pripojili k socialistickému realizmu. Podarilo sa im zrealizovať sen avantgardy – zorganizovať život spoločnosti v jednotných umeleckých formách – i keď iba v sociálnej sfére. Prekonali rozryv medzi elitárnym umením a gýčom tým, že gýč sa stal sprievodcom elitárných ideí, serióznosť sa spojila s dostupnosťou. Ideológia sa často podávala v samotnom diele cez kódovanie emócií pomocou prvkov zábavy.

Ničenie elitárnej a ľudovej kultúry, na druhej strane ich spojenie v estetike socialistického realizmu, odráža i snahu odstrániť vysokú a nízku spoločenskú vrstvu, vytvoriť strednú vrstvu. I keď je snaha mať sa dobre pre človeka prirodzená, stredná vrstva bola pre ruský dejinný kontext neprirodzená, už Dostojevský na to upozorňoval vo svojich románoch.

Nové umenie nemalo podľa A. Gana zobrazovať, či reflektovať skutočnosť, no zhmotňovať a vyjadrovať nové ciele robotníckej triedy. Pôvodná poznávací funkcia umenia sa nahradila konštrukčnou. Ako písal Boris Arvatov, z umelcov sa mali stať spolupracovníci vedcov, inžinierov a administrácie; skrášľovači, dizajneri skutočnosti, ktorú

¹⁰⁸ Grojs, B.: *Iskusstvo utopii. Gesamtkunstwerk Stalin. Staťji. Pragmatikakul'tury*, Moskva 2003, str. 25, 40

vytvárala politická moc, nie oni sami.¹⁰⁹ Umelec sa teda rovnal „ilustrátorom príkazov strany“¹¹⁰ v rámci „estetiky simulácie“¹¹¹.

V súvislosti s maľbou socialistického realizmu, jeho estetickým programom, Jekaterina Degot¹¹² poukazuje na jeho odmietanie *médiašpecifiky* (Klement Grinberg – 70., 80.roky 20.storočia) – t.j. akceptovanie vlastností daného média, hraníc jeho možností – u maľby je to jej ploskosť, neschopnosť plnocene zobrazit' objem, ktorú avantgarda v rámci „mediálnej kritiky“ prijala, pracovala s týmto obmedzením a demonštrovala ho cez farbu, tvar, plochu a líniu.

Avantgardní umelci sa naopak snažili vnieť kritický úsudok už v samotné dielo a tým eliminovať kritiku vnímateľa. Predstavitelia ruskej avantgardy¹¹³ vnímali abstrakciu iba ako medzistupeň na ceste k „nadrealizmu“ – zhmotneniu reality v celej jej tvárnosti naraz, a nie pomocou jednotlivých prostriedkov, čím sa približovali k ikonopisu.

Maľba socialistického realizmu¹¹⁴ sa snažila o zmývanie hraníc medzi maľbou a fotografiou, čím sa približovala k filmovému obrazu. Mala byť „nijaká“, bez štýlu, či rukopisu autora, jej analýza sa

¹⁰⁹ Tamtiež, str. 44, 45, 47

¹¹⁰ Tamtiež, str. 50; V 70. rokoch vzniká na moskovskej nezávislej scéne smer *soc-art* (socialistický realizmus + pop-art; Il'ja Kabakov, Erik Bulatov, Alexander Melamid, Vladimír Sorokin a i.), ktorý tematizoval mechanizmy socialistického realizmu, ironicky používal klišé sovietskej masovej kultúry; v kinematografii tento smer predstavuje aj tzv. *parallelnoe kino* (napr. Igor a Gleb Alejnikovy a ich film **Traktorista II./Traktorist II.** (Rusko 1992)), ktoré si už počas perestrojky vytvorilo vlastnú infraštruktúru pre umelecké experimenty mimo oficiálnych kinoštúdií a distribúcie. Za druhú vlnu *parallelnogo kino*, pokračovanie „opozičnej estetiky“ sa považuje film **Štyri/Četyre** Ilji Chržanovského (Rusko 2005).

¹¹¹ Hansgen, S.: Fantasmagorii sorealističeskogo kanona. In: Günter, H., Hensgen, S.: *Sovetskaja vlast' i media*. Akademičeskij proekt. Sankt-Peterburg 2006, str. 435

¹¹² Degot', J.: *Transmediaľ'naja utopija živopisi socialističeskogo realizma/Sovetskaja vlast' i media*. Akademičeskij projekt. Sankt-Peterburg 2006, s. 204-216

¹¹³ P. Filonov (jeho spis *O intelektuálnom umení/Ob intelektuálnom iskusstve* poukazuje na intelektuálno-abstraktné umenie ikonopisu ako vizuálny prejav podstaty pravoslávie), M. Maľjušin, K. Malevič, A. Rodčenko, L. Popova, K. Petrov-Vodkin a i. /diela mnohých z nich sú použité vo filme **25-e, pervyj deň** (Arkadij Ťurin, Jurij Norštejn, ZSSR 1967) – vid' analýzu tohoto filmu na str. 78/

Vo filmovej tvorbe sa objavujú aj napríklad avantgardné animované propagandistické filmy, vychádzajúce z estetiky sovietskeho plagátu: **Sovietske hračky/Sovetskie igruški** (Dziga Vertov, ZSSR 1924) (nehovoriac o jeho neanimovanom **Človeku s kamerou/Čelovek s kinoaparatom** (ZSSR 1929) a iných filmoch), **Medziplanetárna revolúcia/Mežduplanetarnaja revoljucija** (Z. Komisarenko, J.Merkulov, N. Chodataev, ZSSR 1924) a i.

¹¹⁴ S jej citáciou pracuje napríklad animovaný film V. Tarasova **Kupředu, čase!/Vremjavpered!** (ZSSR 1977), vid' str. 80

ohraničovala analýzou sužetu, čím sa paralyzovala individualistická kritická schopnosť vnímateľa. V protiklade s európskou *dehumanizáciou umenia* (José Ortega y Gasset - 1925), ideológia Sovietskeho zväzu vyžadovala „živý život“, sformovanie jazyka blízkosti, pozitívnosti, materinskosti; kritik sa mal stať spoluúčastníkom tohto „štýlu bez štýlu“.¹¹⁵

V porovnaní s maľbou 19. storočia nebolo cieľom verné zobrazenie modelu, no „program prekonania jazykového a mediálneho odcudzenia, utópia absolútnej bezprostrednosti, „transmediálnosti“, ktorá sa zázračným spôsobom zaobišla bez prostriedkov, prekonáva ich, čím neutralizuje kritiku“.¹¹⁶ V snahe o transmediálnosť sa socialistická maľba stáva v svojom vizuálnom „štýle“ hybridom fotografie a maľby. Spolu s plagátom, kinematografiou, fotografiou¹¹⁷ a i. sa usiluje o masovú distribúciu - originál je vzorom pre rozmnoženie, je reklamou systému ideí. Preto môžeme tvrdiť, že bola pragmatickým, reklamným produktom, v čom sa zhodovala s potrebami súčasnej masmediálnej spoločnosti.

Vedenie strany, nemajúce na začiatku konkrétnu predstavu, sformulovanú v marxistickej teórii o tom, ako uskutočniť nové usporiadanie spoločnosti, skeptické voči avantgardným snahám, postupne v 30. a 40. rokoch minulého storočia vytvoril kánon socialistického realizmu. Podporu avantgardy si síce cenilo, no báli sa ich snahy o umeleckú diktatúru. Avantgarda preto už koncom 20. rokov stráca spoločenský vplyv.

30. roky vplyvom boja proti formalizmu, samovraždy

¹¹⁵ Aj Alexander Rodčenko hovoril o potrebnosti tém ako materinstvo, jar, láska, súdruhovia, deti, priatelia, učiteľ, sny, radosť. Rodčeno, A.: *Opyty dľa budúšcego. Dnevniky, stat'ji, pisma, zapiski*. Moskva 1996, str. 199 In: *Tamtiež*, str. 205

¹¹⁶ Degot', J.: *Tamtiež*, str. 208

¹¹⁷ Fotografia zdieľa spolu s ikonopisom „realitu, ktorá vzniká stupňami vyjavovania bytia“, nedá sa, ako tvrdí J. Degot', rozčleniť na škvrny a línie.

Majakovského, uvezenia Mejercholda, článku¹¹⁸ Chaos namiesto hudby/Sumbur vmesto muziky (1936) (kritika opery Ledi Makbet Mcenskogo uezda D. Šostakoviča) požadujú realistické umenie. Postupne sa formuluje kánon socialistického realizmu, podporený i vystúpením B. Šumjackého na zjazde zväzu filmárov (bol jeho predsedom), na ktorom okrem iného odsúdil formalizmus Ejzenštejnových filmov.

Jednou z prvých „novorealistických“ snáh v kinematografii bol film Abrama Rooma **Strogij junoša** (ZSSR 1934). V pozdvihnutej, sviatočnej nálade, utopickej citlivosti, pocite dostatku, energie, intenzívnosti, spolupatričnosti, vytvorení rituálneho kolektívu, ktorý pomáhal divákovi zabudnúť na svoj chudobný, monotónny život (dopomáhala k tomu aj hudba),¹¹⁹ sa cez šport (ako každá ideológia) vyjadrovala k antike sa obracajúca klasická norma krásneho, harmonického a zdravého tela. Nový človek mal dosiahnuť víťazstvo komunizmu podľa vzoru antických atlétov – silných, disciplinovaných a v bitke skúsených športovcov.¹²⁰ Tento film však nevošiel ani do distribúcie, Stalinovi sa zdal byť vo svojom páťose príliš prehnaný.

Vzorovými sa stávajú diela Grigorija Alexandrova /napr. **Svetlyj puť** (ZSSR 1940)/¹²¹ a Ivana Pyrjeva /**Nemotorný ženích/Traktorist**¹²² (ZSSR 1939), **Kubánski kozáci/Kubanskie kazaki** (ZSSR 1949)/. Tváre svätcov z ikon (*lik*, namaľovaný podľa žijúcich ľudí) nahradili tváre budovateľov nového sveta – S. Ejzenštejn to v nezachovanom filme **Bežin luh/Bežin lug** (ZSSR 1935-7)¹²³

¹¹⁸ Podľa štylistiky, nakoľko autori sa nepodpísali, sú pravdepodobne jeho autormi I. V. Stalin, A. A. Ždanov a S. M. Kirov.

¹¹⁹ Hansgen, S.: Fantasmagorii sočrealističeskogo kanona. In: Günter, H., Hensgen, S.: Sovetskaja vlast' i media. Akademičeskij proekt. Sankt-Peterburg 2006, str. 430

¹²⁰ Tamtiež, str. 430-431

¹²¹ Pre režiséra tohto filmu je typické časté používanie vizuálnych efektov, ktoré sa neskôr preniesli do ekranizácií rozprávok. Z chrámu sa vo filme stáva škola, k červenej farbe sa tu odkazuje hlavne pomocou slov piesní – napr. „zástava duše mojej, zástava krajiny mojej“, „sen krásny, ešte nejasný, volá ťa vpred“, či „nech žije krajina hrdinov, tých, čo snívajú a vedcov“.

¹²² Vid' poznámka č. 110

¹²³ Z filmu zostali iba fotografie – využíva ich napríklad Sergej Sel'janov v niekoľko krát

vyjadril tvármi, nahradzujúcimi prázdne miesta po *likoch* v ikonách.(Obrazová príloha, Obr. č.33,34).

Alexandrov spolu s Pyrijevom vytvárajú vo svojich dielach novú, umelú socialistickú ľudovú kultúru. Zatiaľ čo Alexandrove¹²⁴ filmy formujú mestský folklór, Pyrijevove sa odohrávajú na dedine, všetky však vrcholia v Moskve.

Obyvatelia Sovietskeho zväzu verili, že hrdinami obrazov/filmov sú oni sami, až neskôr zistili, že ich „reálne“ bolo virtuálnym,¹²⁵ socialistický realizmus bol skôr surrealizmom, zobrazujúcim svet už v reálne neexistujúcom „svetlom budúšom“.

Podnetným impulzom pre pochopenie kontextu vzniku kánonu socialistického realizmu,¹²⁶ ktorý programoval želanie masy a zároveň bol hlasom politickej moci, jeho nadväznosti na predchádzajúce ruské umenie, sú aj fakty, ktoré Jaromír Blažejovský uvádza vo svojej dizertačnej práci *Spiritualita ve filmu v kapitole Dva světy Pavla Florentského*:

„Církev podle Florenského neřeší konflikt starých či nových forem, ale vyžaduje od umění realismus, tedy pravdu. Je přitom třeba dodržet „nalezený a sněmem prověřený všelidský kánon“; pokud se tak nestane, obdrželi jsme buď výsledek nižší úrovně, nebo jde o nový objev, který je třeba prověřit. V takovém případě musí být umělec připraven nést odpovědnost. ... Pokud umělci už nadpozemský obraz jasně nevidí, stávají se z nich samozvanci a dokonce falešní svědkové, tvrdí Florenskij. Z těchto normativních úvah mimochodem vysvítá,

spomínanom filme **Ruská idea/Russkaja ideja** (Rusko 1995).

¹²⁴ Začínal ako asistent réžie u S. Ejzenštejna, vniesol do sovietskeho filmu prvky amerického muzikálu.

¹²⁵ Čuchrov, K.: Sovetskoe: prošloe ili buduščee? Chudožestvennyj žurnal, august 2006 (<http://xz.gif.ru/numbers/63/sovetskoye/>)

¹²⁶ Podobne ako J. Stalin, aj Ivan Hrozný sa snažil zničiť ľudovú kultúru (vykázal skovoročov na sever Ruska), vytvoril novú, podporujúcu štát. Podobné snahy mal aj Peter I. Stalin ich preto oboch obdivoval a nariaďoval výrobu filmov o týchto absolutistických vládcov /napr. **Ivan Hrozný/Ivan Groznyj** S. Ejzenštejna (ZSSR 1944)/ - vid' jeho analýzu jeho farebnej časti v závere druhého dielu filmu v Markovičová, V.: Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie a Vasilija Kandinského (odborová práca). Olomouc, Univerzita Palackého 2005, str. 37-42

nakolik sovětská teorie socialistického realismu a vůbec umělecká praxe v režimech stalinského typu kráčela ve stopách autoritativních estetických kánonů ortodoxní církve. Pojmosloví obou systémů se částečně shoduje: klíčovými pojmy jsou „pravda“ a „realismus“. Církevní norma ovšem neoperuje pojmy „stranickost“ nebo „lidovost“; pokud se ptáme na „typičnost“, tato norma ji obsahuje implicitně. O pravověrnosti obrazů rozhoduje v obou systémech vnější autorita (církevní sněm, stranický aparát), kánon je automaticky považován za všelidsky platný, experimentující umělci jsou apriorně vystaveni podezření a obvinění. Nejdůležitější shoda však panuje ve víře v existenci absolutní pravdy, o níž talentovaný umělec pouze podává svědectví. Teorie „předzjevenosti“ platila svým způsobem i pro socialistický realismus. V něm se ovšem za pramen zjevení nepovažoval sen (jedině snad utopický nebo romanticky revoluční sen), nýbrž třídní praxe a zkušenost. Nešlo o to, zda byl nějaký muž zobrazen dobře nebo špatně, ale jestli to byl opravdu Vladimír Iljič. Tak jako věřící hleděli skrze hmotnou ikonu jako skrze okno do věčného světla, byla i díla socialistického realismu určena nikoli k estetickému požitku „o sobě“, ale byla v nich spatřována „okna“ k přímému nazírání revolučních pravd.¹²⁷

Každá oficiální ideologie udeľovala veľkú pozornosť farbám, používaným v štátnej symbolike. Už Moskovský štát Ivana Hrozného prijal červenú za svoju oficiálnu farbu - všetky gramoty mali pečať červenej farby, rovnako i zástava. Zároveň sa v rokoch 1667-1668 objavuje bielo-červeno-modrá trikolóra.

Červená ako farba revolučného boja sa prvý krát objavila počas Francúzskej revolúcie na konci 18. storočia. No obzvlášť v Rusku získava význam slobody a obnovy. Revolučná ideológia začína aktívne

¹²⁷ Blažejovský, J.: Spiritualita ve filmu (Disertační práce). Masarykova univerzita, Brno 2006, str. 54-55

rozširovať červenú farbu, vnášajúc do nej symboliku krvi, oslavy, víťazstva, nádej a vieru. Niesla v sebe, zpochybňujúc „kultúru otcov“, preliatu krv sovieskeho národa v boji za výstavbu socializmu a komunizmu pod vedením komunistickej strany (červená, ako bolo už uvedené, predstavuje prítomnosť, socializmus túto jej stránku podporil, využil).

Počas revolučných procesov sa jej pôvodný význam obohacuje o nové kvality, ako správny, najlepší, pokrokový - zjednodušene povedané, bol nasmerovaný do materiálnej roviny. Do jazyka vstupujú nové „červené frazeologizmy“¹²⁸. Najlepšie zo všetkých farieb vystihuje fyzický i psychický stav ruského národa v tomto období, spolu s jeho ambíciami a nádejou. Robotník sa mal stať „akumulátorom revolučnej energie“¹²⁹, zdá sa, že sa vedome počítalo s jej aktivizujúcou funkciou farby socializmu pri práci.

Červená sa odrazila i v červenej zástave - vyjadrení idey materializmu. Materializmus interpretuje bielu ako farbu snehu a hmly, žltú ako púšť a step, červenú ako farbu bojovníkov za slobodu a čiernu ako farbu útrov, nerastného bohatstva krajiny. Tomuto tvrdeniu však odporuje napríklad i fakt, že mnohé krajiny majú na svojich zástavách farby, ktorých spomínaný význam nezodpovedá ich klimatickým polohám.¹³⁰

Vyhlasenie o štátnej zástave ZSSR z 19. augusta 1955 uvádza:

„ ... je sybolom štátnej suverenity ZSSR a neporušiteľného zväzu robotníkov a poľnohospodárov v boji za vytvorenie komunistickej spoločnosti. Červená farba zástavy je symbolom hrdinského boja sovietského ľudu pod vedením Komunistickej strany Sovietskeho

¹²⁸ Vid' textovú prílohu Červený slovník.

¹²⁹ Borisova, I.: Poisk novoj identičnosti v jazyke: Rečevye struktury v romane F. Gladkova: Cement. In: Sovetskoe prošloe (sbornik statej). Sankt- Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet 2007, str.7

¹³⁰ Serov, N. V.: Estetika cveta (Metodologičeskie aspekty chromatizma)
<http://psyfactor.org/lib/aestcolor1.htm>

zväzu za vytvorenie socializmu a komunizmu, kosák a kladivo¹³¹ predstavujú spojenie robotníkov a poľnohospodárov, zjednotených do družstva. Päťcípa hviezda na zástave SSSR je symbolom konečného víťazstva ideí komunizmu na piatich kontinentoch zemegule.¹³²

Hlása sa teda export revolúcie do celého sveta pomocou násilia proletárskej diktatúry, vznik celosvetovej sovietskej republiky, „svetový požiar“, v ktorom sa celá zemeguľa mala očistiť a znovuzrodiť. Ikonopisný, kresťanský rozmer vzkriesenia je vytesnený „socialistickým vzkriesením“ - obeťou nadosobnému cieľu (t.j. vzdanie sa svojej individuálnosti) - bojovníci za socializmus „zostanú navždy v našej pamäti“. Desatoro nahradila „teória marxizmu

¹³¹ Pomocou nich sa mala dosiahnuť svetlá budúcnosť – zodpovedala tomu i ich žltá farba. Perč Sarkisjan v animovanom propagandistickom filme **Gorjačij kameň** (ZSSR 1965) zobrazil zvrhnutie ruskej impérie pomocou červenej mýtickej postavy robotníka a roľníka, ktorá kladivom zabije dvojhľavú čiernu orlicu (symbol ruskej impérie); čierna v porevolučnom období znázoňovala i imperialistické cárske Rusko. Zelená bola farbou anarchie.

¹³² Tamtiež

Päťcípa hviezda sa v rôznych farbách vyskytuje na viac ako dvadsiatich zástavách krajín sveta (Brazília, Čile, Maroko, Turecko, Čína a i.). Používa už viac než štyri tisíc rokov. V Mezopotámii bola schémou pohybu planéty Venuši. V Egypte nimi zdobili nebo v hrobkách faraónov. Ako ornament sa vyskytuje i na etruskej keramike. Gréci ju spájali s bohyňou lásky Afroditou (považovali ju za kombináciu čísel dva – ženský počiatok, spojený so zemou a tri – mužský počiatok, spájaný s nebom, a teda za prepojenie neba a zeme; ich súčet symbolizoval mikrokozmos ľudského tela a rozumu) - Rimania obdobne s Venušou. Pytagorejcami nakreslená jedným ťahom ruky zasa predstavovala posvätný symbol telesno-duševnej harmónie – zdravia. Gnosticci a alchymisti ňou vyjadrovali päť elementov, kresťania päť rán Krista. V súvislosti s ňou sa dokonca hovorí o moci kráľa Šalamúna nad pozemským a nadzemským svetom. Predpokladá sa, že tento typ hviezdy ako bolševický symbol navrhol Trockij (patril k slobodomurárom) v roku 1918 – veď komunizmus niesol v sebe ideu „nového človeka“, porazenia „temnoty starej buržoáznej spoločnosti“, zároveň pretrvávala u ľudí predstava Betlehemskej hviezdy (tá bola na vianočnom stromčeku nahradená novoročnou červenou hviezdou, podobne, ako v mnohých iných prípadoch napĺňania pôvodných symbolov, viery, novým obsahom), ukazujúcej trom kráľom cestu k práve narodenému Ježišovi. Hviezda nahradila kríž a ikonu, vystriedala orlov na vežiach Moskovského Kremľa, kde je doteraz. Pravoslávni v tomto akte vidia poklonenie sa satanovi - červenému drakovi, s ktorým bojoval sv. Georgij. Patcípa hviezda, jeden z hlavných okultných symbolov, predstavovala človeka, snažiaceho sa spojiť nebo a zem, v prevrátenej pozícii zasa satana. V porovnaní s šesťcípou hviezdou bola uzavretým energetickým systémom.

Pôvod päťcípej hviezdy v **Medziplanetárnej revolúcii/Mežduplanetarnej revolucii** (Zenon Komissarenko, Jurij Merkulov, Nikolaj Chodataev, ZSSR 1924) sa vysvetľuje na povelom vojaka vo vesmírnej lodi, kedy dosadá na jeho čiapku z hviezdnej oblohy. V **Prorokoch a lekciách/Proroki i uroki** (V. Kotenočkin, ZSSR 1967) hviezdy vytrisknú spod úderu kladiva robotníka - „demiurga“ zlatej farby a letiac vo vzduchu zčervenajú, nasiaknu krvou bojiska 2. svetovej vojny.

O soche V. Muchinovej Robotník a družstevníčka/Rabočij i kolchoznica (1935-1937), symbole Mosfilmu, ktorá bola taktiež jedným zo symbolov socializmu, sa Viktor Peljevin vyjadril ako o „ruskom jing-jang“.

a leninizmu“¹³³.

Ikona zastupovala ideu, nebola jej konkrétnym zobrazením. V tomto bode sa v ruskej kultúre zakorenila jedna z jej hlavných črt - práca s podtextom (v literatúre a iných umeniach sa to prejavuje tzv. čítaním medzi riadkami). Socializmus sa ho svojím realizmom snažil zničiť, legitimizovať. Prejavovalo sa to napríklad i jeho doslovnou charakteristikou červenej farby – v zástave, ktorá zčervenala od krvi obetí za vybudovanie socializmu.¹³⁴

Výstižne pohyb červenej vyjadril Venjamin Fedčenko¹³⁵. Spája ju s vzostupom, excitáciou - záleží len, či sa tento vzostup deje v radosť (láska, vzkriesenie, kráska, atď) alebo v podráždení, hneve, kedy sa prejavuje v socialistických významoch - psychologickom nápre, fanatickej viere, plamenistej energii, revolučnej vášni, prudkej sile, pomätenom pátose atď.

Všadeprítomná červená farba socializmu postupne začala pôsobiť utlmujúco, apaticky,¹³⁶ na niekoho „katapulticky“¹³⁷. V záverečných desaťročiach socializmu sa žilo „malými udalosťami“, pasívne, bez strachu zo zajtrajšieho dňa, čo bolo od 90. rokov minulého storočia vystriedané bojom o prežitie.

V expandovaní želania zničiť minulosť bol človek zbavený slobody, a preto nadobudol presvedčenie, že za nič nemôže.

¹³³ Premenu religiozity, obetischopnosti ruského človeka v socializme zobrazuje bez slov - slovami obrazov a hudby - krátky montážny film Georgija Bagdasarova **Geburtstag** (Rusko, Nemecko 2005). Nadväzuje tak akokeby o desať rokov neskôr na **Ruskú ideu/Russkaja ideja** Sergeja Seljanova (Rusko 1995), svojho učiteľa z petrohradského Institutu kino i televidenija. Spomínanú transformáciu však dopĺňa/porovnáva so zábermi z nemeckej kinematografie, v ktorej sa odzrkadlili vplyvom ideológie fašizmu podobné zmeny. V zvukovej stope Geburtstagu neplynie konkrétny filozofický rámec (citovanie N. Berďajeva S. Seljanovom); oproti svojmu predchodcovi využíva i diela socialistického realizmu ako napríklad **Pád Berlína/Padenie Berlína** Michaila Čiaureli (ZSSR 1949-1950).

¹³⁴ Podtext do ruskej kultúry sa snažila navrátiť napríklad tvorba Andreja Tarkovského a Vasilija Šukšina.

¹³⁵ Fedčenko, V.: Na rubeže dvoch epoch. Moskva, Pravilo very 2004, str. 143-5

¹³⁶ Vid' kapitolu Fyziologické a psychologické vlastnosti červenej, str. 29.

¹³⁷ Vid' izbu - inštaláciu Ilji Kabakova Človek, ktorý vzlietol do priestoru (1988) pre galériu Ronalda Feldmana (New York), v strede ktorej „bylo sedátko ke katapultování se, jež bylo zřejmě jediným únikem z uzavřené místnosti, jejíž stěny pokrývali plakáty (spodnú časť tvoria červené plagáty) a reprodukce propagující komunistickou ideologii“. (Bydžovská, L. a i.: Dějiny umění 12. Praha, Euromedia 2002, str. 50 (vyobrazenie inštalácie) -51)

Zodpovednosť pred „silou“, nie pred Bohom preniesol na druhých – tých, čo rozhodovali. Táto situácia viedla k nekritičnosti voči sebe, podriadený utláčal svojho podriadeného o to viac, než bol on sám utláčaný. Kto sa nevie ovládať, sa najľahšie ovláda, stačí iba krmiť jeho vášeň. Prostí Rusi naďalej čakali a hlavne počítali s niekým iným, než so sebou.

„Надо“ (nado – je treba) dominovalo nad „хочу“ (chaču – chcem), čo je však príznačné pre väčšinu ruskej histórie až dodnes.

Posledné roky socializmu výstižne zobrazila Nina Šorina v animovanom filme **Dvere/Dver** (ZSSR 1987). Chlapcovi v modrých nohaviciach a červenom svetri ujde modrý balón (červená ako jeho radosť, živosť, nevinnosť, zasnívanosť; modrá ako túžba, sen, stretnutie duchovného a materiálneho sveta),¹³⁸ hompáľa sa vo vzduchu okolo domu, kde nefungujú dvere, na chvíľu sa zachytí na soche komsomolca a komsomolky na vrchnom priečelí domu. Je ráno a v rádiu vysielajú „Hodinu rannej gymnastiky“ – „začneme z chôdze na mieste“ a obyvatelia domu, ako každý iný deň, používajú svoje zaužívané spôsoby, ako sa dostať z domu von – pomocou kufra na šnúrke či dematerializácie.

V obraze nefungujúcich dver ľahko možno uvidieť obraz stroja Sovietskeho zväzu, ktorého tvár postupne zošedla, červenými zostali (vo filme) iba hasiace prístroje a šál huslistu. Príznačným je i motív nevesty, ktorú ženích čaká pred vchodom a ona sa márne pokúša dostať von. Vo vnútri má každý svoju kašu emócií, jej hlasy sa ozývajú v rádiu - či už je to V. Vysockij, C. Debussy, P. I. Čajkovskij alebo hlas V. Trošina z piesne Podmoskovnye večera – ... „Trudno vyskazať, i ne vyskazať, vse čto na serdci u menja“. (Je ťažké vypovedať, i nevypovedať všetko, čo mám na srdci).

¹³⁸ Režisérka sa pravdepodobne inšpirovala hraným snímkom - **Červeným balónikom/Ballon rouge** Alberta Lamorissa (Francúzsko 1956), v ktorom malý Pascal, podobne ako hrdina Dverí, zasnene brázdí zošednutým (Platón šedú interpretuje ako farbu prítomnosti, „šedé mesto“ nám tak napomáha hlbšie preniknúť do prítomnosti) mestom s balónom (Pascalov balón je však červený, svojím oblečením s mestom splýva).

A keď sa dvere nakoniec vďaka chlapcovi a s ľahkosťou sa dematerializujúcom starcovi otvoria, nikto si to nevšimne. Na chlapcove zakričanie: „Dvere!“ ich n-tý obyvateľ domu zabuchne a automaticky sa šplhá po rýne do svojej komôrky.

Ako by režisérka predvidela, že ľudia, národ sa po páde socializmu nezmení za rok, za dva, ani za dvadsať...

Veľký inkvizítor – predpoveď koreňov a následkov socializmu

Už Vladimír Solovjov vo svojom komentári k „Veľkému inkvizítorovi“ F.M. Dostojevského poukázal na to, že ani najlepší jedinec nemá právo znásilňovať spoločnosť v mene svojej nadržanosti, spravodlivosť nie je podľa neho dielo rozumu jednotlivca, ale nachádza sa v ľude ako celku, ktorý sa slobodne zjednotí v mene Krista.¹³⁹ Ten však, nakoniec, slovami N. Berďajeva, poprel Boha v mene ľudstva¹⁴⁰, v mene absolútnej moci štátu – či už v jeho hlave stál cisár alebo vedúci Komunistickej strany, čím povýšil ľudskú nedokonalosť na zákon.

Berďajev neskôr dodáva, že nie je na svete nič vyššieho než odhaliť ľuďom tajomstvo zmyslu vecí, odhaliť absolútnu a večnú pravdu. Toto je vec vyššia než ľudské šťastie, vyššia než akékoľvek ľudské zriadenie, vyššia než spokojnosť, než pozemský chlieb, než štát, vyššia než sám život na tomto svete.¹⁴¹ Odhalenie sa môže udiť napríklad pomocou ikony, ktorá je obrazom pravdy, nie však pravdou samotnou. Predstavuje vodítko, nie cieľ. Podobne, ako je slepé zbožtenie alebo pohrdanie človekom,¹⁴² ktoré Berďajev dokonca

¹³⁹ Solovjov, V. S. a kol.: Veľký inkvizítor: Nad textem F.M. Dostojevského. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 2000, str. 46

¹⁴⁰ Tamtiež, str. 277

¹⁴¹ Tamtiež, str. 296

¹⁴² Ako poznamenal Konstantin Leontiev, socializmus veril v ľudstvo, ale nie v človeka. Tamtiež, str. 216

nazýva „démonizmom“.¹⁴³

Výstižne vo svojej knihe Dostojevského pojetí světa¹⁴⁴ poznamenal, že Dostojevský nie je učiteľom života, nedá sa ísť jeho cestou, žiť podľa neho, získať z jeho diela ponaučenie – presakuje z neho opojenie ruskej duše smrťou, jej malý pud sebazáchovy, nedostatok sebadisciplíny, slabý charakter, túžba po sebazničení, apokalyptické, nihilistické¹⁴⁵ naladenie. Sprevádza čitateľa temnotami, ohnivým krstom, ukazuje, že človek sa dostáva vyššie iba cez utrpenie.

Veľký inkvizítor je asi dvadsaťstránkova časť druhej knihy Bratov Karamazových F. M. Dostojevského. Ivan v nej v hostinci rozpráva Aljošovi ním napísanú legendu o Veľkom inkvizítorovi v Seville, ktorý zatvorí do velenia Krista po tom, ako sa objaví v tomto meste a vzkriesi mŕtve dievča. V noci príde do jeho celi a v monológu ho prehovára, aby odišiel, ľudí prenechal Cirkvi, nakoľko sú príliš slabí na Jeho zákon lásky, posolstvo, ktoré priniesol na zem. Ježiš ho mlčky vypočuje a nakoniec ho pobozká¹⁴⁶.

Počas rozhovoru s Aljošom Ivan poukazuje na vedľa sediacu skupinu mužov v hostinci s myšlienkou, že ruský človek, horlivo diskutujúci o Bohu alebo socializme, hľadá vlastne odpoveď na tú istú otázku.

V legende vyjadruje slabosť ľudí, ktorí sa dobrovoľne kvôli

¹⁴³ Tamtiež, str. 303

¹⁴⁴ Berďajev, N.: Dostojevského pojetí světa. Praha, Oikomenh 2000, str. 140

¹⁴⁵ Ruský nihilistický vzťah ku kultúre vychádza z presvedčenia, že kultúra nerieši otázku konca, problém zavŕšenia svetového diania; iba podporuje priemer, ktorý je upevňovaný formou (Tamtiež, str. 18).

V. L. Zborovskaja (Reprezentacija mentalnosti v sovremennom otečestvennom kino. In: Zak, M. E., Šilova, I. M.: Rossijskoe kino. Vstupenije v novyj vek. Materik, Moskva 2006, str. 152), opierajúc sa o klasifikáciu čŕt ruského charakteru N. O. Losského, uvádza, že nihilizmus je popieranie existujúcich spoločenských noriem, ktorý sa prejavuje chuligánstvom; prispieva k tomu i „odtrhnutie od mechanizmu života otcov“. Preto, ako si L. Muratov vo svojom článku Vremja-gorod-ekran (In: Žeželenko, M. L.: Peterburgskoe „novoe kino“. Mol, Sankt-Peterburg 1996, str. 27) vypožičiava slová N. Berďajeva, je „ťažké, veľmi ťažké vytvárať kultúru apokalypticky a nihilisticky“, pritom, ako tvrdí, ruské hľadanie pravdy vždy malo akokalyptický alebo nihilistický charakter.

Spomínané naladenie je typické i pre petrohradskú filmovú tvorbu v rokoch 1915-17 (Carievič Alexej – Jurij Željabužskij, ZSSR 1917) a „novoe kino“ konca 20. storočia (napr. **Bumažnyje glaza Privšina** (Valerij Ogorodnikov, ZSSR 1989), **Listy mŕtveho človeka/Pisma mertvogo človeka** Konstantina Lopusanského, ZSSR 1986 a i.).

¹⁴⁶ Bozk sa v Biblii považuje za znamenie pokoja.

fyzickému nasýteniu nechajú zotročiť, zbavia sa ťaživej slobody a prenechajú vládu nad svojím svedomím druhému človeku. Týmto sa však popiera viera v Boha a z nej vyplývajúca viera v človeka, ktorý pre zachovanie svojej slobody a osobnosti podľa Berďajeva¹⁴⁷ nutne potrebuje pokoru pred tým, čo je vyššie, než jeho „ja“.

Nazýva ho prorokom ruskej revolúcie, k čomu dodáva, že „revoluce ducha v zásade popiera ducha revoluce“¹⁴⁸. Socializmus so svojím hlásaním rovnosti, ktorá je navonok možná iba v despotizme,¹⁴⁹ prijímaním európskych hypotéz ako axióm, sa snažil znieť alebo na zem, čo je však v súlade s vierou v Boha nemožné¹⁵⁰. Od ľudovej kultúry vzdialená ruská inteligencia začala hľadať pravdu v ľude. Ako však Berďajev výstižne poznamenal, „lidovost není mimo mě, není ani v mužikovi, nýbrž ve mně, v hlubinné vrstvě mého vlastního bytí, na niž už nejsen uzavřenou monádou“.¹⁵¹

Socializmus smeroval k „svetlej budúcnosti“, ktorej mal jednotlivec obetovať svoj život, sám ju nezažijúc.¹⁵² Pokiaľ však

¹⁴⁷ Berďajev, N.: Dostojevského pojetí světa. Oikomenh, Praha 2000 str. 84

¹⁴⁸ Tamtiež, str. 86

¹⁴⁹ Tamtiež, str. 127 (Všeobecná spravodlivosť, rovnosť je na zemi nedosiahnuteľná, zem je miestom stretu rôznych úrovní ľudského vývoja. I v animovanom spracovaní **Zvieracej farmy/Animal Farm** Georga Orwella (Joy Batchelor, John Halas, USA 1954) (film vznikol na zakázku v rámci protisovietskej propagandy) najstaršie prasa pred svojou smrťou, v predvečer zvrhnutia despotického farmára a nastolenia rovnosti všetkých zvierat na farme, upozorňuje ostatné zvieratá, že tento cieľ dosiahnu, ak sa budú vyvarovať nerestí (cnosť je však rozhodnutím jednotlivca, nedá sa masovo nastoliť). Sergej Bulgakov dodáva (Solovjov, V.S. A kol.: Velký inkvizitor: nad textem F.M. Dostojevského. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma 2000, str. 247), že ak nie je nesmrteľnosť, nie je ani cnosť.

¹⁵⁰ I Dostojevský v Bratoch Karamazových (Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1962, str. 38) poznamenáva, že otázka ateizmu (socializmu) je otázkou Babylonskej veže, ktorá sa stavia bez Boha nie preto, aby sa dosiahlo alebo zo zeme, ale aby sa nebo znieslo na zem.

Duchovnosť nenesie v sebe motiváciu dosiahnutia, ale postihnutia. Rovnako ako tradícia pomáha prejsť od cieľu k zmyslu. /Kalinauskas, I.: Chorošo sidim, (Pobrechalovki) Sankt-Peterburg, Kľuč 1999, str. 157/

¹⁵¹ Tamtiež, str. 115 (Idealistický postoj k prostému ľudu nájdeme napríklad vo filme **Nedokončená skladba pre mechanický klavír/Neokončennaja piesa dl'a mechaničeskoe pianino** Nikity Michalkova (ZSSR 1977) Tento film je celkovo nasiaknutý idealistickou, od života odtrhnutou zasnívanosťou ruskej šľachty a mešťanstva 19. storočia, až „muchy dochnú od ich múdrych myšlienok“ (citácia z filmu). Dopad ich myšlienok, činov k uskutočneniu zmeny sa podobá zbalenému páru v koči bez koní pred polozrúcaným dreveným domom (obraz zo záveru filmu).

¹⁵² Zobrazenie zmien, smerujúcich k svetlej budúcnosti, môžeme napríklad vidieť na ilustrácii v závere štvrtého vydania čítanky pre tretí ročník základnej školy z roku 1990, t.j. na poslednom vydaní socialistickej čítanky (Vid' Obrazovú prílohu, Obr. č.39) alebo v

nerozumieme budúcim pokoleniam, ani súčasnému, zbytočne by sme sa starali o budúce pokolenia. O to viac, že všetko v tomto časopriestore speje k zániku.¹⁵³

Podľahlo sa trojitému pokúšaniu Krista na púšti diablom – uskutočniť sen o premene kameňov v chleby, ktorými budú všetci rovnakým dielom nasýtení; konať zázraky, ktoré ľudí zotročia a založiť univerzálnu pozemskú ríšu.

„Bohočloveka“, ktorý žije v transcendentálnom, vertikálnom nasmerovaní, pretože si to vo svojej neobmedzenej slobode a slobodnej láske vybral, nahradil „človekoboh“, žijúci v horizontále matérie, jeho hodnoty vychádzajú z vonkajšieho donútenia.¹⁵⁴

Tvorba takéhoto človeka sa potom podobá trojici ruských slov so spoločným koreňom: *искусство* – *искусственный* - *искушение* (iskusstvo-iskustvennij-iskušenie – umenie-umelý-pokušenie).

Dnešné Rusko

„Po roku 1917 sme neustále chceli ísť svojou cestou. Budovali sme socializmus, snažili sme sa dobehnúť a predbehnúť Ameriku, prefarbiť celý svet na červeno. Potom sme sa rozhodli vrátiť sa k východnému bodu a stať sa súčasťou svetového spoločenstva, no opäť svojím jedinečným spôsobom. Rúkali sme pamätníky a spolu s nimi ideály, privodiac na svet novú generáciu nihilistov a cynikov. Potom sme sa spamätali a začali hovoriť o koreňoch, patriotizme, morálke. Neustále, všetko ničiac, začíname odznova, zatiaľ čo ostaní, generáciu za generáciou, tehlu po tehle stavali dom, v ktorom žijú,

premietaní plánu stalinskej rekonštrukcie Moskvy vo filme **Nová Moskva/Novaja Moskva** (Alexander Medvedkin, ZSSR 1938), pracujúceho s porovnávaním nových a starých architekturných foriem.

¹⁵³ Konstantin Leontiev, Solovjov, V. S. a kol.: *Velký inkvizitor: Nad textem F. M. Dostojevského*. Velehrad: Refugium, Velehrad-Roma 2000, str. 216

¹⁵⁴ Delenie F. M. Dostojevského, vychádzajúce z kresťanskej teológie, ktoré neskôr využívala filozofia - najmä S. L. Frank, N. Berďajev.

v mieri a zhode¹⁵⁵. Čo je to za výnimočnú cestu rozvoja, svoju výnimočnú mentalitu? Alebo sa to týka každého z nás, kto žil a žije na zemi nazvanej „Rusko“? Nájďme spoločnú zhodu, vnútorné sily, aby sme sa zmierili s tým, kto rozmýšľa inak, aby sme pochopili, že zlý mier je lepší než dobrá hádka?“¹⁵⁶

Zároveň po páde socializmu Deň výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie (7. november) nahradil z iniciatívy prezidenta V. Putina v roku 1996 *День согласия и примирения* (Deň zhody a zmierenia) ako vyjadrenie snahy o zmierenie opozície a rôznych sociálnych vrstiev spoločnosti.¹⁵⁷

Jeho vláda, v ktorej pokračuje D. Medvedev, sa snaží spojiť princípy dorevolučného a socialistického Ruska, pokračuje v impérijskej tradícii, čo odzrkadľuje i predchádzajúca poznámka pod čiarou.

¹⁵⁵ Mnohí Rusi vidia v Európe príklad harmónie a usporiadanosti - ich predstavy o nej bývajú často skreslené, nadnesené.

¹⁵⁶ Berkut, T.: Krasnyj deň kalendarja. Orskaja chronika, 6.11.2003 (<http://www.hron.ru/?content=statya&t=7105>)

Autorka v článku dokonca uvádza (pravdepodobne špekulatívnu, no zaujímavú) symboliku mien sovietskych prezidentov – hláv komunistickej strany: Meno Stalin v sebe nesie slovo *сталь* (ocel'), čo odpovedalo tvrdosti jeho režimu, Chruščov slovo *хруст* zapraskanie pri „nalomení“ stalinskej vlády a kultu osobnosti. Brežnev koreňom svojho mena *берець* chránil, uchovával enregiu pre budúci zlom, mužský koreň mena Andropova znovu nastolil sprísnenie a disciplínu. Černenko bol posledným čiernym bodom, bodkou tohoto vývoja. Gorbačovov ukrýva slovo *зорб* vrchol, prelom a Jelcin (*ci* v čínštine znamená energia) zamietol rozvaliny socialistického stroja, aby vyčistil cestu (Putin –*путь* t.j. cesta). (pozn. – otázka však zostáva, kam táto cesta vedie, ako v nej Medvedev bude pokračovať).

¹⁵⁷ Pri tejto príležitosti o šesť rokov neskôr zazneli slová ministra armády Sergeja Ivanova: „Pod touto hviezdou bojovali naši otcovia a dedovia“ (hlavne počas druhej svetovej vojny, nasýtiac sa krvou vojakov, „posvätila“ sa ich obeťou), pri návrhu vrátiť päťcípú hviezdu na vlajku Ruskej armády, ktorý podporil i bývalý prezident V. Putin. V skutočnosti, ako uvádza A. Zubov /I sginet krasnaja zvezda! O religioznom smysle nacional'noj simvoliki. Posev, č. 1, 2003 (<http://www.portalcredo.ru/site/print.php?act=news&id=30344>), na nej nikdy nebola. Pôvodne bol na vojenskej vlajke Ruska dvojhlavý orol (dedictvo byzanskej tradície), obraz Krista a v rohoch osemcípce hviezdy (bolo to akoby zobrazením hesla „S nami Boh!“ – vojaci mali byť poslušní Božím zákonom).

Červená päťcípca hviezda má „posilniť Ruskú armádu a zvýšiť morálny faktor“ /Putin i Ivanov vozvrašajut pjatikonečnuju zvezdu na voinskoe znamja (<http://www.newsru.com/-russia/26Nov2002/znamya.html>), faktom však zostáva, že, ako uverejnil Sojuz komitetov soldatskich materej, ročne v ruskej armáde zomrie nie v boji okolo 2000 mužov (Ministerstvo obrany však presné počty od roku 2001 zatajuje) a má vážne problémy so šikanovaním.)

I keď si netrúfame vyvodzovať dopad tohoto aktu, minimálne sa v ňom ponúka imperialistická snaha, nevyslovená, no všetkým jasná pokračujúca vojna proti Spojeným štátom, jadrové zbrojenie. A jednotnosť vďaka súhlasu a zmiereniu krajiny, o ktorú sa koniec koncov pokúšal aj socializmus, je nepochybne jedným z vhodných prostriedkov. Na druhej strane, päťcípce hviezdy na svojich vlajkách majú aj Spojené štáty (bielej farby) a Európska únia (žltej farby).

„Víte, u každého pranároda světa je zvětšující se duševní krize všeobecně se vyskytující znak poslání. Krize má význam překročení prahu, vyšší iniciace. Nakonec skrze tu hlubokou krizi poznáte své poslání, které vás zavede nejen ke kořenům vaší kultury, nýbrž i k archaickým kořenům lidstva, abyste překonala rozdělení mezi přírodou a kulturou,“¹⁵⁸ keďže pochopiť zmysel sveta podľa Vladimíra Solovjeva znamená pochopiť vnútorný, vzájomný vzťah medzi poznávajúcim človekom a poznávanou prírodou.¹⁵⁹ K tomuto kroku je potrebné nájsť hranicu medzi pýchou a sebaúctou, trebalo by ho však urobiť nielen Rusku.

Rusko je podľa známeho súčasného spisovateľa Viktora Pelevina (ako píše v románe Achuli -Kniga oborotnja) jedniná krajina, ktorá v sebe spája východ i západ (svet je bojom týchto protikladov), preto môže zachrániť svet cez krv matky zeme – ropu¹⁶⁰. Ako ukazuje vedecko - populárny film **Vysokomolekulární sloučeniny/Vysokomolekularnye soedinenia** Vladimíra Kobrína (ZSSR 1984), v rope je obsiahnutá minulosť ľudstva, ktorá z nej vytvára produkty prítomnosti.¹⁶¹

Zároveň v postsovietskom období atak ideologických nápisov, plagátov a transparentov vystriedala reklama v jej využívaní červenej – často získava erotizujúci akcent, obnaženú, hypertrofovanú citlivosť.

O tom, že záujem o červenú nebol vytesnený, svedčia aj výstavy, usporiadané na túto tému – Červená farba v ruskom umení/Krasnyj cvet v ruskom iskusstve v Ruskom múzeu (1997), Morfológia červenej/Morfologija krasnogo v Do-galerei (2006) v Petrohrade, Soc-art/Soc-art (2007) v Centrálnom dome chudožnika

¹⁵⁸ Naumova, G.: Tajemství sibiřského lidového léčitelství. Brno, Moba 2000, str. 39

¹⁵⁹ Solovjev, V.: Idea nadčlověka. Olomouc, Votobia 1997, str. 27

¹⁶⁰ Komunizmus podľa Lenina bol socializmom plus elektrifikácia, súčasné Rusko sa podľa názoru mnohých rovná naftu plus pravoslávii.

¹⁶¹ Bagdasarov, G., Bagdasarová J.: Vysokomolekulární sloučeniny. In: Kubica, P.: Academia Film Olomouc (katalóg festivalu), Olomouc, Univerzita Palackého 2007, str. 155
V spomínanom filme je to vyjadrené dinosaurami, plávajúcimi v rope, z ktorej vznikajú plastové produkty.

v Moskve a mnohé iné. V katalógu výstavy *Morfologija krasnogo* sa jeden z autorov – Vladimir Duchovlinov, o červenej vyadril takto: „Tam, kde vytriskuje červená farba, duša je pripravená k konaniu, ovládaniu, a utrpeniu.“¹⁶²

Zároveň J. Kublickij tvrdí, že „nech by bol ďalší osud Ruska akýkoľvek, červená farba zostane dominantným emocionálnym nábojom, nesúcim v sebe potenciál všetkého slávnostného, teplého a radostného...“¹⁶³

Ak nie je jednotne presadzovaný jeden názor, červená je v súčasnosti o to viac spojená so subjektívnym vnímaním. V ankete (viď Textovú prílohu) boli najčastejšie v odpovediach na druhú otázku uvádzané prívlastky pojmov agresívnosť, telesnosť, citlivosť, aktivita, ktoré sa zhodujú so životom v súčasnom Rusku (aktivita je skôr spojená so životom v mestách, mnohí ľudia na vidieku k nej nemajú jednak podnet, dôvod, no zároveň sa v nich zakorenil model socialistického človeka, ktorému bolo všetko nevyhnutné k životu dávané a za neho riešené). Zároveň sa u mnohých ľudí dodnes spája so socializmom, mladá generácia využíva jeho estetiku v grafickom designe a iných odvetviach umenia (viď Obrazová príloha, Obr.č. 45).

Veriaci, (v poslednej dobe je hlavne medzi mladými ľuďmi čoraz viac pravoslávnych, pričom rodičia a starí rodičia sú prevažne ateisti) ju určite okrem iného dodnes spájajú s obetou a vzkriesením Krista.

Červená, rovnako ako i vo vlajke dorevolučného Ruska, je prítomná v bielo-modro-červenej trikolóre (základné kresťanské farby)¹⁶⁴ na jeho dnešnej zástave.

Z vyššie uvedených faktov vyplýva, že v súčasnosti je

¹⁶² Sergejev, D. : *Morfologija krasnogo*. Sankt-Peterburg, Do-galereja 2006, str. 6

¹⁶³ J. Kublickij - výtvarník, autor textu *Nemnogo o cvete, o krasnom cvete...* In: Petrova, E.: *Krasnyj cvet v russkom iskusstve*. Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij muzej 1997, str. 7

¹⁶⁴ Sovietska zástava teda vytrhla zo svojej zástavy bielu a modrú, bielu transformovala do žltej svetlej budúcnosti. Predchádzala ju modro-biela, tzv. „Andrejevská zástava“, tvoril ju modrý diagonálny kríž na bielom pozadí.

predovšetkým na každom človeku a filmovom diele, aké významy jej vo svojom živote prideli.

Bitka pri Kerženci/Seča pri Kerežence

(Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR, 1971)

Tento film vznikol na motívy legendy a symfonickej poémy N. A. Rimského-Korzakova „Skazanie o nevidimom grade Kiteže“ (Legenda o neviditeľnom meste Kitež), ktorý zmizol pod vodou jazera, aby sa uchránil pred tatárskym vpádom¹⁶⁵. Základom jeho obrazovej stránky je ruská miniatúra¹⁶⁶ a fresková maľba 14. – 16. storočia.

Letopisy¹⁶⁷ uvádzajú, že knieža Georgij, potom ako sa pomodlil k Bohu a Bohorodičke, sa postavil do čela obrany mesta Kitež proti Batyjovi a jeho vojsku. Od 8. storočia dodnes okolo Svetlojara nezarastá niekoľkokilometrová paseka, cez ktorú si pravdepodobne Batyj a jeho vojsko vysekalo cestu ku Kitežu, ktorú im prezradil zradca Griška Kuterma. Za pre nepriateľa neznesiteľne ohlušujúceho zvuku zvonov, ktoré ani vo vode neutíchli, sa mesto prepadlo pod zem a na jeho mieste vzniklo jazero. Neobjaví sa, kým nenastane koniec sveta.

V porovnaní so záverom **Andreja Rubľova/Andreja Rubleva Andreja Tarkovského** (ZSSR 1966)¹⁶⁸, kde kamera vstupuje do

¹⁶⁵ Kitež sa podľa legendy nachádza pod hladinou jazera Svetlojar, na ktorého brehoch sa toto mesto pôvodne nachádzalo. Jeho obyvatelia sa nevzdali pred nepriateľskou silou, ktorá ho obkolesila. Niektorí dnešní miestni obyvatelia dokonca tvrdia, že počujú jeho zvony, vidia plamene jeho sviec a steny chrámu. Geologické prieskumy tohoto miesta ukázali, že sa pod niektorými z týchto miest nachádzajú dutiny a prepadliny. I samotné dno jazera má netypický reliéf. Hydroakustici dokonca zaznamenali zvuky, podobné poplašnému duneniu. (Nasledujúce tvrdenia uvádzajú stránky: <http://www.liveinternet.ru/tags/%F1%E-5%F7%E0%2B%EF%F0%E8%-2B%EA%E5%F0%E6%E5-%ED%F6%E5/>)

¹⁶⁶ Viď kapitolu o paleche, str. 40

¹⁶⁷ Letopis, ako tvrdí článok, pochádza z obdobia sto rokov po smrti Batyja. Nezverejňuje však nijakú konkrétnu literatúru, či listinu.

¹⁶⁸ Viď Markovičová, V.: Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie

priestoru niekoľkých ikon, predkladá nášmu zraku pomocou strihu jednotlivé detaily (neukazuje ikony v celku), spája ich do významových celkov, Ivan Ivanov-Vano spolu s Jurijom Norštejnou používajú detaily ikon, ponechávajú im ich pôvodnú farebnosť (preto sa budeme pridŕžiavať ikonopisného výkladu významu farieb – zastupujú tu reálnosť časopriestoru, ktorý je v ikonách nereálny, „nie z tohoto sveta“¹⁶⁹), aby vytvorili v spojení asketizmu a neobyčajne živých farieb¹⁷⁰ nový obraz, „vdýchli im život“ v animovanom obraze, pomocou ktorého chronologicky¹⁷¹ rozprávajú príbeh. Film, rovnako ako ikonopis, v ktorom sú vertikálne podriadené všetky prvky, nielen farba, nepracuje s tieňom, nakoľko ikony vyjadrovali neustálu zaplavenosť Svetlom; zachováva *obratnú perspektívu* (najmä v perspektívnych pravidel zbavene veľkosti postáv, ktorá zodpovedá ich významovej dôležitosti v rámci kompozície obrazu, i keď na rozdiel od nich pracuje s panoramatickým formátom) a prevažne používa čisté odtiene farieb, spôsobujúce plošnosť obrazu.

Ako tretí spôsob práce s ikonami v ruskej kinematografii by sme mohli označiť scénu z **Obete/Offret-Sacrificatio** Andreja Tarkovského (Švédsko-Anglicko-Francúzsko 1986), v ktorej si Alexander (Erland Josephson), hlavná postava filmu, listuje svojím darom k narodeninám – monografiou o ikonách (kamera ju sníma z nadhľadu, vyplňa celý priestor záberu). Prezerá si časť reprodukcí, ktorým dominuje červená farba¹⁷². Ich funkciu by sme tu mohli

a Vasilija Kandinského, Univerzita Palackého (Oborová práca). Olomouc 2005, str. 29-33

¹⁶⁹ Tamtiež, str. 13 -18

¹⁷⁰ E. Trubeckoj tento na prvý pohľad nelogizmus vysvetľuje napríklad i faktom, že niet oslavy vzkriesenia bez utrpenia ukrižovania, „blaženosť vyrastá z utrpenia“, dominuje jej však radosť konečného víťazstva bohočloveka nad zverochlovekom, preto i ikonopisné farby sú vyjadrením tejto radosti, „svätého horenia Ruska“. (Trubeckoj, E.: Umozrenije v kraskach. In: Trubeckoj, E.: Tri očerka o ruskoj ikone. Moskva, Delta-Press 2003, str. 23, 25, 40, 42, 79)

¹⁷¹ Mnohé „neanimované“ ikony, zobrazujúce udalosti, používajú v porovnaní s týmto filmom viaceré časové roviny v rámci jednej kompozície.

¹⁷² Tu môžeme vidieť takmer všetky ikony, spomínané v súvislosti s významovými prvkami červenej v kapitole Červená v ikonopise, str. 34, viď i Obrazová príloha, Obr.č. 1-4

prirovnať k „dýchnutiu pravdy“, impulzu, predzvesti jeho vlastnej cesty k pravde skrze obeť.

Už samotná farebnosť titulkov v úvode Bitky pri Kerženci nám prezrádza základné ideové naladenie diela. Tvorí ju biela (Božské svetlo, farba raja), červená (obeť, víťazstvo života nad smrťou) a čierna (zlo, utrpenie, smrť, nebytie). Podobne je ladený i prvý obraz filmu - odraz mesta Kitež s načervenalou zemou na čiernej hladine jazera, v ktorom sa tkvie chrám - jeho najvyššia dominanta ako počiatok, živý celok, spojený Duchom lásky, ktorý má panovať svetu. Má sa ním stať celý vesmír; je protikladom vojny a krvyprelievania, nádejou všetkého tvorstva, budúcnosťou v nebi, ktorú ľudstvo zatiaľ nedosiahlo. Jeho zlaté kupoly predstavujú nebeskú klenbu, pokrývajúcu zem, cibulová forma hovorí o hlbokjej planúcej modlitbe k nebesiam.¹⁷³

V ráne sa ozýva zvon na poplach, v hnedo-zelených obrazoch zeme – v pomínavosti a nádeji na večnú obnovu sú muži, berúci svoje červené kopije, zvolávaní do boja. Opúšťajú spoločný stôl, na ktorom horí svieca. Mesto už od počiatočného záberu zaplňa farba blížiaceho sa boja, či už sú to lode na brehu, obloha nad poľom, opustený stôl, posteľ, zvonenie zvonu. Proti temnote nepriateľských síl (tmavá obloha) sa zhromažďuje armáda na červenom pozadí (červené pozadie na ikonách predstavovalo oslavu večného života), pripravená, ak to bude nevyhnutné, na mučenícku smrť – „obranu proti temným silám, brániacim uskutočniť radosť spolu s Bohom, večný pokoj, ktorý sa uskutočňuje na viacerých úrovniach bytia.“¹⁷⁴

Pred odchodom sa ešte poklonia Bohorodičke s Kristom

¹⁷³ Trubeckoj, E.: Umozrenije v kraskach. In: Trubeckoj, E.: Tri očerka o ruskoy ikone. Moskva, Delta-Press 2003, str. 14-15, 48

Cirkev – „správkyňa chrámu“ učí, vedie, radí, pomáha, požehnáva a očisťuje. Nie je mocou z tohoto sveta. Má ju chrániť a podporovať štát, nachádzajúci u nej rady a duchovnú posilu, je jej vonkajším jednatelom, preto sa za cára či prezidenta modlí (viď Obrazová príloha, Obr. č. 6) V tomto vzťahu má základ „césaropapizmus“, prepojenie cirkevnej a svetskej moci.

¹⁷⁴ Tamtiež, str. 64

v náručí (manželka kniežat'a Georgija¹⁷⁵ - „vládcu mesta“ spolu s ním a dieťaťom v duchovnom zmysle predstavovali zástupcov Boha - otca, Boha – syna a Bohorodičky na zemi). Odetá v bielom¹⁷⁶, so zeleným spodným rúchom, s Kristom na rukách, vystupuje z hnedého, „pozemského pozadia“.

Je centrom kompozície, okolo ktorej ako „Nebeskej Cárovny, predstavujúcej milujúce materinské srdce, cez jej vnútorné horenie v Bohu sa stáva v akte porodenia Bohočloveka Srdcom vesmíru“¹⁷⁷, sa symetricky zhromaždili zástupy obyvateľov mesta, i tu je červená akcentovaná v oblečení zástupu, upínajú sa k nej všetky oči.

Práve tie sú najživším prvkom ikon s inak zámerne „umŕtvenou“ tvárou - bez červených pier a okrúhlych líc, presakoval z nich duchovný život. Popieranie biologickej stránky človeka sa prejavilo i na tenkých, často zhrbených telách, aby sa tak včlenili do úzkeho a vysokého ikonostasu, prispôbili sa nadindividuálnej architektúre chrámu (pozorujeme to i v zástupe ľudí okolo Bohorodičky). Keďže ikona nie je portrét, ale praobraz budúceho chrámového človečenstva, nemaľuje sa podľa živých ľudí.

Motív Márie s Ježišom na rukách použil Ivan Ivano-Vanov i vo svojom samostatnom filme **Ave Maria/Ave Maria** (ZSSR 1972) v rámci schématickej protiamerickej propagandy a jej účasti vo vojne vo Vietname rok po vzniku Bitky pri Kerženci.

Ruskú „Bogorodicu s mladencom“ nahradila európska Madona s malým Ježišom, pravoslávny chrám gotická katedrála, hudbu N.

¹⁷⁵ Sv. Georgij je viacvýznamový pojem – predovšetkým je to Veľké knieža, Boh-otec, vládca všetkých a všetkého, spasiteľ a milostivý sudca, preto i v prenesenom zmysle Kristus, - ten, čo sa obetoval. Súčasne je patrónom Ruska, tým, čo zvíťazil nad drakom a ochránil princeznú. (Vid' legenda o sv. Jurajovi alebo Suchánek, V.: Topografie transcendentných súradníc filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti. Olomouc, Univerzita Palackého 2002, str. 156-157

¹⁷⁶ Biela predstavuje aj sublimovaný obraz Veľkej Materi.

¹⁷⁷ Tamtiež, str. 50.

Slovanská duša sa celkovo spája so ženským prvkom. Podobné kompozičné riešenie, vyjadrujúce radosť celého stvorenia so zástupmi anjelov, celosvetový chrám, majú ikony O tebe raduetsja Obradovannaja, vsjakaja tvar a Pokrov Božej Materi.

Rimského-Korzakova „Ave Maria“ J. S. Bacha. Prvé obrazy filmu predkladajú Madonu s dieťaťom L.Cranacha, R.Santiho, L. da Vinciho a iných európskych majstrov, ostatné časti filmu však využívajú bielo-zlatistú Madonu s Kristom, vytvorenú podľa európskeho vzoru sôch výtvarníkom filmu.

Ave Maria, na rozdiel od Bitky pri Kerženci, i keď v titulkovej sekvencii začínajú v rovnakom farebnom rozmedzí, nekončí večnou radosťou, kedy sa Kitež znovu vynorí spod hladiny jazera. Namiesto Ježiša v Madoninom náručí leží pred záverom filmu mŕtve vietnamské dieťa, zastrelené americkým vojakom. Červená je tu farbou smrti, niet v nej radosti, či vzkriesenia /„Zem zomiera a konca tejto vojny niet ...zanechajúc za sebou len červenú púšť“ (citácia z filmu)/, „nalinajkovane sa pýši“ na americkej zástave. Celému filmu dominujú tmavé odtiene zmiešaných farieb (nie čistých, ako v ikonopise). Posledné dve minúty patria dokumentárnym záberom potlačenia demonštrácie proti vojne vo Vietname vo Washingtone v r. 1969.

Oslavnú atmosféru zhromaždenia však postupne naplňa smútok rozlúčky. Zástupkiňa Bohorodičky, podobne ako ostatné ženy, sa lúči so svojím manželom v červenom plášti, symbolizujúcom spásu, ochranu a život. Podobne ako v mnohých ikonách, spoločne stoja na bielom pozadí Božského svetla, vnútornej čistoty so spodným zeleným (poznatie ako stav) okrajom.

Odhodlaný pohyb odchodu do boja sprevádza rovnaký energický náboj červenej, podporený i prudkou, energickou zmenou hudobného motívu. Hlava kniežaťa Georgija sa stráca v pochodujúcej armáde, opustený stôl¹⁷⁸ s horiacou sviečkou tmavne smerom k čiernej. Bielo-zelený akcent odevu Bohorodičky a pozadia jej rozlúčky sa presúva do pozadia nástupu armády na bielych koňoch (vznešenosť,

¹⁷⁸ Tak, ako prvobytní ľudia pociťovali spolunáležitosť pri zhromaždení sa okolo živlu ohňa, neskôr tento moment ľudia začali prežívať za jedným stolom.

sloboda, voľnosť, večnosť, vernosť). Ich obraz je zdvojený v hladine jazera – idú bojovať i v materiálnej, i duchovnej rovine. Vyprevádza ich v nehybnej plnosti bielo-zelená Bohorodička na čiernom pozadí temnoty a nebytia (polocelok), mesto stojí pri jej nohách (celkový záber, ktorý vystrieda polocelok), mení sa opäť do farieb jej odevu, než všetko úplne zbelie¹⁷⁹, následne zčerná s dočasným vydelením sa unikajúceho plameňa, čím sa opäť abstraktne poukazuje na prichádzajúci boj, protiklad bielej a čiernej, medzi ktorými stojí červená.¹⁸⁰

Bielo-zelenou krajinou sa nesie čierny príznak nepriateľa, ktorý ju zaplavuje - objavuje sa ich vojsko, na kerženskú armádu v bielo-červeno-čiernej trojici dýcha červený závoj smrti. Knieža v trojici, pripomínajúc obraz *Bohatieri/Bogatyri* (1898) V. M. Vasnecova (1848-1926), hľadá do diaľky a spoločne čakajú. Pohľad sa presúva na červené kopije vojska na modrom nebi - matéria proti duchovnu, ľudskosť a božskosť, plnosť pozemského a plnosť nebeského života. Pozadie za nimi znovu úplne zčervená. Do obrazu vstupuje aj žltá ako farba pozemského sveta - súčasný chaos je zložitejší, „posvätený“ kultúrou, no pečenegovia, tatári útočili nie kvôli kultúre, no inštinktívne v rámci biologických zákonov.¹⁸¹

Mŕtvi vojaci ležia na čiernom fóne smrti a ich z rúk vypadnuté štíty ležia na zemi v tvare kvapiek krvi. Nepriateľ sa vytráca, v tmavomodrej ploche sa zjavujú duše mŕtvych. Ich telá sú čierne - odumreli, ich tváre však prežaruje svetlo, strácajú sa vo farbe večnosti.¹⁸²

Za polom, kde zostali už iba „kvapky krvi“, sa znovu zatkvie biela Bohorodička na čiernom pozadí (čierna a biela zároveň zkludnuje

¹⁷⁹ Film pracuje i s pôvodnou, často dopraskanou štruktúrou povrchu pozadia ikon.

¹⁸⁰ Vid' druhý odstavce kapitoly Dorevolučné obdobie, str. 38

¹⁸¹ Trubeckoj, E.: Umozrenije v kraskach. In: Trubeckoj, E.: Tri očerka o russkoj ikone. Moskva, Delta-Press 2003, str. str. 59

¹⁸² Podobná, do tmava ladená farebná škála, je typická pre rukopis Feofana Greka, učiteľa Andreja Rubľova.

pohyb farieb až ku statickosti, „nemennosti prítomnosti“ Bohorodičky s Kristom), rozplynie sa v belasej hladine jazera.

Obrazy, ktoré nasledujú, pochádzajú spod jeho hladiny, z večnosti, v ktorej sa belie Kitež, jeho obyvatelia v čistom jase farieb pokorne pracujú, hlas ich trúb sa nesie najvyšším strechám mesta, k nebu (tento moment odkazuje na Apokalypsu). Hnedo-zelený poplach pomínutelnosti, rozlúčky z úvodu filmu je nahradený oslavným pokojom. Červená sa po mučenníckej smrti tkvie radosťou, vzkriesením. Večný archetyp roľníka pod belasím nebom do červenej, obeťou posvätenej zeme, na ktorej sa môže postaviť nový svet, zasádza semeno, aby potom prišiel čas žatvy a lámania chleba. Kerženská armáda, ochrancí večnosti, „principu bytí, ktoré existuje mimo námi postihateľný časoprosťor“¹⁸³, „neplyne, ale je nepretržite uskutečňované jako stále jsoucí,“¹⁸⁴ nespia. Vidíme tu teda znázornenie podstaty pravého kresťanstva – premenenie ľudstva a sveta v mene Kristovho učenia, premenenie pozemského sveta na Božie kráľovstvo, ktoré nie je z tohto sveta. Býva porovnávané s siatím, dozrievaním a žatvou, završuje sa v lámaní chleba.

Posledné zábery patria detskej radosti, obnove života na zelenom pozadí, harmónii a úcte k prírode v oduševnelom stvorení, ktoré sa rozplynú v zlatej – vyžarovaní Božského svetla, „mystické příčine všeho existujícího“¹⁸⁵.

Zlatistá farba (pohovky a vlasov chlapca) sprevádza i posledné, slnkom zaplavené zábery **Nedokončenej skladby pre mechanický klavír/Neokončennaja pjesa dl'a mehaničeskoe pianino** Nikity Michalkova (ZSSR 1977). V nej však Rusko spokojne spí sladkým snom so zlatým krížom na retiazke, pretočenom na chrbte...

¹⁸³ Suchánek, V.: Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti. Olomouc, Univerzita Palackého 2002, str. 123

¹⁸⁴ Tamtiež, str. 169

¹⁸⁵ Florenskij, P. A.: Ikonostas. Brno, Pontes Pragenes 2000, str. 111

Rozmer „socialistickej zlatej“ vystihol Leonid Nečaev v detskom muzikále **Prikľučenijs Buratino** (ZSSR 1975) na motívy rovnomennej rozprávky A. N. Tolstého.

Otec Carlo vyrezáva Buratina, ktorý mu má byť na pomoc a radosť, záchranu od smútku a chudoby, vkladá do neho nádej. V rovnakom čase skupina tanečníkov rozsvetuje v uliciach pouličné lampy, aby „všetky tajomstvá vyšli z tieňa na svetlo“ (citácia z filmu). Buratino je pred očami otca Carla magicky oživený vo vychádzajúcom slnku. Zlatý kľúčik, prinášajúci šťastie (nie lásku, spásu alebo bohatstvo), ktorý sa mu nakoniec podarí získať a otvoriť tajné dvere, ho cez tajomnú jaskyňu dovedie spolu s jeho priateľmi na javisko (cvrček v jaskyni mu pripomína, že ho nasledujú jeho priatelia, dobrodružstvá sa získaním zlatého kľúčika nekončia) - pred dav detí v hľadisku, ktorým má priniesť radosť – t.j. obetovať sa – vzdať sa seba a žiť pre druhých¹⁸⁶ vo svojej najvrchnejšej a najspodnejšej časti odevu – červeno-bielej čiapke a ponožkách v mene „svetlej budúcnosti“.

Vrátiac sa znovu k Bitke pri Kerženci, pokúsime sa zhodnotiť celkovú úlohu použitia farby v tomto filme, pohyb jednotlivých farieb.

Už v úvodných titulkoch sa dozvedáme, že film vznikol podľa hudby N. Rimského-Korzakova, t.j. - podriaďuje sa jej celá výstavba diela, štrukturuje, rytmizuje dej (dej určuje nielen hudba, no i legenda, ktorá bola zároveň impulzom k napísaniu symfonickej poémy), jej emocionálne zafarbenie harmonizuje s prenikavou farebnosťou ikon. Sužet filmu sa uskutočňuje bez slov, preto je jeho rozvoj o to viac spojený s významovým použitím farby. Predovšetkým ona spoločne s

¹⁸⁶ V súvislosti s týmto momentom Vladimír Medvedev vo svojej štúdií Psychoanaliz symboliki sovsckoj kul'tury (In: Medvedev, V. A.: Russian Imago 2002. Moskva, Agraf 2004, str. 431) hovorí o sovietských „rozprávkach-mutantoch“, narúšajúcich u detí proces individualizácie, t. j. prepracovávali sa klasické rozprávky, aby podporili kolektivismus. Úsmevným príkladom sovietskej rozprávky je i animovaný **Ivaška iz Dvorca pionerov** (Gennadij Sokol'skij, ZSSR 1981), ktorý svojím bystrým pionierskym umom a výtvarnými socializmu - hasiacim prístrojom, či akumulátorom, dokáže zneškodniť obávané rozprávkové postavy - trojhlavého draka, strigu i Košeja Nesmrteľného.

hudbou definuje emocionálne, racionálne a duchovné pojmy. Skôr než vnútru postáv, farbám v bežnom živote, zodpovedá, rovnako ako ikony, duchovnej, nadosobnej roviny diela.

Ivanov a Norštejn vychádzajú zo spomínanej základnej farebnej trojice v titulkoch – čiernej, bielej a červenej ako stretu dobra a zla, kedy k uskutočneniu dobra, t.j. krásy, plnosti atď. je potrebná obeť, čím hneď v úvode definujú pomocou farieb celý obsah diela.

Čierna (zlo, utrpenie, smrť, nebytie) sa ako zlá zvesť odráža na hladine jazera, zafarbuje sa ňou zem i obloha (snaží sa pohltiť ostatné farby), nádejou na jej prekonanie je Bohorodička s Kristom, stojaca na jej pozadí. Vynára sa z neho rovnakou farbou charakterizovaný nepriateľ (materializované zlo), zmiešava sa s farebnou charakteristikou kerženskej armády a naspäť do nej uniká. Často jej v obraze patrí dominantná úloha, v závere filmu je však porazená, vo večnosti sa vytráca.

Biela patrí budovám mesta Kitež v úvode i závere filmu, koňom, okrem toho je v nej odetá Bogomater, rovnako i anjeli v apokalyptickom trúbení - neustále napomína o svetle, čistote. V porovnaní s čiernou nevystupuje tak výrazne, vyniká však v odchode kerženského vojska, kedy na moment zaplní celý obraz, rozplynie sa v nej Kitež, šíri sa ňou silnejúca čierna nepriateľských vojsk.

Zelená - farba zeme, odevu časti zástupu, čím umocňuje červenú; ju naopak presvetľuje biela Bohorodičky. Dominuje hre detí v závere filmu ako večná obnova, posvätená obeťou.

Červená najprv postupne preniká ako blížiac sa krvyprelievanie jednotlivými farbami mesta, tvorí odev časti zástupu pri rozlúčke. Je farbou kerženského vojska - ich štítov, plášťov a kopíí ako tých, čo sú pripravení na mučenícku smrť, no zároveň dúfajú v život a spásu. Stret s Batyjevým vojskom t.j. boj červenej proti čiernej, ktorá umocňuje jej akcent v jednotlivých záberoch boja, krv padlých v podobe ich štítov. Po ich obeti sa červená stáva víťazstvom života nad smrťou. V

porovnaní s ostatnými farbami tak v diele prechádza najvýraznejšími významovými obratmi.

Modrá, odkazujúca k inému svetu, nekonečnosti neba, sa spočiatku objavuje v chvíľkovom akcente odevu jednej zo žien pri rozlúčke, kedy je jej účinok posílený červenou. Rovnakým spôsobom funguje i ako farba oblohy, voči ktorej sú zdvihuté červené kopije, či večnosť, do ktorej odchádzajú mučeníci. Naplno sa rozozneje až v obraze belasej hladiny jazera, v svete vo večnosti, ktorý sa pod ňou ukrýva.

Hnedá (pozemská pomínelnosť) sa prvýkrát objavuje s červeným nádychom vo farbe zvonu, lodí, dominuje mestu a rozlúčke až do odchodu vojska, kedy stmavne do čiernej, no vzápätí sa premení do bielo-zeleného dvojzvuku. V závere filmu sa spája s budovaním (stavba lodí, budovy), „chlebom každodenným“.

Žltá najskôr žiari z popraskaného čierneho pozadia nepriateľa ako expanzia v pozemskom svete, predchádza zmaru. Vo večnosti je už zduchovnená, chronologicky sa viaže k semenu, klasom, žatve a lámaniu chleba, aby nakoniec zaplavila v zlatistom odtieni božskej podstaty celý záber, zavŕšila počiatočný trojzvuk farieb, ktorý sa naposledy objavuje v závere boja. Zlatá ako svetlo Boha, jeho zákon, je tušená počas celého diela, smerujú k nej činy Keržencov, v súlade s vývojom diela sa však môže na vrchole vertikály naplno rozozniť až na jeho konci.

V záverečnom priestore večnosti sa významový pohyb farieb zastavuje. Červená stráca svoj významový akcent, zaraďuje sa do celkovej harmónie, oslavného súzvuku farieb, „stesňujúcich duchovnú plnosť“ (V. Solovjev).

Slovo je tu Obrazom, Obraz Slovom, ktoré vypovedá o božskom Predobraze.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Pastuszak, J.: Antropologické aspekty teologické hermeneutiky umělecké tvorby. In: Suchánek, V.: A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a

Šarlátový kvet/Aleňkij cvetoček

(Lev Atamanov, ZSSR 1952)

Tento animovaný film, ruská verzia rozprávky „Kráska a netvor“, nás v úvode vovádza do harmonického sveta stredovekého ruského mesta. Červená je spolu s ostatnými farbami jeho súčasťou /podobne ako v závere **Bitke pri Kerženci/Seči pri Kerežence** (Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR 1971)/, prejavuje sa v súlade s ľudovou tradíciou v ornamentoch a oblečení postáv.

Otec troch dcér odchádza na ďalekú cestu a každej z nich sa pýta, čo jej má priniesť - najmladšia Nasťa si praje šarlátový kvet, ktorý sa jej prisnil v sne.

Počas putovania prichádza na ostrov, charakterizovaný čiernou a šedou. Odráža princíp zániku, vnútorný svet netvora, ktorého zakliala čarodejnica za jeho zlé skutky. Nachádza tu šarlátový kvet. Odrhne ho pre svoju dcéru, nevediac, že je oživujúcim zmyslom bytia netvora, jeho nádejou. Aby z ostrova mohol odísť, musí pánovi ostrova prisľúbiť svoju najmladšiu dcéru.

Nasťa prichádza spolu so svojim darom do kráľovstva netvora. Jej bielo-červené oblečenie, zastupjúce harmóniu a čistotu, kontrastuje s okolím ostrova. V súlade s princípom dobra, života a čistoty, ktorý toto dievča predstavuje spolu s bielymi labuťami (tieto zvieratá predznamenávajú i lásku a vernosť), zakliaty čierno-šedý Ivan premieňa priestor okolo nej v raj – červená je akcentovaná na bielom pozadí, ostatné časti zostávajú ponorené v opačnom princípe.

Čierna a červená (so submisívnou bielou) ako farebná charakteristika hlavných postáv, medzi ktorými stojí šarlátový kvet, vytvára i moment, kedy toto dievča prvýkrát uvidí netvorovu tvár – načahuje sa za červenou šatkou, spadnúcou do vody a na jej hladine zazrie odraz pána ostrova.

Dostáva možnosť navštíviť domov, no ak by sa nevrátila, on by zomrel, utápil sa od žiaľu. Vďaka otcovi a sestram sa vracia neskoro, kvet začína vädnúť. Oživí ho slzou súcitu, sľubom, že ho neopustí, čím splní podmienku čarodejnice – Ivana môže premeniť do pôvodného vonkajšku iba dievča s dobrým a čistým srdcom.

Ihneď sa navracia do svojej podoby, jeho oblečenie sa farebne i významovo zhoduje s Nastiným, dopĺňa ho zelený ornament, zastupujúci i premenu jeho ostrova. Pár žije šťastne, až kým ...

Významová rovnina červenej sa počas rozprávky vyvíja od jej harmonickej jednoty s ostatnými farbami, kedy je súčasťou pulzovania života, cez obeť dcéry za otca, oživujúci prvok netvora až k láske, vznikajúcej zo súcitu, ktorá premení ostrov i Ivana v súlade so svojou vnútornou podstatou. Cyklicky, v súlade s logikou rozprávky, splynie s vertikálnou harmóniou v úvode diela.

V tejto rozprávke, rovnako ako i v iných, sa kulminujú duchovné (aj predkresťanské) skúsenosti ľudstva, formujú sa z priestoru snov, predtúch a prezrení do poetických, dejovo zkoncentrovaných obrazov, ktoré následne film (alebo iné druhy umenia) zviditeľňuje. V ideálnom prípade komunikuje s ľudským nevedomím, kde duša spája v sebe dieťa s mudrcom, je „detsky hlúpa“¹⁸⁸. Rozprávka nesie v sebe minulosť, ktorá prešla všetkými skúškami, odpovedá na otázky detskej duše.

Lev Atamanov pracuje v súlade s ľudovým pôvodom rozprávky s prvkami lubku, palecha, matriošky a chochlomy s čistými odtieňmi farieb (odkazujú nielen na ľudovú, no i ikonopisnú tradíciu; zároveň sa opiera o ruskú krajinomalbu 19. storočia), ktoré sa v Šarlátovom kvete prejavujú v emocionálne-symbolickej rovine, zastupujú základné princípy dobra a zla, bytia a nebytia, krásy a jej neprítomnosti.

¹⁸⁸ Výraz I. A. Ilina (Duchovnyj smysl skazky) In: Trubeckoj, E.: Tri očerka o ruskoj ikone. Moskva, Delta-Press 2003, str. 300

Rovnaká harmónia, ktorej je červená súčasťou, sa objavuje i v úvodných záberoch filmu **Červená kalina/Kalina krasnaja** (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973) – na idylických kulisách s ľudovými výjavmi (spolu so socialistickou idylou v ich strede) počas vystúpenia vezňov vo vezení. Hlavný hrdina Jegor (režisér si ho sám vo filme zahral) „je zakliaty“ svojím kriminálnym prestupkom voči spoločnosti, kontrastuje s pozadím. Socializmus, ako je to napísané na červenom pozadí transparentu, mu dáva možnosť vrátiť sa k „užitočnej činnosti“, v skutočnosti ju však, rovnako ako Ivan v Šarlátovom kvete, dostáva cez lásku ženy (vzniká u nej, rovnako ako v rozprávke zo súcitu), za ktorou sa vydáva z po skončení trestu.

Už v úvode po vyzlečení vezenskej uniformy je charakterizovaný červeným tričkom (neskôr táto farba prechádza do vzoru na kravate, mizne v bielej košeli s drobným čiernym vzorom), ktoré spolu s ostatnými čiernymi časťami odevu predznamenáva jeho smrť.

Zvítava sa s brezami, ktoré nazýva svojimi nevestami, obrazom jeho duše je podľa N. M. Zorkovej¹⁸⁹ zdevastovaný, polozatopený biely chrám, okolo ktorého sa plaví na motorovej lodi za Ljubov (Lýdia Fedosejeva - jeho manželka).

Návratu do civilu teda dominujú čierna, biela a červená. Biela, po ktorej Jegor vo svojej duši ako po novom, čistom začiatku túži, sa objavuje i na blúzke Ljuby z dediny Jasné pri ich prvom stretnutí (sukňu má červeno-čiernu). Prvý pokus o sviatok, nadýchnutie, zaradenie sa naspäť do prirodzeného systému sveta, radosť duše – kamera ho sníma na čiernom pozadí - skončil večer pred stretnutím s Ljubov rýchlym rozchodom hostí (z kriminálu) kvôli príchodu policajtov, snaží sa ho uskutočniť v materiálnej hojnosti a zábave.

Symbolickým obrazom Jegora sú i červené čerešne, po jednom

¹⁸⁹ Zorkaja, N. M.: Istorija sovetского kino. Sankt-Peterburg, Aletheia 2006, str. 417

hádzané neznámym chlapcom do rieky, ponárajú sa do jej vody.

Spomínaný trojfarebný základ dopĺňa modrá, zelená a hnedá ako farby sveta, do ktorého sa Jegor pokúša naspäť včleniť, sprevádzajú i jeho smrť. Krajina, nestrácajúca funkciu životného priestoru hrdiny, sa spája s vnútornou témou diela, poetizuje sa, biele brezy tvoria jeho refrén.

Červená je akcentovaná i v domácnosti Ljubiných rodičov, tu však predovšetkým odkazuje k ľudovej kultúre. Je obsiahnutá i v samotnom názve filmu - kalina predstavuje v ruskej prírode jeden z mála červených kvetov – spočiatku kvitne v bielej farbe, červenie postupne od prostriedka, predpovedá osud hlavného hrdinu, ktorý si o nej spieva pieseň.

I dohadovanie druhého pokusu o „prazdnik“ (sviatok) sprevádza červená stolička za hlavou čašníka, červená pohovka, na ktorej sedí hlavný hrdina. Nadobúda ešte dionýzovskejšie črty (ľudová živelnosť), na stene visí čierno-červený obraz troch žien, jeho duši sa však neľaví. Prichádza k otázke, či oslava v živote vôbec existuje, presúva jej význam (a teda aj červenej) do duchovnej roviny, kde je možná až po zmierení sa so sebou a svetom, splnení svojho poslania.

Vasilij Šukšin spolu s Andrejom Tarkovským znovuobjavili v sovietskej kinematografii filozoficko-religiózný rozmer ruskej kultúry, nadväzovali na roztrhnutú niť.¹⁹⁰ Zatiaľ čo, zjednodušene povedané, religiozita A. Tarkovského vychádza z metafyziky, u Šukšina je to ľudová kultúra.

Toto dielo odkazuje k religióznemu významu utrpenia – suseda radosti, bez ktorého je cesta k pravde nemožná. Život Jegora¹⁹¹ (plným menom Georgija, čím sa spája s víťazstvom duchovna nad matériou), preto smeruje od zločinu k očistnému trestu, k sviatku mučenníckej

¹⁹⁰ Uvádza to i L. Muratov vo svojom článku Vremja-gorod-ekran (In: Žeželenko, M. L.: Peterburgskoe „novoje kino“, Mol, Sankt-Peterburg 1996, str. 27).

¹⁹¹ Pre literárne činného V. Šukšina, ktorý je i autorom scenára k filmu, sú typickí hrdinovia v krajných situáciách.

smrti po znovuprepojení sa s princípom matky, ženy, zeme a domova.¹⁹²

Stáva sa traktoristom, no už o niekoľko dní, počas toho, ako pracuje (z tmavočervenou ornou časťou traktora za sebou), ho prídu zabiť jeho bývalí spoločníci.

Zomiera na poli pod bielymi vertikálami briez, na jednej z nich zostávajú krvavé odtlačky rúk. Tento smer potvrdzujú i jeho slová z vezenského listu, ktoré si Ljuba vybavuje sediac pri ohni – „duša moja sa trápi, no na všetko si spomína“.

25 –e, Pervyj deň

(Arkadij Ľurin, Jurij Norštejn, ZSSR 1967)

Tento krátky „filmový plagát“ vznikol pri príležitosti šesdesiateho výročia Veľkej októbrovej revolúcie ako prvý film Jurija Norštejna v spolupráci s Arkadijom Ľurinom. Ako Norštejn uvádza v krátkom texte pred samotným filmom na vydání jeho filmového diela firmou „Jove Films“ v roku 2001¹⁹³, viedol ich k nemu zámer vytvoriť romantickú revolučnú štúdiu, spájajúcu maľbu ruskej a európskej avantgardy prvých dvoch desaťročí dvadsiateho storočia. Považovali ju za veľmi filmovú, skrývala a kondenzovala v sebe metafyziku tej doby.

V revolúcii videli začiatok mocného kultúrneho procesu, v súlade s programom avantgardy predstavovala regeneráciu sveta, kedy ľudia mali pocit, že konečne môžu držať svoj osud pevne v rukách,

¹⁹² Týmto motívom sa dotýka jednej z typických čít Ruska, v ktorom býva hriešnik často svätcom a svätý hriešnikom. Dostojevský chcel napísať román Život veľkého hriešnika, no vznikli z neho Bratia Karamazovi.

¹⁹³ Ostatným dielam jeho filmografie na tomto DVD komentár nepredchádza. Pôsobí preto o to viac ako obhajoba jeho umeleckej pozície, ktorú sa snaží zbaviť v súvislosti s týmto filmom prosovietskej orientácie.

naivne následne verili, že teror rozpútal J. Stalin, zatiaľ čo logicky vyplýval z Leninovej vôle. Netušili vtedy, že revolučné slogany podporia boj o moc, občiansku vojnu, hlad a krvavý rok 1937. Odráža sa to i vo výstavbe a vyznení diela, pracujúcim s revolúciou výlučne v pozitívnom zmysle obrody a nádeje robotníckej triedy.

V diele autori použili obrazy Vladimíra Tatlina, Kuzmy Petrova-Vodkina, Marca Chagalla, Pavla Filonova, Kazimíra Malieviča, Alexandra Dejneki, El Lisického, Vladimíra Majakovského a Geoga Braque.

Rovnako ako **Bitka pri Kerženci/Seča pri keržence** (Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR, 1971), ktorá priamo využíva ikonopis bez toho, aby priamo citovala konkrétny obraz, 25-e, prvý deň pracuje s obrazmi avantgardy, na konci však pridáva dokumentárne zábery.

Do výroby filmu zasiahla cenzúra, v súlade s ktorou musela byť gravúra V. Favorského *Lenin a revolúcia/Lenin i revoljucija* (1928) nahradená plagátom „vožd’a“ a záver filmu vystrihnutý.

Tvorili ho obrazy Pavla Filonova *Hymna mestu/Gimn gorodu* (1925) a *Formula revolúcie/Formula Revoljucii* (1920), báseň o bratstve Paula Eluarda. Nad slávnostným sprievodom lietal jeden zo Chagallových anjelov.

Vďaka tomuto dielu Norštejn pre seba objavil maľbu 10. a 20. rokov. Pomohla mu v animácii uvidieť jej umeleckú potenciú, precítiť novú grafickú estetiku, plasticitu času v animácii. Celkovo ovplyvnilo jeho nasledujúcu tvorbu, odráža sa v ňom i jeho mladícka energia (mal vtedy 25 rokov).

Otvára ho záber rýchleho vertikálneho snímania červenej kovovej konštrukcie /pripomína *Pomník tretej internacionále/Bašňa tretého internacionala* Vladimíra Tatlina (1920)/ (Obrazová príloha, Obr. č. 26), v ktorom sa stácajú jej obrysy, dopĺňané čiernou a takmer neviditeľným bielym pozadím. Definuje nielen farebnú škálu celého

diela, no i jeho energiu, zkoncentrovanú v červenej. Rýchly pohyb predznamenáva pohyb más, obsiahnutý i v samotnom názve „25 –e, Pervyj deň“ (t. j. 25. október 1917). Objavuje sa po odhrnutí červenej látky/zástavy, zakrývajúcej celú plochu záberu na abstraktnej čierno-bielej ploche. Tá sa preklenie do pohľadu na obytné domy v avantgardnej estetike, zobrazujúcej podľa kubizmu predmety z viacerých uhľov pohľadu v rámci jednej plochy.

Použitie bielej a čiernej v porevolučnej estetike predstavovalo nový a starý svet. Červená stojí medzi nimi nielen z hľadiska jej pozície vo vertikále farieb. Je aj vyjadrením riešenia konfliktu, prostriedkom k dosiahnutiu nového usporiadania sveta. Po revolučnom pohybe (snímaní konštrukcie) v logickej náväznosti odkazuje k červenej zástave – atribútu revolúcie, ktorý film otvára i uzatvára. Práve ona je zdrojom červenej farby, významovo, emocionálne a symbolicky završujúcej čierno-biele obrazy. Podporuje montážne riešenie v súlade s hubou Dmitrija Šostakoviča, zrýchľovanie jej pohybu je i vizuálne oddôvodnené Leninovým gestom na plagáte.

Pohľad na obytné domy vystrieda dokumentárny záber z podhľadu na anjela – vrchol „Alexandrijského stĺpu“ (pôvodne bol najvyšším bodom Petrohradu) na „Dvorcovej ploščadi“ pred Zimným palácom. Revolučné zmeny, novú energiu, zachvacujúcu celé mesto i Rusko predznamenáva i kontrapunkt s nasledujúcim záberom – pohľadom z výšky na námestie s anjelom v avantgardnej estetike. Následne kamera v uzatvorenom kruhu sníma vládne budovy okolo sídla cára, návrat k pohľadu na domy obyvateľstva zvyrazňuje ich chudobu, cárske budovy zahalí čerň.

Príchod červenej do obrazu pripravujú i postupne objavujúce sa slová V. Majakovského¹⁹⁴ na abstraktnom čierno-bielom pozadí, dovysvetľujúce názov filmu: „Keď zhrniem to, čo som prežil,

¹⁹⁴ J. Norštejn chcel neskôr vytvoriť film Ljubov poeta o Majakovskom, nebolo mu to však dovolené.

prehňam sa v dňoch, spomínam si stále na to isté – na dvadsiateho piateho, prvý deň!

Rovnaké slová zaznievajú i v strede filmu - fantázie na motívy diel V. Majakovského **Kupředu, čase!/Vremja vpered!** Vladimíra Tarasova (ZSSR 1977). Neobjavujú sa priamo v zábere. Plynú v zvukovej stope, zatiaľ čo v obraze vidíme na čiernom pozadí bielu básnikovu hlavu, nad ktorou je reťazami spútaná zemeguľa. Pri slovách „dvadsiateho piateho, prvý deň!“ sa vytratí, zostáva iba Zem, z ktorej sa vynorí červené číslo 25, prelomiace okovy.

V porovnaní s Norštejnovým spracovaním (titulky na abstraktnom pozadí), význam týchto slov je u Tarasova obrazovo vyjadrený, pomocou nich ihneď otvára nasledujúce revolučné udalosti.

Toto animované dielo, ktorým nás sprevádza (akože) Majakovského hlas, ako bolo už vyššie spomínané, taktiež zobrazuje revolúciu. Využívajúc i dobovú plagátovú estetiku 70. rokov, obracia sa k nej, na rozdiel od Norštejnovej prvotiny, retrospektívne z vtedajšej prítomnosti, plnšie sa vyjadruje i k predrevolučnému obdobiu /vracia sa až ku „Krvavej nedeli“ (január 1905), po ktorej cár definitívne stratil dôveru obyvateľstva, pracuje i s imperátorskou červenou/.

Okrem maľby, ktorú rozanimováva alebo priamo cituje /diela socialistického realizmu - druhá svetová vojna je zobrazená ich pulzovaním na červeno (vojnové fotografie sú snímané cez červený filter), odkazuje pomocou nich i k budovaniu/, využíva i grafiku, kresbu a komix.

Tento film - koláž začína v bielej minulosti, na ktorej sa objavuje hlava Majakovského. Rovnako i po návrate do 70. rokov končí, nasleduje po citácii „sorelovského“ obrazu – pohľadu z výšky na Červené námestie, centrum Ruska; táto farba sa presúva do poľa zobrazenia básnika, aby ho opäť nechala zbelieť minulosťou. Celý film

ironicky lemujú slová piesne: „...ako mi je dobre s tebou.“

Citáciu básnika v 25 –e, Pervyj deň vystriedajú slová, odkazujúce k historickej situácii vojny a hladu (až tieto zábery konkrétne definujú spoločenskú situáciu, nepokoj je zvýraznený dvojexpozíciou).

V protiklade s čiernou, do ktorej sa ponorili vládne budovy, sa cez biely záber dostávame k energickým pohľadom na továrne a robotníkov. Vrátiac sa k **Bitke pri Kerženci/Seča pri Kerežence** (Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR, 1971), z pracujúcich sa stáva ako keby kerženská armáda, nad ktorou drží ochrannú ruku už nie Bohorodička, ale v rovnakom kompozičnom riešení (i keď tu je to polocelok) matka – robotníčka s dieťaťom na rukách z obrazu *Rok 1918 v Petrograde/1918 god v Petrograde (1920)* Kuzmy Petrova-Vodkina.¹⁹⁵ Tak ako sa Bohorodička tkvie v bielom na čiernom pozadí pri vyprevádzaní armády do boja, tmavne i fón za matkou, zatiaľ čo ona zostáva bielou.

Následne vidíme mohutnejúci zástup robotníkov – revolucionárov, objavuje sa červená v podobe vlajky. Zaplní takmer celú plochu záberu, aby na nej vynikol nápis „Všetkú moc sovietsom“. Ako príznak, či predzvesť, nesie sa nad domami. Jej význam potvrdzuje plagát s červenou postavou Lenina, ukazujúceho napred na bielom fóne. Jeho obraz sa po zdvihnutí pušiek dva krát opakuje, aby posilnil ideologické súvislosti, oddôvodnil vznik červených postáv – stelesnenia revolučnej energie, vznikajúcich zo zástavy. Tieto utekajúce živelné figúry, ktorých pohyb nad zástupom vojakov sa postupne zrýchľuje, sa postupne zväčšujú, neskôr sa osamostatňujú, kontrastujú so svojim nehybným, konštantným „leninovským počiatkom“. I keď sa hýbu v jednom smere, pripomínajú tanec opričníkov v závere druhej časti **Ivana Hrozného/Ivana Groznogo S. Ejzenštejna** (ZSSR 1944)¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Vid' obrazovú prílohu, Obr. č. 25

¹⁹⁶ Vid' Markovičová, V.: Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie

Smerujú k stretu s buržoáziou, predstaviteľmi cárskej (v korune „césaropapistického“ cára sa jediný krát vo filme objavuje žltá farba) a cirkevnej moci, ktorí sú zobrazení podobne ako kapitalisti v propagandových animovaných filmoch (obtlstlé postavičky v čiernom oblečení), sú umiestnení na pozadí s prvkami obrazov G. Braque, na ktorom sa takmer nehýbu. Ich názorovú protikladnosť zvýrazňujú i niekoľko krát sa opakujúce sa zábery na anjela „Dvorcovej plošči“. Víťazstvo revolucionárov je ukázané cez zčervenanie tohoto miesta smerom od anjela - stredu.

Na pozadí domov sa objavujú revolučné heslá – želania masy, mestom pochodujú vojaci s červenými zástavkami a páskami na rukávoch. Znovu, rovnako ako v **Bitke pri Kerženci** sa po skončení boja objavuje v zábere Bogorodica, sa vracia motív matky s dieťaťom Petrova-Vodkina ako milujúce materinské srdce, lono zeme, ženská ruská duša. Rozplynie sa v červenej vertikále zo začiatku filmu. Vovedie nás cez fotografiu Lenina, t.j. obraz „otca revolúcie“, ktorý nahradil ikonu v „krasnom ugolku“¹⁹⁷, do dokumentárnych záberov na sprievod, radujúci sa pod červenou zástavou (doplnenou režisérmi filmu) z toho, že prvý krát v histórii majú možnosť vládnuť robotníci. V opačnom poradí s vertikálou v úvode, červená zástava prekryje celý priestor posledného záberu.

Čierno-biele dominantné zafarbenie filmu podporuje svojimi vlastnosťami vyjadrenie spoločenského konfliktu - červená je jeho plodom, akcentuje ho. Zastupuje komunistickú ideológiu, jej pôvod priamo odkazuje vo filmovom obraze k zástave revolúcie (čím je takmer ihneď v úvode významovo definovaná a utvrdená oblečením Lenina v rovnakej farbe), prepája sa s jej stupňujúcou sa energiou vzryvu masy, čím vo svojej silnej výrazovosti pôsobí na diváka spolu

a Vasilija Kandinského (odborová práca). Olomouc, Univerzita Palackého 2005, str. 37-42

¹⁹⁷ Vid' toto slovné spojenie v Červenom slovníku v Textovej prílohe.

s hudbou emocionálne, i keď si ju na racionálnej úrovni spája s revolúciou.

Centrálne udalosti revolúcie sú zobrazené pomocou reálny časopriestor zastupujúcej maľby a plagátu, striedaním niekoľkých vizuálnych motívov, jej výsledky, naopak, (vd'aka cenzúrnemu zásahu) cez fotografie a dokumentárne zábery. Tento fakt o to viac potvrdzuje spätosť udalostí v animovanej časti s ich výsledkami v realite.

Červená je od úplného začiatku revolučne zadaná vertikálnou konštrukciou, presúva sa do zástavy, z ktorej sa vynárajú revolucionári, cez konštrukciu završuje svoj pohyb znovu v zástave.

Zhodujúc sa s **Bitkou pri Kerženci**, oba filmy významovo definuje trojzvuk čiernej, červenej a bielej, končia sa víťazstvom. Norštejnova prvotina, v ktorej závere sa cesta k večnej harmónii na zemi po úspešnej revolúcii ešte len začína, však nehovorí o krvi a obetiach. Vrcholný bod vertikály – biela/zlatá je zatiaľ iba naznačený v bielych písmenách „Konec fil'ma“ na zástave.

Komunista/Kommunist

(Julij Rajzman, ZSSR 1957)

Film „Komunista“, najznámejšie dielo Julia Rajzmana, sa stal jedným z prvých znamení uvolnenia v kinematografii po páde stalinskej ideológie.¹⁹⁸ Komunizmus sa tu predstavuje ako sen o lepšom živote, mučeníctvo silných duchom v mene ušľachtilej idey – Vasilij Gubanov (Jevgenij Urbanskij), ako uvádza N. M. Zorkaja¹⁹⁹, ne bojuje (bojoval do začiatku príbehu filmu, o čom svedčí i jeho

¹⁹⁸ Stalin zomrel štyri roky pred vznikom filmu.

¹⁹⁹ Zorkaja, N. M.: Istorija sovetskogo kino. Sankt-Peterburg, Aletheia 2006, str. 299

krívanie), ne útočí na Zimný palác, ne svedčí pred stranníckym štábom, ale podieľa sa na výstavbe elektrárne, prinesie jedlo hladným ženám a deťom.

Režisér neukazuje moralistickú tragédiu v tradícii románu 19. storočia, v ktorej pokračoval socialistický realizmus, jeho hrdina skôr pripomína Sadka či Ilju Muromca. Príbeh otca, chronologicky rozprávaný synom, ukazuje v krutom a krvavom období rokov 1918-1919 ako „krásu idealizmu, oživujúcu leninskú romantiku“²⁰⁰.

Film bol natočený na farebný materiál, ktorý v tej dobe predstavoval „magické spojenie cenného obsahu a drahého materiálu, zvyšujúce tak kultovú cenu snímku“²⁰¹.

Priznačným pre celkovú farebnosť tohoto diela je už úvodný titulok s názvom „Kommunista“. Jeho červené revolučne energické písmená, podporované rovnako naladenou hudbou, sa vynímajú na maľbu pripomínajúcom stop-zábere v dynamickej diagonálne idúceho vlaku, plného ľudí, z ktorých časť sedí aj na streche. Okolie nápisu tak tvorí hnedý vlak so svojimi hnedo-čierno-šedými pasažiermi (chladné ustupujúce farby pominuteľnosti, prízemnosti, bezhybnosti), vchádzajúci do zeleného pokoja, nádeje a večnej obnovy krajiny.

„Celý svet so zatajeným dychom načúval výstrelom pušiek našej mladej revolúcie.“ Táto veta znejie pri vystupovaní z vlaku, úvodných slovách syna-rozprávača a jeho *красные речи* (krasnye reči – revolučné reči) doprevádza žena v červenej blúzke, zelenej sukni a bielej šatke. Ako keby vyjadrovala pokojnú oblohu a zem, do ktorej prichádza túžba po revolučných zmenách. Biela, podľa slov Ejzenštejna, zároveň vyjadrovala nové formy hospodárenia, rieky mlieka dobytky, a teda radosti.²⁰²

Rovnakým spôsobom v ďalšom zábere pri slovách „boj šiel nie

²⁰⁰ Dolin, A.: Kommunist v televizore. Gazeta 5.7. 2002 (<http://www.gzt.ru/culture/2002/07/05/120014.html>)

²⁰¹ Hansgen, S.: Fantasmagorii so realističeskogo kanona. In: Günter, H., Hensgen, S.: Sovetskaja vlast' i media. Akademičeskij proekt. Sankt-Peterburg 2006, str. 435

²⁰² Ejzenštejn, S. M.: Kamerou, tužkou i perem. Praha, Orbis 1961, str. 144

na život, ale na smrť“ kráča prašnou cestou zástup so ženami v červených zásterách, šatkách, s taškou tejto farby. Rozhodli sa výstavbou elektrárne v dedine Zagora „dať krajine elektriku“ – mystické Božie svetlo nahrádza rovnako „mystická žiarovka Lenina“.

Farebné riešenie filmu, ako i snímané prostredie, zodpovedá pôsobeniu „vyššieho ideálneho princípu“ v materiálnom, jemu nezodpovedajúcom prostredí. V boji za uskutočnenie tejto idey je faktický kompromis s realitou iba vonkajšou nevýhnutnosťou.

Vasilij sa nakoniec ubytuje u kulakov, ktorých idey komunizmu nezasiahli – svedčí o tom i prípitok „S Bogom!“ a „krasnyj ugolok“ v rohu izby. Červená v ich príbytku /nevýrazný vzor na Aňutinej (Sofia Pavlova, žena pána domu) bielej šatke a vzor na obruse v „krasnom ugolke“/ je spojená s ľudovým ornamentom radosti, smrti a vzkriesenia Krista – stavia sa tu do protikladu pred a porevolučný význam červenej. Zároveň sa ňou zafarbujú väčšina posledných záberov jednotlivých sekvencií, čím sa akoby neustále pripomína ideové ladenie filmu. V skutočnosti to však bolo spôsobené vlastnosťami filmového materiálu, používaného v tej dobe.

Do tmavých farieb ladenú prítomnosť zahalí čerň noci (koniec i počiatok), v ktorej je Vasilij zavolaný so svojou červenou strannickou knižkou pred strannický výbor, aby mu prideliť funkciu skladníka a po noci, prekenucej sa do slnečného rána, sa pridá k budovaniu elektrárne.

V nasledujúcich záberoch sa červená vyníma na hnedom pozadí – či už je to muž v červenej košeli a hnedých nohaviaciach v čele zástupu, kráčajúceho na stavbu, alebo červený transparent na stavbe-drevenej konštrukcii, čím sa opakuje jej akcent z prvého záberu.

Červená zároveň vystihuje energický, odhodlaný, nebojácny, výbušný charakter Vasilija, spája sa u neho i s prelievaním krvi vo vojne, z ktorej sa vrátil, vonkajšie je však charakterizovaný hnedou. Je prítomná v jeho slovách – napríklad, keď si číta z „Manifestu

komunizmu“, vraví Aňute, pokúšajúc sa na ňu ideologicky pôsobiť, že pokiaľ sa bojíš smrti, nič v živote nezmeníš - slová stoja v protiklade k záberu s dominantnou čiernou, sú ňou zvýraznené.

U Aňuty sú to jej červené pery, prezrádzajúce postupné narastanie emócií medzi ňou a Vasilijom, kontrastujú s jej čierno-bielym oblečením - biela podľla N. V. Serova okrem iného odzrkadľuje ducha predkov, podriadenie sa tradícii, vnútornú čistotu, ktorá jej prinesie utrpenie (čierna), spojené s morálnou dilemou vydatej pravoslávnej ženy. Táto farba sa zároveň spája s nevedomím a ženskosťou.

Vasilij sa dostáva i do „centra červenej“ - Kremľa, aby vyriešil problém akútneho nedostatku klincov na stavbe elektrárne. Jeho vnútro sa vydeľuje z celkového koloritu filmu – bledomodrý odtieň stien pôsobí v súzvuku s hnedou dlážkou a dverami nedosiadnuteľne, či ako nebo a zem, ktoré zachvátil komunizmus. Opakuje sa tu motív ženy v zelenej sukni, červená (takisto v postave učiteľky vo večernej škole, čím sa stáva akoby „prototypom“ sovietskej ženy²⁰³) je tentokrát jej revolučne zaviazaná šatka, pripomínajúca ženu z plagátu *Ne boltaj!/Nepreriekni sa!* N. Batoliny a N. Denisova (1941), ktorý sa objavuje vo filmoch **Progulka/Být mladý** Alexeja Učiteľ'a (Rusko, 2003) a **Piter FM/Piter FM**²⁰⁴ Oxany Byčkovej (Rusko 2006).

Podobne malý v zábere, no ihneď na seba priťahujúci pozornosť, je červený telefónny zoznam na zelenom obruse Leninovho stola (ako nádeje na obnovu celého Ruska), ktorý ešte umocňuje vyznenie zoznamu. Lenin v ňom nájde potrebné telefónne číslo a zabezpečí dostatok klincov.

²⁰³ V dorevolučnom Rusku mladé dievča začalo nosiť červenú šatku, keď sa zamilovalo, pomýšľalo na svadbu, dávalo tento stav najavo svojmu okoliu. Po svadbe ju vystriedala biela šatka vydatej ženy. Šatku často daroval muž, dávajúci tým najavo svoj záujem, či manželský status. Preto darovanie bielej šatky Vasija Aňute je dôležitým, mnohovravným gestom. V súvislosti s červenou šatkou porevolučných žien sa o nich hovorilo ako o „nevestách revolúcie“.

²⁰⁴ V tomto filme plagát – pohľadnica visí v štúdiu rádia, súvisí s obmedzovaním riaditeľa rádia, nútiaceho hlavnú hrdinku podriaďiť sa komerčnému výberu hudby. Súvislosť plagátu s Progulkou – vid' kapitolu o tomto filme.

Figuruje i v prejave náklonnosti Vasilija – šatke s červenými kvetmi, ktoré sa oproti jej predchádzajúcej zväčšili, dopĺňa ju slovami o „prefikanej a silnej“ láske.

Vyníma sa i v zhromaždení vo fabrike – vo farbe tribúny a transparentu, podporenej zvolaním o veľkých skúškach, ktorým je vystavené vtedajšie Rusko v útokoch bielogvardejcov, kedy záber pripomína výsek obrazu *Vystúpenie V. I. Lenina na shromaždení robotníkov Putilovského závodu v máji 1917/Vystuplenie V. I. Lenina na mitinge rabočich Putilovskogo zavoda v mae 1917 goda* (1929) I. I. Brodského, jedného z najvýznamnejších oficiálnych predstaviteľov porevolučnej maľby. Spomínaný krátky výjav je jediným bezprostredne nespojeným záberom s priestorom príbehu. Odkazuje na celospoločenské dianie, farebne však odpovedá červeno-hnedému farebnému ladeniu filmu.

Výzva červenej na zhromaždení prechádza do aktívnej pozície boja proti bielogvardejcom, podporeného odhodlanou piesňou; Aňuta vešia sušiť červenú blúzku, ktorá je zároveň farbou jej zahanbenia, výsmechu dediny, keď ju sused obviňuje z nevery mužovi.

Trojzvuk tejto farby v energetickej hudbe (dvakrát sa objavuje i v ľudovej zábave, kde je slávnostnou a radostnou farbou), plameni fakiel a prvkov v oblečení sprevádza nočnú brigádu vykladania tehál. Hneď po skončení brigády do obrazu vstupuje opäť - vo vychádzajúcom slnku, jeho odlesk vo Vasilijovej tvári zvyrazňuje vyznanie lásky Aňute. Akcent slnka umocňujú ranné biele hmly, oslabujú reálnosť časopriestoru, vydeľujú emocionálne zábery odkrývania vnútra hlavných postáv z celkového koloritu filmu.

Vasilij sa so svojim požiarom citov zveruje miestnemu vedúcemu strany Chrumčenkovi. Ten ho však upozorňuje, že červená revolúcie nemá čas na osobné problémy, potrebuje morálne silných bojovníkov, obetovanie osobného šťastia.

Lemuje i stretnutie muža Aňuty a Vasilija v jeho príbytku – na

stene jeho príbytku visí červená košeľa ako vyjadrenie lásky oboch k jednej žene.

V Zagore nastane hlad, vlak z múkou zastavil niekde pred Zagorou. Vasilij, poverený vedením strany, odchádza z vyriešiť tento problém. Keď sa vlak približuje k cieľu, Zagora horí a kulaci prepadnú vlak s nákladom. Hlavný hrdina je v snahe zneškodniť zlodějov zastrelený. Aňuta v tej dobe stojí v bielom na pozadí horiacej dediny, ktorá sa prepája i s tušením smrti jej milovaného. Sám však zomiera bez pátosu krvi na rozbahnenej zemi v opakujúcom sa hudobnom motíve zo začiatku filmu.

Tá sa akoby presúva na stôl s červeným obrusom Lenina, vpíja sa do neho ako jedna z obetí revolúcie, keď Vladimír Ilič telefonuje v Zagoru, aby sa dozvedel o škodách, spôsobených požiarom. Nezabúda, túto farbu verbálne a telesnými gestami podporujúc, dodať, že každý ich technický úpech znamená úder po kapitalizme, preto treba i za cenu obete bojovať. Práve oni vyjadrujú odhodlanosť národa prísť do cieľa, nech by to stálo čokoľvek. („Národ stavia nový život a my sním“, napísal Vasilij po vyznaní lásky v závere posledného listu Aňute.)

Podobne ako stretnutie v rannej hmle, scéna pohrebu Vasilija a záver filmu sa odlišujú od farebnosti ostatných častí filmu. Slávnostná rozlúčka s tým, čo „žil veľkým snom o národnom šťastí, ktorý ho priviedol do komunistickkej strany, hľadal v nej pravdu“, je zaplavená slnkom, modrou oblohou, prevažujúci akord hnedej a modrej pripomína farby interiéru Kremľa, pridáva sa k nemu zelená večnej obnovy, nádeje. Na pravoslávnom cintoríne sa namiesto kríža týči Vasilijova červená hviezda spolu s kvetmi rovnakej farby.

Cestou z cintorína sa Aňuta lúči s mužom Fedorom (Jevgenij Štov). Na poľnej križovatke, viditeľne znázorňujúcej ich odlišné pozície, odmieta návrh vrátiť sa naspäť k nemu, pohrda jeho individuálnymi záujmami. „Ako ľudia, tak i ja“, vraví a odchádza do

diaľky s dieťaťom na rukách pomáhať budovať socializmus, zatiaľ čo Fed'ova cesta z rázcestia vedie ku kostolu, naspäť do dediny.

Záver filmu, podporený hlasom syna, umiestňujúceho tento príbeh do dávnej minulosti, nadobúda mytologický rozmer. Hlavní hrdinovia obstáli v skúškach, zostávajú živí v podobe svetlom zaplavenej spomienky v myslí ich syna. Ich prácou a životom bolo započaté to veľké, čím žije obdobie života ich syna; t.j. slnkom zaliate zábery spoluznejú so slovami o jasnom obraze otca a sile ducha matky, ktorá odchádza tam, kde sa v červenej – „v dyme a požiaroch rodil nový svet“.

Farebné riešenie filmu je podriadené zobrazeniu „skutočnosti v jej revolučnom rozvíaní“ (A. Ždanov), prejavuje sa v základnej významovej opozícii hnedej a červenej - snaha o premenu vonkajšej skutočnosti pomocou ideálov revolúcie, ktorú ostatné farby (čierna, biela, zelená, šedá, modrá) iba dopĺňajú, ich významové smerovanie sa nemení. Posun nastáva iba v súvislosti s Aňutinou charakteristikou pomocou čiernej, ktorá postupne predstavuje utrpenie, vychádzajúcej z morálnej, smútok zo smrti milovaného a jej zaradenie sa v tejto farbe do kolektívneho stroja socializmu. Jedinými výnimkami v celkovom kolorite diela sú scéna Vasilijovho vyznania ako výlučne emocionálnej časti, zahalujúcej krajinu bielou rannou hmlou do vnútra postáv a záver – pohreb hlavnej postavy, odchod Aňuty ako emocionálny a ideologický vrchol filmu, odkazujúci k „svetlej budúcnosti“.

Diagonála vlaku v úvodnom zábere, spájajúca sa u Kandinského s červenou, v tomto prípade revolučnou farbou nápisu s názvom filmu, sa tak v jej aktívnej pozícii presúva na pasažierov vlaku - na tých, ktorí ju majú svojimi čimni uskutočniť.

Sú spojené s reálnym časopriestorom /na rozdiel od rozanimovaného ikonopisného priestoru **Bitky pri Kereženci/Seča pri Kerežence** (Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn, ZSSR, 1971) /, i keď sa

do určitej miery zpochybňuje odkrývaním spomienok, prirodzene smerujúcich k idealizácii; príbehu, ktorý bol rozprávačovi iba sprostredkovaný.

Vyznenie červenej, spojenej s rôznymi predmetmi, je v tomto filme podporované okrem verbálnej a hudobnej zložky i telesnými gestami, ktoré v súlade s kánonom socialistického realizmu vo filme odkazujú na vyšší ideologický, materialistický zmysel, rovnako i láska medzi mužom a ženou sa nerozvíja na princípe telesnej vášne – t.j. červená ako prvok telesnej vášne je tu vytesnená (v oficiálnej sovietskej ikonografii 30.rokov bol fakt začlenenia žien v ťažkú fyzickú prácu vytesnený inscenovanou mytológiou materinstva a telesný moment prenesený v symbolickú sféru), transformuje sa v mýticky povýšenú lásku národa k svojej vlasti²⁰⁵ - láska Aňuty a Vasilija sa rozplynie v červenej, nadosobnej úrovni socializmu.

Ten, ako uvádza I Sandomirskaja, sa zámerne snažil neutralizovať elementárnu opozíciu muža a ženy, ktorá viedla k celkovému zmenšovaniu odlišností medzi ľuďmi, k „kolektívnemu telu“, ideálne prisôsobenému na manipuláciu politickou mocou.²⁰⁶ V „Komunistovi“ je spomínaná opozícia využitá - Aňuta sa cez lásku k Vasilijovi k tomuto kolektívnemu telu pripojila.

Vertikálu **Bitky pri Kerženci** zakončuje zlatá, završujúca čiernu, červenú a bielu. V Komunistovi je to červená, ktorá je na vrchole - ideovo spolu s bielou ako „svetlou budúcnosťou“ t.j. zatiaľ neuskutočnenou budúcnosťou – preto prítomnosti dominuje červená, jej prostredník. Vasilij zomiera v rannom svetle (v bielej, ktorá sa podľa N.V.Serova spája i so zákonom prírody a spoločnosti), Aňuta v závere odchádza v slnkom zaliatej krajine. Podobne ako v **Bitke pri Kerženci**, kde sú v závere prežiarené všetky farby zlatou ako naplnením večnosti v našom časopriestore, slnečné svetlo ako odraz

²⁰⁵ Hansgen, S.: Fantasmagorii so realističeskogo kanona. In: Günter, H., Hensgen, S.: Sovetskaja vlast' i media. Akademičeskij proekt. Sankt-Peterburg 2006, str. 432, 439

²⁰⁶ Sandomirskaja, I.: Duch bukv. Iskusstvo kino 1991, č.6 In: Tamtiež, str. 435

naplnenia svetlej budúcnosti prežaruje farby záveru Komunistu. Tá však v porovnaní s večnosťou je len výhľadom do budúcnosti, neexistuje.

Od začiatku do konca filmu, v intelektuálno-koštruktívnej výstavbe filmu, červená odzrkadľuje vnútro postáv, budujúcich elektrárňu, vplýva na energickosť záberov. Postupne sa v nej naplňujú jej jednotlivé revolučné významy (je teda už od začiatku ideologicky zafinovaná, jej význam sa nemení) ako správny, pokrokový, nádej, hrdinský boj až po obeť nadosobnému cieľu, splodenie nového dieťaťa socializmu, ktoré s hrdosťou spomína na svojho otca, vytesňuje jej pôvodné miesto vo viere, prijíma do seba ľudové prejavy (interiér domov, ľudová zábava). Cez silnejúcu lásku – druhú, emocionálnu rovinu červenej v tomto diele (preklenie sa však v závere do prvej, ideologickej úrovne) ukazuje zmenu kulačky v odhodlanú, nebojácnu socialistickú ženu, odmietajúcu žiť svojím predchádzajúcim životom.

Kubánski kozáci/Kubanskí kazáci (ZSSR 1949) Ivana Pyrjeva stavajú do popredia červenú hned' v úvodnom zábere – v načervenalom nebi – podobne ako úvodný titulok s názvom filmu **Komunista** (farebne i celkovo Kubánski kozáci začínajú tam, kde Komunista končí). V porovnaní s ním sa vo svojej muzikálovej výstavbe, socialistickej vizuálnosti,²⁰⁷ nesústredia na budovanie, jeho farby sú od začiatku prežiarené žltou a po nej nasledujúcim jarmokom, výjavy pripomínajú mozajky na stanici metra Kyjevskaja v Moskve.

Červená nedefinuje obeť, je naopak slávnostnou farbou oblečenia, zástav, balónov, sovietského folklóru. Zneje po zozbieraní plodov, v súťažní dvoch družstiev²⁰⁸ vo svojej centrálnej pozícii medzi modrým nebom a žltým pokoseným obilím /Z tohto trojzvuku

²⁰⁷ Vid' kapitola Porevolučné obdobie, str. 45

²⁰⁸ Film mal morálne podporiť obyvateľstvo v povojnovom období (1945-1950) hladu a nedostatku.

vychádza i film **A rána sú tu tiché/A zori zdes tichie** (Stanislav Rostockij, ZSSR 1972), analyzovaný v nasledujúcej kapitole/. Podobne ako v **Komunistovi**, červená nesie v sebe rozvíjajúcu sa lásku dvoch párov.

Ako klasické dielo socialistického realizmu, kóduje divákové emócie cez krásu a city. Bez konfliktu v sužete - pomocou hojnosti, piesní, ľudia sa cez lásku stávajú lepšími pracovníkmi, aby v závere diela opäť siali; Kubánski kozáci sa cyklicky uzatvárajú červeným nebom.

Rovnakú estetiku ako film **Komunista a Kubánski kazaci** využíva i **Prorva** Ivana Dychovičného (Rusko 1992). V súlade s *soc-artom*²⁰⁹, z ktorého vychádza, je mu však prostriedkom k postmodernej, grotesknej reflexii sovietského Ruska v roku 1939 s prvkami absurdity.

Zatiaľ čo v **Komunistovi** sa dej filmu koncentruje okolo výstavby elektrárne, v **Prorve** sa Moskva pripravuje na oslavu 1. mája – demonštorvanie krásy a sily v radostnej atmosfére. Sviatok je však iba pozadím (v **Kubánskych kazakoch** dominuje) pre odkrývanie postáv, doby .

Spolu s **Serpom i molotom** (Sergej Livnev, Rusko 1995) patrí k najvýznamnejším dielam kinematografie soc-artu. Využíva archívne zábery oslavného sprievodu, časť z nich je dodatočne kolorovaná. Okrem vizuálnej estetiky pracuje i s dobovou hudbou – budovateľskými, umelými ľudovými piesňami a populárnymi prekladmi nemeckých a francúzskych hitov, podporujúcej „červenú atmosféru“. Konanie postáv lemuje, dopovedá mozaikami a maľbami metra a interiérov budov (tu sú na rozdiel od **Kubánskych kazakov** konkrétne využité).

Moskve dominuje slávnostná biela farba sprievodu, oblečenia

²⁰⁹ Vid' poznámka č. 110

obyvateľov, na budovách rovnakej farby sa lesknú zlaté sochy, „ikony svetlej budúcnosti“ výstavného komplexu VDNCH - spolu s červenou zástav, hviezd, kruhov atď., ktorá na druhej strane predstavuje líniu neuspokojeného emocionálneho a sexuálneho života ženy (vonkajším znakom sú výrazne červeno narúžované pery) jedného z členov NKVD²¹⁰, ktorý pripravuje na oslavy koňa pre Stalina, aby sa nezľakol ohlušujúcej hudby. Zatiaľ čo osobná, emocionálna rovina lásky a vášne v Komunistovi bola iba naznačená, tu sa prejavuje naplno.

Podobne ako v **Bitke pri Kerženci/Seči pri Keržence**, Prorvu otvára trojzvuk čiernej, bielej a červenej, nekončí však v zlatej, ale v pesimistickej čiernej konceptuálneho čierneho humoru.

A rána sú tu tiché/A zori zdes tichie

(Stanislav Rostockij, ZSSR 1972)

Tento film vznikol podľa rovnomennej novely Borisa Vasilieva. O jej obľúbenosti svedčí okrem filmu²¹¹ i jej niekoľko vydaní a divadelná adaptácia v réžii Jurija Ljubimova v Divadle na Taganke. Podľa N. M. Zorkoj film dodal domuto dielu „epický, výpravný rozmer zobrazenia a aktívnu divácku odozvu“.²¹² V roku 2005 bol dokonca natočený remake tohto filmu – 19-dielny seriál čínskeho režiséra Mao Vejnina s ruskými hercami.

Základná štruktúra filmu v panoramatickom formáte obrazu (ako v **Bitke pri Kerženci/Seči pri Keržence**), najprirodzenejšieho pre náš zrak je jdenoduchá – postupne sa zoznamujeme s jednotlivými hrdinami, ktorí sa ocitnú v extrémnej, postupne sa pred nami

²¹⁰ Táto organizácia bola neskôr premenovaná na KGB.

²¹¹ Sám Rostocký vo vojne bojoval a zahránila ho zdravotná sestra, ktorá ho zraneného vliekla niekoľko kilometrov z bojiska.

²¹² Zorkaja, N. M.: Istorija sovetskogo kino. Sankt-Peterburg, Aletheia 2006, str. 465

rozvíjajúcej situácii boja v druhej svetovej vojne – veliteľovi Vaskovi (Andrej Martynov) pridelia delostreleckú rotu žien.

Rovaký motív veliteľa ženskej jednotky (učí ich lietat' a strielat') využíva i film **Nebesnyj tichochod** (Semjon Timoščenko, ZSSR 1947), tu je však spracovaný komediálne.

Výstavbu diela rámuje skupina mladých ľudí zo súčasnosti 70. rokov, táboriaca v jesennej prírode. Tok filmu prerušujú krátke zasnívania hlavných postáv, predstavujúce zidealizované spomienky na dovojnový život. Po ich uplynutí čierno-biela škála farieb vracia dejovú polohu filmu do „obyčajného života vojny“ so svojim svetlom a tieňom, zlom a dobrom, čím zvýrazňuje priepasť medzi snom a skutočnosťou.

Po obraze skaly ho otvára záber na mladé dievča v základných farbách (spolu s jedným so symbolov Ruska – brezou) - červenej, žltej a modrej (pokoj, sen, vyššia skutočnosť), pozerá sa do jesennej krajiny, zvýrazňujúcej farby prírody, kde, podľa slov Vaskova, hľadal mních Legont ticho a klud. Sama o tom netušiac, na modrom pozadí, jej červená bunda, prezrádzajúca hrdinkinu aktivitu, zamilovanosť, vrúcnosť, poukazuje na vojnové udalosti, ktoré sa odohrali na mieste, kde je spolu s ostatnými na výlete. Žltá listov odkazuje k budúcnosti, ktorá sa môže uskutočniť vďaka obeti, podčiarkuje ju i čierna farba vlasov dievčaťa, ukrytá pod jej žltou prilbou.

Červený odev pripomína i oblečenie Rodiny-Mat'Vlasti-Matky z jedného z najznámejších vojnových plagátov *Rodina-Mat' zavjot/Vlast'-Matka volá* (I. Thoidze, 1941) (Obrazová príloha, obr. č. 31)

Úvod filmu nás takto vovádza do základných, hlavných významových súvislostí diela (mladé dievča sa o nich dozvedá až v závere filmu), podoba prítomnosti je výsledkom minulých udalostí.

Jej pohľad na jazero s kostolom, ktorý kamera následne sníma počas úvodných titulkov, sa postupne preklenie do čierno-bielej

minulosti vojny, vnárajú sa do nej plamene obetí. Zachvacujú striedavo celý obraz, pripomínajú večný oheň pamätníkov padlým v druhej svetovej vojne.

Cez záber na tlejúci oheň, kedy sa Rita (Irina Ševčuk) zasnene pousmieva, sa dostávame do prvých zidealizovaných spomienok. Podobne ako v mysli, plynú bez slov, ich emocionálnu pôsobivosť zvyrazňuje hudba. Plameň získava na ploche celého záberu svoju farbu, okrem spojitosti s posledným čierno-bielym obrazom predznamenáva vyvrcholenie spomienok, ktorých tok je vďaka vonkajším povinnostiam hrdinky rozdelený do dvoch častí.

V skutočnosti človek seba v oživovaných spomienkach nevidí, zhoduje sa s pohľadom subjektívnej kamery. Režisér však tieto farby psychických obrazov, vychádzajúce z estetiky vojnového plagátu, naopak ukazuje objektívnou kamerou, v dlhých pohľadoch zvyrazňuje emocionálny vzťah postáv. Divák sa pozerá na obrazy ideálnej, navždy stratenej minulosti, ktoré si v sebe hrdinky oživujú, v niektorých momentoch ich zastavujú a pomaly, ako keby boli fotografiami v rodinnom albume, s láskou prezerajú. Ich vlastný priestor, odtrhnutý od reálneho (pripomína divadelný so štvrtou stenou), zvyrazňuje symbolickú rovinu farieb.

Tvorí ho biela farba čistej radosti, spojená, ako uvádza N. V. Serov, s minulosťou. Na jej pozadí po vymiznutí ohňa vidíme v póze ako na fotografii milého Rity s vlčiakom, červená sa presúva do hnedej jeho uniformy, odkazujúcej na zem, do ktorej sa pochovávajú padlí vojaci a zároveň čiernej jeho vlasov, nohavíc a topánok (smrť). Obraz milého otvára spomienky, v ktorých si následne v načervenalom zapadajúcom slnku bežia naproti – v bielych kožuchoch, zvyrazňujúcich ideálnu minulosť. Rita prichádza k nemu na návštevu.

V druhej časti snenia sa posúvame chronologicky ďalej, z páru sa stali manželia s malým dieťaťom. Definujú ju rovnaké farby ako v prvej časti, významové vyvrcholnie červenej predznamenávajú prvky v

byte – lampa a vzor na uteráku, pridáva sa k nim žltá, ktorá charakterizuje ich syna. V svojej jasnosti priťahuje pozornosť, zvyrazňuje dieťa ako centrum rodiny, ich svetlo. Zároveň je žltá i farbou obrusu rodinného stola. Zábery sú rodinnou idilou po príchode muža z práce, podčiarkuje ich opakujúci sa polodetail otca so synom na rukách. Rovnako ako druhý záber, pripomína fotografiu, statický obraz v pamäti, v ktorom je zkoncentrovaný náš vzťah k daným ľuďom. Jeho radostný obsah podporuje žltá a biela. Druhá z nich následne obkolesuje spánok manželov. Narušuje ho prenikajúca ním červená – začiatok vojny. Čaká i za dverami. Manžel do nej odchádza, túto dvakrát si vyobrazujúcu spomienku v celom zábere prikryje čierna jeho smrti a neznámej budúcnosti (N.V. Serov). Čierna zároveň v sovietskych vojnových filmoch predstavovala fašizmus. I keď uniformy fašistov boli hnedé, čierna vytvárala lepší protiklad s bielou a červenou.

Ak si ešte raz prezrieme tieto spomienky, zistíme, že ich tvorí protiklad červenej a bielej (svojimi vlastnosťami zvyrazňuje jej pôsobenie v zábere, ktorý nakoniec pohltí čierna), význam červenej dopovedajú čierna a hnedá, bielej žltá.

Červená tvorí prvý záber, jej význam smrti sa však potvrdzuje až v závere. Medzitým sa stráca, okrajovo je naznačená zapadajúcim slnkom, bytovými doplnkami, do jej zavŕšenia je naznačovaná predovšetkým hnedou a čiernou, ktorá sekvenciu i uzatvorí.

Podobným spôsobom, farbami sú vystavané i spomienky a predstavy ostatných hrdiniek, v ktorých striedavo vystupuje i reálne prostredie, každú z nich charakterizuje svoj hudobný motív.

Zatiaľ čo sekvencie z prítomnosti sú vystavané na modrej, červenej a žltej, snovým - dovojnovým dominuje biela, červená a čierna, často zastupovaná hnedou. Táto odlišnosť podčiarkuje odlišné časové roviny (hlavne dominovanie bielej v zasneniach, zvyrazňujúca minulosť), u oboch však v centre stojí červená ako základný

významový prvok filmu.

Vstupy do minulosti hrdiniek tvoria v diele uzavreté jednotky, dopovedajúce ich charakteristiku. Zábery s prítomnosti naopak poukazujú na celkový význam diela.

Záver, ktorý sa začína už v úvode druhej časti filmu, prerušuje dopovedanie boja s nečakane veľkým množstvom nemeckých diverzantov, v ktorom prežije iba veliteľ Vaskov. Rozvíja prvý záber filmu, v ktorom červenú podporujú plody jarabiny, žltú brezy nahrádza rovnaká farba stanu. Z rozopnutej bundy sa rozozne hnedá farba svetra – hlíny, do ktorej sú pochované mŕtve telá delostreleckýň, kukučka zakuká nešťastných trinásť krát.

Po uplynutí časovej retrospektívy, v ktorej je červená v čiernobielej neustále prítomná v boji na smrť, sa presúvame do prítomnosti cez šedú, ktorá okrem telesnej smrti predstavuje i spomínanú prítomnosť (N.V. Serov). I keď do obrazu vstupuje spolu s hnedou šedá (i v pančuchách dievčaťa), zostáva v nej akcent červenej, modelovaný žltou a modrou farbou. Hrdinka v červenej bunde umýva v šedej skál, odrážajúcej sa na hladine jazera, riad, mladík spieva pieseň o tom, ako nemože nájsť svoju milovanú (odkazuje na smrť vojačiek), horí oheň. Černovláska dostáva od svojho milého z lásky kyticu zo žltej do červenej prechádzajúcich listov stromov, predzvesť významu nasedujúcich záberov.

Náhodne sa ocitne na mieste, kde je nainštalovaná pamätná tabuľa s menami padlých žien (podobá sa na Ritu), ich pamiatku si prišli uctiť veliteľ Vaskov spolu s Ritiným synom, o ktorého sa jej sľúbil postarať – dospel a stal sa z neho po vzore otca, matky a pestúna vojak. Uvedomí si situáciu a k tabuli, nad ktorou popínavé listy vydávajú posledné zbytky svojej jesennej červenej farby, pridáva po pokľaknutí svoj dar – k skale obkolesenej zožltnutými brezami. Z daru z lásky sa stáva uctenie si obeť.

Film sa vracia k prvému záberu – skale (šedej prítomnosti,

nesúcej premenu času), pred ktorou sa prítomní na pozadí žltých listov brezy postavia do jednej línie. Podčiarkuje spolu s hnedou smrť žien, ktoré „mali rodiť deti“ (citácia z filmu), na ich obeti (päť žien tu zastupje dvadsať miliónov Rusov, padlých vo vojne) je vystavaná prítomnosť, smerujúca k svetlej budúcnosti.²¹³ Zjavujú sa postupne jedna za druhou na pozadí skaly v hnedých uniformách s červenými hviezdami na čiapkách. Posledný obraz spolu s ich zobrazením znovu podčiarkuje obeť – v zeleno-červených konároch s plodmi jarabiny na skale, preklenie sa do jej čistého vyznenia, čím spolu s úvodným záberom uzatvára kruh.

Podobne ako v **Komunistovi/Kommunist** (Julij Rajzman, ZSSR 1957), farebnú vertikálu tohto filmu, zafinovanú už v obraze s dievčaťom v úvode, završuje smerom od čiernej cez červenú obeť žltá (v Komunistovi je to slnkom zaplavený záver, tu je žltá prítomná priamo vo farbe listov stromu).

Ideové definovanie príbehu z minulosti uskutočňuje farebná prítomnosť, v ktorej jednotlivé farby prírody, zvýraznené jeseňou ako prinášanim plodov a mladej hrdinky, nesú predovšetkým symbolickú funkciu – je zvýraznená o to viac, že jej vo filme patrí iba na krátky časový úsek. Na fabulácii sa podieľa na východnom a konečnom bode diela, dopĺňajú ju snenia hrdiniek.

Pohyb kamery a strih dopĺňajú základné farby – modrú, červenú a žltú. Čierna dopĺňa význam obeť červenej, šedá ju posúva do prítomnosti, nahrádza prevahu modrej z úvodu, hnedá ju spája s týmto svetom. Vyznenie modrej variuje zelená pokoja.

Farba, používaná emocionálne-symbolicky, hnedá v úvode filmu

²¹³A. Špagin vo svojom článku *Religija vojny. /Iskusstvo kino 6/2005* (<http://www.kinoart.ru/magazine/06-2005/review/spagin0905/>) uvádza, že vojnoví veteráni, vystriedajúci komunistov-stachanovcov (30.roky) sa vo filmoch 70. rokov kanonizovali, stali sa z nich akýsi bohovia, ktorí sa podieľali na stavbe sovietského sveta, niesli v sebe svetlo pravdy (jedným z typických predstaviteľov týchto ľudí vo filme bol herec N. Kjučkov). Hovorí v tejto súvislosti i o vojenskom náboženstve 40. a za nimi nasledujúcich rokov minulého storočia... „mŕtvy chrám, prázdne nebo, človek zomiera ako obeť.“

definuje príbeh, dopovedá jeho význam v závere – až tu má divák možnosť ho pochopiť. Začiatok finálnej sekvencie vníma impresívne, postupne je mu dopovedaný obsah farieb. Dominantný akcent červenej podporujú ostatné farby. Cez charakteristiku postavy dievčaťa sa červená cez vyznanie lásky definitívne posúva do obete.

V emocionálne-symbolickej rovine pracuje s farbou i Sergej Urusevskij vo svojom filme **Človek a kôň/Beg inochodca** (ZSSR 1968), na ktorom sa podieľal aj ako kameraman.

Rovnako ako u vojačiek v **A rána sú tu tiché**, vraciame sa periodicky pomocou farebných spomienok do minulosti hlavnej postavy – Tanabaja (Nurmukchan Žanturin) a jeho koňa Gusari z ich čierno-bielej prítomnosti. Výrazovú stránku týchto obrazov podporujú i pohľady koňa pomocou subjektívnej kamery, vychýlenej od realistickej perspektívy a časté zábery s neostrým predným plánom.

Harmónia vzťahu Tanabaja a Gusari, spoločná cesta životom človeka a koňa, je naznačená hneď v úvode diela - cez ich dôstojnosť staroby na pozadí majestátnych večerných hôr a oblohy. Zvýrazňujú ich farebné, slnkom zaplavené návraty v čase, ktorým dominuje dvojzvuk žltej polí a modrej oblohy na pozadí hôr, dopĺňaný ich spätosťou so zemou v hnedej zeme a koní. Vyjadrujú aj ich prirodzenosť, energičnosť, nespútanosť a slobodu, smerujú až lyrickej poetizácii obrazu.

Červená tieto obrazy minulosti akcentuje, významovo dopovedá. Prvý krát sa objavuje cez farbu zástavy v spomienkach na vojnu; víťazstvo v nej, vyjadrené slovami, podčiarkuje od ohňa načervenalá miestnosť kovárskej dielne. Tradičný kirgizský sviatok *alaman*, počas ktorého muži hrajú hru, ktorej cieľom je získať na koni kožušinu, taktiež obkolesujú vo vetre sa hmýriace červené zástavy. Súťaž, vo svojej živelnosti spätá s prírodou, podporuje opakujúci sa červený obraz jazdcov pod obrovským žltým slnkom.

Ženatý Tanabaj prežíva silný citovo-milostný vzťah s ovdovelou ženou, Gusariho musí odovzdať vedeniu družstva. Koňa vykastrujú a on sa vracia k žene a trom deťom. Tento zlom je vyjadrený pomocou červenej farby, predovšetkým vo víziach koňa počas zákroku - obraz páru koní, ktorý sa navzájom dotýka hlavami a šijami, zapulzuje v základných líniách na červeno. Ničí sa červenou akcentovaná nespútanosť, presúva sa do hnevu a zúfalstva Tanabaja, ktorý si ich vybíja v ohňom zaplavenej kováčskej dielni. Vízie koňa počas operačného zásahu odkazujú i k sktrotnutiu jeho ľudského priateľa, ktorý sa vzdáva svojej vášnivej lásky k vdove a pokorne sa vracia naspäť k rodine – červená sa spojí s oblečením jeho detí.

Film završuje smrť Gusariho v žltom zábere osamoteného Tanabaja, končí spomienkou na neho ako žriebä v dvojzvuku hnedej a modrej, nebeskosti a pozemskosti.

Konstruktor krasnogo cveta

(Andrej Y, Rusko 1991, 75 min.)

Tento experimentálny film Andreja Y, absolventa VGIK-u - katedry vedecko-populárneho filmu, ktorý vznikol na motívy románu Thomasa Manna „Zázračná hora“, pracuje s červenou ako farbou krvi.

Otvára ho záber krvou zafarbeného noža, vstupujúcom na čiernom pozadí do prázdneho červeného rámu obrazu, v ktorom sa v rovnakej farbe objavuje názov filmu. Zároveň znejú slová: „Neverím, že v srdci je krv. Je tam schovaná biela fialka“. Na rovnakom fóne sa objavuje červený kruh – abstraktná štruktúra pulzujúcej krvinky, vystrieda ho mikroskopický záber s tečúcim prúdom krvi v ľudskom tele.

Nasledujú predmety ako nožnice, pierko vtáka, kľúč, gombíky,

nôž, atď. na bielom pozadí, prerývané čierno-bielymi a farebnými zábermi z inštruktážnych filmov 30. až 80. rokov (režisér ich získal ilegálne z archívov, vyrobil z nich kópie a originály tajne vrátil – tento fakt vyvolal v súvislosti s premietaním filmu škandál, nakoľko inštruktážne filmy sú doteraz pre verejnosť neprístupné), mapujúce vyoperovanie sánky opice, rozvoj pohybového aparátu siamských dvojičiek, vývoj embrya, skúmanie srdca, implantovanie prstov nohy na ruku, pravekých malieb v jaskyniach, neúspešné oživenie srdca prasaťa v ľudskom tele. Komentáre inštruktážnych filmov sú prerývané úryvkami z románu, proustovského toku vedomia človeka, ktorý zomiera.

Dokumentárne zábery inštruktážnych filmov pripomínajú centrálny motív filmu podľa knihy Michaila Bulgakova **Psie srdce/Sobačie serdce** Vladimíra Bortka (ZSSR 1988) – voperovanie ľudského srdca psovi, premeniaceho sa v človeka, ktorý vznikol o tri roky skôr než „Konštruktér červenej farby“. Výlučne čierno-biele, hrané Psie srdce sa na rozdiel od filmu Vladimíra Y cez pokusy s človekom symbolicky vyjadruje k porevolučným zmenám v spoločnosti.

Obrazy dopĺňajú načervenalé zábery na ženské telo obklopené červenou látkou, ktoré sa nachádza pri spomínanom ráme. Striedajú sa v ňom rôzne zátišia s flašami, lebkou, pohárom vína, granátovými jablkami. Neustále sa akcentuje červená – v pulzujúcom vyoperovanom mozgu, rakoch, operácii nohy.

Filmu dominuje trojzvuk čiernej, bielej a červenej, červená sa pohybuje medzi životom a smrťou. Krv je tu miazgou života, ktorý sa snaží ovládnuť veda, je neustále prítomná v cyklicky sa striedajúcich vizuálnych motívoch, predmetoch, ktoré však sprevádza v protiklade k životu vedomie zomierajúceho človeka. Červená smeruje na pozadí

čiernej k smrti.

Po zábere na pulzujúce srdce sa v závere vraciame do pozadia s rámom, objavuje sa v ňom posmrtná maska, všetko sa vytratí do čiernej. Konštruktor krasného cveta /po zhliadnutí filmu nie je jednoznačné, kto je „konštruktorom červenej farby“/ končí narodením hlavného hrdiny, po ktorom zabudol, kde sa nachádza raj, zatiaľ čo v izbe hrala hudba červenej farby.

Červená farba, lemujúca vnútro postavy románu, jeho tok myšlienok, vracajúci sa až k smrti Krista, sa vo vizuálnej stránke spája so základnými prvkami tela, no i symbolickými predmetmi meniaceho sa zátišia, vzniká vizuálny i významový kontrast telesného (zábery tela), symbolického (zátišie, postava ženy) a vnútorného (úryvky románu) rozmeru červenej. Smeruje celý film k smrti (divák si tento fakt uvedomuje postupne, preto červenú spočiatku vníma najmä v súvislosti s fyzickým vnútrom človeka, štruktúre svalov, srdca a mozgu, s pokusmi s ľudským telom, ktoré odkazujú k snahe socializmu vytvoriť nového človeka), aby sa v čiernej na konci preklenula do narodenia; farebná vertikála od svojho nulového bodu opäť smeruje navrch.

Být mladý/Progulka

(Alexej Učitel', Rusko 2003)

Vizuálny štýl tohoto filmu charakterizuje živá kamera a vnútrozáberová montáž, sledujúca nepredvídateľný pohyb troch bližšie necharakterizovaných postáv.²¹⁴ Nevieme nič o ich motivácii, či

²¹⁴ Anninskij, L. : Finiš distancii. Kinoisskustvo 10/2003 <http://www.kinoart.ru/magazine/10-2003/repertoire/ann0310/>

skutočnosti citov. Film v neustálom pohybe zahlcuje diváka slovami a podnetmi, predkladá mu koláž komédie, tragédie, drámy a grotesky. Netreba v ňom hľadať filozofickú hĺbku. Bezstarostne kľže po povrchu ako svižné kroky prechádzky. Obzvlášť, keď v Petrohrade zasvieti slnko.

Učiteľ pracuje s neustálym vzrušením, nepokojom, stupňovaním vrúcnosti, vášne, aktívnosti (hlavne zo strany mužských hrdinov), žiarlivosťou. Zodpovedajú červenej farbe, ktorá ich takmer neustále obklopuje, dopovedá, akcentuje dejové peripetie (sú uvádzané v nasledujúcich odstavcoch). Vplýva i na diváka, ktorý si vydýchne až na konci filmu. Dotvára bezstarostný pohyb pulzujúcim veľkomestom, ktoré neustále na človeka útočí vizuálnymi podnetmi a reklamami inak farebne pomerne nevýrazného Petrohradu. Samotní hrdinovia sa zovňajškom strácajú v dave, i keď ich vnútro horí.

Oľga (Irina Pegova) vystúpi vedľa Anečkinho mosta²¹⁵, opúšťa neznámeho muža v aute a vydá sa vďol Nevského prospektu. Kde inde, než tu, by sa jej bezstarostná hra, plná fantazírovania, mohla začať – na mieste, ktorého klamstvá už dávno odhalil Gogol.

Väčšinu času trávi v aute, reštauráciách a kaviarniach, a teraz sa zrazu ocitla sama na ulici. Kamera ju v prvých momentoch zaberá z druhej strany cesty ako jednu z tisíce chodcov - nevieme väčšinou počas dokumentárne pôsobiaceho filmu s istotou určiť, kto sú herci a kto náhodne okoloidúci, čo vošlo do záberu zámerne. Všetky vnútrozáberové prvky však prehovárajú k divákovi, ktorý, i keď predovšetkým vníma hlavné postavy, podvedome vníma celok záberu.

Hlavná hrdinka je charakterizovaná čiernym priliehavým tričkom, podporujúcim jej výraznú ženskosť a bielo-čierno-šedými pásikovanými nohavicami - spolu s tričkom zodpovedajú jej

²¹⁵ Na ľavom konci mostu sa nachádza červeno-biela Biblioteka im. Majakovskogo – počas natáčania filmu ju rekonštruujú; o.i. biela hlava Majakovského vystupuje z červeného pozadia malých kúskov kachličiek steny stanice metra “Majakovskaja”, v tejto stanici sa prestupuje zo zelenej na červenú líniu metra.

protikladnému charakteru.

Už po pár krokoch sa k nej približuje rovnako mladý Alexej (Pavel Baršak²¹⁶) s typickým oslovením „dievuška!“²¹⁷ Je oblečený v hnedom tričku a bielych nohaviciach – svedčia o jeho prostom nadšení životom. Obaja splývajú s okolím, a to je na „Nevskom“ najfarebnejšie z celého Petrohradu.²¹⁸

Keď sa nachádza pár krokov od Oľgy, dejový posun sprevádza idúci okolo červeno-biely autobus, prvé kroky vedľa nej naopak červeno-modrý (červená predstavuje pri normálnych podmienkach mužský prvok, modrá ženský). Nechce mu prezradiť svoje meno, a preto ju začne volať podľa obrazu I. Kramského „neznakomka“. Oľga ho opraví, že maľba má názov *Neznáma/Neizviestna* (1883) (Obrazová príloha, Obr. č. 17)²¹⁹ - zobrazená žena je rovnako oblečená v čiernom, má pôžitkársku tvár s plnými črtami, hrdinka je ako keby jej súčasným prevtelením.

„Я просто гуляю“ (Prechádzam sa²²⁰), odpovedá mu na jeho zvedavé otázky a vystihuje tým i celkovú atmosféru filmu.

Následne si projektuje svoj strach do chodca v červenom tričku, ktorého upodozrieva, že ju sleduje. Vzrušenú komunikáciu lemujú červené autá, stojace pri ceste či miznúce za okraj záberu, nápis Art shop rovnakej farby na obchode s výtvarnými potrebami. V jeho výklade visí sovietský plagát *Nepreriekni sa!/ Ne boltaj!* (N. Batolina, N. Denisov 1941)²²¹ – keby naši hrdinovia neustále „ne boltali“ – „ne

²¹⁶ V tomto filme filmovo debutovali mladé talenty moskovskej hereckej školy Petra Fomenka.

²¹⁷ Takto sa bežne oslovujú i staršie panie medzi sebou.

²¹⁸ Celkovo je Nevský prospekt oblúbeným miestom na bezcieľne prechádzanie sa, často s plechovkou piva, či iným nápojom v ruke, i keď je oficiálne zakázané požívať alkohol na verejných priestranstvách.

²¹⁹ Tento obraz sa zároveň objavuje vo filme *Červená kalina/Kalina krasnaja* Vasilija Šukšina (ZSSR 1973) – nosí ho jako medajlón Ljuba (Lydija Fedosejeva), objavuje sa na stene miestnosti, kde Jegor (Vasilij Šukšin) usporiada večierok – tu podčiarkuje Ljubinu neprítomnosť.

²²⁰ V ruštine sloveso гулять (guljať) znamená nielen prechádzať sa, no i ničnerobiť, popíjať, zabávať sa.

²²¹ Spomínaný plagát (Obrazová príloha, Obr. č. 32) sa viaže na obdobie špiónománie a boja proti špiónom. Špióni a nepriatelia sovietskej moci tajne vyzvedali v Sovietskom zväze,

kecali“, nakoniec by si neublížili; červené tabule s kurzom dolára a eura, odrazy chodcov v červenom, svetlo v podchode, keď ju spontánne žiada o ruku, pýta sa, či verí v lásku na prvý pohľad. Červené markízy na obchode sprevádzajú pokus pobožkať Oľgu. Počas toho, ako sa vyzvedá, čo ju dráždi, sa v zábere mihne červený autobus a plagát s nápisom tradičné hračky, na ktorom je v červeno-čiernom oblečený pár – stávajú sa jeden pre druhého hračkou, ktorej sa nakoniec nechcú vzdať. Prichádzajú na Dvorcovuju plošť – pred Ermitážou (Zimným palácom) sa rekonštruuje Alexandrov stĺp – celý je obklopený lešením a pri spodku hrubým červeným pásom, čím pripomína *Pamätník III. internacionály/Bašni tretého internacionála Vladimíra Tatlina* (1920) (Obrazová príloha Obr. č. 26) a slávnostnú výzdobu námestia v porevolučných rokoch.

Tu sa stretávajú s Pieťkom (Jevgenij Cyganov), Alexejovým najlepším kamarátom v ružovo-bielej vzorovanej košeli (rozpustená červená v ružovej naznačuje konflikt, ktorú postava do deja prináša). Zatiaľ čo sa Alexej pýta Oľgy, či ho miluje, kráča za nimi pár – žena v červenom a muž v bielom. Aj kečup – poleva na hot-dog v krížovke strážnikov je červený (kamera niekoľkokrát počas filmov na chvíľu opúšťa hlavných hrdinov, pozoruje minisituácie, ktoré s dejom akoby nesúvisia; tvoria vtipné vsuvky – či už sú to strážnici na kopuli Isakievského chrámu alebo pouličný muzikant).

Od príchodu Peťki opúšťajú Nevský prospekt, prechádzajú na farebne pokojnejší Vasilievský ostrov, čím ešte ostrejšie vystúpia rodiace sa potýčky mužských postáv. Postupne medzi dlhoročnými kamarátmi vzniká žiarlivosť, napätie v súťažení o priazeň Oľgi – na pozadí sa na okoloidúcich častejšie objavujú kombinácie červenej a čiernej. Pri „Mednom vsadnikovi“ (symbol Lenfilmu - socha Petra I.

preto si ľudia mali dávať pozor na to, čo hovoria, nevravieť nič navyiac. Ľudia v Rusku si na jazyk na verejných priestranstvách dávajú pozor dodnes – viď kapitolu o Rusku a ruskom charaktere.

na koni, jeho nohami zašľapuje hada) sú svedkami niekoľkých svadobných sprievodov, dvakrát sa okolo nich mihne biela nevesta s v červeno odetou kamarátkou. Nastúpia do červenej električky, kde ich okradnú cigánky, hýriace ľudovými prvkami tejto farby. Prejdú bočnou ulicou a mostom k futbalovému štadiónu, kde skandujú futbaloví fanúšikovia. Keď sa Oľga pýta, či nemôžu od nich dostať, prechádza okolo muž s červenou taškou. Do záberu vôjde i červený billboard cigariet More. Žiarlivosť sa vystupňuje do bitky, ktorú obklopujú tri červené autá.

Oľga každému z nich nahlas povie o jeho silných stránkach, v daždi kričí, že je najšťastnejšia žena v „Piteri“. Tento moment spolu s príchodom do klubu jej nastávajúceho, v ktorom čašníci majú červené vesty a ženích práve hodil červenú bowlingovú guľu završuje pohyb červenej farby po prekonaní hádky do euforickej radosti. Až zelené svetlo tohoto miesta upokojuje atmosféru filmu, kedy sa dvojica priateľov dozvedá, že sa namiesto milostnej záplteky ocitli v roli svedkov stávky, či Oľga dokáže celý deň bez prestávky chodiť, nakoľko sa o týždeň vydáva a chce ísť na svadobnú cestu do Himalájí, no jej ženích pochybuje, že by to fyzicky zvládla.

Preto na prvý pohľad po odhalení tajomstva pôsobí ako pekná, bohatá hysterka, ktorá nevie „čo so sebou“, a preto sa zabáva na emóciach druhých, nechá ich ponoriť sa do romantických ilúzií, zaľúbenosti.²²² V podstate však iba pristúpila na hru, do ktorej bola vtiahnutá. Nepočítalo sa však s tým, že aj ona má svoju. Len jej zatriasla s tým, či „v novoruskom prostredí“ skutočne miluje a je šťastná.

Tento moment potvrdzuje význam červenej farby v Progulke ako ilúzie bez hĺbky, radostnej hry bez prísľubov, mladíckej energie uprostred dominantnej šedej prítomnosti, prerývanej hnedou, ktorá

²²² Takto ju charakterizuje N. Sirivľa v kritike Po ulicam chodila... <http://www.kinoart.ru/-magazine/10-2003/repertoire/ann0310/>

utvrďuje spojenie s hmotným svetom. Upokojí ju spomínané zelené svetlo klubu.

Hnedo-modrý (jej snívanie s nohami na zemi) dvozvuk z prvých záberov filmu, odrážajúci sa na okne auta, z ktorého Oľga vystúpi, nahradí v závere neznámy bielo-čierny bozkávajúci sa pár. Naraz odkazujúce k najvyššiemu i najnižšiemu bodu vertikály, polohám života, čím znovu potvrdzuje charakter hlavnej postavy.

Po Progulke - o tri roky neskôr - Petrohrad rozpohyboval **Piter FM/Piter FM** Oxany Byčkovej (Rusko 2006), niet v ňom však skrytého tajomstva hlavnej hrdinky. Naopak je prostý, príjemný, mierne naivný, nesie sa v očakávaní šťastia.

Zhodne so svojim predchodcom, otvára ho pohľad na mesto cez hnedú a modrú (do ktorého sa v závere i vracia), ponára sa do pohybu na Nevskom prospekte, dopovedá významy cez prvky okolia postáv. Vizuálnu stránku však dopĺňa počítačovými efektami – odrážajú štýlovoš, „ruskú modernosť“ mladej generácie – rovnako ako všetky tri analyzované filmy odráža svoju dobu.

Červená je v tomto prípade cez farbu bundy priamo spätá i s hlavnou hrdinkou Mašou (Jekaterina Fedulova), ktorá, neuvedomiac si to, stratí na ulici mobil. Nájde ho Maxim (Jevgenij Cyganov) v modrej bunde a podľa týchto poznávacích znamení, dopĺňajúcich sa farieb, sa neúspešne pokúšajú stretnúť.²²³

Maša v nej prehodnocuje svoj dlhoročný vzťah, rozhodne sa s ním, ešte než sa jej podarí stretnúť s Maximom, skoncovať. Táto farba (filmy, spomínané v tejto kapitole, pracujú s farbami predovšetkým na emocionálnej rovine) postupne naznačuje zmenu jej citov, odváženie sa konať v súlade so svojim vnútorným hlasom, čím smeruje k bielej radosti.

²²³ Film svojou zápletkou pripomína **Juľ'skij dožd'** Marlenu Chucieva (ZSSR 1966), ten sa však odvíja od snahy vrátiť požičaný dáždnik.

Petrohrad je taktiež pozadím filmu **Brat/Brat** Alexeja Balabanova (Rusko 1997). Tu sa však červená, definovaná slovami matky, vyťahujúcej červený rodinný album po návrate hlavnej postavy - Danily (Sergej Bodrov ml.) z povinnej vojenskej služby, spája s rovnakou krvou dvoch bratov, najdrahších si ľudí na svete (starší brat mu nahradzuje otca – recidivistu, zabitého vo vezení). Cez ňu sa však po príchode do „Pitera“ za bratom Víťom (Viktor Suchorukov) zaplieta do vyriadiovania si účtov dvoch znepriatelených skupín, snažiacich sa kontrolovať jeden z mestských trhov.

Hlavnému mestu severa Ruska, ktoré „pohlcuje ľudí a iba silní v ňom obstoja“ (citácia z filmu), podobne ako v **Být mladý/Progulke a Piter FM/Piter FM** dominuje hnedá, šedá a čierna. V porovnaní s nimi ich kalí jesenná atmosféra a potláčanie jasných odtieňov farieb v práci kamery, čím zároveň odrážajú nezadefinovanú džunglu prítomnosti 90. rokov po páde Sovietskeho zväzu a jej „nepochopiteľné, neexistujúce a nepísané pravidlá“²²⁴ v neprirodzenom pre človeka rytme života.

I tu je červená, odkazujúca v tomto snímku k materiálnej rovine prežitia - agresii, fyzickej sile a boji na život a na smrť, akcentovaná cez náznaky vonkajšieho prostredia. Cez „malinovyj pidžak“ – malinové sako (móda rýchlych zbohatlíkov v 90. rokoch) spolupracovníka Víti - u neho je to zasa jeho vzor na kravate, pohovka, posteľ. Táto farba sa objavuje i na Danilovej postrelenej ruke, v byte, kde vyriadiuje účty za brata.

Atmosféru nestabilného „ležania na svahu kopca“ v „krajine, kde môžeš ztlstnúť alebo zmiznúť“ (slová piesne z úvodu a záveru diela, citácia dialógu²²⁵) podporuje a dopovedá hudba predovšetkým

²²⁴ Prigov, D.: Žižň pobeďila nikomu neizvestným spôsobom. Seans č. 27/28 2006, str. 95

²²⁵ Mnohé repliky z filmu vošli do hovorovej ruštiny. Stanislav Zelvenskij (Gde ja ne budu nikogda. Seans č. 27/28 2006, str. 9,10) sa v súvislosti s týmto dielom vyjadruje o A. Balabanovi ako o jedinom, komu sa v kinematografii 90. rokov podarilo „vdýchnuť a vydýchnuť rovnaký vzduch“, vniesol do nej v ďalších filmoch sa rozvíjajúcu kriminálnu tému.

dodnes populárnej ruskej skupiny „Nautilus Pompilus“²²⁶ a ľudové „pogovorki“ – príslovia, používané v tomto filme v kriminálnom podsvetí.

Pred spomínanou červenou posteľou Danila zachráni svojho brata pred smrťou (i keď ho zradil), podčiarkuje i ich spoločnú krv (znovu sa objavuje tento motív, tento krát z úst Danily), aby následne nasadol do červeného kamióna, odvezúceho ho do Moskvy „v ktorej je sila“ (citácia slov Víti). Záver filmu ako jediná časť pracuje s čistými farbami – bielym snehom, červeným kamiónom (stopne si ho) a čiernym oblečením hlavného hrdiny, pohybujúceho sa medzi životom a smrťou.

Červená v jej používaní v Bratovi sa presúva o pár rokov neskôr do dobovo rovnako príznačného (technicky zo spomínaných diel najdokonalejšieho) filmu **Nočný dozor/Nočnej dozor** (Timur Bekmambetov, Rusko 2004) a jeho pokračovaní, v ktorých sa však spája s mýtickým, nadčasovým bojom dobra a zla mimo konkrétnej ideológie v súčasnej Moskve.

90. rokom v ruskej spoločnosti sa venuje približne na 100 stranách už uvádzaný filmový časopis Seans č. 27/28 2006 - tvoria ich dobové fotografie, texty rozličných predstaviteľov kultúry, sú s nimi vedené rozhovory. Filmový režisér Ivan Dychovičnyj (Dychovičnyj, I.: My vse okazalis v epicentre zemletrjasenija. Tamtiež, str. 113) spája toto obdobie predovšetkým s filmami Kiry Muratovej – **Asteničeskij syndrom** (ZSSR 1989), **Čuvstvitel'nyj milicioner** (Rusko 1992), **Tri istorii** (Rusko 1997), **Dny zatmění/Dni zatmenija** (ZSSR 1988) Alexandra Sokurova a **Nogoj** (Rusko 1992) Nikity Ťjagunova.

²²⁶ **Piter FM/Piter FM** Oxany Byčkovej (Rusko 2006) takiež dopĺňajú piesne v pozitívnom zmysle slova populárnych hudobných skupín.

Záver

O Rusku bolo už tisíce krát vďaka básnikovi F. Ťutčevovi povedané, že sa nedá pochopiť rozumom. Preto som sa k nekonečne rozľahlej krajine a srdcu „krásnych utopistov“ pokúsila priblížiť cez vertikálu farieb, ktorej stred tvorí červená. Jej skúmaním sa predomnou vytvorila súvislá línia z hlavných bodov histórie tohto národa, jeho charakteru, snahy poznať pravdu. Nepodarilo sa mi však zistiť, z akých príčin došlo k zmene slova *krasnyj* na *krasivyyj*, kedy *krasnyj* začal označovať červenú farbu. Tento fakt nám ale nezabránil v analýze systému používania farieb v kinematografii.

Cieľom práce bolo zhromaždiť a utriediť kontext informácií (nie vytvoriť jednoznačnú interpretáciu), poukázať na prepojenosť jednotlivých období, ktoré sa na prvý pohľad zdajú byť odlišné, samostatné, aby získaný súhrn mohol byť následne využitý v analýze snímok, súvisiacich s jednotlivými kapitolami teoretickej časti, rôzne pracujúcich s farbou a výrazovosťou filmového obrazu.

Zároveň si uvedomujem, že jednotlivé diela, zastupujúce dané obdobia, nie sú normatívnymi vzormi pre analýzu, každý režisér si vytvára svoj vlastný systém výstavby filmu, i keď sa nemôže úplne vyhnúť dobovému vplyvu. Taktiež som nemohla obísť pri snahe pochopiť a verbálne zformulovať významovú štruktúru farebného (t.j. do veľkej miery emocionálneho) obrazu prvok subjektivity, vyberajúc si z často protirečivej interpretácie významu farby iba určité jej časti, aj keď tomu predchádzalo overovanie pomocou ostatných prvkov obrazu.

Táto práca by, dúfam, mohla byť obohacujúca najmä pre generáciu s „povinnou angličtinou“ (do ktorej sama patrím), aby po pohľade naspäť pomocou umenia a jeho spoločenského kontextu o to veselšie a jasnejšie kráčala napred.

Pohľad na obhorené labute nie je príjemný, preto by sme ich

nemuseli znovu zapáliť...²²⁷

Rusku, zdá sa, zostáva snívať o kráse, pokúšať sa ju uskutočniť aj naďalej, no zároveň zmieriť sa s tým, čo Jefim V. Čestňakov v revolučnom roku 1917 napísal v poéme „Spolubratom“²²⁸:

Когда же красою все будет полно,
О времени этом нам знать не дано.

(Kedy krásou všetko bude naplnené,
O čase tomto nám vedieť nie je dané.)

²²⁷ Vid' záver filmu - poémy **Sibiriáda/Sibiriada** Andreja Michalkova-Končalovského (ZSSR 1979), ktorý začína rúbaním cesty k mýtickej hviezde...

²²⁸ Gruntovskij, A.V.: *Materik Rossija (slovo o ruskoj slovesnosti)*. Sankt-Peterburg, Russkaja zemlja 2002, str. 202

Anotácia

Táto diplomová práca sa sústreďuje na problematiku významového použitia farby ako komunikačného a výpovedného systému v sovietskej a ruskej kinematografii. Podrobne si v kontexte ostatných farieb všíma predovšetkým červenú farbu, nakoľko práve ona vo vývoji ruskej kultúry prekonala výrazné významové posuny. Pochopenie jej funkcie v rámci tejto krajiny odkazuje ďalej než len ku kompozičnému riešeniu filmového záberu.

Preto sa vo svojej prvej časti spolu s textovou prílohou venuje okrem filmovej a výtvarnej teórie i ikonopisu, ľudovej kultúre, socialistickému realizmu, súčasnej kultúre, ruskej filozofii, špecifikám charakteru tohto národa, jazykovej stránke a spracovaniu ankety, aby spomínané hľadiská boli využité k následnej analýze výberových filmových diel.

Résumé

This diploma thesis is dealing with the problem of using colour in the communication and signifying system of soviet and russian cinema. In the context of other colours it focuses on red colour as the one which has experienced an outstanding changes in its meaning during the development of russian culture. Understanding of its function in this country goes further than to the problem of film shot composition.

That is why the first part of the work together with text enclosure is devoted beside theory of film and visual arts also to iconography, folk culture, socialist realism, today's culture, russian philosophy, specifics of national character, language background and answers to questionnaire for this information context was used in following analysis of selected films

Марк Луцкий

Mark Luckij²²⁹

России близок красный цвет

России близок красный цвет,
Издrevле видится картина –
Цвет крови, цвет гемоглобина
Страны окрасил силуэт.

Сам Красно Солнышко Владимир,
Жестокий, злобный, словно вепрь,
Не уговорами, не миром,
А плетью гнал креститься в Днепр.

И площадь Красная стонала
От лет молодых до седины,
Голов порублено немало
На главной площади страны.

Топор наточен хорошенько,
Палач-орел от крови пьян,
Казнен на Лобном месте Стенька,
Вор, супостат и атаман.

Кому-то – смерть, кому-то – праздник,
Народ на площадь мчит с утра,
И красный цвет стрелецкой казни
Дурманит юного Петра.

Вновь взбудораженные лица,
И снова казней круговерть,
Теперь уже императрица
Емельке-псу готовит смерть.

Rusku je červená farba blízka

Rusku je červená blízka,
Od dávnych časov stojí pred nami obraz-
Silueta farby krvi, farby hemoglobínu
Zafarbila krajinu.

Sám Červené Slnko Vladimír,
Krutý, zlostný, priam kanec,
Ani zmluvami, ani mierom,
Ale bičom hnal krstiť sa do Dnepru.

Aj Červené námestie stonalo
Od mladosti do šedivosti,
Nemálo hláv sa odseklo
Na hlavnom námestí krajiny.

Sekera presne natočená,
Kat-orol opitý od krvi,
Mučený na „Lobnom mieste“ Stenka²³⁰,
Zlodej, tyran a ataman.

Pre niekoho smrť a pre druhého sviatok,
Ľudia sa od rána na námestí zhromažďujú,
A červená farba mučenia strelcov²³¹
Opája mladého Petra.

Znova vzrušené tváre,
A opäť kolotoč mučenia,
Teraz už cárovná
Jemelke²³²-psovi pripravuje smrť.

²²⁹ Mark Luckij /1940, Zaporožie (dnešná Ukrajina)/ – básnik, pôsobí v Jekaterinburgu. I keď je táto báseň nepochybne patetická, vytvára červenú niť ruskou históriou.

²³⁰ Stenka – Stepan Razin, vodca vzbury proti cárovne v r. 1670-71. Sám sa vyhlásil za cára. Spolu s Jemeljanom Pugačevom a Ivanom Susaninom patrí k najznámejším národným hrdinom v ruskej histórii.

Lobnoe miesto - miesto verejných mučení a popráv na hlavnom námestí mesta. Dodnes sa zachovalo najznámejšie – na Červenom námestí, i keď sa už na svoj pôvodný účel nepoužíva.

²³¹ Streleckaja kazň - mučenie vojakov-strelcov Sofie (sestry Petra I., ktorá sa chcela stať cárovnou) za spiknutie proti Petrovi I. Boli mučení na Červenom námestí v roku 1698.

²³² Jemeljan Pugačov - donský kazak, rovnako ako Stenka Razin, vodca sedliadckeho povstania v r. 1773-1775.

А в Петербурге утром мглистым
Царя державная рука
В петлю загнала декабристов
Без крови. Но наверняка.

И смерть царей одобрил зритель,
Судьбу любую выбирай
В рай – Александр-освободитель,
В ад – кровопивец Николай.

И без судов, без резолюций
Вовсю палачествует власть,
В огне новейших революций
Потоком прежним кровь лилась.

Ты по каким живешь заветам
Страна? Очнись и посмотри
Пропитаны кровавым цветом
Российские календари.

A v Petrohrade v hmlisté ráno
Imperiálna ruka cára
Popravila dekabristov-
Bez krvi, no bez pochýb.

Aj smrť cárov divák odobril,
Osud hocijaký si vyberaj -
Do raja – Alexander-osloboditeľ,
Do pekla - krvožiadostivý Nikolaj.

Aj bez súdov a rezolúcií
Všade vyčíňa kat moci,
V ohni neskorších revolúcií
Rovnakým potokom sa liala krv.

Podľa akých zákonov žiješ
Krajina? Prebuď sa a pozri sa –
Presiaknuté krvavou farbou
Sú ruské kalendáre.



V. Surikov: Ráno mučenia strelcov/Utro streleckoj kazni (1881)

Posledný dar

Ako posledný dar som na letisku v Petrohrade dostala od Júlie červenú vlnenú čiapku. Bola prvým a posledným človekom mojej štúdijnej cesty (Smoľnyj institut svobodnych iskusstv i nauk Petrohradskej štátnej univerzity) do Ruska – čakala ma po prúde na letisku a odprevádzala ma na cestu domov. Nosievali ju ona i jej mama, ktorá ju uplietla. Ja som jej zasa podstrčila igelitku s mojím tmavomodrým kabátom. Sľúbila som ho našej kamarátke Maše. Je príjemné vedieť, že si doteraz vykračuje po Petrohrade.

V deň odchodu som ešte pobehovala po meste s Natašou - posledná šanca zohnať pre Georgija v Prahe nedostupnú kazetu „Super 8“, vychutnať si poslednú rýchlu prechádzku v daždi. Jej sestra-dvojička žije v Prahe a pred nedávnom sa jej narodila dcérka. Niesla som od Nataši detskú knižku pre malú Kaťju a v poslednej chvíli pred nástupom do lietadla som predsa ešte kúpila fľašu vodky.

Za dverami lietadla ma rodné Česko-Slovensko privítalo obrovským kruhom zapadajúceho slnka. V prúdevej hale na mňa už s rodičmi čakala Kaťja - v červenom overale a čiapke. Tak som si aj ja nasadila tú svoju, a keďže sa jej mama s Natašou veľmi podobala, mala som pocit, ako keby som nikam neodišla, zostala v Petrohrade.

Z tohoto pocitu ma však veľmi rýchlo prebrali colníci na checkingu do Bratislavy - spomenula som si na nové vyhlášky Európskej únie o prevoze tekutín ... fľaše vodky som sa však nechcela vzdať v prospech colníkov, a už vôbec ju vyliatť do záchoda. Okoloidúci Rusi ma s úškrnkom nabádali, aby som vodku prišla s nimi vypitť do letištného baru, čo sa však mimo Ruska.... Začala som ju pomaly popíjať, ponúkať ľuďom naokolo. No predstava, že prileťím opitá do Bratislavy, kde ma už čakal priateľ spolu s jeho mamou ...

Po jednom hlte si dal mohutný pražák a traja Slovinci, keď zistili, že som vyliezla na ich najvyššiu horu. Mladý pár z Londýna

odmietol, dokonca i Ostravák a Košičan – z letiska mal šoférovať. Pre istotu som si k vodke kúpila aspoň arašidy.

V odletovej hale na toaletách mi jedna Slovenka poradila, že pokiaľ ma tam policajti už pustili, fľašku si pokojne môžem schovať do igelitky, doletieť s ňou na Slovensko a pripiť si so svojou rodinou. Nechala som si poradiť.

V Bratislave som sa v záchvate smiechu a závane vodky zvitála, doviezli sme sa Rišovým červeným autom do Trenčína. Doma sme si s priateľovými i mojimi rodičmi pripili na návrat. Ráno som fľašu ešte naspäť previezla na Moravu - posledné dva hlty sme s *priezdom*²³³ vypili s mojím vedúcim diplomovky. Prázdna fľaška so savrasovským²³⁴ motívom sa s hrdosťou položila na poličku v kancelárii.



Čech, Slovenka, Ruska a Čechorusčiatko-)

²³³ *С приездом!* (S priezdom! – Na príchod!) – jeden z tradičných ruských prípitkov.

²³⁴ Alexej Savrasov (1830-1897) – jeden z najvýznamnejších predstaviteľov ruskej krajinomalby, jeho obraz *Grači prileteli* (1871) bol v ZSSR inšpiratívnym zdrojom každoročných žiackych súťaží v písaní básní.

Súpis prameňov, literatúry a internetových stránok

Pramene

Výberová filmografia:

Bitka pri Kerženci/Seča pri Keržence (ZSSR 1971, 10 min.)

Réžia:	Ivan Ivanov-Vano, Jurij Norštejn	Animácia:	Alexander Rožkov
Scenár:	Ivan Ivanov-Vano		Boris Savin
Kamera:	Vladimir Saruchanov		Vjačeslav Šilobreev
Hudba:	Nikolaj Rimskij-Korzakov		Jurij Norštejn

Šarlátový kvet/Aleňkij cvetoček (ZSSR 1952, 40 min.)

Réžia:	Lev Atamanov	Animácia:	Tat'jana Fedorova
Scenár:	Georgij Grebner		Roman Kačanov
Kamera:	Michail Drujan		Roman Davydov
Hudba:	Nikolaj Budaškin		Vadim Dolgich

25 –e, Pervyj deň (ZSSR 1967, 9 min.)

Réžia:	Arkadij Ťurin, Jurij Norštejn	Animácia:	Jurij Norštejn
Scenár:	Jurij Norštejn, Arkadij Ťurin		
Kamera:	Vladimír Saruchanov		
Hudba:	Dmitrij Šostakovič		

Komunista/Kommunist (ZSSR 1957, 115 min.)

Réžia:	Julij Rajzman	Hrajú:	Jevgenij Urbanskij
Scenár:	Jevgenij Gabrilovič		Sofia Pavlova
Kamera:	Alexandr Šelenkov, Čen Ju Lan		Boris Smirnov
Hudba:	Rodion Ščedrin		Jevgenij Šutov

A rána sú tu tiché/A zori zdes tichie (ZSSR 1972, 159 min.)

Réžia:	Stanislav Rostockij	Hrajú:	Elena Drapenko
Scenár:	Stanislav Rostockij, Boris Vasiliev		Irina Ševčuk
Kamera:	Vjačeslav Šumskij		Jekaterina Markova
Hudba:	Kiril Molchanov		Irina Doganova

Konštruktér červenej farby/Konstruktor krasnogo cveta (Rusko 1991, 75 min.)

Réžia: Andrej Y

Hrajú: Anna Šomkina

Scenár: Andrej Y

Kamera: Nikolaj Samodurov

Hudba: Charles Gounod

Být mladý/Progulka (Rusko 2003, 90 min.)

Réžia: Alexej Učitel'

Hrajú: Irina Pegova

Scenár: Duňa Smirnova

Pavel Baršak

Kamera: Jurij Klimenko

Sergej Puškepalis

Hudba: Alexej Goribol'

Jevgenij Griškovec

Odborná literatúra:

Brožek, J.: Výtvarná výchova a barva. Ústí nad Labem, Universita Jana Evangelisty Purkyně 2002

Ejzenštejn, S. M.: Kamerou, tužkou i perem. Praha, Orbis 1961

Kandinský, W. : O duchovnosti v umění. Praha, Triáda 1998

Kandinský, W.: Bod-linie-plocha. Praha, Národní galerie v Praze 2000

Markovičová, V.: Farba, tvar a symbol v ruskom filme z pohľadu ruskej ikonografie a Vasilija Kandinského (odborová práca). Olomouc, Univerzita Palackého 2005

Petrova, E.: Krasnyj cvet v ruskom iskusstve. Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij muzej 1997

Serov, N.V.: Lečenie cvetom. Sankt-Peterburg, Reč 2005

Suchánek, V.: Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti. Olomouc, Univerzita Palackého 2002

Suchánek, V.: A vdechl duši živou... (Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu). Olomouc, Univerzita Palackého 2004

Ždan, V.: Úvod do estetiky filmu. Praha, Československý filmový ústav 1976

Filmy:

Andrej Rubľov/Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, ZSSR 1966)

Asteničeskij syndrom (Kira Muratova, ZSSR 1989)

Ave Maria/Ave Maria (Ivan Ivano-Vanov, ZSSR 1972)

Barák/Barak (Valerij Ogorodnikov, Rusko, Nemecko 1999)

Bežin luh/Bežin lug (Sergej Ejenštejn, ZSSR 1935-7)

Bumažnyje glaza Privšina (Valerij Ogorodnikov, ZSSR 1989)

Brat/Brat (Alexej Balabanov, Rusko 1997)

Carievič Alexej (Jurij Željabužskij, ZSSR 1917)

Červená kalina/Kalina krasnaja (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973)

Červený balónik/Ballon rouge (Albert Lamorisse, Francúzsko 1956)

Človek a kôň/Beg inochodca (Sergej Urusevskij, ZSSR 1968)

Človek s kamerou/Človek s kinoaparatom (Dziga Vertov, ZSSR 1929)

Čuvstvitelnyj milicioner (Kira Muratova, Rusko 1992)

Dny zatmění/Dni zatmenija (Alexandr Sokurov, ZSSR 1988)

Dvere/Dver (Nina Šorina, ZSSR 1987)

Geburtstag (Georgij Bagdasarov, Rusko, Nemecko 2005)

Gorjačij kameň (PerčSarkisjan, ZSSR 1965)

Hracia skrinka/Organčik (Nikolaj Chodataev, ZSSR 1933)

Irónia osudu alebo Rozhodne správny kúpeľ/Ironija sud'by ili S ľjochkim parom (El'dar Rjazanov, ZSSR 1975)

Ivan Nikulin – ruskij matros (Alexander Davidson, Igor Savčenko, ZSSR 1944)

Ivan Hrozný/Ivan Groznyj (Sergej Ejzenštejn, ZSSR 1944)

Ivaška iz Dvorca pionerov (Gennadij Sokoľskij, ZSSR 1981)

Ježko v hmle/Jožik v tumane (Jurij Norštejn, ZSSR 1975)

Juľ'skij dožd' (Marlen Chuciev, ZSSR 1966)

Križnik Potemkin/Bronenosec Potemkin (Sergej M. Ejzenštejn, ZSSR 1925)

Kubánski kozáci/Kubanskíe kazaki (Ivan Pyrjev, ZSSR 1949)

Kupředu, čase!/Vremja vpered! (Vladimír Tarasov, ZSSR 1977)

Listy mřtveho človeka/Pisma mertvogo človeka (Konstantin Lopušanskij, ZSSR 1986)

Liška a zajac/Lisa i zajac (Jurij Norštejn, ZSSR 1973)

Lúčenie/Proščanie (Elem Klimov, ZSSR 1981)

Medziplanetárna revolúcia/Mežduplanetarnaja revoljucija (Zenon Komissarenko, Jurij Merkulov, Nikolaj Chodataev, ZSSR 1924)

Mrázik/Morozko (Alexandr Rou, ZSSR 1964)

Na kraji zeme/Na kraju zemli (Konstantin Bronzit, Francúzsko 1998)

Nebesnyj tichochod (Semjon Timoščenko, ZSSR 1947)

Nedokončená skladba pre mechanický klavír/Neokončennaja piesa dl'a mehaničeskoe pianino (Nikita Michalkov, ZSSR 1977)

Nemotorný ženich/Traktorist (Ivaan Pyrjev, ZSSR 1939)

Nepolapitel'ní pomstitelia/Neulovimye mstiteli (Edmond Keosajan, ZSSR 1966)

Niekoľko dní zo života I.I.Oblomova/Neskoľko dnej iz žizni I. I. Oblomova (Nikita Michalkov, ZSSR 1979)

Nočný dozor/Nočnoj dozor (Timur Bekmambetov, Rusko 2004)

Noga (Nikita Ĥjagunov, Rusko 1992)

Nostalgia/Nostalgia (Andrej Tarkovskij, Taliansko 1983)

Nová Moskva/Novaja Moskva (Alexander Medvedkin, ZSSR 1938)

Obet'/Offret-Sacrificatio (Andrej Tarkovskij, Švédsko-Anglicko-Francúzsko 1986)

Pád Berlína/Padenie Berlina (Michail Čiaureli, ZSSR 1949-1950)

Padal minuloročný sneh/Padal prošlogodnij sneg (Alexander Tatarskij, ZSSR 1983)

Piter FM/Piter FM (Oxana Byčkova, Rusko 2006)

Pocestní/Podorožni (Igor Strembický, Ukrajina 2005)

Posteľ a pohovka/Tretja meščanskaja (Abram Room, ZSSR 1927)

Prikl'učenijs Buratino (Leonid Nečaev, ZSSR 1975)

Proroci a lekcije/Proroki i uroki (V. Kotenočkin, ZSSR 1967)

Prosté veci/Prostye vešči (Alexej Popogrebskij, Rusko 2007)

Prorva (Ivan Dychovičnyj, Rusko 1992)

Psie srdce/Sobačie serdce (Vladimír Bortko, ZSSR 1988)

Rozprávka o rybárovi a rybke/Skazka o rybake i rybke (Michail Cechanovskij, ZSSR 1950)

Ruská archa/Russkij kovčeg (Alexander Sokurov, Rusko, Nemecko 2002)

Ruská idea/Russkaja ideja (Sergej Seľjanov, Rusko 1995)

Ruslan a Ľudmila/Ruslan i Ludmila (Alexandr Ptuško, ZSSR 1972)

Serp i molot (Sergej Livnev, Rusko 1995)

Sibiriáda/Sibiriada Andreja Michalkova-Končalovského (ZSSR 1979)

Sovietske hračky/Sovetskie igruški (Dziga Vertov, ZSSR 1924)

Strogij junoša (Abram Room, ZSSR 1934)

Svetlyj puť (Grigorij Alexandrov, ZSSR 1940)

Svojráz národného lovu/Osobennosti nacional'noj ochoty (Alexander Rogožkin, Rusko 1995)

Štyri/Četyre (Ilja Chržanovskij, Rusko 2005)

Traktorista II./Traktorist II. (Igor a Gleb Alejnikovy, Rusko 1992)

Tri istorii (Kira Muratova, Rusko 1997)

Vysokomolekulární sloučeniny/Vysokomolekularnye soedinenia (Vladimír Kobrin, ZSSR 1984)

Zem/Zemlja (Alexander Dovženko, ZSSR 1930)

Zrkadlo/Zerkalo (Andrej Tarkovskij, ZSSR 1975)

Zvieracia farma/Animal Farm (Joy Batchelor, John Halas, USA 1954)

Obrazy:

N. Batolina, N. Denisov: Ne boltaj!/Nepreriekni sa! (1941) (plagát)

I. Brodskij: Vystupenie V. I. Lenina na mitinge rabočich Putilovskogo zavoda v mae 1917 goda/Vystúpenie V. I. Lenina na shromaždení robotníkov Putilovského závodu v máji 1917 (1929) Ruské múzeum, Petrohrad

V. Favorskij: Lenin a revolúcia/Lenin i revoljucija (1928)

P. Filonov: Formula revolúcie/Formula Revoljucii (1920)

P. Filonov: Hymna mestu/Gimn gorodu (1925)

I. Kabakov: Človek, ktorý vzlietol do priestoru (1988)

I. Kramskoj: Neznáma/Neizvestnaja (1883)

V. Muchina: Robotník a družstevníčka/Rabočij i kolchoznica (1935 -1937)

V. Tatlin: Pomník tretej internacionále /Bašňa tretiego internacionala (1920)

I. Toidze: Rodina-Mat' zavjot/Vlast'-Matka volá (1941) (plagát)

V. Vasnecov: Bogatyri/Bohatieri (1898)

K. Petrov-Vodkin: Rok 1918 v Petrograde/1918 god v Petrograde (1920)

Literatúra a internetové stránky

Odborná literatúra:

Baleka, J.: Modř barva mezi barvami. Praha, Academia 1999

Berďajev, N.: Dostojevského pojetí světa. Praha, Oikomenh 2000

Blažejovský, J.: Spiritualita ve filmu (Disertační práce). Brno, Masarykova universita 2006

Bydžovská, L. a i.: Dějiny umění 12. Praha, Euromedia 2002

- Degot', J.: Transmediaľnaja utopija žiovopisi socialističeskogo realizma/Sovetskaja vlast' i media. Sankt-Peterburg, Akademičeskij projekt 2006
- Dobrotvorskij, S.: Kino na oščup. Sankt-Peterburg, Seans 2005
- Florenskij, P. A.: Ikonostas. Brno, Pontes Pragenes 2000
- Fontana, D. : Tajemný jazyk symbolů. Praha, Paseka 1994
- Glanc, T.: Exotika. Výbor prací tartuské školy. Brno, Host 2003
- Grojs, B.: Iskusstvo utopii. Gesamtkunstwerk Stalin. Stat'ji. Moskva,Pragmatikakul'tury 2003
- Gruntovskij, A.V.: Materik Rossija (slovo o ruskkoj slovesnosti). Sankt-Peterburg, Russkaja zemľa 2002
- Günter, H., Hansgen, S.: Sovetskaja vlast' i media. Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt 2006
- Jutkievič, S.: Kino. Enciklopedičeskij slovar. Moskva. Sovetskaja enciklopedija 1986
- Kazin, L.: Religija, civilizacija, kul'tura. Sankt-Peterburg, Petropolis 2003
- Kozlov, L.: Andrej Tarkovskij. Beseda o cvete. Kinovedčeskie zapiski 1988/1
- Kubica, P.: Alexandr Sokurov. Cinepur, č. 25, 2003, str. 40-49
- Kubica, P.: Academia Film Olomouc (katalóg festivalu), Olomouc,Univerzita Palackého 2007
- Lebed'janskij, M. S.: Sovetskaja ruskaja žiovopis pervogo oktjabrskogo desjatiletija. Leningrad, Chudožnik PSFSR 1977
- Medvedev, V. A.: Russian Imago 2002. Moskva, Agraf 2004
- Mejlach, M.: Plastika fil'ma. Sankt-Peterburg, RIII 2006
- Nazarov, V.: Seans guide. Rossijskie fil'my 2006. Sankt-Peterburg, Seans 2006
- Seans (fimový časopis) č. 27/28, r. 2006
- Solovjev,V.S. a kol.: Velký inkvizitor: nad textem F.M. Dostojevského. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma 2000
- Solovjev,V.: Idea nadčlověka. Olomouc, Votobia 1997

Sovetskoe prošloe (sbornik statej). Sankt- Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet 2007

Špidlík, T.: Spiritualita křesťanského východu. Velehrad, Velehrad –Roma 1999
Tarkovskij, A. A.: Krása je symbolem pravdy. Příbram, Camera obscura 2005

Trubeckoj, E.: Tri očerka o ruskoy ikone. Moskva, Delta-Press 2003

Utkin, P.I.: Narodnye chudožestvennye promysli Rossii. Moskva, Sovetskaja Rossija 1984

Vasil'jov, E.A.: Russkaja idea. Sbornik proizvedenij russkich myslitelej. Moskva, Ajris press 2004

Zak, M. E., Šilova, I. M.: Rossijskoe kino. Vstupenije v novyj vek. Moskva, Materik 2006

Zorkaja, N. M.: Istorija sovetskogo kino. Sankt-Peterburg, Aletheia 2006

Žeželenko, M. L.: Peterburgskoe „novoe kino“. Sankt-Peterburg, Mol 1996

Prekladové, frazeologické a etymologické slovníky:

Dorotjaková, V. a kol.: Rusko-slovenský frazeologický slovník. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1998

Jevgeneva, A. P.: Slovar russkogo jazyka. Moskva, Russkij jazyk. 1981

Kopecký, L. a kol.: Velký rusko-český slovník. Praha, Nakladatelství Československé akademie věd 1953

Ožegov, S. I.: Slovar russkogo jazyka. Moskva, Russkij jazyk 1987

Vencovská, M. a kol.: Rusko-český slovník. Voznice, LEDA 2002

Vojnová, L. A. a kol.: Frazeologičeskij slovar russkogo jazyka. Moskva, Russkoj Jazyk 1986

Etymologičeskij slovar Fasmera (<http://vasmer.narod.ru/p320.htm>)

Lieratúra:

Dostojevskij, F.M.: Bratia Karamazovi. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1962

Fedčenko, V.: Na rubeže dvuch epoch. Moskva, Pravilo very 2004

Chelemendik, S.: My ich...! Bratislava, Slovanský dom – S.Chelemendik agency 2003

Kalinauskas, I.: Chorošo sidim! (Pobrechalovki) Sankt-Peterburg, Kľuč 1999

Machala, D.: Veterné topánky III. Kniha o Rusku. Martin, Vydavateľstvo Matice slovenskej 2006

Naumova, G.: Tajemství sibiřského lidového léčitelství. Brno, Moba 2000

Rerich, N.: Nerušimoe. Riga, Vieda 1991

Internetové stránky:

<http://www.kinoart.ru/magazine/10-2003/repertoire/ann0310/>

<http://www.plakat.ru/Catalog/cat1.htm>

<http://www.nlr.ru/fonds/prints/lubok.htm>

http://www.nlr.ru/fonds/prints/coll_dal.htm

<http://www.bibliotekar.ru/rusLubok/index.htm>

<http://russia.rin.ru/guides/4189.html>

<http://www.palekhart.ru>

Filatova, L.: Tjumenskaja oblast' segodnja. 11.1.2007

<http://www.tumentoday.ru/?pub=18911&PHPSESSID=0120e23ee61bc616b4bbf13996e2ed6>

Serov, N. V.: Estetika cveta (Metodologičeskie aspekty chromatizma)

<http://psyfactor.org/lib/aestcolor1.htm>

Boľšaja sovetskaja enciklopedija

http://bse.chemport.ru/flag_gosudarstvennyj.shtml

Berkut, T.: Krasnyj deň kalendarja. Orskaja chronika, 6.11.2003

<http://www.hron.ru/?content=statya&t=7105>

http://www.newsru.com/russia/26nov2002/znamya_print.html

<http://russia.rin.ru/guides/4219.html>

<http://www.samoffar.ru/matreshki.shtml>

<http://www.world-art.ru/animation/animation.php?id=2022>

<http://www.myltik.ru/index.php?topic=db&fe=multview&multid=556>

<http://www.liveinternet.ru/tags/%F1%E5%F7%E0%2B%EF%F0%E8%2B%EA%E5%F0%E6%E5%ED%F6%E5/>

<http://www.viktor.ru/excursion/gold-ring/history-of-paleh-406-230.html>

<http://www.5ballov.ru/referats/preview/19845>

<http://russia.rin.ru/>

<http://www.litera.ru/stixiya/authors/rerix.html>

http://www.smr.ru/centre/win/books/shibaev_1.htm

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C_%D1%81%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D1%8F_%D0%B8_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F

Zubov, A.: I sginet krasnaja zvezda! O religioznom smysle nacional'noj simboliki. Posev, č. 1, 2003

<http://www.portal-credo.ru/site/print.php?act=news&id=30344>

Putin i Ivanov vozvrašajut pjatikonečnuju zvezdu na voinskoe znamja

<http://www.newsru.com/russia/26Nov2002/znamya.html>

http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=19264

<http://www.bazhov.ural.ru/Avtograf/luzky.html>

<http://russia.rin.ru/guides/4186.html>

<http://gold-hohloma.narod.ru/hoh2.htm>

<http://hohloma-style.ru/page/articles/2>

<http://hohloma-style.ru/page/articles/5>

<http://www.krugosvet.ru/articles/102/1010218/1010218a1.htm>

http://www.artrussia.ru/russian/artists/picture.php?rarity=1&pic_id=23&foa=f

<http://hronos.km.ru/biograf/savrasov.html>

Čuchrov, K.: Sovetskoe: prošloe ili buduščee? Chudožestvennyj žurnal, august 2006,

<http://xz.gif.ru/numbers/63/sovetskoye/>

<http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/020813.html>

<http://www.media-online.ru/index.php3?id=8098>

<http://hrono.rspu.ryazan.ru/biograf/pugach00.html>

<http://www.russianculture.ru/formb.asp?ID=127&full>

http://www.foxdesign.ru/aphorism/author/a_vyasemsky.html

<http://eveness.78ru.ru/2006/10/13/tretyakovskaya-galereya/>

Dolin, A.: Kommunist v televizore. Gazeta 5.7.2002

<http://www.gzt.ru/culture/2002/07/05/120014.html>

www.tatu.tora.ru/interest/choice/color.htm

www.psyfactor.org/lib/colorpsy

<http://psyfactor.org/lib/aestcolor1.htm>

Schlegel, H. J.: Transcendence autentičnosti. O dokumentárních prvcích u

Andreje Tarkovského a Alexandra Sokurova. 1.9.2006

http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/2006/schlegel_o_dokumentarnich_p_rvcich.php

Křehké filmy Alberta Lamorisse. 24.12.2003

<http://www.nostalghia.cz/pages/archiv/udalosti/031224.php>

Guibert, H.: Temné barvy Nostalgie. Zrcadlo 5, 1990, str. 16-19

(http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc5/at_lemonde.php)

http://www animator.ru/db/?p=show_film&fid=3005

http://bridge.artsportal.ru/index.php?template=magazin_inner&id=135&magazine=7

<http://www.krugosvet.ru/articles/83/1008350/1008350a1.htm>

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%8F#.D0.9A.D0.B0.D1.80.D1.82.D0.B8.D0.BD.D0.B0

<http://burkina-faso.narod.ru/vodkin/redcolor.htm>

<http://eraznaniy.ru/edu/masterclass/openlesson/course14/lesson117/>

<http://www.poezia.ru/article.php?sid=56026>

http://www.sobor-spb.ru/members/kazin/rossia_svoboda.htm

<http://www.membrana.ru/lenta/?7023>

Ťurina, E. K., Smirnov, J. M.: Gorod v krasnom (Simvolika cveta v chudožestvennom oformlenii goroda na primiere tvorčestva I. S. Kulikova).

<http://www.museum.murom.ru/wwwmus/Uwar/5/turina.htm>

Babaeva, A.: A zori zdes tichie – fil'm s bol'ju v serdce.

<http://www.nashfilm.ru/sovietkino/7.html>

Špagin, A.: Religija vojny. Iskusstvo kino 6/2005

<http://www.kinoart.ru/magazine/06-2005/review/spagin0905/>

http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%BC%D0%B1%D1%83%D1%80_%D0%B2%D0%BC%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%BE_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B8

Obrazová príloha

Obr. č.1: Kristus v silách/Spas v silach (16. stor.)

Obr. č.2: Ohnivé nanebovstúpenie proroka Ilji/Ognennoe voschoždenie proroka Iljii (2. pol. 16. st.)

Obr. č.3: Boj sv. Juraja s drakom/Čudo Georgija o zmie (2. pol. 15.st.)

Obr. č.4: Zostúpenie do pekla/Sošestvie vo ad (pol. 16.st.)

Obr. č.5: Krasnyj ugolok I.

Obr. č. 6: Krasnyj ugolok II.

Obr. č.7: Lubok I. (Koza a medveď/ Koza i medveď, 2. pol. 19. storočia)

Obr. č.8: Lubok II. (Rajský vták Sirin/Rajskaja ptica Sirin, pol. 19. st.)

Obr. č.9: Lubok III. (Ilustrácia Apokryfu o narodení Kaina/Illustracija k apokryfu o roždenii Kaina, okolo r.1880)

Obr. č.10: Lubok IV. (Myši kocúra pochovávajú, nepriateľa svojho odprevádzajú/Myši kota pogrebabuj, nedrug a svoego provožajut, 1760)

- Obr. č.11: Palech I. (Pierko z vtáka ohniváka)
- Obr. č.12: Palech II. (I. Bakanov, 1933)
- Obr. č.13: Matrioška
- Obr. č.14: Chochloma I.
- Obr. č.15: Chochloma II.
- Obr. č.16: K.Korovin: Severná idyla/Severnaja idillija (1886)
- Obr. č.17: I. Kramskoj: Neznáma/Neizvestnaja (1883)
- Obr. č.18: S. Ivanov: Prijezd inostrancev v Moskvu 17 veka /Príchod cudzincov do Moskvy 17. storočia (1901), Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galerea, Moskva
- Obr. č.19: F.A. Maljavin: Tancujúca žena/Pljašuščaja baba (okolo 1909)
- Obr. č.20: N. K. Rerich Bitka pri Kerženci/Seča pri Keržence (1911)
- Obr. č.21: K. Petrov-Vodkin: Kúpanie červeného koňa/Kupanie krasnogo koňa (1912)
- Obr. č.22: V.Tatlin: Modelka/Naturščica (1913)
- Obr. č.23: N. Gončarova: Roľníci/Krest'jane (1911)
- Obr. č.24: I. Al'tman: Výzdoba Námesta Urického v Petrograde pri príležitosti osláv výročia Októbrovej revolúcie/Oformlenije ploščadi Urickogo v Petrograde k prazdnovaniju godovščiny Oktjabrskoj revoljucii (1918)
- Obr. č.25: K. Petrov – Vodkin: Rok 1918 v Petrograde (1920)
- Obr. č.26: V. Tatlin: Pamätník III. Internacionále/Bašňa III. internacionala (1920)
- Obr. č. 27: B. Kustodiev: Demonštrácia na námestí Urického v deň otvorenia II. Kongresa Kominterny v júly 1920/Demonstracija na ploščadi Urickogo v deň otkrytija II. Kongresa Kominterna v ijule 1920 (19)
- Obr. č.28: P. Filonov: Živá hlava/Živaja golova (1926)
- Obr. č.29: K. Malievič: Ženské torzo/Ženskij tors (1932)
- Obr. č.30: N. Rutkovskij: I.V. Stalin pri rakve S. M. Kirova/I.V. Stalin u groba S. M. Kirova (1934)
- Obr. č.31: I. Theidze: Vlast'-matka volá!/Rodina-mat' zavet! (1941)

- Obr. č.32: N.Batolina, N. Denisov: Nehovor zbytočne!/Ne boltaj! (1941)
- Obr. č.33: Záber z filmu Bežin luh S. Ejzenšetjna (1935-1937)
- Obr. č.34: Záber z filmu Bežin luh S. Ejzenšetjna (1935-1937)
- Obr.č. 35.: G. Koržev. Zdvíhanie zástavy/Podnimajuščij znamja (1960)
- Obr.č. 36: D. Žilinskij: Gimnasti ZSSR/Gimnasty SSSR (1964)
- Obr.č.37: J.Kugač: Gazdiná/Chozjajka (1970)
- Obr. č.38: T. Novikov: Oáza/Oazis (1989)
- Obr. č.39: Ilustrácia P. Avotina v závere 1. časti tretieho vydania Čítanky pre tretí ročník základnej školy (1990)
- Obr. č.40: G. Zubkov: Zátíšie s troma hruškami (1992)
- Obr. č.41: E. Bulatov: Ruské 20. storočie (1990)
- Obr. č.42: E. Figurina: Červená loďka (1993)
- Obr.č.43: V.Kozin: Puškin (2003)
- Obr. č.44: D. Cetko: 10 euro (2000)
- Obr. č.45: Inšpirácia socialistickým plagátom v súčasnej reklame
- Obr. č.46: A. Klimcov: Til Lindeman (2005)
- Obr.č. 47: V. Mizin: Čas zmierenia 2004

Textová příloha

Ustálené slovné spojenia

красный (krasnyj)²³⁶ - (pôvodne) – prekrásny (najvyšší stupeň krásy), ľúbezny, jasny, radostny, šťastny, slávnostny
- (hist.) človek s extrémne ľavicovým zmýšľaním
- (socialis.) príslušník Červenej armády

красный восход (krasnyj voschod) – červené ranné zory

красная горка (krasnaja gorka) – (pravoslávny) prvý týždeň po Veľkej noci, (kedysi) obdobie svadiieb

красный двор (krasnyj dvor) – (ustar.) krásny dvor

красная девица (krasnaja dievica) – ostýchavý, plachý človek; (v ľud. poézii) švárna, krásna deva; (žartovne) o mužovi – „upípaná slečinka“

красное дело (krasnoe delo) - vražda

красный день календаря (krasnyj deň kalendarja)- dni, kedy majú sviatok jednotliví svätí, sú vyznačené v kalendári červenou farbou

красные дети (krasnye deti) – pár detí – syn a dcéra

красные дни (krasnye dni) – šťastné dni

красная заря (krasnaja zarja) – červené zore

красная зверь (krasnaja zver) – cenná zver – medveď, vlk, liška

красный звон (krasnyj zvon) – (pravosláv.,zastar.) vyzváňanie všetkými zvonmi

красная изба (krasnaja izba) - (ustar.) krásna izba (aj čo sa týka remeselnej stránky)

красная икра (krasnaja ikra) – ikra z lososovitých rýb

красное крыльцо (krasnoe kryľco) – (zastar.) hlavný vchod

красная линия (krasnaja linija) – stavebná čiara

красный молодец (krasnyj maladec) - pekný, švárnny mládenec

краснокожое племя (krasnokožoe plemja) – indiáni

красная площадь (krasnaja ploščad') - červené námestie alebo
красная улица (krasnaja ulica) červená ulica sú v každom starom centre mesta – pôvodne sa spájali s významom krásny, po r.1917 s revolučným, socialistickým

красная рыба (krasnaja ryba) – jeseterovitá ryba

красная строка (krasnaja stroka) - nový odsek

красное словцо (krasnoe slovco)- vtipná, duchaplná poznámka

красное солнце (krasnoe solnce) – červené slnko

²³⁵ Nie sú uvedené odborné názvy.

²³⁶ Aj Etymologický slovník Fasmera uvádza, že slovo *krasnyj* má zhodný etymologický koreň so slovami *krasivyj*, *prekrasnyj* (<http://vasmer.narod.ru/p320.htm>).

красный товар (krasnyj tovar) – (ustar.) textil, manufaktúra
красный угол (krasnyj ugolok) – „červený roh“ – roh miestnosti, v ktorom bola umiestnená ikona a horiaca sviečka, nad nimi bol ozdobný záves, čestné miesto pri stole bolo práve pod ním, človek sa pri vstupe do tejto miestnosti prežehnával smerom ku krásnemu ugolku, za socializmu - vyčlenené miesto, miestnosť v závode a iných inštitúciách pre kultúrno-vzdelávaciu činnosť, ikonu v rohu nahradila fotografia Lenina
красный фонарь (krasnyj fonar) – (zastar.) nevestinec
красная цена (krasnaja cena) – (rozhl.) výhodná cena

краснобай (krasnobaj) – tlčhuba
краснобыл (krasnobyl) - stepná tráva
красноголовый (krasnogolovyj) – ryšavý
краснодеревец (krasnoderevec) – výrobca nábytku zo vzácnych druhov dreva
краснозём (krasnozjom) - úrodná červená poda
красноикрый (krasnoikryj) – s červenými lýtkami
красноколосый (krasnokolosyj) – červenoklasá pšenica
краснолесье (krasnolesie) – ihličnatý les, najčastejšie borovicový
красноломкость (krasnoľomkosť) – lámavosť železa pri tavení
красномордый (krasnomordyj) – (vulg.) s červenou hubou
красноногий (krasnonogij) – (lichotivo) – s červenými nožičkami
красноносый (krasnonosyj) – s červeným nosom
краснооколый (krasnookolyj) - s červeným olemovaním
красноречие (krasnorečie) – rečnícke nadanie, výrečnosť
краснорожий (krasnorozij) – (vulg.) s červenou tvárou
краснорядец (krasnorjadec) – predavač textilu na trhu
краснота (krasnota) – červeň, med. zapálenie
краснотал (krasnotal) – vrba ostrolistá
краснощёкий (krasnoščokij) - čerevnolícij
краснуха (krasnucha) - zardenky

проходить красной нитью (prochodit' krasnoj nit'ju) – tiahnuť sa ako červená niť niečím
пускать красного петуха (puskať krasnogo petucha) – podpáliť niekomu strechu
под красную шапку (pod krasnuju šapku) – ustar. rukovať na vojnu

Географические названия

Красная Поляна (Krasnaja Poljana) vo význame krásny, pekný, švárny
Красное Село (Krasnoe Selo)
Красная Слобода (Krasnaja Sloboda)

Красный Яр (Krasnyj Jar)

Красноводск (Krasnovodsk) – mesto v Turkménsku

Краснодар (Krasnodar)

Краснодон (Krasnodon)

Красноярск (Krasnojarsk)

Ustálené slovné spojenia v socializme

красные (krasnye) – červenogvardejci, komunisti, bolševici

Красная Армия (Krasnaja Armia) – Červená armáda – názov Sovietskej armády v r. 1918-1946

красноармеец (krasnoarmejec) – príslušník Červenej armády

красный галстук (krasnyj galstuk) – pionierska šatka

красногвардеец (krasnogvardejec) - červenogvardejec

красная доска (krasnaja doska) – tabuľa, doska cti s menami a fotografiami najlepších pracovníkov

красный командир (krasnyj komandir) – veliteľ červeného oddielu

красная звезда (krasnaja zvezda) – červená hvizda

красная конница (krasnaja konnica) – Červená armáda na koňoch (cárska armáda mala tiež svoju)

краснофлотец (krasnoflotec) – príslušník červeného námorníctva

красное знамя (krasnoe znamja) - červená zástava

красный обоз (krasnyj oboz) – vozy s obilím, ktoré privádzali roľníci ako štátnu dodávku

красная присяга (krasnaja prisjaga) – vojenská prisaha

красные речи (krasnye reči) – revolučné reči

Красная стрела (Krasnaja strela) – Červený šíp – expresný vlak Leningrad-Moskva

Рорkadlá

Долг платежом красен. (Dolg platežom krasen.) Požička na oplátku.

Без обеда не красна беседа. (Bez obeda ne krasna beseda.) Najprv sa treba dobre najesť, a potom jednať.

Бой красен мужеством, а приятель дружеством. (Boj krasen mužestvom, a prijateľ družestvom.) Hrdinstvo zdobí boj a priateľstvo priateľ'a.

На чужой стороне и весна не красна. (Na čužoj storone i vesna ne krasna.) Všade dobre, doma najlepšie.

На миру и смерть красна. (Na miru i smert' krasna.) Medzi svojimi ani smrť nie je strašná.

Не красна изба углами, а красна пирогами. (Ne krasna izba uglami, a krasna pirogami.) Nezáleží na tanieri, ale čo je na ňom.

Odpovede na anketu

Súčasťou skúmania problematiky červenej farby bola i anketa, rozposlaná ľuďom rôzneho veku a zamerania, s nasledujúcimi otázkami (tvoria ju odpovede 20 ľudí vo veku 20 – 46 rokov):

1. Aký má podľa Vášho názoru význam červená farba v Ruskej kultúre (vrátane všetkých druhov umenia)?
2. S čím si ju spájate Vy?
3. Aký má podľa Vás význam v dnešnom Rusku?
4. S akým filmom domácej kinematografie sa Vám červená spája? (uved'te maximálne 3 filmy)

1.

V cárskom období sa táto farba pravdepodobne prijímala inak, než dnes, kedy sa asociuje so Sovietským zväzom – t.j. s požiarom, buntom, agóniou. (*Jevgenij Cimbaljuk, 23, programátor*)

Spája sa s komunistickou zástavou, pionierskými šatkami, červeným kobercom v Kremli. (*Sergej Narčuk, 44, fotograf*)

Má rovnaký význam ako druhé farby. V ikonopise a socialistickom realizme mala symbolický význam. (*Jevgenija Kozlova, 26, umenovedkyňa*)

Je to farba sviatku alebo pseudosviatku. (*Marina Šišlova, 25, manager*)

Spája sa s chochlomou, sovietskou zástavou, Majakovským, všetkým ľudovým, je farbou krvi a krízy. (*Marianna Akatnova, 25, filológ, prekladateľ*)

Je farbou folklóru, maslenice, komunizmu a všetkým, čo je s ním spojené; Kúpanie červeného koňa/Kupanie krasnogo koňa (obraz Kuzmy Petrova Vodkina, 1912)²³⁷, obrazy Borisa Kustodieva, Filipa Maljavina (Obrazová príloha, Obr. č.19, 21), socialistického realizmu. (*Anastázia Koňuchova, 24, filológ, prekladateľ, učiteľka angličtiny*)

²³⁷ Kuzma Petrov-Vodkin (1878 - 1939) - maliar ruskej avantgardy. Autor bol pri výbere farby koňa ovplyvnený novgorodskou ikonopisnou školou (v roku 1912 ikonopis celkovo prežíval svoje znovuobjavenie, mnohé ikony sa reštaurovali), taktiež používa čisté odtiene farieb. Tento vplyv sa prejavil i v mnohých druhých jeho obrazoch. Vid' Obrazová príloha, obr. č. 21,25

Predovšetkým sa spája s krásou, potom s komunizmom, armádou, krvou, slávou a nakoniec s vášňou. (*Varvara Kuzmina, 22, filológ*)

Červená je v ruskej kultúre symbolom plnosti pozemského života, na rozdiel od modrej ako plnosti duchovného života. Zároveň predstavuje farbu tragického boja za plnosť pozemského života, krvavá obeť. (*Svetlana Popadinec, 30, sochárka*)

Nie väčší, než iné farby. (*Dmitrij Ganin, 25, advokátsky poradca*)

Má veľký význam, je farbou krvi, bohatstva, prepychu, impérie (komunistickej strany). (*Júlia Kravčenko, 24, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

V ruskej kultúre sa červená asociovala s predstavou krásy, z červenej pochádza i slovo krásny (krasnaja devica). Počas revolúcie červená vziala k sebe revolver, no už ako symbol krvi, teda, zdá sa mi, toho, bez čoho ani jedna revolúcia nie je možná. V tomto kontexte sa podľa všetkého odrážala i v umení tohoto obdobia. (*Natalija Povyševa, 20, nemecká filológia*)

Tri významné farby - biela, čierna a červená vytvárajú rytmickú a psychologickú štruktúru. Ostatné farby nie sú relevantné. (*Alexej Sljusarčuk, 46, divadelný režisér*)

Netrúfam si to posúdiť, no každopádne, rovnako ako u iných mladých kultúr, táto farba znamená viac než odtiene iných, menej jednoznačných farieb. (*Pavel Arsenev, 22, filológ*)

Lingvisticky sa „krasnyj“ používal vo význame krásny („krasnaja dievica“, „krasnaja ploščad“), preto sa asocjuje s estetickou harmóniou, krásou. Červená sa považovala za slávnostnú farbu. Zdá sa mi, že po zovšeobecnení červená v ruskej kultúre nesie v sebe ideu života. (*Tatiana Tananykina, 37, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

Obrovské, nedá sa opísať slovami. (*Ol'ga Fed'ukova, 24, dizajnér*)

Predstavuje slnko, krásu, lásku, život, dobro, energiu. (*Ljubov Bachmatova, 25, nezamestnaná*)

V ruskej, rovnako ako iných slovanských kultúrach, má červená farba veľký symbolický význam. Slovo „krasnyj“ vo význame farby sa začalo používať až neskôr. Pôvodne znamenalo krásny, prekrásny, jasný, svetlý. V pohanskej mytológii je to farba slnka, sily, dobra,

lásky, jari atď. Odtiaľto pochádza „krasnyj ugol“ v ruskej izbe, kde boli postavené ikony, „krasnyj deň kalendarja“ – sviatok, názov moskovského námestia „Krasnaja ploščad“, ulica „Krasnyj put“ skoro v každom meste a mnohé iné názvy. S príchodom kresťanstva na Rusi červená získala novú konotáciu, spojenú s ikonopisom – stala sa farbou Vzkriesenia – víťazstva života nad smrťou. Zároveň je farbou krvi a mučenia, obete Krista. V červenom odeve sa zobrazovali na ikonách mučeníci. Tieto významy pochádzajú z byzantskej tradície, ktorá veľmi úspešne nadviazala na slovanské archetypy. V sovietskom období červená získala bolševický význam, spojený s revolučnou činnosťou, sovietskymi mechanizmami, Červenou armádou, komunizmom. Toto všetko sa samozrejme odrazilo i v umení. (*Aljona Machneva, 25, operátor mobilnej spoločnosti, sociológ*)

Podľa môjho názoru má červená v ruskej kultúre vedúcu úlohu, jedna druhej zodpovedajú. Používa sa v epitetách – „krasna dievica“, „krasno solnyško“, vo význame krásny, spája sa s krvou (Nechcem tvrdiť, že ruská kultúra sa formovala v krvi, no obetavosť a pokorná múdrosť sú v nej prítomné). Po októbrovej revolúcii boli vizuálne atribúty postavené na červenej, nakoľko predstavovala pravdu, spravodlivosť a svetlú budúcnosť. V skutočnosti však bola farbou krvi, smrti, teroru a podvodu; všetky tie červené kone (spomínaný obraz K. Petrova-Vodkina), hviezdy, pionierske šatky, Červené armády, štvorce, v literatúre: Červený smiech/Krasnyj smeč L. Andrejeva – ukážkový príklad sovietskej schizofrénie. V súčasnosti červená stratila ideologickú platformu. V globalizácii nesie na sebe odtlačok škandálov a populizmu, ktorý panuje vo svete. Jedným slovom, momentálne je podľa mňa červená v ruskej kultúre príznakom prázdnych rečí a hlúposti. (*Anastázia Bazlova, 25, ekonóm*)

Obrovský. Dá sa povedať, že je národnou farbou, keďže samotné slovo „krasnyj“ znamená správny, „krasa“ – najkrajší. „Krasnaja devica“ alebo „molodec“ boli tí najkrajší, s najušľachtilejšími vlastnosťami. Červená bola farbou košeli, slávnostného oblečenia, najlepšieho – i po dnes, v živote i maľbe. Je farbou nepokoja, obavy, sviatku, krvi. Nezabúdajúc na celé obdobie pod červenou zástavou, ktoré zanechalo obrovské následky vo vedomí ruského človeka. (Spája sa s tým jeden vtíp, ktorý vystihuje našu krajinu a význam tejto farby: Príde cudzinec do ZSSR a hneď na letisku sa potkne o nejakú nerovnosť. Rozpovie o tom Rusovi, ktorý ho čaká na letisku: „U nás sa pred také miesta vešajú červené zástavky!“ Rus mu na to odpovedá: „A ty si počas pristávania nevidel obrovskú červenú zástavu nad letiskom?“) (*Anna Šarova, 21, študentka dejín umenia*)

Má veľmi veľký význam, ako i v hociakej inej kultúre, keďže je farbou krvi a života. Červená košeľ a z atlasu bola slávnostným oblečením v

ľudovej kultúre. V ruštine sa spája s krásou, používa sa vo frazeologizmoch ako „krasnaja dievica“, „na miru i smert' krasna“ (dôstojná smrť ako verejný akt v čestnom boji), „krasnyj ugol“ (v „černom uglu“-„čiernom rohu“ bývala metla). (*Alexander Baulin, 46, novinár, riaditeľ reklamnej agentúry*)

Svetlana Popadinec, ktorá je zároveň pedagógom výtvarnej výchovy, položila prvú otázku i deťom rôzneho veku v jednej petrohrskej Základnej umeleckej škole. Odpovede zaslala s poznámkou, že deti málo pozerajú ruské filmy, červená sa im spája s filmami o revolúcii.

Odpovede detí jednotlivých vekových kategórií:

10-11 rokov

Červená znamená láska.

Vyjadruje rôzne stavy – strachu, radosti i „veľmi zlé“.

Nemám rád červenú. Je farbou nudy.

Je to farba vojny.

Je farbou lásky, srdca.

Spája sa s jablkami a celkovo s ovocím.

Srdce, láska, vojna.

12 rokov

Bledočervená – romantika, tmavočervená – agresia.

Asociuje sa s módou, darčekom.

Sila, nezávislosť, život.

Nezávislosť, revolúcia, ZSSR.

Svet, smrť, požiarníci, oheň.

Ohňostroj, blaho, energia, krv, popálenina.

Známky v škole, zástava, jablko, krv, ruže.

14-15 rokov

Luxusnosť.

Zalúbenosť, krv.

Monarchia, cár, slnko na púšti.

(Po prečítaní odpovedí na prvú otázku vyplýva, že respondenti význam červenej v ruskej kultúre predovšetkým spájajú s krvou, krásou, socializmom, životom, uvádzajú jej spätosť s folklórom a jeho frazeologizmami, jej náboženský význam sa spomína iba v troch prípadoch. Väčšina z nich priznáva tejto farbe významné miesto v

rámci tejto krajiny. Historickú genézu významu červenej farby uvádza iba Aljena Machneva.)

2.

S Agresiou, niečo vytesňujúce, nedajúce možnosť spolubytia. (*Jevgenij Cimbajluk, 23, programátor*)

S krásou (krasivjy-krasnyj). (*Sergej Narčuk, 44, fotograf*)

To záleží na odtieni. Jasná červená pre mňa znamená priťahovanie pozornosti (*Jevgenija Kozlova, 26, umenovedkyňa*)

S dráždiťom, no slávnostným . (*Marina Šišlova, 25, manager*)

Nemám rada túto farbu, pretože je príliš agresívna, je farbou aktivity, zdravia, spája sa s krásou (krasnyj-krasivjy). (*Marianna Akatnova, 25, filológ, prekladateľ*)

Je to moja obľúbená farba – ženská, energická, zlepšuje náladu. (*Anastázia Koňuchova, 24, filológ, prekladateľ, učiteľka angličtiny*)

S krásou, mladosťou, prenikavosťou, vyzývavosťou. (*Varvara Kuzmina, 22, filológ*)

Pre mňa je farbou krvi, života tela. Pre telo je to radostná farba, no pre ducha veľmi nie. (*Svetlana Popadinec, 30, sochárka*)

Farba vlády. (*Dmitrij Ganin, 25, advokátsky poradca*)

Spájam ju s agresiou, výzvou, samolúbosťou, excitáciou (hocijakou, nielen sexuálnou). (*Júlia Kravčenko, 24, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

Pre mňa sa červená spája s priťahovaním pozornosti z jednej strany, a z druhej s vyjadrením potencionalnej hrozby ako prostriedku sebaobrany. (*Natalija Povyševa, 20, nemecká filológia*)

Spája sa mi s citlivosťou a agresívnosťou. (*Alexej Sljusarčuk, 46, divadelný režisér*)

Nespája sa mi s národnou tradíciou konkrétneho národa, no výhradne s tradíciou emancipácie más, ktorá sa začala v roku 1789 vo Francúzsku, kedy sa táto farba spojila s jakobínami, s celou dvojstoročnou históriou boja za oslobodenie. (*Pavel Arsenev, 22, filológ*)

Zázrak - sv.Georgij - Kúpanie červeného koňa - Radosť, inšpirovaná samotnou existenciou. (*Tatiana Tananykina, 37, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

S emóciami, prenikavosťou. Agresiou, láskou, vášňou, krvou. (*Ol'ga Feďukova, 24, dizajnér*)

Spájam ju s aktívnou životnou pozíciou s odtieňom agresie. (*Ljubov Bachmatova, 25, nezamestnaná*)

Je farbou energie, tela, agresie (i v pozitívnom význame), smelosti, škandálu, výzvy, lásky, radosti. (*Aljona Machneva, 25, operátor mobilnej spoločnosti, sociológ*)

Pre mňa nič neznamená, je farbou, ktorú vníma moje oko. Ak by som mala monochromatické videnie, nič by sa nezmenilo. Neverím, že aktivuje určité impulzy, stimuluje nejaké časti mozgu, pretože to nevnímam. (*Anastázia Bazlova, 25, ekonóm*)

Nemám ju rada. Je farbou agresie. Farbou, ktorá kričí: „Pozrite sa na mňa!“ (*Anna Šarova, 21, študentka dejín umenia*)

V mladosti to bola moja obľúbená farba, mal som dokonca červené rifle. Teraz ju používam v športovom oblečení- v horolezectve, kde je kvôli bezpečnostným pravidlám nevyhnutná. Mojou obľúbenou farbou sa postupne stala čierna. (*Alexander Baulin, 46, novinár, riaditeľ reklamnej agentúry*)

(Odpovede poukazujú prevažne na agresiu, krásu, telesnosť, aktivitu, radosť.)

3.

Aktivita, znovuzrodenie. Nový vzlet a pád. (*Jevgenij Cimbaljuk, 23, programátor*)

Neviem. (*Sergej Narčuk, 44, fotograf*)

Taký, ako vždy, t.j. rôzny pre rôznych ľudí. (*Jevgenija Kozlova, 26, umenovedkyňa*)

Je farbou víťazstva a jednou z farieb trikolóry. (*Marina Šišlova, 25, manager*)

Je to farba Ruska, aktivity, sily, rozvoja. (*Marianna Akatnova, 25, filológ, prekladateľ*)

Žiadny. (*Anastázia Koňuchova, 24, filológ, prekladateľ, učiteľka angličtiny*)

Dnes je do veľkej miery oficiálnou farbou, stále však príliš pripomína komunizmus. (*Varvara Kuzmina, 22, filológ*)

Dodnes je symbolom sovietskej epochy, farbou obete. (*Svetlana Popadinec, 30, sochárka*)

Je akousi daňou nostalgie po období vlády komunistov. (*Dmitrij Ganin, 25, advokátsky poradca*)

Neviem. (*Júlia Kravčenko, 24, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

Podľa mňa bola červená v Rusku vždy spojená so zmenou, pričom nie evolučného, ale revolučného charakteru, nehovoriac už o systéme komunistického režimu. (*Natalija Povyševa, 20, nemecká filológia*)

Formálne je prítomná v štátnej symbolike. Formálne, ale inak nie. (*Alexej Sljusarčuk, 46, divadelný režisér*)

Nesie v sebe tradíciu oslobodzovania, kompromitovanú epochou socializmu. (*Pavel Arsenev, 22, filológ*)

Myslím, že v porovnaní so socializmom (revolúcia, víťazstvo nad fašizmom) štát oslabil svoj propagandistický vplyv, nevznikli však konotácie, ktoré by postihli ako individuálne, tak i všeobecné prijatie minulosti Ruska, jej kultúrnej, náboženskej histórie. Je možné, že sa táto farba doteraz pokladá za národnú, no už nie kvôli farbe zástavy, ale od chápania ruskosti, ktoré bolo sformulované na konci 19. storočia za Alexandra III. („národná idea“ obdobia Alexandra III.) - t.j. trojka (druh saní), matrioška, červená šatka (viď obrazy Filipa Maljavina), jedná sa však o individuálne prijatie. Kolektívne konotácie sú podľa mňa zviazané s propagandou (nielen sovietskou). (*Tatiana Tananykina, 37, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

Je obrovskou škvrnou v minulosti, odrážajúcou sa v prítomnosti. (*Ol'ga Fed'ukova, 24, dizajnér*)

Je prítomná v štátnej symbolike ako časť ruskej vlajky, energia a sila. (*Ljubov Bachmatova, 25, nezamestnaná*)

Približne od začiatku 20. storočia je symbolom štátnosti. V súčasnosti je u väčšiny mojej generácie spojená s činnosťou komunistickej strany, čím získava negatívny náboj. (Dodnes v chudobných regiónoch získava Komunistická strana Ruskej federácie prevahu hlasov, označuje sa ako „krasnyj pojas“ - „červená zóna“). Keďže v minulosti bola silne politizovaná, v súčasnosti má veľmi zložitý a nejednoznačný zmysel, môže spôsobovať u ľudí rôznych demografických a sociálnych skupín výrazne odlišné emocionálne reakcie. (*Aljona Machneva, 25, operátor mobilnej spoločnosti, sociológ*)

Je upozornením! (*Anastázia Bazlova, 25, ekonóm*)

Písala som o tom v odpovedi na prvú otázku. (*Anna Šarova, 21, študentka dejín umenia*)

U staršej generácie sa spája so sovietskou minulosťou, nakoľko bola farbou štátnej zástavy, i zástavy v druhej svetovej vojne. (*Alexander Baulin, 46, novinár, riaditeľ reklamnej agentúry*)

(V odpovediach dominuje spätosť so socialistickou minulosťou, v jednotlivých prípadoch sa uvádza aktivita, znovuzrodenie, štátna symbolika.)

4.

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (Sergej Ejzenšejn, ZSSR 1925) (*Jevgenij Cimbaljuk, 23, programátor*)

Križník Potemkin/ Bronenosec Potemkin (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925) (*Sergej Narčuk, 44, fotograf*)

Červená kalina/Kalina krasnaja (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973),
Roždennaja revoljuciej (TV seriál) (Grigorij Kochan, ZSSR 1977),
Nepolapitel'ní pomstitelia/Neulovimye mstiteli (Edmond Keosajan, ZSSR 1966)²³⁸ (*Jevgenija Kozlova, 26, umenovedkyňa*)

²³⁸ Tento film je jednou z najobľúbenejších sovietskych komédií. Rozpráva o štvorici asi 16-ročných príslušníkov Červenej armády počas občianskej vojny – mladom intelektuálovi, dedičanovi, ktorý prišiel žiť do mesta (typický jav počas socializmu), mladom dievčati v červenej revolučnej šatke a rómovi v červenej košeli. Okrem vonkajšej charakteristiky týchto dvoch postáv sa červená objavuje v klasických revolučných atribútoch, vrcholí v závere filmu, kedy sa zmenšujúce siluety hrdinov strácajú v zapadajúcom slnku, vyplňujúcom

Mladá garda/Molodaja gvardija²³⁹ (Sergej Gerasimov, ZSSR 1948)
(*Marina Šišlova, 25, manager*)

Filmy sa mi s farbami nespájajú. (*Marianna Akatnova, 25, filológ, prekladateľ*)

Nepolapitel'ni pomstítelia/Neulovimye mstiteli (Edmond Keosajan, ZSSR 1966), **Čapajev/Čapaev** (Georgij Vasiliev, ZSSR 1934)
(*Anastázia Koňuchova, 24, filológ, prekladateľ, učiteľka angličtiny*)

Nepolapitel'ni pomstítelia/Neulovimye mstiteli (Edmond Keosajan, ZSSR 1966) a všetky filmy z druhej svetovej vojny. (*Varvara Kuzmina, 22, filológ*)

Dostojanie republiky (Vladimír Byčkov, ZSSR 1971), **Nepolapitel'ni pomstítelia/Neulovimye mstiteli** (Edmond Keosajan, ZSSR 1966), **Kubánski kozáci/Kubanskíe kazaki** (Ivan Pyrjev, ZSSR 1949) **Červený stan/Krasnaja palatka** (Michail Kalatozišvili, ZSSR 1971), filmy o vojne (*Svetlana Popadinec, 30, sochárka*)

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (kvôli ručne vyfarbenej zástave), **Červená Kalina/Kalina krasnaja** (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973) (kvôli názvu), **Nepolapitel'ni pomstítelia/Neulovimye mstiteli** (Edmond Keosajan, ZSSR 1966) (pekne odchádzali do západu slnka ☺)
(*Dmitrij Ganin, 25, advokátsky poradca*)

Nevyznám sa v ruskej kinematografii. (*Júlia Kravčenko, 24, manager oddelenia medzinárodných stykov Smol'ného inštitútu slobodných umení a vied*)

Červená kalina/Kalina krasnaja (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973), **Nepolapitel'ni pomstítelia/Neulovimye mstiteli** (Edmond Keosajan, ZSSR 1966) (*Natalija Povyševa, 20, nemecká filológia*)

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925) (*Alexej Sljusarčuk, 46, divadelný režisér*)

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925) (*Pavel Arsenev, 22, filológ*)

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925), **Ivan Vasilievič mení povolanie/Ivan Vasilievič meňaet**

postupne celý priestor záberu.

²³⁹ Tento film je pritom čiernobiely. Vid' 2. a 3. odstavce kapitoly „Vertikalita v rámci štruktúry filmu“.

professiju (Leonid Gajdaj, ZSSR 1973) (*Tatiana Tananykina, 37, manager oddelenia medzinárodných stykov Smolného inštitútu slobodných umení a vied*)

Nepolapitel'ní pomstitelia/Neulovimye mstiteli (Edmond Keosajan, ZSSR1966), **Červená Kalina/Kalina krasnaja** (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973), **O červenej čiapočke/Pro krasnuju šapočku** (Leonid Nečaev, ZSSR 1977) (*Olga Fed'ukova, 24, dizajnér*)

Dôstojníci/Oficery (Vladimír Rogovoj, ZSSR 1971), **Snehulienka/Sneguročka** (Ivan Ivanov-Vano, ZSSR 1952), **Nachové plachty/Alye parusa** (Alexander Ptuško, ZSSR 1961) (*Ljubov Bachmatova, 25, nezamestnaná*)

Červená kalina/Kalina krasnaja (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973), **A rána sú tu tiché/A zori zdes tichie** (Stanislav Rostockij, ZSSR 1972), **Včera bola vojna/Zavtra byla vojna** (Jurij Kara, ZSSR 1987) (*Aljona Machneva, 25, operátor mobilnej spoločnosti, sociológ*)

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925), **Čapajev/Čapaev** (Georgij Vasiliev, ZSSR 1934), **Ofélia/Ofelija** z trilógie **Tri príbehy/Tri istorii** (Kira Muratova, Rusko 1997) (*Anastázia Bazlova, 25, ekonóm*)

zďaleka nie moje obľúbené: **Dráma na love/Moj laskovyj i nežnyj zver** (Emil Loteanu, ZSSR 1978), **Žehnajte žene/Blagoslovite ženščinu** (Stanislav Govoruchin, Rusko 2003) (*Anna Šarova, 21, študentka dejín umenia*)

Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925), **Ivan Hrozný/Ivan Groznyj** (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1944) (*Alexander Baulin, 46, novinár, riaditeľ reklamnej agentúry*)

/Prevahu získali filmy **Križník Potemkin/Bronenosec Potemkin** (S. M. Ejzenšejn, ZSSR 1925), **Nepolapitel'ní pomstitelia/Neulovimye mstiteli** (Edmond Keosajan, ZSSR1966) a **Červená Kalina/Kalina krasnaja** (Vasilij Šukšin, ZSSR 1973)./

Obrazová příloha



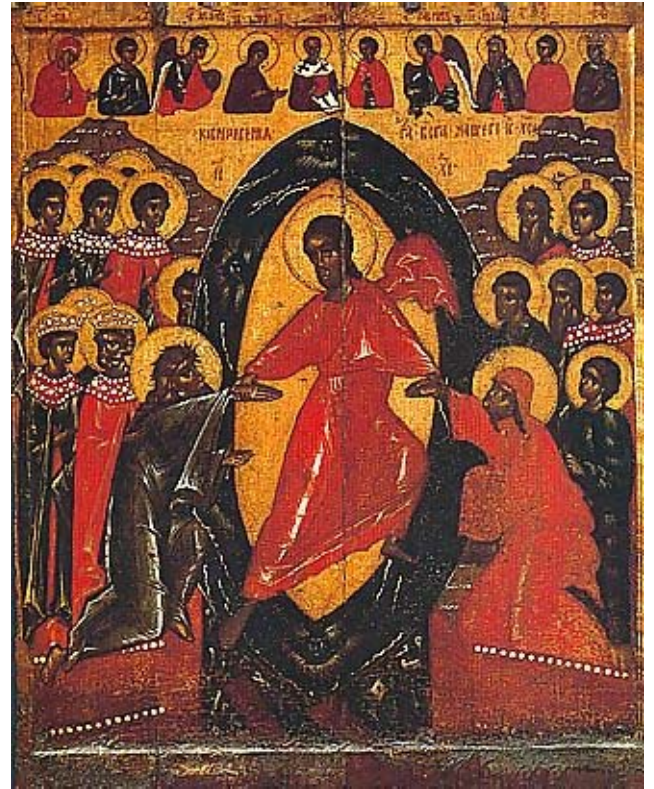
Obr. č.1: Spas v silach (16. stor.)



Obr. č.2: Ohnivé nanebovstúpenie proroka Ilji (2. pol. 16. st.)



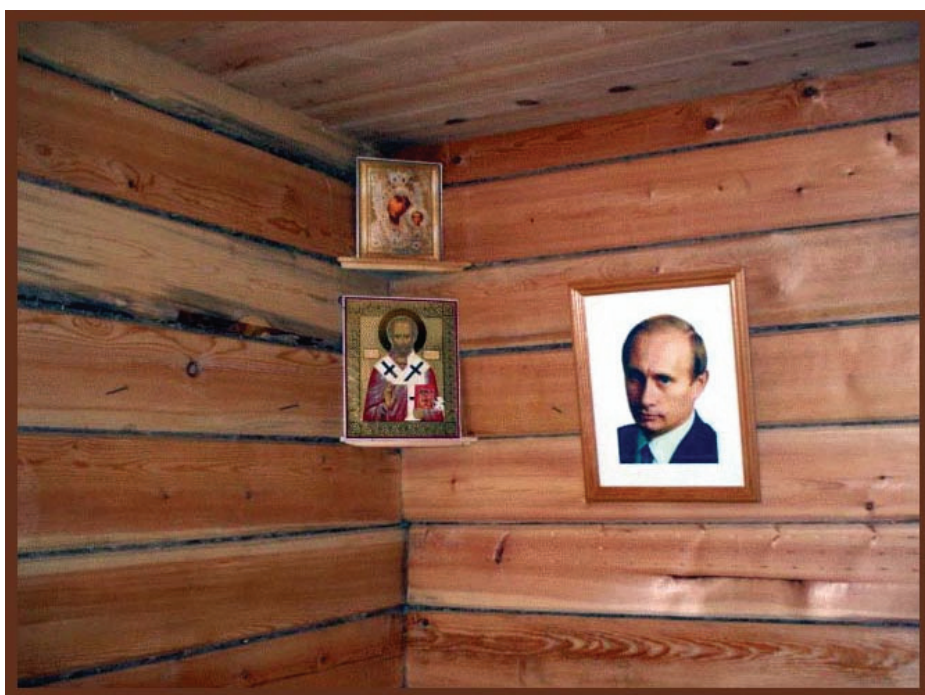
Obr. č.3: Čudo Georgija o zmie (2. pol. 15.st.)



Obr. č.4: Zostúpenie do pekla (pol. 16.st.)



Obr. č.5: Krasnyj ugolok I.



Obr. č. 6: Krasnyj ugolok II.



Obr. č.7: Lubok I. (Koza a medveď, 2. pol. 19. storočia)



Obr. č.8: Lubok II. (Rajský vták Sirin, pol. 19. st.)



Obr. č.9: Lubok III. (Ilustrácia s Apokryfu o narodení Kaina, okolo r.1880)



Obr. č.10: Lubok IV. (Myši kocúra pochovávajú, nepriateľa svojho odprevádzajú, 1760)



Obr. č.11: Palech I. (Pierko z vtáka ohniváka)



Obr. č.12: Palech II. (I. Bakanov, škatulka “Palech”, 1933)



Obr. č.13: Matrioška



Obr. č.14: Chochloma I.



Obr. č.15: Chochloma II.



Obr. č.16: K.A. Korovin: Severná idyla (1886)



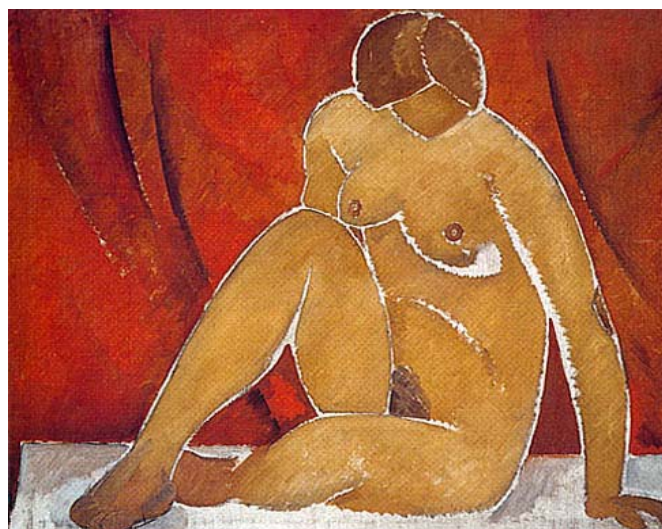
Obr. č.17: I. Kramskoj: Neznáma (1883)



Obr. č.18: S.V. Ivanov: Príchod cudzincov do Moskvy 17. storočia (1901)



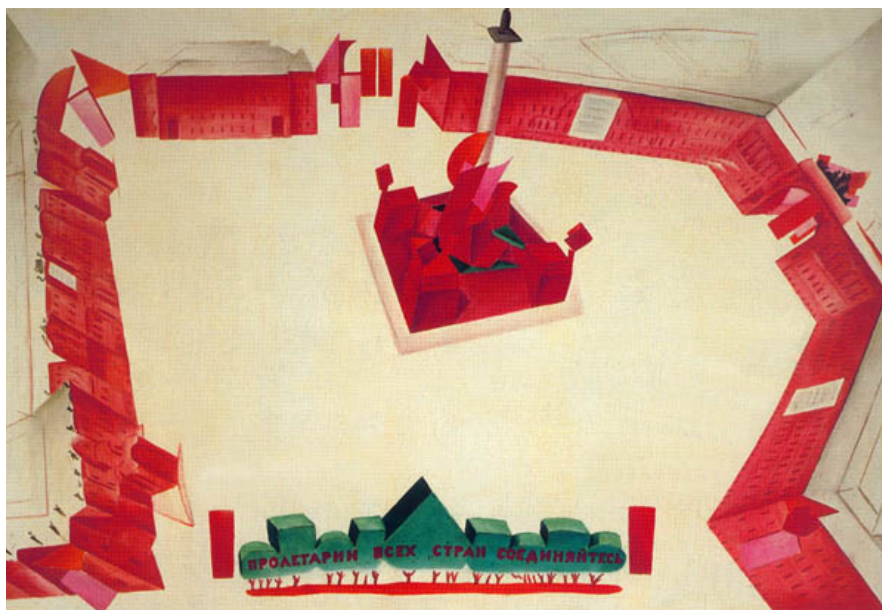
Obr. č.19: F. Maljavin: Tancujúca žena (okolo 1909) Obr. č.20: N. Rerich Bitka pri Kerženci (1911)



Obr. č.21: K. Petrov-Vodkin: Kúpanie červeného koňa (1912) Obr. č.22: V. Tatlin: Modelka (1913)



Obr. č.23: N. Gončarova: Roľníci (1911)



Obr. č.24: I. Al'tman: Výzdoba Námesta Urického v Petrograde pri príležitosti osláv výročia Októbrovej revolúcie (1918)



Obr. č.25: K. Petrov – Vodkin: Rok 1918 v Petrograde (1920)



Obr. č.26: V. Tatlin: Pamätník III. Internacionále (1920)



Obr. č. 27: B. Kustodiev: Demonštrácia na námestí Urického v deň otvorenia II. Kongresa Kominterny v júly 1920 (1921)



Obr. č.28: P. Filonov: Živá hlava (1926)



Obr. č.29: K. Malievič: Ženské torzo (1932)



Obr. č.30: N. Rutkovskij: I.V. Stalin pri rakve (1941)

S. M. Kirova (1934)
sa! (1941)



Obr. č.31: I. Theidze: Vlast'-matka volá!



Obr. č.32: N.Batolina, N. Denisov: Nepreriekni



Obr. č.33: Záber z filmu Bežin luh (1935-1937)



Obr. č.34: Záber z filmu Bežin luh (1935-1937)



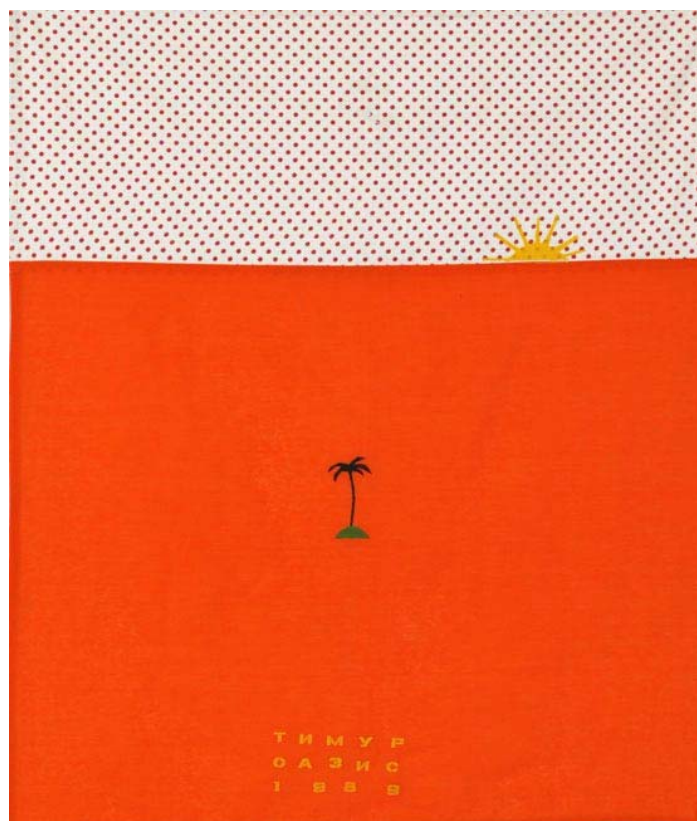
Obr.č. 35.: G. Koržev. Zdvíhanie zástavy (1960)



Obr.č. 36: D. Žilinskij: Gymnasti ZSSR (1964)



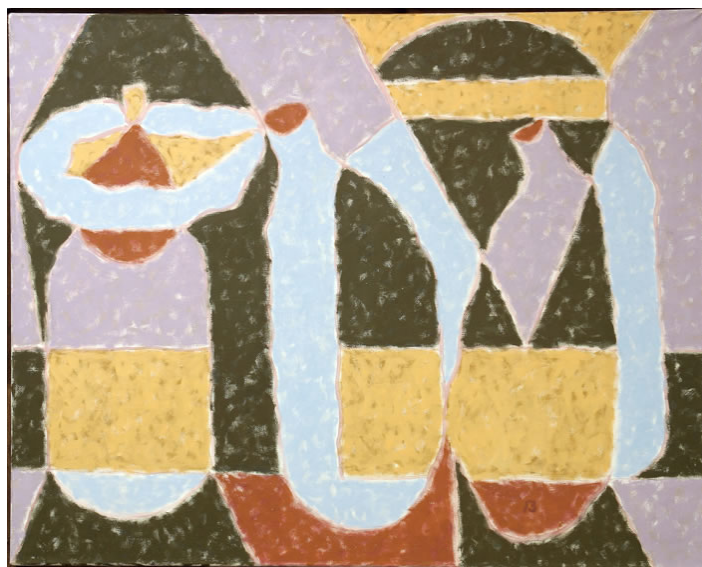
Obr.č.37: J. Kugač: Gazdiná (1970)



Obr. č.38: T. Novikov: Oáza (1989)



Obr. č.39: Ilustrácia P. Avotina v závere 1. časti tretieho vydania Čítanky pre tretí ročník základnej školy (1990)



Obr. č.40: G. Zubkov: Zátišie s troma hruškami (1992)



Obr. č.41: E. Bulatov: Ruské 20. storočie (1990)



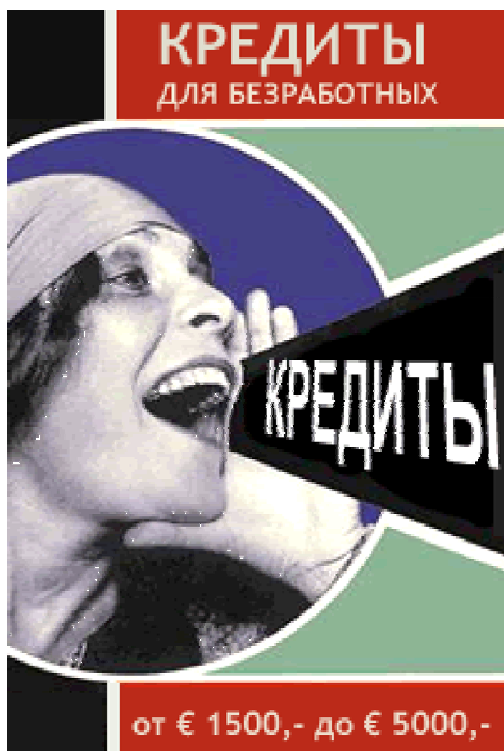
Obr. č.42: E. Figurina: Červená loďka (1993)



Obr.č.43: V.Kozin: Puškin (2003)



Obr. č.44: D. Cetko: 10 euro (2000)



Obr. č.45: Inšpirácia socialistickým plagátom v súčasnej reklame



Obr. č.46: A. Klimcov: Til Lindeman (2005)



Obr.č. 47: V. Mizin: Čas zmierenia 2004