

KOMPILAČNÝ FILM A JEHO KONCEPT – PRÍPADOVÉ ŠTÚDIE

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Príspevok sa na príklade troch snímok z rôznych historických období venuje analýze kreatívneho potenciálu kompilačného filmu. Prvá časť štúdie sa zaoberá juxtapozíciou aktualít v koncepte kritického kompilačného filmu Henriho Storcka *Histoire du soldat inconnu (Príbeh neznámeho vojaka, 1932)*, druhá časť skúma avantgardný prístup k juxtapozícii archívnych materiálov v koncepte found footage filmu Brucea Connera *A Movie (1958)*, a napokon tretia analyzuje juxtapozíciu hraných scén ako princíp sukcesívneho naratívu v koncepte filmu Györgya Pálfiho *Final Cut: Hölgyeim és uraim (Dámy a páni, finálna verzia, 2012)*.

Kľúčové slová: kompilačný film, found footage, archívny film, dejiny filmu, juxtapozícia

V dejinách filmu sa od dvadsiatych rokov 20. storočia, najmä pod vplyvom objavov ruskej montážnej školy, začína formovať samostatná línia filmu, ktorá sa odvodzuje od tvorby Esfir Šubovej a jej troch prvých celovečerných dokumentárnych kompilácií – *Padenije dinastii Romanovych (Pád dynastie Romanovcov, 1927)*, *Velikij puť (Veľká cesta, 1927)* a *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj (Rusko Mikuláša II a Lev Tolstoj, 1928)*. Hoci v našom kultúrnom prostredí sa pre túto filmovú formu zaužíval termín „strihový film“, v tejto štúdii sa prikláňame k termínu „compilation film“ (kompilačný film), ako ho definuje oxfordský filmový slovník: „Kompilačný film (antologický film). Film zostavený hlavne alebo úplne z už existujúceho materiálu z filmov alebo iných vizuálnych médií. Materiál má sklon byť prevzatý z newsreelov a iných aktualít, ako aj z domácich a iných amatérskych filmov. Býva opakovane vyskladaný okolo tematického alebo historického obsahu, na základe uhla pohľadu alebo argumentu alebo podľa estetických kritérií dostáva tento surový materiál nový význam. Termín kompilačný film bol po prvýkrát použitý v roku 1960 historikom a filmárom Jayom Leydom, ktorý ho retrospektívne použil v súvislosti s tvorbou sovietskej režisérky Esfir Šubovej, dnes všeobecne považovanej za priekopníčku tohto žánru.“¹

Termín kompilácia tak reflektuje spôsob prebratia materiálu, z ktorého je film vytvorený, zatiaľ čo termín strihový poukazuje na kreatívny spôsob práce s týmto materiálom. Životaschopnosť tohto špecifického prúdu a jeho kreatívny potenciál potvrdil neskorší vývoj, keď sa v kinematografii sformoval ďalší silný podžáner kompilačného filmu, všeobecne známy pod pojmom found footage² film, kde sa za jeden z repre-

¹ Pozri KUHN, A. – WESTWELL, G. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2012, s. 92. Z angličtiny preložil M. P.

² „Found footage (found footage film). Predtým existujúci filmový materiál privlastnený filmárom, ktorý ho použije spôsobom v rozpore s pôvodným zámerom, pre ktorý bol tento nájdený materiál vytvorený. Film pozostávajúci, v celku alebo v časti, z found footage materiálu. Termín sa vzťahuje k myšlienke ‚nájdeného objektu‘, alebo object trouvé, ako bol tento termín chápaný dejinami umenia.“ Pozri tamže, s. 185.

zentatívnych príkladov považuje experimentálna krátkometrážna snímka *A Movie* (1958) od Brucea Connera. Spočiatku sa zdalo, že kompilačný film je úzko previazaný s tradíciou dokumentárneho filmu, ale po vzniku hranej naratívnej kompilácie *Final Cut: Hölgyeim és uraim (Dámy a páni, finálna verzia, 2012)* od Görgya Pálfiho sa ukázalo to, čo mnohí tušili, ale vzhľadom na náročnosť výroby nevedeli dokázať. Týmto experimentom s juxtapozíciou hraných naratívnych sekvencií prevzatých zo žánrových filmov vytvoril Pálfi samostatný celok, ktorý je kompiláciou a zároveň hraným filmom. A to napriek tomu, že sa autor filmu musel tvorivo vysporiadať s obmedzeniami, ktoré vyplývajú z povahy akejkoľvek filmovej kompilácie ako samostatnej kinematografickej vetvy, rozvíjajúcej sa v dejinách filmu paralelne popri filmoch hraných, dokumentárnych alebo animovaných.

Príbeh neznámeho vojaka

Belgický dokumentarista Henri Storck (1907 – 1999) v roku 1932 vytvoril z dobových aktualít z roku 1928 krátkometrážny kompilačný film³ s názvom *Histoire du soldat inconnu (Príbeh neznámeho vojaka)*. Ide o nemý archívny strihový film, a to napriek tomu, že vznikol už počas prechodového obdobia presadzovania sa zvuku vo filme. Zároveň v dejinách kompilačného filmu reprezentuje kriticky ladenú snímku s dôrazne apelatívnym nábojom, ktorá pozostáva z juxtapozície dobových archívnych materiálov povyberaných z archívu spravodajských aktualít. Storck sa sústredil najmä na autorskú výpoveď a film koncipoval pod dojmom súdobých poznatkov o ruskej filmovej montáži. Vychádzal pritom predovšetkým zo vzorových diel od Sergeja Ejzenštejna⁴, konkrétne z jeho teoretických postulátov o intelektuálnom filme, ktoré sa zakladali na tvrdeniach o sile, účinkoch a možnostiach montáže sprostredkovať divákovi abstraktné idey, filozofické pojmy alebo ideologické súboje medzi spoločenskými vrstvami.

Hlavným cieľom Henriho Storcka bolo, aby sa len prostredníctvom zvolenej montáže a juxtapozície významov zoradených v kompilácii kriticky vyjadril k situácii, ktorá sa vo svete odohrávala po podpísaní mierovej zmluvy, známej pod názvom Briandov-Kelloggov pakt. V roku 1928 ho podpísalo šesťdesiatdva krajín, vrátane Československa, a formálny názov paktu znel Všeobecná zmluva o odmietnutí vojny. Uvádza sa v nej, že všetky potenciálne spory medzi krajinami budú od tejto chvíle riešené mierovou cestou. Problém spočíval v tom, že neobsahovala žiadne sankcie za jej nedodržiavanie. Kritický zostrih snímky *Príbeh neznámeho vojaka* parodoval všeobecné nerešpektovanie a prázdny pátos tejto zmluvy prostredníctvom intelektuálnej montáže, ktorá kombinovala zábery prevzaté z aktualít roku 1928 tak, aby pouka-

Zostavovatelia slovníka pod heslo Found footage film priradujú obidva analyzované filmy z tejto štúdie – *Príbeh neznámeho vojaka* od H. Storcka aj *A Movie* od B. Connera. Viac pozri tamže, s. 185.

³ V tejto štúdií budeme termíny kompilačný a strihový film považovať za významové ekvivalenty. Termín kompilačný film vychádza z pojmového aparátu amerického filmového historika Jaya Leydu, ktorý ho používa na označenie filmov zostavených výlučne z archívnych materiálov. Používanie tohto termínu zaviedol v priekopníckej publikácii na túto tému s názvom *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film* (1964). V slovenskej terminologickej tradícii je zaužívaný najmä termín strihový film, pričom sa používa na označovanie presne tej istej skupiny filmov ako kompilačný film. V tomto zmysle môžeme použiť aj rozšírenú verziu termínu – archívny strihový film.

⁴ *Desať dní, ktoré otriasli svetom* (réžia Sergej Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov, 1928), *Generálna línia* (réžia Sergej Ejzenštejn, Grigorij Alexandrov, 1929).

zovali na nedostatky dohovoru z perspektívy aktuálneho diania v medzinárodných vzťahoch roku 1932.

Kompilačný dokument pozostáva z množstva záberov z vojenských slávnostných prehliadok, cirkevných procesií, plamenných politických vystúpení a vyhlásení, pričom vrcholí slávnostným podpisom paktu na mierovej konferencii v Paríži. Podľa záberov dobových kameramanov ho sprevádzali elegantné úklony zúčastnených politikov a generálov, srdečné priateľské gestá a vzájomné potriasanie rúk, presvedčajúce o úprimnej súdržnosti. Takto aspoň pôsobí dobový diskurz, ako ho prezentujú aktuality. Ale Storck toto nadšenie vo svojej kompilácii systematicky rozrieduje cez sériu nepokoj vyvolávajúcich strihových sekvencií, ktoré sú v kontraste s oficiálnym znením diplomatickej dohody.

Po informačnom titulku v úvode filmu, z ktorého sa divák dozvedá, z akých materiálov kompilácia pozostáva a čomu sa bude venovať, Storck zaraďuje do expozície zábery na nepokojnú vodnú hladinu, kráter na kopci, vlajku a exhumáciu pozostatkov neznámeho vojaka. Kopáči práve vykopávajú jeho telo priamo zo zeme. V následnej sekvencii sme svedkami kladenia vencov k pamätníkom vojnových obetí. Pietnu náladu naruší burcujúci detail rúk bubnujúcich na armádny bubon, pričom strihová skladba plynulo prejde k záberom evokujúcim nacionalizmus – francúzska vlajka, delo, bojové pole. Cirkev a armáda tvoria silných spojencov: kresťanský kríž sa v prestrihu zmení na kríž tvorený stožiarmi trčiacimi z paluby vojnového krížnika. Nasleduje detail tváre usmiateho armádneho kapitána a opäť obraz žehnajúcich biskupov, ktorí pomyselne posväcujú vojnové ťaženie. Dav buráca a kohosi ruka čistí sochu topánky. Logika obrazov v kompilačnej sekvencii neevokuje mier, ale skôr naopak, vzostup nacionalizmu a zbrojenia. Tento záver podporia zábery na defilé pochodujúcich vojakov a slávnostné vojenské prehliadky.

Významový tok sa v kompilácii rozvíja na jednej strane asociatívne, na druhej strane Storck priraduje presne vybrané zábery tak, aby ich významová kompozícia smerovala k pojmovému zovšeobecneniu a kontrastu medzi rétorikou mierovej zmluvy a vojnovou rétorikou v správaní sa jednotlivých európskych krajín a ich reprezentantov. V ďalších častiach totiž autor otvorene poukazuje na skryté nebezpečenstvá, ktoré súvisia so vzostupom nacionálnych nálad, ruka v ruke s koloniálnymi výbojmi vo svete. Môžeme to jasne odčítať z narastajúcej nespokojnosti a agresie v záberoch z pouličných protestov. Storck do kontextu záberov z mierových čias cielene priraduje kontrastné zábery z bojových polí, vojnových lodí alebo strieľajúcich kanónov a diel.

Rozhodujúca montážna sekvencia má nasledovnú skladbu: vojenský povel, krst v rieke, ďalší povel, splašený býk, opäť povel, pri riadenej detonácii padá továrenský komín, povel iného generála, komín sa v spätnom chode vracia na pôvodné miesto. Metafora pádu a opätovného vztýčenia sa komína symbolicky poukazuje na návrat k starým pomerom, ktoré viedli k začiatku prvej svetovej vojny. Rovnakú metaforu použil aj Sergej Ejzenštejn v intelektuálnom filme *Okfabr (Desať dní, ktoré otriasli svetom, 1928)*. V ňom dav najprv na začiatku filmu strhne z podstavca sochu nenávideného cára Alexandra III, ale po revolúcii, keď sa moci v štáte chopí Alexander Fiodorovič Kerenský, sa socha cára v spätnej strihovej sekvencii symbolicky vracia späť na pôvodný piedestál, čo signalizuje, že praktiky a moc zvrhnutého režimu sa pod vedením Kerenského vlády opäť obnovujú. Na potvrdenie tejto dejinnej premisy zaradil Storck v pokračovaní svojej kompilácie záber na rozradostený dav, ktorý takto

reaguje na fašistický prejav Benita Mussoliniho. Ďalšie prejavy štátnikov rozdeľuje ironizujúci prestrih na malé plemeno psa, nervózneho štekajúceho v košíku. Montáž navzájom kontrastujúcich záberov pokračuje ďalej rovnako ako doposiaľ – štátnici, biznismeni, salvy z diel, protesty, podpisovanie zmluvy o mieri. Storck v zostrihu archívnych materiálov zdôrazňuje, že znenie zmluvy je len formálne, zatiaľ čo svet sa naďalej zmieta v nepokojoch a štáty pokračujú v zbrojení.

Montážne sekvencie záberov sa vzájomne ironicky komentujú aj v závere filmu, kde po pohľadoch na usmievavých signatárov nasleduje prestrih na parodický sprievod tvorený z papierových hláv v oblekoch. Film završuje bodka v podobe záberu na sošku chlapčeka – doďaleka cikajúci symbol Bruselu.

Mierová dohoda, ktorej uzavretie sprevádzalo patetické nadšenie, sa tak v Storckovom filme mení na zdrap papiera, čo vyvoláva pocit znepokojenia. Kontrastná montáž záberov pritom nie je ani zďaleka taká prepracovaná ako vo filmoch Sergeja Ejzenštejna. Na strihovom filme Henriho Storcka je však pozoruhodné to, že sa prihovára súčasníkom. Zaoberá sa nedávnou udalosťou a tým, čo z nej aktuálne vyplýva, pričom je koncipovaný ako autorom prednášané varovanie pred reálnou hrozbou. Ide tak o formálne pozoruhodný príklad kompilačného protivojnového filmu, ktorý v presnej predikcii formuluje budúci vývoj a jeho dôsledky.

V zostrihu dokonca vidíme znepokojivý obraz vojaka zabíjajúceho bajonetom zviera. Padajúci továrenský komín, ktorý opäť vstáva v spätnom chode na pôvodné miesto, je nepriamym, ale jasným náznakom obnovujúcich sa pomerov, ktoré následne vyústili do druhej svetovej vojny. Storck vo svojej kompilácii vyjadruje jasné politické stanovisko k situácii vo svete. Už samotný názov filmu paroduje obsah zmluvy, o ktorej film ironicky pojednáva. Dáva ju totiž do priameho kontextu s aktuálnym dianím vo svete, ktoré predikuje budúcnosť zloženú z ďalších príbehov neznámych vojakov.

Príbeh neznámeho vojaka je cenný tým, že svoju angažovanú rétoriku stavia na montáži archívnych záberov. Je nemý, aby lepšie vynikla sila ukrytá v montáži, aj kritická rovina ironickej výpovede pri strihových spojeniach spravodajských materiálov. Ukázalo sa, že medzinárodné spoločenstvo ešte nebolo pripravené na mier, a práve pre túto kritickú líniu kompilácie obsiahnutú v Storckových juxtapozíciách archívnych aktualít si snímka získala nezmazateľné miesto v dejinách archívneho kompilačného filmu. Henri Stock z pozície režiséra vyjadril jednoznačné osobné stanovisko k politickým a spoločenským pomerom vo svete tým, že strihovou montážou vo svojom filme komentoval dobové dianie v reálnom svete.⁵

A Movie

Americký avantgardný filmár Bruce Conner (1933 – 2008) je považovaný za jedného z kľúčových predstaviteľov found footage filmu. Ide o špecifický typ kompilačného filmu, ktorý je postavený v prvom rade na montáži, pričom ako jednotlivé segmenty používa zväčša archívne materiály rôzneho druhu a pôvodu. Mnohokrát ide o zabudnuté, okrajové či znovuobjavené archívne segmenty bez bližšej špecifiká-

⁵ Politická angažovanosť sa prejavila aj v nasledujúcom projekte Henriho Storcka, realizovanom v spolupráci s holandským filmárom Jorisom Ivensom. Ich spoločný ľavicovo orientovaný dokumentárny film s názvom *Misère au Borinage* (*Bieda v Borinage*, 1933) sa kriticky zaoberá postavením baníkov v Belgicku.

cie a zaradenia. Tvorcu už nezaujíma ani ich konkrétny pôvod, ani ich vzťah k realite, podstatné sú možnosti ich ďalšieho recyklovaného využitia v rámci kompilačného filmu. Môže ísť pritom o útržky, zvyšky či kúsky nechceného, znovuobjaveného alebo dokonca znehodnoteného a vyhodeného materiálu, napr. o spravodajské aktuality alebo akékoľvek iné archívne hrané a dokumentárne snímky od známych, menej známych či úplne neznámych autorov. Rovnako môže ísť aj o súkromné a doteraz verejne neprezentované segmenty.

Pôvod a autorstvo materiálu tak nie sú rozhodujúce. Oveľa väčší dôraz sa kladie na formálny experiment pri ich zoradení do juxtapozície, na intuitívno-asociatívne spájanie záberov do voľne pointovanej skladby. Budovanie obsahu je mnohokrát postavené na alogických prepojeniach, ktoré majú na úrovni vyššej organizácie schopnosť prinášať prekvapivé a neočakávané kontextové významy. Ide viac o hru a súhru významov než o ich jednoznačnú zrozumiteľnosť či referenčný vzťah k realite. Estetický pôžitok vychádza z tejto hravej a nečakanej improvizácie. A to je presne prípad krátkoho avantgardného kompilačného experimentu *A Movie* z roku 1958.

Už z názvu snímky je zrejme, že ide o autoreflexívny, hravý, avantgardný experiment. Vznikol s úmyslom narušiť zavedené stereotypy vnímania filmu a dekonštruovať tradičné naratívne schémy filmového média, ktoré je vnímané najmä ako organizované zrozumiteľné rozprávanie. Conner rozbíja konvencie zaužívaných spôsobov filmovej montáže a problematizuje stratégie budovania narácie vo filmoch fikcie i non-fikcie. *A Movie* nepracuje s významami na základe ich ontologických väzieb s realitou, ale sústreďuje sa len na analýzu autoreflexívnej povahy filmovej reality, na schopnosť autora tvoriť pomocou strihovej skladby svojbytnú realitu prostredníctvom konštruovaných kontextových významov.

Tento zámer potvrdzuje hneď začiatok snímky s menom režiséra a grafickým znázornením názvu filmu v úvodnom titulku, ktorý nečakane naruší lascivný záber na nahú ženskú postavu, vyzliekajúcu si posledné zvyšky odevu – priesvitné čierne pančuchové podkolenky. Nasleduje záverečný titulok *The End*, po ktorom film, samozrejme, pokračuje. Tentokrát dekonštruktívne zobrazeným titulkom, opäť s menom režiséra a s blikajúcim, na jednotlivé písmená rozloženým názvom filmu – *A M O V I E*.

Ďalšie zábery použité vo filme pochádzajú z westernovej scény z *Divokého západu*, z dramatického prenasledovania kovbojov a novousadlíkov domorodými indiánmi. Do tohto prenasledovania Conner analogicky vkladá záber slona útočiaceho na kameramana. Očividne tam nepatrí, ale jeho vloženie do tradičného hollywoodskeho naratívu si dôslednejšie uvedomíme montážnu konvenčnosť dobrodružného westernového žánru. Narušenie stereotypného vnímania filmov pokračuje ďalej a opäť je na niektorých miestach prerušované opakujúcimi sa titulkami – *The End*, Bruce Conner a *A Movie*. Voyeristické vzrušenie, ktoré vyvoláva príťažlivosť takzvaných body genres, ako to bolo v prípade erotického záberu s vyzliekajúcou sa ženou, a tiež vzrušenie z napätia pri dobrodružných fikčných scénach z westernov podčiarkuje Conner vzrušením z neinscenovaného záberu útočiaceho slona. Napätie, pôžitok, príťažlivosť a vzrušenie, neodmysliteľne späté s maskulínnym vnímaním erotiky, dobrodružstva a nebezpečenstva, sa reprezentatívne odzrkadľuje na ukázkach zo žánrových starých filmov – westernu, erotického filmu i život ohrozujúcej aktuality, kde kameraman fascinovaný výpadom zvierata a blížiacou sa kolíziou uprednostňuje túžbu zaznamenať tento záber pred záchranou vlastného života. Túžba nasnímať

tento výnimočný, nebezpečný okamih u neho prevážila nad pudom sebazáchovy, rovnako ako u množstva ďalších tvorcov, napríklad vojnových frontových kameramanov počas prvej a druhej svetovej vojny, ktorí za takýto „vytúžený“ záber neraz zaplatili životom. Filmové médium je tak v úvode Connerovej snímky prezentované ako zdroj napätia, dobrodružstva, vzrušenia i slasti.

V ďalšom priebehu filmu sa tento poznatok variuje cez dokumentárne zábery na havarované vehikle rôzneho druhu a pôvodu, napríklad pretekárske automobily, bizarné dopravné prostriedky, prototypy lietajúcich strojov, vzducholodí či motocyklov. V montážnych sekvenciách sú prestrihávané aj ďalšie typy dopravných prostriedkov, napríklad tankov. Vzrušenie nevyvoláva len nebezpečné športové zápolenie, ale aj vojna, lietanie, havárie, tragédie či povrazolezectvo bez istenia nad rušnou ulicou veľkomesta. Bezťaž filmovej reality jednoducho priľahuje.

Mixovanie archívnych materiálov do koláže zloženej z hraných i nehraných atrakcií sa objasní v nasledujúcej, často citovanej⁶ sekvencii z tohto filmu, ktorá inšpirovala množstvo tvorcov, medzi nimi aj Gustava Deutscha, významného predstaviteľa rakúskej filmovej avantgardy. Ide o zábery, v ktorých sa maskulínna erotická túžba po žene mení na militaristicky ponímané vzrušenie zo zabíjania a ničenia. Vojenská ponorka sa ponára, nad hladinou vyčnieva len časť periskopu, do ktorého v útrobach plavidla hľadá zaujatý námorník. Ostrým strihom sa prenesieme na pláž, kde sa kráska, prototyp sexbomby, s vyzývavou pomalosťou prevalí z boku na bok. Očividne vzrušený námorník vydá ihneď povel vystreliť z ponorky torpédo a nad oceánom sa zdvihne nukleárny hríb po výbuchu atómovej bomby. Surfisti na vlnách prekonávajú vysoký príboj, zasiahnuté člny s ťažkosťami balansujú vo vlnobití. Dozvuk výbuchu sa pomyselne prejaví na vlnách, ktoré zhadzujú ľudí a prevracajú plavidlá na mori. Táto vnútorná logická sekvencia odkazuje len sama na seba, pričom v metafore túžby po moci prepája túžbu po žene s túžbou po ničení.

Nasleduje detailný záber na tvár amerického prezidenta Theodora Roosevelta a v záverečných sekvenciách filmu sme opäť konfrontovaní s rôznymi zábermi ničenia plavidiel, lietajúcich strojov, popráv i masových katastrof, potápajúcich sa krížnikov, obetí vojen a podobne. Túžba po ničení sa tak pred divákovými očami materializuje cez obrazy možných dôsledkov studenej vojny. Režim záberov naruší obraz afrických domorodcov, ktorí nachádzajú mŕtveho slona, trasú sa od zimy, akoby trpeli a reagovali na pomyselné dôsledky, ktoré vyplývajú z hrozby nukleárnej katastrofy a totálneho zničenia už i tak globálne vystrašeného sveta.

Film *A Movie* zakončujú indiferentné zábery nakrútené pod morskou hladinou. Potápač, ukrytý pred svetom tam hore, v tichosti vpláva do podmorského vraku lode, pričom sa nad ním rozprestrie rozjasnená a trblietavá hladina. Obsah finálneho záberu potvrdzuje dosiaľ vidенý kontext a režim záberov.

Connerov krátky experiment mal zásadný vplyv na ďalší vývoj archívneho kompilačného filmu, keď v intenciách found footage formy našiel odrazu neobmedzené tvorivé možnosti pre sebaujadrnenie ďalších autorov. Od tejto chvíle prestal byť tvorca závislý od veľkých spoločností, komplikovaných spoluprác s archívmi, oslobodil sa od ťažko dosiahnuteľných autorských práv. Metódy found footage sa stali živnou pôdou pre nezávislú tvorbu, pričom pôvod materiálu a významy, ktoré obsahoval,

⁶ Pozri napr. WEES, W. Doména montáže: kompilácia, koláž a prispôsobenie. In *Kino-Ikon*, 2005, roč. 9, č. 1, s. 159 – 170.

nielenže nezáviseli od ich priameho prepojenia s realitou, ale práve naopak. Čím boli vzdialenejšie všeobecne identifikovateľnému referentovi, na ktorého odkazovali, tým boli cennejšie pri hľadaní nových foriem vyjadrovania sa a spojení prostredníctvom kompilačno-strihového tvaru. Vznikol obrovský priestor pre tvorbu strihom upravenej reality, ktorá nachádza interpretácie sveta vo vnútri svojich inertných svetov.

Conner svojím *A Movie* pripravil pôdu na nový výskum filmu ako média pohľadu, ktoré je schopné autoreflexívne pristupovať k zobrazovaniu vlastných dejín, od prvopočiatkov kinematografie až po ich súčasnosť. Referencia filmu k realite prestala byť kľúčovou otázkou. Mohlo ísť aj o referenciu k médiu, žánru, skupine, problému, tradícii, psychológii, vnímaniu, feminizmu, rasizmu a podobne. Archívny film sa stal nástrojom na výskum a výklad ľudského správania, prístupu k histórii, k interpretovaniu sveta, globálnych fenoménov, kolonializmu, ideológií a podobne. To všetko boli nové výzvy, ktoré na scénu dejín priniesli najmä protestné hnutia šesťdesiatych rokov 20. storočia, naprieč európskym i americkým kontinentom.

Ďalšia cesta kompilačného filmu súvisela s objavovaním a používaním súkromných filmových archívov, ktoré v protiklade k oficiálnym materiálom reprezentovali špecifické osudy a osobné skúsenosti konkrétnych ľudí, žijúcich svoje malé príbehy na pozadí veľkých dejinných zlomov a globálnych udalostí.

Dámy a páni, finálna verzia

Kompilačný film *Dámy a páni, finálna verzia* patrí medzi súčasné, aj vďaka medialiizácii pomerne známe príklady⁷, ktoré pracujú s formou dlhometrážneho archívneho kompilačného filmu. Hlavnou motiváciou vzniku tohto filmu bol vzdor: reprezentuje tvorivú odozvu maďarského režiséra Györgya Pálfiho (1974) na nedostatočné financovanie autorských filmov zo strany štátneho fondu pre kinematografiu a nízku podporu mladých talentovaných režisérov v Maďarsku. Pálfi sa rozhodol, že ak nemôže nakrúčať filmy podľa vlastných autorských predstáv, vytvorí kompiláciu zo známych i menej známych úryvkov z hraných diel, ktoré povýberá z klasických žánrových titulov pochádzajúcich z bohatej histórie svetovej kinematografie. Na základe vopred premysleného konceptu zostavil príbeh filmu zo sukcesívne sa rozvíjajúcich situácií, s ktorými sa v rôznych obmenách stretne vo väčšine svetových žánrových filmov, či už ide o diela z nemej i zvukovej éry alebo o animované snímky. Použil pritom variácie sekvencií rôznych dĺžok a podôb, akými sú napríklad vzájomné stretnutia, milostné scény a vzťahové peripetie medzi mužskými a ženskými postavami. Vďaka forme kompilačného filmu zostavil z týchto scén sukcesívne sa vyvíjajúci naratív, kde každý jeden segment rozvíja situáciu nastolenú v predchádzajúcom zábere, čím vzniká originálny dojem postupného plynutia jednoliateho deja.

Pálfi si uvedomoval tvorivé obmedzenia, ktoré vyplývajú z takto nastaveného konceptu. S pomocou štyroch strihačov, bez vytvorenia akéhokoľvek vlastného záberu, zostavil dramaturgicky minuciózne prepracovaný celok, ktorý obsahuje vyše

⁷ Pozri KISS, Miklós. *Creativity Beyond Originality: György Pálfi's Final Cut as Narrative Supercut*, 2013. [online]. Dostupné na internete: <https://www.sensesofcinema.com/2013/feature-articles/creativity-beyond-originality-gyorgy-palfis-final-cut-as-narrative-supercut/>. Pozri tiež KISS, M. *Creativity Beyond Originality: György Pálfi's Final Cut as Narrative Supercut (an audiovisual essay/voideographic adaptation)*, 2015. [online]. Dostupné na internete: <https://vimeo.com/136142834>.

1400 záberov z takmer piatich stoviek filmov. Jediné obmedzenie, ktorému musel čeliť, bolo vytvorenie univerzálnej postavy muža a ženy, ktorých vo filme zastupujú stovky konkrétnych tvárí hercov a herečiek. Ako sa ukázalo, forma sukcesívne sa rozvíjajúceho kompilačného filmu mu to umožnila bez toho, aby divák osobitne venoval pozornosť tomuto charakterovému križeniu, takže dokázal naplno vnímať vývoj zamýšľaného romantického naratívu.

Vo verejne prístupnom rozhovore na Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes 2012⁸, kde mal film premiéru, Pálfi uviedol, že ho zaujímal najmä boj dobra a zla a ľubostný príbeh, ktorý patrí, v tých či oných obmenách, medzi neodmysliteľné súčasti každého príbehu, bez rozdielu žánrového zaradenia a historického pôvodu konkrétneho filmu, orientovaného najmä na väčšinového diváka. Ten pri sledovaní Pálfiho filmu nevníma len sukcesívnosť vývoja príbehu, ale zároveň je konfrontovaný s vlastnými poznatkami z dejín svetovej kinematografie, pretože väčšinu použitých scén priamo počas sledovania filmu rozpoznáva, čo do určitej miery umocňuje estetický pôžitok zo sledovania neobvykle vyskladaného deja. Ten je zložený z rôznorodých segmentov, pochádzajúcich napr. z filmov *Sedem samurajov* (réžia Akira Kurosawa, 1954), *Psycho* (réžia Alfred Hitchcock, 1960), *Ostro sledované vlaky* (réžia Jiří Menzel, 1966), *Stalker* (réžia Andrej Tarkovskij, 1979), *Pulp Fiction: Historky z podsvetia* (réžia Quentin Tarantino, 1994), *Mikrokozmos* (réžia Marie Pérennou, Claude Nuridsany, 1996), *Titanic* (réžia James Cameron, 1997), *Matrix* (réžia Lilly a Lana Wachovski, 1999), *Sin City – mesto hriechu* (réžia Robert Rodriguez, Frank Miller, 2005), *Avatar* (réžia James Cameron, 2009) a pod., v spojení s úryvkami z klasických grotesiek od Charlesa Chaplina alebo so sekvenciami z ázijských, amerických aj európskych animovaných filmov.⁹

Z hľadiska výstavby strihovej skladby ide o bravúrne využitie skladobných strihových postupov pri tvorbe významových sekvencií. Podobnosť scén-záberov totiž umožňuje ich vzájomné priradovanie, vďaka takmer rovnakému formálnemu a informačnému obsahu, čo umožňuje rozvíjať každú zamýšľanú strihovú sekvenciu tak, aby mala sebe vlastný vnútorne koherentný vývoj, a to aj napriek historicky i medzinárodne rôznorodému pôvodu použitých zdrojových materiálov. Pálfiho prínos je v tomto smere originálny a jedinečný, pretože v celej tradícii kompilačného filmu sa nikomu pred ním nepodarilo vytvoriť takto zovretý syntetický tvar, navyše zo segmentov vybraných len z hraného filmu. Tým sa zároveň potvrdil potenciál archívneho strihového filmu byť vhodnou formou aj pre tvorbu hraných naratívnych kompilácií. Do vzniku filmu *Dámy a páni, finálna verzia* sa totiž predpokladalo, že forma kompilačného filmu je úzko previazaná len s celovečernými dokumentárnymi filmovými žánrami.

Pálfi totiž do detailov uplatnil základný predpoklad strihovej archívnej kompilácie, tak ako ju v dvadsiatych rokoch 20. storočia teoreticky zadefinovali predstavitelia ruskej filmovej avantgardy Sergej Eizenštejn a Vselovod Pudovkin, keď sa medzi prvými pokúsili pojmovo uchopiť tvorivý potenciál kompilačného filmu, ktorý v sovietskom Rusku rozvíjala najmä režisérka Esfir Šubová. V intenciách ich priekopníc-

⁸ Interview z Medzinárodného filmového festivalu v Cannes 2012. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=J1hCCRWhOvg>.

⁹ Celkový čas výroby Pálfiho kompilácie zaberá päť intenzívnych rokov práce v postprodukčnom strihovom štúdiu.

kych tvrdení budeme teda za smerodajný princíp výstavby kompilačného filmového diela považovať strihovú skladbu, ktorá formálne vychádza zo spájania „faktov¹⁰ nezjednotených v čase a priestore“ (Pudovkin)¹¹ alebo „akcie oslobodenej od definície času a priestoru“ (Ejzenštejn)¹².

Najzaujímavejšiu rovinu vo výstavbe filmu *Dámy a páni, finálna verzia* tvorí práve sukcesívnosť akcie, ktorá umožňuje rozvíjanie celkového naratívu „oslobodeného od definície času a priestoru“ alebo „nezjednoteného v čase a priestore“ rozprávania, ktoré sa napriek tejto nejednote plynulo a kontextovo rozvíja želaným smerom. Pre lepšie pochopenie fungovania sukcesívneho strihového princípu pri výstavbe deja vo filme *Dámy a páni, finálna verzia* sa ako vhodný príklad na analýzu strihovej skladby ponúka dvojrozmerné zachytená sukcesívnosť, ktorú nachádzame na slávnej maľbe od francúzskeho avantgardného výtvarníka Marcela Duchampa s názvom *Nu descendant un escalier No2* (Akt zostupujúci zo schodov č. 2, 1912). Táto formálne pokroková maľba totiž obsahuje jednoduchý naratív: nekonkrétna figúra schádza dole schodmi tak, že ju vnímame cez sukcesívnu súhru jednotlivých, po sebe nasledujúcich pohybových fáz. Vykročenie figúry na najvyššom stupni schodiska plynulo prechádza do viac či menej ohraničených línií alebo fáz – začiatkov ďalších pohybov, ukončených poslednou líniou figúry schádzajúcej z najnižšieho stupňa schodiska. Dojem simultánnosti je znázornený cez útržkovito zachytené zobrazenie sukcesie, čo samo osebe vyvoláva dojem priestorovej montáže odohrávajúcej sa v čase zostupovania figúry, ktorá je znázornená na dvojrozmernej ploche maliarskeho plátna.¹³ V tomto prípade však nejde o záznam faktov nezjednotených v čase a priestore alebo o akciu oslobodenú od času a priestoru, pretože jednotlivé fázy a línie sa dotýkajú, prekrývajú a splyývajú pri prechode jednej do druhej tak, že vzniká dojem simultánneho pohybu jednej figúry po schodisku, pričom tento pohyb prebieha v konkrétnom čase a priestore.

Analogický, ale v žiadnom prípade nie identický princíp zjednotenia pohybov vyvolávajúcich dojem sukcesie naratívu používa aj György Pálfi vo svojom kompilačnom filme. Zásadný rozdiel je v tom, že toto pomyselné schodisko z obrazu Marcela Duchampa reprezentuje v prípade filmu *Dámy a páni, finálna verzia* celkový naratív, pričom jednotlivé stupne pomyselného schodiska sú namiesto totožnej figúry obsadené cez rôzne zábery postáv pochádzajúcich z rôznorodého spektra filmových žánrov tak, že jednotlivé fázy a línie záberov sa dotýkajú, prekrývajú, splyývajú, prechádzajú jedna do druhej. Podobne ako pri Duchampovom obraze tým vzniká dojem vývoja deja v čase, ale prostredníctvom „zostupovania“ množstva postáv po schodisku Pálfi vytvoreného naratívu. Týmto strihovým postupom sa docieľuje dojem ucelenej akcie oslobodenej od času a priestoru, nositeľom ktorej sú striedajúce sa a zameniteľné postavy mužov a žien vybrané z množstva žánrových filmov. Aj ony

¹⁰ Pudovkin pri termíne „fakt“ vychádzal z kompilácií dokumentárneho charakteru, ktoré boli typické pre dvadsiate roky 20. storočia najmä pri tvorbe filmov vyskladaných z tzv. newsrealov, čo platí aj pre filmy Esfir Šubovej.

¹¹ Pozri LEYDA, J. *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York : Hill and Wang, 1964, s. 27.

¹² Pozri tamže, s. 65 – 66.

¹³ Túto maľbu od Marcela Duchampa môžeme zároveň vnímať aj ako reakciu na objav kinematografu a s ním spojenú krízu realizmu vo výtvarnom umení. Koncom päťdesiatych rokov 20. storočia na to upozornil napr. francúzsky teoretik filmu André Bazin v štúdiu s názvom *Montage interdit* (Montáž zakázaná). Pozri BAZIN, A. *Co je to film?* Preklad L. Oliva. Praha : ČFÚ, 1979.

plynule prechádzajú jedna v druhú, oslobodené od definície času a priestoru. Vzniká tak dojem sukcesie, čiže súvislého a koherentného naratívu, ktorý v konečnom dôsledku kopíruje žánrové schémy hollywoodskej romantickej melodrámy, a to v intenciaciach pomyselného Duchampovho schodiska. Prekrývanie záberov a zároveň ich postupne sa rozvíjajúce plynutie vpred charakterizuje pohyb naratívu podobne, ako ho pomyselne realizuje figúra na obraze od Marcela Duchampa. Práve toto čiastkové prekrývanie a prelínanie postáv umožňuje vnímať ich ako univerzálne figúry, nie ako konkrétnych individualizovaných hercov a herečky.

Celková skladba situácií v juxtapozícii je z hľadiska následnosti motívov pomerne jednoduchá a zahŕňa všetky základné rámce, s ktorými sa v tej či onej miere stretávame naprieč základnými filmovými superžánrami (tragédia, komédia, melodráma) s ich pridruženými žánrovými kategóriami romantického, dobrodružného, vojnového, akčného, kung-fu, sci-fi, noirového, hororového, muzikálového, westernového (a i.) filmu.

Figúra-muž sa zobúdz, oblieka sa a odchádza z domu. Stretne figúru-ženu, pozve ju na schôdzku, zaľúbia sa a skončia v posteli, kde ich prichytí figúra-muž, sok v láske. Dôjde k zápasu o figúru-ženu. Figúra-muž zvíťazí a vezme si figúru-ženu za manželku. Po čase figúra-žena zistí, že je v druhom stave, ale figúra-muž nemá na ňu čas, pretože je stále v práci. Figúra-žena sa rozhodne zájsť tajne na prehliadku k figúre-doktorovi. Figúra-muž niečo tuší a zo žiarlivosti ju sleduje. Keď odhalí, že navštevuje iného muža, figúru-ženu v návale zlosti udrie a odíde z domu. Smútok zaháňa pitím v baroch a nočných kluboch. Figúra-žena hľadá pomoc u figúry-matky. Figúra-muž vstúpi z nešťastnej lásky do armády. Odíde na vojnu, kde ho zabijú. V tomto momente vkladá Pálfi do rozprávania nečakaný zvrät. Ukáže sa, že išlo len o alkoholickú víziu. Figúra-muž vstane a zistí, že išlo len o nočnú moru. Zatelefonuje figúre-žene a v romantickom finále sa k sebe vrátia. Táto stručná osnova poskytna filmárom nepreberné množstvo možností a typických situačných scén. Výskyt týchto melodramatických motívov umožnil Pálfimu zostaviť vďaka minucióznemu strihu kompilačnú mozaiku v štýle súvislého sukcesívneho naratívu, kde sa striedajú akčné motívy s melodramatickými, plnými emócií a túžob.

Pálfi si uvedomoval, že nemôže počítať len s jedným konkrétnym hercom alebo herečkou pri zjednotení zamýšľaného obsahu a priebehu deja. Jediná možnosť, ako mohol postupovať, bolo pomocou remixu, koláže a recyklácie vytvoriť univerzálnu mužskú alebo ženskú postavu vo forme meta-abstrakcie, kde postavu muža, rovnako ako postavu ženy, zastupujú všetky v jeho kompilácii vystupujúce postavy hrdinov a hrdiniek strieborného plátna, zachytených v typických situáciách naprieč filmovými žánrami. Veľké množstvo mužských hrdinov reprezentuje všeobecnú predstavu muža-hrdinu a, analogicky k tomuto princípu, veľké množstvo ženských postáv všeobecnú predstavu ženy-hrdinky. Všetko ostatné závisí na spojoch záberov, ich veľkosti, uhlov a zovretej nadväznosti.

Prostredníctvom takejto konceptuálnej metódy postavenej na obrazoch mužov a žien, oddelene i spolu, Pálfi následne povybíral kľúčové scény z množstva filmov, ktoré zodpovedali vývoju deja v rámci ním navrhovaného konceptu sukcesívneho naratívu. Priradovanie scén vedľa seba do strihovej kompilácie prebiehalo na základe podobnosti medzi časťami poskladanými do juxtapozície záberov nasledujúcich v sekvenciách jedna za druhou. Po vytvorení základnej osi príbehu a citlivom výbere významovo podobných záberov z diel svetovej kinematografie, ktoré sa mohli pri

spojeniach logicky obsahovo rozvíjať, prikrčil Pálfi k skladaniu jednotlivých scén do celkov alebo skupín. Medzi skupinami záberov dochádza k postupnému vývoju rozprávania a príbeh sa odvíja na základe plynutia týchto meniacich sa celkov či skupín záberov. Pri spájaní väčších celkov tak môžeme hovoriť o juxtapozícii ucelebných strihových sekvencií.

Jednu skupinu sekvencií tvoria v juxtapozícii napríklad úryvky scén, v ktorých muži vstávajú, potom sa sprchujú, následne sa holia a umývajú pred zrkadlom. Vývoj deja je tak stvárnený cez niekoľko podobných situácií s mužskými postavami. Analogický princíp skladby zachytáva ženy, vzájomné stretnutia sa mužov a žien, ich zblížovania sa, zaľúbenia, svadby, konflikty, rozchody, emocionálne kolapsy a podobne. Všetko so zámerom vyrozprávať príbeh o univerzálnom vzťahu muža a ženy tak, ako sa v neustálych obmenách opakuje v dejinách hraného filmu od jeho počiatkov po dnes.

Pálfi si dobre uvedomoval, že zábery používa bez licencie na autorské práva. Preto ich mohol zaradiť do montáže len v obmedzenej miere a dĺžke, v trvaní približne do ôsmich sekúnd, aby z právneho hľadiska zodpovedali statusu citácie. No napokon aj tak narazil na právne problémy týkajúce sa použitia prevzatej pôvodnej filmovej hudby, ktorá rovnako podlieha autorským právam. Avšak napriek všetkým ťažkostiam a obmedzeniam sa mu podarilo zostaviť pozoruhodnú celovečernú hranú kompiláciu, ktorá poukazuje na schematické rámce a vzťahové podobnosti, ktoré sa do nekonečna variujú v histórii svetového filmu a jeho etablovaných žánrov. Zároveň dokázal, že vytvorenie funkčného naratívu recykláciou, cez kompiláciu zloženú z hraných úryvkov cudzích filmov, je možné napriek tomu, že právna ochrana pri využití archívov v prípade hraných kinematografických diel pochádzajúcich z rôznych zdrojov doslova znemožňuje takýto autorský prístup pri tvorbe kompilačných filmových diel. Popritom sa ukázalo, že pri takomto type konceptu nebolo ambíciou tvorcu, aby problematizoval už vopred nastavený systém plynutia významov z jednotlivých záberov a scén alebo ich vzájomne konfrontoval, dával do kontrastu či ironizoval, pretože by mohlo dôjsť k zmäteniu a nepochopeniu konceptu diela ako celku, ktorý vypovedá všeobecne o mužoch, ženách, láske, vzťahoch, rozchodoch či happy endoch vo filme.

Kompilačný film sa neodmysliteľne spájal najmä s dokumentárnymi filmovými žánrami, keďže sa predpokladalo, že je nemysliteľné vytvoriť ucelený hraný naratív vyslovene z hraných filmových scén. Preto sa najčastejšie objavovali formy kompilácie, ktoré uprednostňovali dokumentárne archívne zábery, najmä z aktualít, newsreelov alebo spravodajstva, ktoré dopĺňali medzitulky (v ére nemého filmu¹⁴) alebo hovorený komentár (v ére zvukového filmu¹⁵). V novodobších kompiláciách a found footage projektoch sa tvorcovia snažili komentáru vyhnúť úplne, respektíve použili len hudbu, medzitulky a hovorené slovo, ktoré sa už predtým nachádzali v pôvodnom zdrojovom materiáli. Aj v týchto prípadoch išlo formálne vždy o celovečerné dokumentárne kompilácie.¹⁶

¹⁴ Napríklad tvorba Esfir Šubovej.

¹⁵ Napríklad počas tvorby propagandistických vojnových filmových kompilácií, ako v prípade americkej série od Franka Capru s názvom *Why We Fight* (1942 – 1945).

¹⁶ Napríklad pri projektoch *Film ist 1-6* (1998) a *Film ist 7-12* (2002) od Gustava Deutscha alebo v prípade filmu *The Atomic Café* od Kevina Raffertyho, Jayne Loeder a Pierce Raffertyho z roku 1982.

Geörgy Pálfi v snahe nevybočiť z filmu-fikcie sa s týmto problémom vyrovnal jedinečne. V príhodných okamihoch a v zhode so zamýšľaným konceptom zaradil do celku diela originálne repliky prevzaté priamo z citovaných filmov tak, aby podčiarkovali dejové súvislosti v ním zostavenom príbehu. Väčšina rozprávania je však viac či menej tvorená strihovými sekvenciami, ktoré ilustruje prevzatá komponovaná filmová hudba tak, aby dotvárala najmä emocionálne zafarbenie konkrétnej situácie. Ale v jednej hudobnej scéne, v ktorej spieva figúra-žena pieseň priamo v obraze na pódiu pred očami figúry-muža a ďalších zaujatých poslucháčov, vzniklo niečo naozaj mimoriadne. Táto strihová sekvencia totiž pozostáva z kabaretných vystúpení povyberaných z množstva rôznych filmov a muzikálových čísiel z rôznych období histórie filmu, pričom je zostrihaná tak, aby spievané repliky korešpondovali s ústami interpretujúcich herečiek, ktoré v sekvencii zastupujú ženu-figúru. Takto na hudbu koncipovaná strihová sekvencia si vyžiadala enormné úsilie z hľadiska rešerše i zostrihu vhodných zdrojových materiálov. Aj z tohto dôvodu platí, že s ohľadom na originalitu spracovania filmu *Dámy a páni, finálna verzia* ide o zásadný zvrät v doterajšom nazeraní na tvorivý potenciál archívneho kompilačného filmu.

Záver

Na troch filmoch vytvorených v troch rozličných časových obdobiach sme mohli sledovať postupný vývoj formálne progresívnej umeleckej formy, ktorou je filmová kompilácia. Kreatívny potenciál tejto umeleckej formy sa naďalej rozvíja. Zdá sa, že k vývojovým zmenám dochádza v dlhých časových odmlkách, a to i napriek tomu, že dejiny kompilačných filmov sú bohaté na množstvo kvalitných filmov i na rôznorodosť filmovej produkcie. Našou snahou bolo upozorniť na niektoré zásadné okamihy vo vývoji tejto filmovej formy. Ukázať, že jej sebestačnosť je zaručená na úrovni nielen dokumentárnej, ale aj hranej filmovej tvorby. Ďalší kreatívny zlom v rozvoji kompilačného alebo strihového filmu nastal s nástupom digitálnych technológií do filmovej výroby, archivovania a reštaurovania filmových materiálov a s tým súvisiacim pokrokom v oblasti digitálnej postprodukcie. Všetky tieto zmeny ruka v ruku s množstvom a zvyšujúcou sa dostupnosťou archívnych zbierok sú príslubom ďalšieho kreatívneho rozvoja tejto umeleckej filmovej formy.

COMPILATION FILM AND ITS CONCEPT – CASE STUDIES

Martin PALÚCH

Using the example of three films spanning different historical periods, the study provides an analysis of the creative potential of a compilation film. In its first part, the study contemplates the juxtaposition of current events within the concept of a critical compilation film by Henri Storck *Histoire du soldat inconnu* [Story of the Unknown Soldier, 1932], while in the second part, the study scrutinises an avant-garde approach to the juxtaposition of archival materials employing the found footage concept of *A Movie* (1958), film by Bruce Conner. In its third part, the study provides an analysis of the juxtaposition of acted scenes as a principle of a successive narrative within the

concept of the film *Final Cut: Hölgyeim és uraim* [Final Cut: Ladies and Gentleman, 2012] by György Pálfi.

Štúdia je výstupom projektu VEGA č. 2/0120/18 Inštitucionálne, produkčné a koprodukčné vzťahy medzi verejnoprávnou televíziou a pôvodnou filmovou tvorbou po roku 1989.

LITERATÚRA

- BAZIN, André. *Co je to film?* Preklad Ljubomír Oliva. Praha : Československý filmový ústav, 1979. 240 s.
- KISS, Miklós. *Creativity Beyond Originality: György Pálfi's Final Cut as Narrative Supercut*, 2013. [online]. Dostupné na internete: <https://www.sensesofcinema.com/2013/feature-articles/creativity-beyond-originality-gyorgy-palfis-final-cut-as-narrative-supercut/>.
- KISS, Miklós. *Creativity Beyond Originality: György Pálfi's Final Cut as Narrative Supercut (an audiovisual essay/videographic adaptation)*, 2015. [online]. Dostupné na internete: <https://vimeo.com/136142834>.
- KUHN, Annette – WESTWELL, Guy. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2012. DOI: 10.1093/acref/9780199587261.001.0001. Print ISBN 139780199587261. eISBN 9780191744426.
- LEYDA, Jens. *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York : Hill and Wang, 1964. 176 s.
- WEES, William. Doména montáže: kompilácia, koláž a prispôsobenie. In *Kino-Ikon*, 2005, roč. 9, č. 1, s. 159 – 170. ISSN 1335-1893.

Martin Palúch
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: martin.paluch@savba.sk