

PREDNÁŠKY O FILME

Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU

(otvorená publikácia)

Dagmar Ditrichová, Zuzana Mojžišová (eds.)



PREDNÁŠKY O FILME

**Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU**

PREDNÁŠKY O FILME

**Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU**

(otvorená publikácia)

Dagmar Ditrichová, Zuzana Mojžišová (eds.)



Vysoká škola múzických umení Bratislava
Filmová a televízna fakulta
2019

Recenzovali prof. Stanislav Párnický, doc. Katarína Mišíková

© Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019

ISBN 978-80-8195-049-0

Obsah

Úvod

Digitálna kinematografia

Ján Ďuriš 9

Zber materiálu a jeho štruktúrovanie do podoby filmového diela

Marek Leščák 17

Víry a prúdy filmového rozprávania

Jelena Paštéková 35

Zemská atmosféra očami filmového režiséra a výtvarníka

Ondrej Slivka..... 49

Dokumentárny film jako prostředek (sebe)výchovy

Martin Štoll..... 77

Podoby skutočnosti vo filmovom diele

Martin Šulík.....92

ÚVOD

Filmová a televízna fakulta Vysokej školy múzických umení (FTF VŠMU) disponuje kvalitnými pedagogickými a pedagógmi, ktorí patria v umeleckej aj teoretickej oblasti k tvorivej špičke v rámci slovenskej kinematografie. Ich profesijný akademický rast potvrdzujú – okrem ich vlastnej kreatívnej činnosti a vzdelávania študentov – aj habilitačné a inauguračné prednášky predchádzajúce udeleniam akademických titulov docent/docentka a profesor/profesorka.

FTF pristupuje v roku 2019 prvýkrát k zverejneniu vybraných profesorských textov. Skúsení učitelia – filmári, teoretici aj historici – ponúkajú zasvätený pohľad na špecifiká ich profesií, názory a postrehy cenné nielen pre príslušníkov akademicko-umeleckej obce, ale aj pre širšiu odbornú a kultúrnu verejnosť, čím prispievajú k celkovej kultivácii audiovizuálneho priestoru u nás. Sprístupnenie inauguračných príspevkov v elektronickej podobe na webovej stránke školy zároveň presvedčivo dokazuje intelektuálny a tvorivý potenciál školy, predstavuje ju v príťažlivom svetle aj v kontexte ďalších umelecky či humanitne orientovaných fakúlt na Slovensku.

Tento elektronický zborník sme – možno trochu netradične – poňali ako otvorený publikačný priestor, kde budú v priebehu času pribúdať ďalšie inauguračné, neskôr prípadne aj habilitačné, prednášky členiek a členov všetkých ateliérov či katedrií FTF VŠMU, prednášky so starším i novším dátumom vzniku. Na tomto mieste zverejnené texty prešli redakciou – autorskou i jazykovou, čiže sa v niektorých prípadoch mierne líšia od svojho pôvodného znenia. Kvôli prehľadnosti sme prednášky zoradili abecedne podľa priezvisk autorov. Zmyslom tohto úsilia je sprostredkovať filmárskej komunite – študentskej i profesionálnej – čo najviac podnetných impulzov na hlbšie premýšľanie o pohyblivých obrázkoch...

K profesorskej, respektíve docentskej prednáške jej autorka či autor pristupujú rôznym spôsobom. Súvisí to na jednej strane s konkrétnym študijným odborom, jeho špecifikami, a témou, ale v nemalej miere aj s naturelom a aktuálnymi preferenciami referujúcich. Občas je to technickejšie, občas reflexívnejšie; niekedy úzko zamerané, niekedy zas naširoko otvorené; raz rekapitulujúce, inokedy skôr upreté do budúcnosti, zábavnejšie či prísnejšie aka-

demické. Sme však presvedčené, že nech už je to tak či onak, vždy ide o texty prínosné, poučné, ktoré si zaslúžia byť zverejnené pre širšie publikum.

*Zuzana Mojžišová
Dagmar Ditrichová*

Rok 2019

Docentka a docenti, prednášky ktorých ponúkame v tomto otváracom výbere, sa uchádzali o titul profesorka/profesor vo vymenúvacích konaniach v študijných odboroch Filmové a televízne umenie a Filmové umenie a multimédiá so zameraním na rôzne špecializované profesie ako kamera (prof. Ján Ďuriš, ArtD. – 2004), scenáristika (prof. Marek Leščák, ArtD. – 2012), audiovizuálne štúdiá (prof. PhDr. Jelena Paštéková, CSc. – 2009), animovaná tvorba (prof. Ondrej Slivka, ArtD. – 2007), dokumentárna tvorba (prof. MgA. Martin Štoll, PhD. – 2016) a réžia (prof. Martin Šulík, ArtD. – 2012).

DIGITÁLNA KINEMATOGRAFIA

Ján Ďuriš

V kameramanskej praxi existujú v súčasnosti dva spôsoby záznamu obrazu – systém fotochemický (film) a systém fotoelektrický (televízia). Z historického hľadiska ako prvý vznikol záznam čiernobieleho obrazu fotochemicky. Úsilie odraziť sa od filmu čiernobieleho k plnej farebnosti trvalo takmer dvadsať rokov. Technické vylepšenia a zdokonalenia vo filmovej technológii smerujúce k zvýšeniu citlivosti filmovej emulzie, rozšíreniu jasovo-tonálneho rozsahu, presnejšiemu farebnému podaniu mali za cieľ čo najtesnejšie sa priblížiť k ideálu objektívnej reality. Bol to zlatý vek kinematografie.

V 50. rokoch dvadsiateho storočia sa však udiala nie bezvýznamná vec, ktorej počiatky siahajú do 30. rokov, a tou je objav vysielania a prijímania obrazu na diaľku. V spomínaných rokoch sa začala masová distribúcia televíznych prijímačov do domácností. Tento vynález vzbudzoval úžas laikov, ale i obavy filmových producentov. Všeobecne sa usudzovalo, že nové médium si pritiahne divákov z radov pravidelných návštevníkov kín. Televízny prijímač je prístroj na príjem vysielaného obrazového a zvukového signálu. Je niečo ako plátno v kine, ktoré odráža svetelné lúče projektora tak, že divák môže sledovať 25 statických obrázkov ako plynulý pohyb. V prípade televízie stačí jeden vysielateľ na pokrytie miliónov prijímačov. Vo vývine audiovizuálnych umení televízia neznamená kvalitatívny posun, skôr kvantitatívnu zmenu v distribúcii obrazových a zvukových informácií.

V snahe udržať si obecenstvo vynaložili filmové štúdiá ohromné finančné prostriedky a úsilie na vymyslenie niečoho, čo pridá kinám na atraktivnosti. Výsledkom bolo mnoho neefektívnych pokusov, ale aj viacero významných vylepšení. Okrem výrazného zdokonalenia filmovej suroviny to boli aj formátové zmeny šírky (Cinemascope) a veľkosti premietaného obrazu. Ako sa situácia vyvíjala, vieme veľmi dobre. Film a televízia existujú vedľa seba už dlhé roky. Musíme si však uvedomiť, že svet sa začína digitalizovať.

Mohli by sme povedať, že distribúcia audiovizuálnych diel sa bude uberať od atómov k bitom.

V Japonsku si začiatkom 70. rokov položili otázku, ako by mohol vyzeráť ďalší vývojový stupeň televízie. Prišli k záveru, že pôjde o obraz s vyšším rozlíšením, čo im pripadalo ako prirodzené pokračovanie vývoja, ktorý dovtedy smeroval od čiernobielej televízie k farebnej. V podmienkach čisto analógového sveta išlo o logickú úvahu, ktorou sa Japonci riadili dve desaťročia a pracovne tomu hovorili Hi-Vision alebo HDTV. O niečo neskôr precitli aj v USA, kde si však rýchlo uvedomili, že budúcnosť je v digitálnej televízii.

Už počas môjho štúdia na FAMU sa hovorilo, že v budúcnosti sa spoja výhody fotochemického a fotoelektrického záznamu obrazu do jedného celku. V súčasnosti si už málokto uvedomuje, že tzv. TRC bol vlastne prvý pokus o spojenie filmu a televízie. Pamätníci samozrejme vedia, že s nástupom magnetického záznamu televízneho obrazu (AMPEX) sa cesty filmu a televízie na nejaký čas rozišli, aby sa začiatkom 90. rokov začali opäť spájať. Prvým krokom bolo vybavenie filmových kamier elektronickým hľadáčikom. Režisér tak mohol sledovať, čo kameraman sníma, a navyše mohol záber nahrávať na video a po skončení natáčania okamžite skontrolovať. Ďalším krokom bol prepis denných prác z negatívu pomocou filmového snímača (Telecine) na analógovú videokazetu. Najväčší pokrok však nastal, keď sa do filmovej technológie začali zavádzať počítače. Firma Kodak vyvinula systém Cineon, ktorý umožňuje prepis negatívu do digitálnej formy. Obrazový súbor vytvorený elektronickým snímačom je digitálnou reprodukciou negatívneho filmu z kamery – digitálnym negatívom. Ak je konečným cieľom vytvorenie pozitívneho kinematografického filmu, obrazové dáta sa pomocou Digitálneho Intermediátu (DI) spracujú v počítači a výsledný produkt sa vypáli cez laserový rekordér na klasický film.

S nástupom nového tisícročia sa vo filmovom svete čoraz častejšie začalo hovoriť o digitálnej kinematografii. Po osobných skúsenostiach z natáčania filmu *Post coitum* (2004) režiséra Juraja Jakubiska sa domnievam, že digitálna kinematografia nie je náhradou klasickej kinematografie, len jej lacnejšou a o niečo menej kvalitnou alternatívou. Prirovnal by som ju k výtvarnému umeniu:

niekoľko storočí existujú vedľa seba technika olejomalby a technika akvarelu. Olejomalba je výhodnejšia pre veľké plátna, kde treba zaznamenať veľa detailov. Pre subtílnejšie motívy je výhodnejší akvarel, ktorý má samozrejme inú farebnosť. Film vytvorený digitálnou kamerou je akvarelovejší, farby sú rozpítejšie, elektronickejšie. Časom budú režiséri a kameramani hľadať k filmovým príbehom aj adekvátne technologické riešenie: buď klasický film alebo digitálna kinematografia. Napríklad film *Post coitum* je komédia zo súčasného mestského prostredia a pre takýto príbeh sú lepšie elektronickejšie farby digitálnej kinematografie s veľkými možnosťami farebnej štylizácie v postprodukcii. Film sa natáčal digitálnou kamerou Sony HDW 750 v záznamovom formáte HD CAM pri pomere strán 16:9. Najväčšiu výhodu (okrem ceny) vidím v postprodukcii. Ak vylúčim trikové filmy typu *Hviezdnych vojen*, v bežnej produkcii nízkorozpočtových filmov je digitálna technológia rozhodne prínosom. Všeobecne je veľký rozdiel medzi obrazovou korekciou analógového a digitálneho záznamu. Na počítači môže kameraman ľubovoľne upravovať kontrast, jas, farebnú sýtosť každého záberu, a to aj v dynamickej korekcii. Navyše sa dajú upravovať aj isté nevýhody tejto technológie v kontraste a dynamickej rozsahu. V klasickom filme aj výroba banálnych trikov (prelínačky, titulky) trvala niekoľko dní. V počítači sa takéto triky dajú urobiť veľmi rýchlo, skoro v reálnom čase, a ešte sa aj trik vyrába v niekoľkých vrstvách, ktoré sa môžu cez seba prekladať a nezávisle sa s nimi môže manipulovať v hocijakej fáze výroby. Najväčšou výhodou digitálnej kinematografie je takmer neobmedzená možnosť farebnej štylizácie.

Digitálna kinematografie má v súčasnosti tri základné spôsoby záznamu a spracovania obrazu. Systém, ktorý sa dnes najviac približuje k filmovej kvalite, je systém Cine Alta. Jeho rozlišovacia schopnosť je šesťkrát väčšia ako ponúka DV formát a je porovnateľná s rozlíšením 2K pri klasickom filme. Základom tohto systému je HD CAM formát s možnosťou snímania 24, 25 a 30 poľíčok za sekundu v progresívnom skenovaní s pevným pomerom strán 16:9. Táto kamera umožňuje v rozsiahlom menu nastavenie obrazových parametrov podľa predstáv tvorcov. Takto nasnímaný príbeh sa potom v postprodukcii digitálne spracuje a následne la-

serovým rekordérom vypáli do 35 mm intermediátu, z ktorého sa potom vyhotovia 35 mm pozitívne kópie.

Druhý spôsob, ktorý sa začína veľmi rozširovať, je systém DI – digitálny intermediát. Príbeh sa nasníma filmovou kamerou na filmový negatív a ten sa pomocou kvalitných a rýchlych skenerov v kvalite 2K alebo 4K ďalej spracuje v digitálnej forme. Na konci procesu sa výsledný produkt vypáli cez laserový rekordér na klasický film. Skratka DI je označením pre digitálny proces medzi skenovaním a vypálením. Všetky úpravy na obraze tak prebiehajú v digitálnej forme, pričom je zachovaná kvalita 35 mm negatívu s výhodou neobmedzenej úpravy obrazu.

Tretí systém využíva možnosť natáčania na všetky ostatné existujúce videoformáty. Najnovšie sa na nakrúcanie videosekvencií začínajú používať aj digitálne fotoaparáty.

Predpokladám, že v oblasti hranej tvorby bude vedľa seba existovať klasický film i digitálne video ešte veľa rokov. Asi najlepšia bude cesta DI – príbeh nakrútený na klasický farebný negatív v najvyššej kvalite, ktorý sa potom v postprodukcii digitálne spracuje a opäť dostane do pozitívnej kópie. Kodak už v roku 1992 otvoril pracovisko Cinesite, ktoré začalo ako skúšobné laboratórium pre výskum digitálnych technológií. V poslednom čase toto pracovisko začalo pracovať na systéme Kodak Digital Cinema.

Mohol by som ďalej pokračovať vo výpočte noviniek v oblasti digitálnej kinematografie. Nepretržité vynáranie sa nových technológií je síce fascinujúce, ale rád by som pripomenul, že história nás učí, že vývoj technológií mnoho vecí zmení, ale taktiež mnoho vecí zostáva rovnakých. Nesmieme zabúdať, že technológia je až to posledné. Má veľmi málo spoločného s umením vyzozprávať príbeh pomocou pohyblivých obrázkov. Je to iba jeden z nástrojov, ktorý používame, iba ďalšia farba na našej palette. Ak sa spoliehate iba na technológiu, bude váš film zastaraný v momente, keď sa objaví ďalšia novinka. Na záver mojej bohatej profesionálnej kariéry kameramana by som chcel poznamenať, že: nie je ani také dôležité čím nakrúcame, ale čo nakrúcame!

Text, ktorý ste práve dočítali, som predniesol v máji 2005 na FTF VŠMU v Bratislave. Za 12 rokov sa situácia v kinematografii radikálne zmenila, klasický negatív už neexistuje, filmy sa nepremie-

tajú z pozitívu, ale digitálnym projektorom z DCP. Inauguračnú prednášku by som rád doplnil nielen o najnovšie trendy v digitálnej kinematografii, ale aj o vlastné skúsenosti v tejto oblasti – ostatných päť hraných filmov som nakrútil rôznymi technológiami, od klasického negatívu cez rôzne digitálne kamery.

Živelný nástup digitálnych technológií do kameramanskej praxe spôsobil, že dávno ustálené postupy a všeobecne známe princípy snímacej techniky prestali platiť. Aj keď poznáme fyzikálnu podstatu procesu a môžeme skúmať nasnímané dáta, nepoznáme presne postupy, ktoré zvolil výrobca pri spracovaní obrazu. Kvalitu obrazu významne ovplyvňujú práve postupy, ktoré výrobcovia považujú za svoje výrobné tajomstvo. Ak chceme získať obraz porovnateľný s klasickým negatívom, musíme každú novú digitálnu kameru skúmať a hľadať vzťahy medzi predmetom snímky a jeho obrazom. Technicky je digitálny obraz založený na celkom iných princípoch ako klasický film.

Hlavný rozdiel medzi klasickou a digitálnou technológiou je vlastný snímací prvok. Densita negatívu je logaritmom medzi dopadajúcim a prepusteným svetlom, ale hodnota, ktorú odčítame v digitálnom obraze, je lineárna. V tejto súvislosti treba poznamenať, že logaritmické (pomerové) vnímanie má aj ľudské oko. Základný rozdiel, ako reaguje na narastajúce svetlo negatív a ako reaguje digitálny senzor, najlepšie zistíme z tvaru ich charakteristických kriviek. Pre negatív aj senzor platí, že väčšina stredných tónov sa nachádza okolo stredu priamkovej časti. To znamená, že rast hustoty sčernenia negatívu, alebo rast náboja na senzore, je prakticky priamoúmerný množstvu svetla – expozície. Na oboch koncoch charakteristickej krivky sa však negatív správa inak. Krivka sa zmení na jemný oblúk v časti tieňov (päta) aj v časti vysokých jasov (rameno).

Pre kameramana to znamená, že v týchto častiach krivky napríklad zdvojnásobenie dopadajúceho svetla nevyvolá dvojnásobné sčernenie negatívu tak ako v priamkovej časti, ale efekt bude podstatne nižší. Povedané inými slovami, negatív reaguje na svetlo spočiatku pomaly (v oblasti tieňov) a na konci svoju reakciu opäť spomalí (v oblasti vysokých jasov). Vďaka tomu zostane i v jasných miestach náznak kresby, nedochádza k „vypáleniu“ obrazu. Bo-

hužial, senzor takéto hladké zakončenie charakteristickej krivky nemá. Digitálne čipy majú, ako sme si už povedali, lineárnu reakciu na svetlo, ich charakteristická krivka je rovná čiara a výsledkom je náhle zmiznutie kresby vo vysokých jasoch – maximum je hodnota 256 (pri 8b farebnej hĺbke). Akékoľvek ďalšie zvyšovanie expozície nad túto hodnotu sa už nemôže prejavíť. Každý, kto pracoval s filmom, vedel, že i v jasných miestach nájde aspoň náznak kresby – biely medzný modul. Naopak, v oblasti podexpozície je digitálny obraz obmedzený len šumom a nemá žiadnu ostrú hranicu. Záleží len na tom, aký šum v danom prípade môžeme ešte tolerovať. V klasickom negatíve je situácia iná, ak sa čierna rovná hodnote závoja, dochádza k zmiznutiu kresby a na tejto ploche nemôže byť rozlíšený už žiadny svetlejší tón – čierny medzný modul. Film má obmedzenú čiernu, digitál bielu.

Preto musia kameramani prehodnotiť niektoré praktické postupy. V klasickom fotochemickom procese mnohí kameramani „pre istotu“ jemne preexponovali negatív. Tým dosiahli lepšiu kresbu v tieňoch. Pri ostrom ukončení digitálnej charakteristiky vo vysokých jasoch je táto metóda nevhodná. Pri nakrúcaní na digitálne kamery (RED, ALEXA) som naopak pri vysokom kontraste snímaného predmetu záber mierne podexponoval (0,5 – 1 EV). Tým som sa čiastočne vyhol „prepalom“ a jemnú podexpozíciu som bez problémov upravil v postprodukcii. Uvedené exponometrické rozdiely medzi klasickou a digitálnou kinematografiou boli našťastie všeobecne známe. Dokonca môžeme konštatovať, že československí kameramani boli na nástup digitálnych technológií dokonale pripravení. V čase, keď sa vo svete televízne filmy nakrúcali na 16 mm alebo 35 mm negatív, z ekonomických dôvodov sa u nás tieto programy nakrúcali na televízne kamery.

Problém nastal hlavne v postprodukcii – celosvetovo zavedené štandardy výroby pozitívnych kópií prestali platiť. Kameraman nemal istotu, či vygradovaný film bude mať rovnaké obrazové parametre aj na pozitívnej kópii. Film *Post coitum* bol jedným z prvých digitálne nakrútených filmov v bývalom Československu. Neboli žiadne skúsenosti s výrobou pozitívnych kópií, preto sme museli veľa času venovať testom, aby sme vykalibrovali celý postprodukčný proces.

Začiatkom nového tisícročia sa začali objavovať prvé pokusy o vytvorenie celosvetovej normy pre digitalizáciu. V roku 2002 presadilo združenie najväčších amerických štúdií, asociácia Digital Cinema Initiatives, D-Cinema systém. V roku 2005 vydalo DCI prvý dokument, ktorý presne stanovil postupy a technológie digitálneho kina ako ekvivalent 35 mm projekcie. DCI špecifikácia (DCSS) je pravidelne aktualizovaná a postupne sa stáva normou, podľa ktorej prebieha celý proces digitalizácie. Za niekoľko rokov boli všetky kiná vybavené digitálnymi projektormi, čo definitívne spečatilo osud klasickej kinematografie.

Veľkým problémom pri nakrúcaní na digitálne kamery je „elektronický“ vzhľad obrazu. V prvej etape digitalizácie sa filmy nakrúcali kamerami, ktoré boli určené pre televíziu. Veľkosť snímacích senzorov mala približne veľkosť 16 mm formátu (2/3“) filmových kamier. To spôsobovalo „televízny“ vzhľad obrazu, ktorý mal veľkú hĺbku ostrosti (hĺbku poľa). Aby sa tento problém aspoň čiastočne odstránil, začali sa na televízne kamery používať objektívy z 35 mm filmových kamier. Pri nakrúcaní filmu *Post co-itum* sme použili televíznu kameru Sony HDW 750, na ktorú sme nasadili P+S adaptér, ktorý konvertoval obraz nasnímaný 35 mm objektívmi na malý senzor 2/3“ televíznej kamery. P+S adaptér fungoval na princípe periskopu – optický obraz sa premietal na rotujúci sektor s rozmermi 22 x 16 mm, čo je veľkosť obrazového formátu 35 mm kamery. Kameramani tak mohli použiť objektívy ako na 35 mm kamere, a tým dosiahli z optického hľadiska vzhľad klasického filmového obrazu. Navyše sektor bol pokrytý „zrnom“ rôznej veľkosti, čo aspoň čiastočne simulovalo zrno negatívu. Po prekopírovaní na filmový pozitív tak digitálny obraz získal filmovejší vzhľad. Táto koncepcia sa aj pre vysokú cenu adaptéra dlho neudržala.

Svetový výrobcovia kamier si rýchlo uvedomili, že digitalizácia sa nedá zastaviť, výrobu preorientovali na digitálne kamery. Najväčší výrobcovia filmových kamier, ARRI a Panavision, začali vyrábať „digitálne filmové“ kamery určené na nakrúcanie filmov do kinodistribúcie. Boli to kamery s veľkosťou senzora, aký majú 35 mm filmové kamery, čím odpadol problém s používaním adaptérov. Navyše, aby sa splnila podmienka vyššej kvality obrazu,

začali sa vyrábať nové kvalitnejšie objektívy. Mnoho kameramanov sa snaží narušiť digitálny vzhľad obrazu používaním rôznych efektových filtrov. Z vlastných skúseností môžem potvrdiť, že tento spôsob štylizácie obrazu je jednou z ciest, ako sa priblížiť ku klasickému vzhľadu obrazu. Na druhej strane cítim snahu o vytvorenie obrazu s vysokou ostrosťou, čo preferujú hlavne mladí kameramani, ktorí vlastne nemajú žiadne skúsenosti s nakrúcaním na klasický negatív. Vzniká tak nová estetika filmovej fotografie, ktorá nadobro pochovala nakrúcanie na negatív.

Často si kladiem otázku, čo spôsobilo, že za 15 rokov zvíťazila digitálna kinematografia na celej čiare: financie, rýchlejší spôsob nakrúcania, zdanlivo jednoduchšia práca kameramanov, nedostatok striebra na výrobu negatívu, jednoduchšia distribúcia, možnosť prezentácie na webe, módne trendy? Zvíťazilo niečo, čo nemá zatiaľ obdobu v celej histórii kinematografie, horší digitálny obraz, ktorý sa len pomaly približuje ku kvalite filmového obrazu. Aby nebola situácia taká jednoznačná, pripomínam, že z piatich nominovaných filmov na Oscara za kameru 2016 boli dva nakrútené na negatív!.

ZBER MATERIÁLU A JEHO ŠTRUKTÚROVANIE DO PODOBY FILMOVÉHO DIELA

Marek Leščák

Vždy ma fascinovali ľudia, ktorí od útleho detstva vedeli, čo chcú v dospelosti robiť, a sústredene za svojím cieľom išli. Ja som nechcel byť scenárista, tesne pred školou som pracoval ako referent funkcia č. 44 v Historickom múzeu, ktoré sídlilo na hrade.

V nudnom povolání som mal na starosti iba organizáciu niekoľkých upratovačiek, vyberal som drobné z hradnej studne a čas som zabíjal čítaním kníh a pozeraním odrazu uvoľnených filmov v kine Mladosť. Potom ma kamaráti, ktorí študovali réžiu, nahovorili, aby som sa prihlásil na VŠMU s dodatkom: Nie si sprostý, ale fotiť nevieš, tak choď na scenáristiku. Medzitým vypukla revolúcia a mňa ako zástavníka múzea – s nápisom „Historici sú s Vami“ – posielali na každé zhromaždenie. Historici usúdili, že bude lepšie, keď tam bude chodiť niekto mladý a všetko im povie, a oni k tomu včas a fundovane zaujmú stanovisko. Ako prijatý študent som sa dokonca dostal do školy, ktorú už okupoval študentský štrajk. Hneď ma schmatli kamaráti s výkrikom „Leščák, už si scenárista, poď s nami, ideme na gympel odvolávať komunistov.“ Ako revoluční komisári sme prešli parádnym krokom plnými chodbami nabudených študentov a vystresovaných učiteľov a vstúpili sme do zborovne gymnázia. Veľmi razantne sme riaditeľa vyzvali, že musí odstúpiť, je komunista a toto je revolúcia. Chlap mal okolo päťdesiat, habkal a potom dostal strach. Držal sa stola, potil sa a triasol. My sme strach nemali. Ticho sme pozerali, ako sa začal ospravedlňovať, a mňa obštúpil veľmi zvláštny pocit. Hanbil som sa, a keď som to povedal kamarátovi, iba stroho odsekol: „Bol to komunista.“ Na moju vetu „Aj tvoj otec je komunista“ sa zamyslel a povedal: „Leščák, si scenárista, ale o tomto hovoriť a nikde písať nemusíš.“

Vtedy som nevedel, ako často budem tú vetu ešte počuť. Rovnako som nevedel, koľko dostanem výborných rád, o čom by som písať mal.

Doba postúpila a revolúcia začala stravovať svojich prvých horcov.

Už som transparent Historického múzea nenesil, bol som riadny študent našej školy, fascinovaný filmami francúzskej a českej novej vlny alebo poľskými filmami morálneho nepokoja. Fascinovala ma sloboda vo vyjadrovaní, experimentovanie s formou, ale hlavne záujem o človeka. Pamätám si, ako som po jednej z prednášok vyšiel pred školu. Zo sídla VPN práve neúctivo vypoklonkovali človeka Karla Kryla. Neskôr vo vedľajšej krčme unavene predpovedal, čo sa stane s našou krajinou za pár rokov. V tých euforických časoch plných ideálov o novej spoločnosti, ktorú tvoríme, sa mi jeho slová zdali poznaním celoživotného skeptika. Nahováral som ho, aby to niekde napísal. Povedal, že už to skúšal a že to neuverejnili, vraj teraz sa to nehodí. Doba sa valila, z komunistov sa stali presvedčení antikomunisti alebo nacionalisti. Vznikol samostatný štát, hnali sme sa najprv do NATO, potom do EÚ, potom sme prijímali euro, všetko v zúfalej snahe byť akceptovaní. Ale na čo sme úplne zabudli a čo sme nestihli v tej snahe všetko stihnúť, je základná otázka, na ktorú sa nás politici nikdy nespýtali a ktorú sme si nekladli ani my, lebo sa nám to zdalo po 40 rokoch socializmu čudné... A to: Akou krajinou vlastne v skutočnosti chceme byť? Postupne sme sa stali krajinou, akú z nás chceli mať. Prečo píšem tieto vety? Lebo doba a človek, ktorý v nej žije, sa nedajú oddeliť. A to isté platí aj o scenáristovi, ktorý ako autor predkladá svoju reflexiu sveta a dúfa, že jeho poznanie života bude mať, napriek svojej výlučnosti, akúsi nadosobnú platnosť. Veď ako by sme oddelili Arthura Millera od Ameriky päťdesiatych rokov alebo Zavattiniho od Talianska štyridsiatych či päťdesiatych rokov 20. storočia? Ako by sme ich diela oddelili od ich životných zážitkov, kultúrneho kontextu, v ktorom vyrástli, udalostí, ktoré sa ich dotkli tak, že bez nich by bolo ich dielo nepredstaviteľné? Scenárista je tiež autorom, pre ktorého platí to isté. Musí načúvať svetu a ľuďom, aby vycítil, o čom rozprávať, aby dal rozprávaniu myšlienku a správne tempo, v ktorom existuje neustály pohyb a napätie medzi všeobecným a intímny. Medzi všednosťou života a hlbším zmyslom existencie, ktorá sa občas spoza nej vynára. Takže úlohou scenáristu je čo najzaujímavejšie rozprávať o tých najbanálnejších aj

najkomplikovanejších veciach. Za touto métou sa nedostižne ženie. Celý čas vytrvalo skúša, kombinuje, hľadá riešenie. V jeho práci sa odráža životná skúsenosť, hĺbka poznania, vedomostí, schopnosť pozorovania a ovládanie pravidiel rozprávania. To všetko spolu s predstavivosťou vytvára zvláštnu alchýmiu, ktorá ho poháňa v procese tvorby, spotrebúva nažitý, napozorovaný, naštudovaný materiál s ambíciou zaujať a nenudiť. Pokiaľ má tému alebo aspoň náznak, z ktorého môže odvíjať svoje rozprávanie, spustí sa zvláštny proces. Svoju pozornosť autor neustále upriamuje k rozprávaniu jeho budúceho diela. Potrebuje skonštruovať príbeh, vybudovať postavy, vložiť do nich protiklady, zbiera materiál. Oheň obrazotvornosti a imaginácie sa rozhorl a autor musí prikladať. Zbiera historky, skúma prostredie, v ktorom sa jeho príbeh odohráva, vyberá z neho detaily s cieľom spraviť svoje rozprávanie čo najoriginálnejším. Príbeh žije s ním, v ňom, a on má miestami pocit, že rozprávanie, ktoré tvorí, priamo komunikuje so svetom okolo. Z reálneho života zrazu pristupujú k nemu postavy podobné tým, čo má v príbehu. Dozvedá sa o udalostiach, o ktorých rozmýšľal. Niektorí autori sú schopní ísť až za hranicu osobnosti, aby osobne konfrontovali to, čo píšu. V realite sa na chvíľu stávajú postavami zo scenára, hovoria repliky, ktoré práve napísali, aby si overili ich účinok. Táto mágia niekoho poháňa a niekoho paralyzuje. Poznám autora, ktorý o istých veciach nenapíše ani riadok, pretože verí, že sa mu potom určite stanú. Môžeme spomínať ďalšie pikantné historky o autoroch, ich dielach a postavách. Koniec koncov psychiatri, počnúc Freudom, podrobili už autorov a ich dielo niekoľkým analýzám. Kúzlo, v ktorom rozvíjajú svoje rozprávanie, je však skryté v slovách „nenudiť seba ani potenciálneho diváka“.

V Alžírsku na ktoromsi trhovisku vraj doteraz chudobní ľudia počúvajú príbehy od rozprávačov. Nemajú peniaze na kino ani knihy. Každý večer presne o desiatej sa stretávajú v priestore medzi stánkami. Najsilnejší z nich si vyloží rozprávača na ramená, a ten hovorí príbeh. Ak zaujme, ľudia pozorne počúvajú, popijajú čaj a nechajú sa unášať jeho slovami; ak nezaujme, zhodia ho z pliec do prachu. Najväčenejší rozprávač však nie je ten, ktorý hovorí, čo ľudia chcú počuť, ale ten, ktorý hovorí o veciach, ktoré nepoznajú

alebo ich nedokážu hneď pochopiť, v snahe pripomenúť im hlbší zmysel existencie. Hovorí o veciach, ktorých sa obávajú a radšej ich nechcú počuť. Aby im otvoril oči. Hovorí o veciach, ktoré sa ich bytostne dotýkajú, ale nedokážu im v tej chvíli celkom porozumieť. Aby im ulavil na duši. Nepodkladá sa im, nepodlizuje, umne manipuluje svoje rozprávanie tak, aby bolo aj v zložitých témach zrozumiteľné. Aby zabavilo, aby bolo útechou pre všetkých osamelých.

Povedané s Bressonom: „Divák nevie, čo chce, treba mu vnútiť svoju vôľu, ale ako na to?“¹

Scenár je detailná literárna pamäť filmu, štruktúra, do ktorej scenárista diskkrétne dávkuje informácie, tlmočí obrazy do textu, precízne pinzetou vkladá dialóg, popisuje dynamiku akcií s citom pre budúci strih, presne tak, ako film vidí a aj cíti. Rovnako však musí cítiť a rozumieť tomu, čo nie je napísané, čo je medzi obrazmi, čo sa skrýva medzi a nad textom, aby cítil tempo a rytmus svojho rozprávania, skryté v časovom rozložení príbehu, striedaní dňa a noci, obrazov, ktoré sa odohrávajú v interiéri alebo v exteriéri. Ak scenárista hociktorú zo spomínaných častí filmu nevidí, nemôže písať pre film. Okrem týchto daností ho však limituje ďalšia, a pritom ústredná vec – nerozpráva príbeh ľuďom sám, rozpráva ho najprv režisérovi. Ak ho nezaujme, režisér ho zhodí do prachu a posadí si na chrbát ďalšieho rozprávača. Ako ho zaujme, úlohy si vymenia – scenárista zoberie na chrbát režiséra, a ten začne rozprávať príbeh nanovo, tentoraz už širokému publiku. Scenárista však už režiséra zhodiť nemôže, podpísal zmluvu a musí držať ako hluchý dvere. Musí stáť až do konca, potiť sa a veriť, že režisér príbeh vyrozpráva lepšie, že chápe každé slovo, ktoré mu povedal, napísal. Ak sa mu to podarí, ľudia sú spokojní a scenárista neľutuje, pociťuje hrdosť, že bol pri tom. Teraz trochu zľahčujem, ale predstava, že by pred každým nakrúcaním autori rozprávali svoj film na trhovisku v Alžírsku alebo aspoň na trhoch Ústredia ľudovej umeleckej tvorby v Prievidzi, ma fascinuje. Scenárista Carrière² delí rozprávačov do dvoch kategórií: tých, ktorí za základ svojho rozprávania zvolili

¹ Robert Bresson: Poznámky o kinematografu. Praha : Dauphin, 1998.

² Jean-Claude Carrière: Vyprávět příběh. Praha : Národní filmový archiv, 1995.

svoj život a udalosti, ktoré zažili (do tejto skupiny by sme mohli zaradiť napríklad Ch. Bukowskeho alebo zo slovenských spisovateľov R. Slobodu). V tomto prípade život autorov naplno prerastá do ich diela a neskúsený čitateľ môže nadobudnúť dojem, že to, čo číta, je skutočnosť. Aj keď skúsený čitateľ vie, že pri písaní platí to, čo povedal Bukowski, keď sa ho pýtali, či si poviedku vymyslel alebo či je to pravda. „Ani jedno, ani druhé,“ odpovedal literát.

Druhý typ autorov sú tí, ktorí sú skrytí za rozprávaním a ich príbehy sa nemusia zákonite odohrávať ani v prostredí, v ktorom žijú, ani sa neodrážajú od ich životov. Majú schopnosť rozprávať, ako hovorí Arthur Miller, odkiaľsi z vesmíru. Takýto rozprávači sú pre film požehnaním. Pokiaľ sú ochotní sa vzdať literatúry a myslieť obrazmi, pokiaľ majú zmysel pre drámu a cit pre dialóg.

Paradoxný vzťah oboch umeleckých druhov literatúry a filmu je predmetom viacerých štúdií. Mnoho spisovateľov písalo pre film a scenáristov písalo literatúru. Rozprávanie filmu vyrástlo z realistického románu. Dodnes literárne výboje ovplyvnili a ovplyvňujú spôsob rozprávania filmu. Film zas nainfikoval literatúru strihom. Oba tieto umelecké druhy sa snažia vtesnať do formy poznania sveta, myšlienkové pochody, tradíciu, sociálnu skúsenosť, a robia to rôznym spôsobom. Hľadajú nové formy vyjadrenia a volajú po nich s výkrikom, že konvenčné príbehové realistické rozprávanie sa nezlučuje s našou skúsenosťou života ako fragmentarizovaného, chaotického, nezrozumiteľného. Obviňujú realistické rozprávanie z nízkej miery realistickosti, kde vernosť skutočnosti sa obetuje dodržiavaniu epických konvencií...

V. Woolfová o tom píše vo svojej eseji o modernej próze: „Keby spisovateľ dokázal založiť svoje dielo na emócií, a nie na konvencii, v takom štýle by nebolo zápletky, komiky ani tragiky, lásky ani katastrofy...“ Namiesto toho volala po takom druhu písania, ktorý by „... zaznamenal, ako dopadajú atómy skúseností na našu myseľ, aby načrtnol štruktúru akokoľvek nespojitú a nesúvislú, ktorá vrýva do nášho vedomia každý pohľad alebo udalosť, a zachytil tak najvnútornejší oheň, ktorého plamene šlahajú mozgom“.

Od tejto úvahy Virginie Wolfovej až k dielam prúdu vedomia J. Joyca a ďalších pokračovateľov, ktorí dynamiku deja nahrádzajú

zaznamenávaním alebo pohybom myslenia, je stále príbeh základ, z ktorého sa zrodila reflexia sveta. Nehovorím len o príbehu stvorenia sveta, ale aj o príbehu jednotlivcov, v ktorých zrodení sa zrkadlia životy, príbehy ich predkov. Ak všetko stratíme, alebo keď sme na konci života a žijeme len zo vzduchu a spomienok, v hlave máme iba jedno, príbeh nášho života. Ján Fleischer na základe toho svojho napísal knihu o scenáristike.³

Predstavme si však, že zo svojho života vieme už len útržky. Fragmenty. Našou snahou je ich pospájať do nejakého zmysluplného celku. Vyskladať túto mozaiku je v ľudskej prirodzenosti. Človek chce veci rozumovo pochopiť, pospájať zdanlivo nespojiteľné a scenáristovou úlohou je túto vlastnosť využiť, vytvoriť kompozíciu, v ktorej správne zoradenie informácií umožňuje divákovi automatickým spôsobom určovať pravdepodobné príčinné vzťahy, ktoré spájajú jednotlivé časti rozprávania. Podľa Perryho Thordykea je Hĺbková štruktúra filmového rozprávania, na základe ktorej si divák skladá významy, zložená zo štyroch častí častí:

- „z dejiska, ktoré uvádza prvoplánové postavy a určuje čas a miesto,
- z témy, spojenej iniciačnou udalosťou, z ktorej vyplýva cieľ, ktorý si určuje hlavný hrdina,
- z deja, skladajúceho sa zo série epizód, z ktorej každá sa delí na čiastkový cieľ, jednanie a výsledok,
- z riešenia, uvádzajúceho udalosť, ktorá je rozhodujúca pre dosiahnutia cieľa,
- hlavnej postavy a stavu vecí, ktoré z toho vyplývajú.“

Jean M. Mandlerová rozlišuje gramatiku rozprávania a schému rozprávania. Gramatika rozprávania je systém pravidiel skonštruovaný s cieľom popísať zákonitosti, s ktorými sa stretávame v určitom druhu textu. Pravidlá podľa nej popisujú jednotky, z ktorých sa rozprávania skladajú. Oproti tomu schéma rozprávania je mentálna štruktúra, ktorá zahŕňa súbor očakávaní, pri ktorých rozprávania prebiehajú.

Scenárista D. Mamet to hovorí americky jednoducho. Ak je príbeh zoradený správne, potom podvedomé a vedomé sú v zhode.

³ Jan Fleischer: To by mohl byť film. Praha : AMU, 2009.

Prvý film *Záhřada*, ktorý som realizoval so svojím kamarátom Martinom Šulíkom, neskôr sa k nám pridala aj Ondřej Šulaj, žiadny silný príbeh nemal a hlavný hrdina nemal cieľ, ale v podstate aj hľadanie cieľa môže byť cieľom, keď sa neustále kladie otázka „prečo?“. Žili sme v divokých deväťdesiatych rokoch, v televízii hrali spotvorené hity Senzi sensus, na uliciach vybuchovali autá s mafiánmi, v parlamente vyvádzať premiér Mečiar a spoločnosť sa nanovo formovala. Zdanlivo neplatilo nič, čo sme dovtedy poznali a každý z pokusov zachytiť ten pulzujúci život a ukotviť ho v príbehu, ktorý by obstál dlhšie než rok, sa nám javil ako nedostatočný. Čiže o príbeh v klasickej uzavretej forme sme sa pokúšali neustále, ale ostal iba v skiciach, náčrtoch, torzách scenárov. Nakoniec sa zrodil nápad prerozprávať náš pocit z doby do formy úteku alebo vyhnanstva mimo spoločnosť a rozprávať o pocitoch a myšlienkach človeka na konci tisícročia, ktorý si nanovo definuje hodnoty a vzťahy. Vie, že nič nevie. O tomto pocite Cioran hovorí: „V súčasnosti je omyl si myslieť, že človek stojí na rázcestí, zatiaľ nie je totiž vidieť ani jednu z ciest, po ktorej by sa dalo vydať. Stojíme tvárou v tvár Chaosu bez oporných bodov minulosti. Predstava, že rozlíšenie medzi dobrom a zlom bolo raz a navždy dané a že stačí iba používať jednoznačné mravné ponaučenia, stratila na svojej dôveryhodnosti. Zanikla v polyfónnii rozmanitých protichodných hlasov charakterizujúcich neregulovaných a rozmanitú každodennú skúsenosť človeka. Nápadná náhodnosť bytia, podmienená relativizujúcimi súdmi na všetky štandardy a oslabenia istôt, je príčinou nášho mravného blúdenia a hľadania.“

Prvotný nápad bol dokonca postaviť hlavného hrdinu do Záhrady zároveň so všetkými živými tvormi, ktoré tam žijú. Rozprávanie o človeku nechcelo byť nadradené, malo byť akýmsi organickým prvkom v širšom kontexte prírody. Išlo o koncept vytvorenia akejsi záhrady myslenia. Neskôr sa pri pohrávaní s touto myšlienkou zrodili ďalšie vrstvy rozprávania. Záhrady ako pamäti priestoru a života predkov. Záhrady ako myšlienkového konfrontácie zobrazenej s miernou iróniou stretnutiami s troma filozofmi. Záhrady ako dejiska Jakubových vzťahových problémov so ženami, ktoré prezentujú dve odlišné chápania života a generačných konfliktov v rámci rodiny. Rozprávanie sme rámcovali jednotlivými kapito-

lami, v ktorých sme s iróniou komentovali dej. Záhrada bol prvým veľkým filmom, na ktorom som si overoval systém scenáristickej práce, ktorý som sa potom snažil preniesť do spolupráce s ďalšími režisérmi. A to, že film sa už od začiatku rodí v priamej spolupráci s režisérom. V otvorenej debata, kde každý ponúka svoje nápady, zážitky a myšlienky. Často býva spoločnou inšpiráciou fragment nejakého príbehu, zaujímavý charakter alebo zvláštny obraz, otázka, ktorú sa snažíme dešifrovať. Niekedy to je len pocit z doby, prienik do zaujímavého sociálne vypätého prostredia. Každý film má iný príbeh, a nie je to len príbeh samotného filmu, ale aj pracovnej metódy, ktorá sa rodí zo zámeru, pretvára sa po zbere materiálu, aj pri písaní, keď už príbeh ťahá autora za nos. Jediné, čo ostáva a platí, je to, že scenárista spoločne s režisérom musia mať približne rovnaký názor na svet a film, lebo podmienkou takejto spolupráce je vidieť spoločný film rovnako už keď sa tvorí. Postupným vyjasňovaním súvislostí sa formujú hlavné záchytné body dejového vývoja, jeho tempo a rytmus. V rozporoch, medzi túžbami postáv a skutočnosťou, vzniká zápletka – situácia alebo sled situácií bohatý svojím vnútornými napätím a zložitými východiskami. Svojou rozporuplnosťou vytvára pôdu pre konflikt, ktorý môže byť vyriešený iba stretom jednotlivých charakterov. Zo zauzlenia deja vyvstáva sled otázok, na ktoré musí scenárista nájsť odpoveď, aby vytvoril základnú štruktúru svojho rozprávania a vložil ju do scénosledu. Hoci som na začiatku napísal, že literatúra je najväčším nepriateľom scenáristu, mne v tejto fáze písania pomáha. Často si z príbehu napíšem poviedku, aby som ukotvil emóciu rozprávania. Nemá ešte presnú dĺžku, často som nekonkrétny a schovávam sa za literatúru s originálnymi vetami typu: „Prešlo pár dní a Koza začal Kálmána nenávidieť.“ Vďaka nej si však uvedomujem všetky veci, ktoré som pri tomto type písania oklamal a ktoré musím vyriešiť obrazom v akcii. Zároveň si v tomto literárnom texte ukotvujem emóciu, ktorú v príbehu cítim, a pocit, v akom vnímam postavy. Ak všetky otázky vyriešim, vnesiem ich do scénosledu. Ten však nie je iba pasívnym zaznamenaním materiálu, ale hlavne odrazom myšlienok, ktorými sme k materiálu pristúpili a zorganizovali ho tak, aby pôsobil s čo najväčšou silou. Scenárista preto podľa uváženia vyzdvihne príbeh, prípadne celé siete príbehov

do popredia, alebo naopak príbeh potlačí, dekomponuje rozbitím jeho chronológie na motívy, z ktorých skladá významy a organizuje ich do zmysluplnej štruktúry. Samotný scénošted však nie je nemenná štruktúra. Samotným písaním sa môžu niektoré motívy vyzdvihnúť alebo potlačiť. Scenáristi Syd Field a Lew Hunter prikladajú práve scénoštedu pri práci mimoriadny význam a určujú presný počet krokov, je ich v rozmedzí 30 až 45, ktorý má budúci film podľa žánru zohľadňovať. Vychádzajú pri tom z konvencií jednotlivých žánrov ukotvených v trojaktovej štruktúre odvodenej z Aristotelovho členenia drámy.

Každá štruktúra sujetu je však rozdielna a odráža nielen vnútornú logiku vývinu deja, ale aj scenáristov zámer, jeho chápanie zobrazovaného života, aby zapôsobil čo najsilnejšie bez ohľadu na žánrové či rozprávačské konvencie. Veď do akej konvenčnej schémy by sme ukotvili Malickov *Strom života*, Arriagov alebo Iñárrituov film *21 gramov*?

Po *Záhrade* som s Martinom realizoval ďalšie filmy. Zároveň som však čoraz viac prirastal k dokumentárnym filmom, ktoré som od školských čias robil hlavne s Jarom Vojtekom. Fascinoval ma priamy kontakt s realitou, s príbehmi jednotlivcov, v ktorých sa odrážala zložitost a rozporuplnost doby. Písali sa roky 2004 a 2005. Vo vláde sedel Dzurinda a hlásal, že Slovensko je ekonomickým tigrom strednej Európy. V skutočnosti sa však rozdiely v spoločnosti prehlbovali a čoraz viac ľudí sa prepadalo pod hranicu biedy bez možnosti žiť dôstojný život. V spoločnosti však boli neviditeľní. Pojmy ako solidarita a spolupatričnosť boli skôr nadávka. Dôvera vo vnútri spoločnosti klesala. Zároveň chýbala širšia spoločenská reflexia. Slovenská televízia bola v rozklade, nejstvoval žiadny mienkotvorný časopis, v ktorom by existovala reflexia minulosti a aj doby, v ktorej sme žili. Obrazovky ovládli reality show a bežnému človeku sa realita začala čoraz viac skresľovať. Sociológ Z. Bauman v týchto súvislostiach hovorí „o zhubnej dôvere v živelnosť a múdrosť neprítomného rozumu – trhu, ktorý sa prejavuje nedôverou k obecným projektom. Namiesto zlepšovania stavu dominuje demontáž a deregulácia všetkých inštitúcií, ktoré boli ustanovené, aby stimulovali ľudí, či už individuálne alebo kolektívne, k vyššiemu racionálnemu rádu a duchovnému rastu. Zároveň sme

presvedčaní, že túto demontáž treba chváliť a radovať sa z rozvalených stien. Neschopnosť spoločnosti pomenovávať udalosti, nielen minulé, ale aj súčasné, znamená, že spoločnosť ako taká vlastne nemá pevné základy.⁴

Bauman pokračuje, hovorí o stave, v ktorom sa: „spoločnosť pohybuje v akomsi vzduchoprázdne, tvorí sa sama, je nevypočítateľná a môže preto zrušiť to, čo vytvorila, a vybudovať to v celkom inej podobe. Odkláňa sa sama od seba a prikladá významy udalostiam a hodnotám, ktoré žiadny význam nemajú. Napriek tomu sú vyzdvihované nad všetko ostatné. Toto všetko prebieha v neustálom procese utvárania a zániku medziludských vzťahov, v porozumení a nedorozumení... Absencia základov zároveň znamená aj absenciu cieľov. Tvorí sa náhodne podľa krátkodobého utilitárneho záujmu a sú takmer bez odporu prijímané verejnosťou.“⁵

Film *Slniečny štát* sme s Martinom Šulíkom realizovali s úmyslom reflektovať túto rozporuplnú situáciu v spoločnosti. Našou snahou bolo rozprávanie o robotníkoch. Chceli sme v širších súvislostiach ukázať, ako sa táto skupina dostala na okraj spoločenského záujmu. Zároveň to však bol film o priateľstve a hodnotách, ktoré deformuje silný sociálny tlak a strata istôt. V istej časti našej práce sme dokonca chceli futurológa Francisa Fukuyamu, ktorý blížiacu sa ekonomickú krízu predpovedal, spraviť majiteľom krachujúcej fabriky. Paradoxne, hoci cieľom bolo hovoriť o Slovensku, kvôli podvýživnosti filmovej tvorby musel byť film nakoniec prepísaný na ostravské reálie. Nemyslím si, že by to bola pre film strata, chcel som len priblížiť, z akých koreňov príbeh o priateľstve a práci vyrástol.

V tom čase sa mi naskytla zároveň možnosť pracovať aj na dokumente *My zdes* s Jarom Vojtekom, ktorý zachytával príchod rodiny so slovenskými koreňmi z Kazachstanu na Slovensko. Odzrkadľoval situáciu emigranta, ktorého slovenská spoločnosť nechce prijať a ktorý zápasí o dôstojný život. Už od začiatku bolo jasné, že vstup na slovenskú pôdu je začiatkom príbehu a zaznamenávať

⁴ Zygmunt Bauman: Úvahy o postmoderní době. Praha : SLON, 2002.

⁵ Tamže.

príbeh v dokumentárnom filme je fascinujúca záležitosť, ktorá sa stane výnimočne. Vtedy sme však ešte netušili, ako sa bude film vyvíjať. Úvod filmu sa natočil reportážnym spôsobom, potom sa rodina usídlila na Slovensku a zdanlivo sa nič nedialo. Vtedy som prišiel na to, že treba príbeh psychologizovať a na jednotlivých členov rozprávania o hľadaní nového domova pozeráť ako na postavy. Z rozhovorov sme čoraz hlbšie prenikali dovnútra rodiny, odhaľovali sme zložitost' vzťahov. Hlava rodiny, Dimitrij, v Kazachstane živiťel, strácal na Slovensku svoju identitu a financie zabezpečovala teraz hlavne jeho žena. Hierarchia v rodine sa menila a partneri takmer nekomunikovali. Keďže úvod filmu bol natočený reportážnym spôsobom, chceli sme konanie postáv zaznamenať v akciách, budovať ďalej dokumentárny príbeh s logikou hraného filmu. Niektoré situácie sme rekonštruovali, niektoré provokovali, iné ako vzácne poklady vyberali z podstaty skutočnosti a zaznamenávali reportážnym spôsobom. Príbeh sa nerodil na papieri, ale vyrastal priamo pred nami. Zaznamenávali sme ho v útržkoch, obracali a premýšľali, aby sme rozprávanie posunuli ďalej. Zároveň sa medzi nami a rodinou vzťah prehľboval a v istom momente bol taký intímny, že Dimitrij sa na kameru zveril, že uvažuje o samovražde. Nevážil si sám seba, nevládal, chýbal mu Kazachstan, chcel sa vrátiť. Žena o jeho myšlienkach netušila, spoločne komunikovali len vtedy, keď sme ich točili. Dlho sme nevedeli, čo ďalej, ako mu pomôcť. Vtedy prišiel nápad poslať ho späť do Kazachstanu, zaplatiť mu letenku, aby si prevetral hlavu a utriedil myšlienky. Zároveň aj v tomto vo filme nepriznanom a trocha manipulatívnom rozhodnutí bola snaha pomôcť človeku. Zaujímalo nás, ako sa v Kazachstane zachová. Potvrdí svoju frustráciu a sklamanie zo Slovenska alebo sa bude chovať ako hrdina, ktorý si nikdy neprizná, že by niečo nezvládol? Neodvážili sme sa mu to navrhnúť. Život nás však predbehol. Dimitrij to navrhol sám, asi sa mu páčilo prísť domov s kameramanmi za zadkom. V Kazachstane rodine povedal, že sa mu veľmi darí, a konfrontovaný skutočnou realitou rodnej krajiny sa vrátil späť ako iný človek.

Prečo som to celkom podrobne opísal? Lebo práca scenáristu na dokumente nemusí byť len naznačenie východísk, ale môže sa aktívne zúčastňovať na celom procese filmu. Pri filmoch zvyknem

chodiť na nakrúcania, kde sa dá inšpiratívne reagovať na predkamerovú realitu, aj do strižne, kde sa film nanovo píše, a snažím sa byť filmu nápomocný. Film je kolektívne dielo a schopnosť nadchnúť sa znamená pre všetkých zúčastnených pomáhať a občas potlačiť svoje ego a v záujme výsledku rešpektovať dobré nápady.

Pri *My zdes* sme čas, v ktorom sa odohral príbeh, zhustili do jedného roka, hoci sa odohrával počas vyše štyroch rokov. V rámci štruktúry bol vyrozprávaný v päť stupňovej dramaturgii. Keď sme ho pustili Dimitrijovi, povedal, že čas nesedí a niektoré udalosti sú poprehadzované a mnohé chýbajú. Vyzval som ho preto, aby mi v skratke povedal, čo sa za tie tri roky stalo. Porozprával celý príbeh filmu, iba svoje trápenie v ňom potláčal. Jeho žena si ho premerala a skonštatovala: „Ten film je pravda.“

Dimitrij stíchol.

Použitie klasickej dramatickej štruktúry nie je v dokumentárnom filme nič nové, aj keď nepatrí k hlavnému prúdu. Vo väčšine hraných filmoch je príbeh hlavne filmárov a rozdiely medzi dokumentom a fikciou spočívajú v tom, nakoľko príbeh svojou podstatou zodpovedá skutočným udalostiam a ľuďom a nakoľko je dielom predovšetkým filmárskej invencie. Dokumentarista však používa mnohé prvky, ktoré sú bežné aj v hranom filme. Observáciu, rekonštrukciu skutočných udalostí či inscenáciu s tzv. sociálnymi hercami. Rámec dokumentárneho filmu je otvorený do tej miery, ktorá zodpovedá schopnosti autora kreatívne rešpektovať realitu.

Film *Slepé lásky* je akousi spojnicou medzi dokumentárnym, hraným a aj animovaným filmom. Vo svojich začiatkoch bol koncipovaný ako konvenčný dokument o nevidomých. Po vybratí štyroch hlavných ľudí a bližšom spoznaní sa zrazu začal odohrávať pred našimi očami príbeh nevidomého Róma Mira a jeho lásky k bielej Monike.

Príbeh sme začali postupne rekonštruovať. Bola to rekonštrukcia veľmi voľná, pričom situácie, v ktorých sme ho ukazovali, zodpovedali viac tomu, ako sme si to chceli filmovo predstavovať, než otrockému dodržiavaniu skutočnosti. Zároveň sme dovnútra nášho rozprávania vkladali čo najviac autentických detailov, ktoré by dotvárali obe postavy. Vznikol zvláštny a dojemný príbeh nevido-

mého Róma a jeho lásky k budúcej žene. Okrem toho sme s režisérom Jurajom Lehotským prišli na ústrednú tému, z ktorej neskôr vyplynul aj názov *Slepé lásky*. Film bude o jemných a dôverných vzťahoch medzi ľuďmi a cez príbeh lások bude rozprávať o základných veciach v živote človeka. Presvedčila nás ich ľudskosť a schopnosť bojovať so životom, v ktorom sa zrkadlilo to, čo v bežnom živote človek nevidí. Spriaznenosť a dôvera jeden v druhého. Asi najlepšie to vystihol Peter, ktorý povedal o svojej nevidomej žene: „Ona je mojimi očami.“

Vedeli sme, že sa pohybujeme na veľmi tenkom ľade, ale vyrástla pred nami úloha rozprávať príbehy ostatných protagonistov tak, aby mali rovnakú silu ako Mirov príbeh. V prípade Eleny sme zvolili rekonštrukciu jej dávnejšieho tehotenstva, spojenú v čase so životom už narodenej päťročnej dcéry.

V poviedke učiteľa Petra sme do autentického zaznamenávania jeho života, rodiny a práce vložili jeho túžbu spoznať nepoznané, pričom sme použili animované pasáže na zdôraznenie jeho denného snenia.

U nevidomej Zuzky Pohankovej bol problém v tom, že žila sama s mamou a jediné, čo ju trápilo, bolo, či bude akceptovaná v novej škole medzi vidiacimi spolužiakmi. Pri vytváraní jej postavy platí to, čo platí aj pri práci s postavou v hranom filme. Ak chce človek vytvoriť uveriteľný charakter, musí najprv odhaliť, čo skrýva. V Zuzkinom prípade sme sa rozhodli pre fikčné rozprávanie a jej jemný príbeh sa odrazil od toho, čo v sebe skrývala a hanbila sa za to. Bola to túžba mať niekoho rada. Zdieľať s niekým svoj osamelý život. Pri práci sme sa snažili čo najviac čerpať z jej originality. Napr. počítačová komunikácia s chlapcom bola vlastne s nami ako autormi, aj keď o tom na začiatku nevedela. Scéna so stretnutím s fiktívnym chlapcom bola s ňou dopredu konzultovaná, potvrdila, že by na stretnutie nešla, hanbila by sa za to. Po natočení štyroch poviedok, z ktorej každá bola dôkladne scenáristicky pripravená, ale nechával sa v nej priestor na improvizáciu v dialógoch, sme potom spoločne s režisérom a so strihačom vyskúšali viacero strihových modelov. Asi najodvážnejším bolo prerozprávanie príbehov paralelne, potom sme sa však vrátili k jednotlivým príbehom a ich emočnému prieniku až v závere. Film *Slepé lásky*

sme od začiatku nevnímali ako dokumentárny alebo hraný film, ale ako film. Osobne si myslím, že sa pohybuje v hraničnom pásme medzi dokumentom a fikciou. V podstate najlepšie to vystihla otázka na tlačovej konferencii. „Ako sa vám podarilo tak dokumentaristicky zázračne zachytiť toho vtáčika na klavíri?“ Odpoveď: „Vtáčiky mali svojho krotiteľa, boli tri. Dva vleteli za skriňu a jeden zahral...“

Film *Slepé lásky*, rovnako ako čisto hraný film *Ďakujem, dobre*, patrí do oblasti filmov poviedkových alebo viacpríbehových. Jednotlivé poviedky alebo príbehy môžu byť spojené ústrednou témou, prostredím alebo postavou. Môžu vystupovať samostatne alebo vzájomným prepájaním získavajú nadstavbu a význam nový. Môžu byť rozprávané za sebou alebo paralelne vedľa seba, môže byť zmenená chronológia rozprávania ako v prípade Manchevského *Pred dažďom* alebo rozprávané od konca k začiatku ako *Ozono* 5 krát 2. Samotné možnosti štruktúrovania a previazanosti jednotlivých kratších príbehov sú natoľko rôznorodé, koľko je spôsobov originálne porozprávať klasický príbeh.

Film *Ďakujem, dobre* je rozdelený v štruktúre na prológ, štyri cez postavy čiastočne previazané poviedky a epilóg. Zároveň je rozprávanie ukotvené v tradičných rituáloch, akými sú pohreb, Vianoce, rozvod, svadba, pričom postavy, ktoré sú rukojemníkmi svojich rodín, sledujeme vo vyhrotených situáciách, keď márne bojujú o to, čo už možno dávno stratili.

Film, ktorý sme s Mátyásom Priklerom spravili, vznikol z prirodzenej potreby rozprávať bez servítky o svete okolo nás. Rozprávame o veciach a situáciách, ktoré sme čiastočne odpozorovali v okolí a vhodne dotvorili, obstavali a upravili, aby zapadli do štruktúry filmu. Chceli sme, aby to bol film obsahom a formou ako výkrik alebo kopnutie do zavretých dverí. Chceli sme urobiť film, ktorý bude diváka bolieť, pričom sa bude smiať, a bude sa za to hanbiť. Napriek tomu, že takmer každá postava vo filme sa dá vnímať dvojznačne, ja ich ako scenárista mám rád, lebo s odhodlaním a svojským spôsobom bojujú o svoje šťastie vo svete, kde sa vzťahy zekonomizovali, kde doba tlačí na ľudí a oni strácajú časť svojej ľudskosti. Sú to občas sviniari, ale majú svoju dôstojnosť,

hrdosť a humor, aj keď sa zdanlivo javia, že je za nimi len zúfalstvo a vyprázdnenosť. Scenárista musí mať svoje postavy rád, aj keď sú akokoľvek rozporuplné, a musí im dať priestor obhájiť sa. Spôsob, ktorý sme v príbehu troch rodín zvolili, však odmieta falošné zjemňovanie či poetizáciu. Ako hovorí Italo Calvino: „Peklo živých nie je to, čo bude, peklo je už tu a je vytvárané tým, že žijeme pohromade. Sú dva spôsoby ako ho pretrpieť, prijmeš to peklo a staneš sa jeho súčasťou tak, že ho už ani nevidíš, alebo hľadáš v tom marazme to dôležité a vytváraš tomu priestor...“

Ak sú *Slepé lásky* vyjadrením toho ľudského, čomu treba vytvárať priestor, v *Ďakujem, dobre* je prevedením peklom medziludských vzťahov. Tieto dva pohľady sú ako spojené nádoby a je len príznačné, že to vzácne ľudské sa nachádza u nevidomých, lebo oni si už svoje peklo zažili po narodení do temnoty tohto sveta a museli sa s tým vyrovať, nájsť si niečo, prečo sa oplatí žiť vo farbách.

Zatiaľ čo v hranom filme, fikčnom rozprávaní necítim potrebu veci zjemňovať, často žením situácie drsne na hranu, v prípade dokumentov mám akýsi prirodzený rešpekt pred živými ľuďmi a ich životmi, snažím sa v nich nájsť to, čím ma fascinujú, čo je v nich vzácne, originálne, pričom neopomínam ich slabosti alebo rozpory. Sám totiž nie som lepší. Zároveň práca s nimi prináša množstvo inšpirácie, a to nielen pre ďalšie filmy, ale aj pre osobný život. Človek si stále kladie otázky, či by to, čo na nich život navalil, sám uniesol, obdivuje ich silu, rozumie ich pochybnostiam. Podľa Lyotarda sú ľudia rôzni, ale ľudstvo delí na dve časti, tá prvá čelí zložitosti života, tá druhá zúfalo zápasí o holé prežitie.⁶

V poslednom čase som robil dva celovečerné hrané filmy, ktoré sa pohybujú v sociálne vyhranenom prostredí.

Prvý je film *Cigán*, kde sme spolu s Martinom Šulíkom pod hamletovský príbeh skryli rozprávanie o dospievaní chlapca v cigánskej osade. Aj keď ústredný pôdorys rozprávania bol daný zvrchu ako modelový príbeh, autenticita prostredia, stretnutie s ľuďmi nás prevancovali. Stále hlbšie a hlbšie prenikanie do sociálneho spoločenského problému, kde sa odhaľuje nezamestnanosť, rasizmus, nevzdelanosť, nás nasmerovalo inde. Pôvodná idea zostala

⁶ Jean-Francois Lyotard: O postmodernizmu. Praha : Filosofický ústav, 1993.

zabudnutá a na papier sme sa snažili dať to, čo sme videli, v snahe pomenovať zložitost' problému. Náš kamarát Paľo Pekarčík, ktorý nás po osadách sprevádzal, povedal, že sme ako špongie, ktoré tie pocity, rozhovory, pozorovania a zážitky vyzýmali na papier.

Výsledok je už známy, vznikol film v rómčine, v ktorom hrali neherci a o filme sa už veľa popísalo. Okrem umeleckej hodnoty priniesol aj čiastočne otvorenú debatu o probléme, v ktorom sa vypuklo prejavuje ignorantstvo majority a kompetentných tento problém riešiť. Zároveň nás ako autorov pasoval do úlohy spasiteľov, ktorí majú kľúč, ako túto zanedbávanú a odsúvanú rozjatrenú ranu liečiť. V tomto postoji je sprítomnený stav spoločnosti, ktorá na cieľnú reflexiu prítomnosti a minulosti rezignovala... Pričom schopnosť otvorene sa vyrovnávať so svojou minulosťou, zároveň polemizovať so súčasnosťou, je nevyhnutnosťou. Táto bolesť z premýšľania je prejavom zdravej spoločnosti, o ktorej sa dá povedať, že významy, v ktorých žije, sú jej vlastným dielom.

Druhý film, ktorému sa chcem teraz venovať, je hraný film **Zázrak**, ktorý vstúpi do kín vo februári budúceho roku. Idea vyšla z návštevy dievčenskej polepšovne a rozhovoru s dvoma chovankami, ktoré som tam absolvoval. Ich surové skúsenosti s tvrdosťou sveta, v ktorom sa odzrkadľujú nevydarené životy dospelých, ma paralyzovali na dva dni. Potom vznikol nápad porozprávať z tohto prostredia film. *Zázrak* rovnako ako *Cigán* rozpráva o súčasnosti pohľadom dospelujúceho človeka, v ktorom si formuje hodnoty a jeho túžby narážajú na realitu sveta, ktorý sme spoločne budovali. S režisérom Jurom Lehotským sme hneď od začiatku vedeli, že príbeh našej dospelujúcej hrdinky nemôžeme písať od stola. Chceli sme urobiť hraný film, ktorý bude mať emocionálnu silu hraného filmu a pravdivosť dokumentu. Takmer tri roky sme navštevovali takéto zariadenia, rozprávali sa s dievčatami a personálom. Postupne som v týchto zariadeniach začal organizovať workshopy, filmové, hudobné, výtvarné dielne. Na začiatku bolo vedenie týchto detských väzení skeptické, ale výsledok mi dal za pravdu a dievčatá mi začali dôverovať. Rozprávali o veciach, ktoré netušil ani psychológ, matka a sociálny pracovník dokopy, stal som sa súčasťou ich životov. Z rozprávania vyrástol príbeh, fikcia, ktorá nemá

ako celok oporu v žiadnom vypočutom príbehu, ale zároveň som presvedčený, že sa môže kedykoľvek udiť. Realizácia filmu bola podmienená priateľstvom s chovankami ústavu, ktoré vo filme nakoniec vystupujú v hlavných úlohách. Lepšie a pravdivejšie pôsobiace pätnásťročného herečky sme nenašli, mali v sebe drsnosť a vzdor, boli ošľahané životom, boli to deti, ktoré mali nažité životy dospelých. Veľká časť príbehu sa odohráva v reálnom prostredí polepšovne v Spišskom Hrhove.

Na nakrúcaniach som sa aktívne zúčastnil a okrem scenára som pripravil pôdu práve pre prácu s problémovými neherečkami, nikto ich z filmárov nepoznal lepšie než ja. Učil som sa s nimi texty, riešil ich životné problémy, zároveň som bol režisérskou pravou rukou.

Film *Zázrak* rovnako ako film *Cigán* prerástol rámec hraného filmu a prerástol aj rámec scenáristickej profesie. Posunul ho do úrovne zložitého sociálneho experimentu. V oboch prípadoch sme nehercov z vyhraného prostredia zaplietli do filmu a dali sme im zodpovednosť, ktorú by im nikto nedal, lebo v osade ani v polepšovni nie sú ľudia za odmenu. Napriek tomu to zvládli a aspoň na chvíľu zažili radosť z tvorby a tajne dúfam, že sa zmenil aj ich pohľad na ľudí a svet. Filmy sa stali spoločným dielom filmárov a ľudí na okraji spoločnosti, projektom, ktorý zmenil obe strany. Spolupráca prerástla v priateľstvo a tvorba filmu sa stala spoločným únikom pred realitou, ktorá sa však spoza rozprávania filmu vynára ako otáznik alebo výkričník. A tak ako v dokumente, aj pri takomto type filmu platí, že priateľstvo prináša zodpovednosť, a ja sa o to snažím. Takmer od začiatku svojej tvorby rozprávam s kamarátmi-režisérmi príbehy ľudí, ktorí sa dostali do problémov, vydedencov z rôznych dôvodov, ktoré majú vonkajšie aj vnútorné príčiny. Snažím sa ich počúvať, pretváram, vymýšľam a rozprávam príbehy, do ktorých sa snažím vtiesnať ich vôľu prežiť a túžbu žiť dôstojný život. Títo ľudia žijú svoje životy vedľa nás a s nami, ale ich existencia, tak ako celá naša skutočnosť, je dôkladne zakrytá ohlupujúcim mediálnym smogom. Nemám pocit, že rozprávam za nich, ale spolu s nimi. Konfrontujem svoj život a svoje poznanie s ich poznaním, a potom prostredníctvom filmu si kladiem stále tú istú otázku: či sme vybudovali humánnejšiu spoločnosť. Po tých

dvadsiatich rokoch som čoraz skeptickejší a táto skepsa sa odráža aj v posledných filmoch, ktoré som robil alebo sú práve v realizácii.

A na záver by som rád položartom zopakoval otázku novinárky pri nedávnej premiére: „Robíte na veľa filmoch, ale sú také smutné. Prečo neurobíte niečo farebné, veselé, také happy?“ Odpoveď: „Lebo tu žijem!“

VÍRY A PRÚDY FILMOVÉHO ROZPRÁVANIA

Jelena Paštéková

Keď som niekedy v máji, v podstate platonicky, navrhovala tému dnešnej prednášky, vedela som, že budem hovoriť o rozprávaní, ktoré sa mi prirodzene spojilo so živlom vody: plynúcim, intuitívnym, imaginatívnym, snovým, ale aj vášnivým a nevyspytateľným. Začínajúca hraná slovenská kinematografia cítila nebezpečenstvo vody a krotila ho. Vo svojom udatnom období stavala priehrady mocnými rukami Paľa Bielika (*Priehrada*, 1950), korila rieky prostredníctvom dnes už zabudnutého Františka Žáčka (*Pokorené rieky*, 1961), hľadala slobodu na druhom brehu s Jozefom Medvedom v koprodukcii s Bulharskom (*Na druhom brehu sloboda*, 1984). Dunaj je hraničnou riekou a téma prekročenia tejto pomyselnej čiary zaznela v netradične poňatom vojnovom príbehu Miloslava Luthera *Chodník cez Dunaj* (1989).

Dunaj sa k nám však priblížil aj spolu s mestskou civilizáciou už začiatkom šesťdesiatych rokov: ako veselý výlet k našim južným susedom v rámci otvorenia hraníc s Maďarskom (*Výlet po Dunaji*, Ján Lacko, 1962), v deväťdesiatych ako alúzia (ironická) na to, „že sovy nejsou tím, čím se zdají být“, a teda ani krásny Dunaj nie je lákavou modrou riekou z populárneho valčíka Johanna Straussa mladšieho (*Na krásnom modrom Dunaji*, Štefan Semjan, 1994). Zostali mu síce víry, ale zároveň sa zavíril postmodernou štruktúrou rozprávania v zmysle rozprávania ako neodhadnuteľnej hry mnohých aktérov, naráciou s digitálnym okolím, ktorú s veľkou silou podporilo relativizujúce gesto postštrukturalizmu. Medzi *Priehradou* a *Krásnym modrým Dunajom* čosi prišlo, čosi sa stratilo, čosi doznelo – a medzitým aj niečo bolo.

Po Februári 1948 socialistický realizmus, ktorý mal kopírovať koryto pokorenej rieky. Spolu s ním ako spodný prúd sa občas vyplavil na hladinu nedopovedaný a zablokovaný koncept literárnej, výtvarnej, divadelnej moderny, ktorý sa aktualizoval najmä v šesťdesiatych rokoch. Čo z toho bolo živé z hľadiska slovenského hra-

ného filmu, ktorý naraz zápasil s dvoma drakmi? S elementárnou profesionalitou a s ideologickými vzorcami narácie?

Prvým problémom je ilúzia narácie. Dorrit Cohnová (*Co dělá fikci fikcí*, 2006) hovorí o fikcii ako o vymyslenom naratívne románu, novely, poviedky. Zároveň sa v posledných desaťročiach označenie *fikcia* používa na označenie naratívneho diskurzu vôbec – historického, žurnalistického, rovnako ako imaginatívneho. Časť teoretikov (napríklad Paul Ricœur v prvom zväzku *Času a rozprávania*) odmieta tento široký význam fikcie ako naratívu a fikciu označuje za naratív „nereferenčný“. Aktualizuje sa systematika Käte Hamburgerovej, ktorá zaradila epiku, dramatikú a film do spoločného fikcionálneho druhu založeného na spoločnom jazyku. Do opozície voči nemu postavila lyriku. Toto rozlíšenie nadväzuje na Aristotelovo delenie *poiésis* a *mimézis*, ktoré takisto ako osobitný druh mimo epiky a dramatiky chápe poéziu.

V osemdesiatych rokoch sa na pôde americkej univerzitnej vedy začalo uvažovať o „kultúrnom obrate teórie“, ktorého cieľom je oslobodiť literatúru a ostatné umenia spod terorizmu pravidiel „správnej“ interpretácie (reading a misreading). Jeden z autorov „kultúrnej kritiky“ Vincent B. Leitch v tom vidí zásadnú zmenu paradigmy humanistiky. Za najdôležitejšie postštrukturalistické výsledky pokladá spochybnenie tradičných predmetov jednotlivých humanitných disciplín a ich intelektuálne ohraničenie, väčšiu citlivosť voči rozdielom, zákazom, anomáliám, marginesom. Napriek zreteľným posunom prahu vedenia a liberalizácii myslenia hovorí Lubomír Doležel (*Fikce a historie v období postmoderny*, 2008) o súčasnej realistickej kontrarevolúcii a konci postmodernizmu: „Možno, že zahynul preto, že vo svete, ktorý bojuje s terorizmom, už nie je miesto pre slobodnú hru. Postmodernizmus však určite ešte prežíva v niektorých provinčných akademických strediskách a v širšom kontexte bude asi ešte dlho predstavovať protioficiálnu kultúrnu alternatívu.“

Súčasná naratológia nastolila dištinkciu aristotelovskej *mimézis* a Platónovej *diegézis* – slovesného sprostredkovania rozprávania. Rozlišuje napodobnenie (showing) a čisté rozprávanie (telling), ktoré sa začalo zviditeľňovať od čias modernizmu. *Diegézis* a rozprávanie patria k sebe.

Ruský formalista Viktor Šklovskij práve cez literárnu sprostredkovanosť interpretuje román Laurencea Sterna *Život a názory Tristrama Shandyho*, John Austin a John Searle hovoria o stave sprostredkovanosti, Jakobson ju nazýva modalitou. Stvárnená sprostredkovanosť je najdôležitejším východiskom autora naratívneho diela. Podľa Šklovského je nástrojom dramatismu sám akt narácie.

Niektorí teoretici hovoria o spoločných znakoch mimetického a diegetického rozprávania, ktoré sú do istej fázy rozpracovania námetu spoločné pre epiku a dramatikú.

František Miko uvažuje o dialektike obsahu a formy a ich vzájomných korekciách v rámci voľby tvaru: „Možno uviesť príklady zo sféry tvorivej práce s umeleckým textom, ktoré akoby naozaj potvrdzovali možnosť dodatočného pritvorenia formy. Spisovateľ, ktorý pracuje v oblasti prózy i drámy, môže sa napríklad dostať do situácie, že váha, či istý námet, ktorý je už viac alebo menej vykryštalizovaný, má spracovať epicky, alebo v dramatickej forme. Podoba, ktorú námet má v danom okamihu či situácii, je však v skutočnosti 'dotiahnutá' len na úroveň spoločných vlastností epiky a drámy (postavy, dej, konflikt a jeho charakter, smer rozuzlenia a pod.). Keď sa autor rozhodne, ktorú žánrovú formu použije, bude musieť námet 'domýšľať' v smere špecifických vlastností zvoleného žánru i v smere ich individuálnej realizácie. To jest formu, doteraz spoločnú pre epiku a drámu, bude musieť ďalej dotvárať, a to súčasne s ďalšou konkretizáciou obsahu.“

V tej istej súvislosti hovorí Franz Stanzel vo svojej *Teórii rozprávania* o nulovom stupni sprostredkovanosti, o tzv. synoptickom skelete. Príklady na dotyk epického a epicko-dramatického tvaru (scenára) môžeme nájsť aj v slovenskom kontexte na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov.

Slovenské päťdesiate sú chudobné na počet filmov. V prvej polovici desaťročia ich šlo do výroby deväť, v druhej šesťnásť – spolu dvadsaťpäť titulov. Súvisí to s ťažkosťami profesionalizácie kinematografie, s malým počtom domácich režisérov, s nízkym číslom filmov v rámci celoštátneho výrobného plánu, nie však s počtom schvaľovaných scenárov. O nekonečných a nezmyselných pripomienkových procesoch hovoria dobové zápisnice a spomínajú

na ne mnohí pamätníci. Dôležitejšie však je, že na Kolibe sa v tomto období začali profilovať scenáristi-profesionáli (Ivan Bukovčan, Albert Marenčin, Maximilián Nitra, Ján Mináč, Tibor Vichta, Eduard Grečner) popri „hostujúcich“ a vo filmovom „remesle“ iba začínajúcich spisovateľoch. Ak mali koncom štyridsiatych rokov vzhľadom na svoju väčšiu prax v práci so slovom spisovateľa pred nespisovateľmi náskok, koncom nasledujúceho desaťročia sa situácia začala vyrovnávať a diferencovať filmovou praxou a príchodom absolventov FAMU.

V období začiatkov slovenského hraného filmu treba spomenúť dvoch významných spisovateľov: úspešnejšieho Vladimíra Mináča (*Boj sa skončí zajtra*, adaptácia románu Petra Jilemnického *Pole neorané*, spoluautorstvo námetu *Žena z Vrchov* a autorstvo námetu *Kapitán Dabač*) a autora „rozprávky“ *Priehrada* Dominika Tarku, ktorý s Albertom Marenčinom tri roky pre film upravoval svoju novelu *Dozrelo žitko* pod názvom *Polné ťaženie* bez výhľadu na realizáciu.

Tatarka chápe spoluprácu s filmom tradične: „Pokiaľ viem, kritika, ktorá by bola rovnako filmovo i literárne zasvätená, ešte sa ani nepokúsila zasvätené ukázať a zhodnotiť, čo slovenská literatúra, minulé i najsúčasnejšia, ako arzenál príbehov, sujetov, fabúl, postáv, ideí, národných a filozofických koncepcií poskytla a mohla poskytnúť filmovej tvorbe, a čo filmová tvorba chcela a vedela z nej vyťažiť. Trúfam si povedať, že bolo toho obojstranne veľmi málo. Obojstranne a vzájomne tu vládlo, ako sa zdá, skôr podceňovanie ako porozumenie a spolupráca“ (článok je z r. 1963). Tatarka, ako znalec literatúry a spisovateľ, urobil istú ponuku, ktorú druhá strana z nepochopiteľných dôvodov počas celých päťdesiatych rokov neakceptovala. *Pannu zázračnicu* Uher nakrútil až v rokoch šesťdesiatych.

Inak sa na vec díval Alfonz Bednár, od r. 1960 kolibský dramaturg a scenárista. V rozhovore s A. J. Liehmmom povedal, že si v Československu robíme o filme príliš veľké ilúzie. „Chceme, aby niečo suploval, literatúru, lyriku, drámu, filozofiu. Ale čo je to film? Poklesnuté umenie, jarmočná pieseň, pokus podať v názornejšej forme niečo, čo už bolo. Film potrebuje prostú fabulu, prostý problém, a hlavne dokonalú techniku.“ Bednár priznal, že

aj keď robí opak, miluje na filme práve tú jarmočnú pieseň. Scenár podľa neho útočí iba na dva zmysly, zrak a sluch. To učí spisovateľa disciplínu. Text *Slnka v sieti* sa začína touto autorovou poznámkou: „Dej – treba pripustiť – je prekrvený zvukom, ale ide o to, že i dnešná doba je zvukom veľmi prekrvená; správne dózovanie zvuku nie je už vecou autora textu.“ Je však záväzkom prozaika, aby sa usiloval zaútočiť aj na ostatné zmysly, aby sa pokúšal obsiahnuť to nepoznané a neznáme.

Bednár vstúpil do literatúry začiatkom päťdesiatych rokov románom *Sklený vrch* (1954), ktorý vyvolal spontánny ohlas, ale aj polemiku so spôsobom zobrazenia sveta. Modernistické inšpirácie autora smerujú k inovácii výrazových prostriedkov prózy, a zároveň reprezentujú deštrukciu sujetovej floskuly schematizmu, podľa ktorej postavy jednoznačne určuje ich minulosť. Na rozdiel od simplifikujúceho zovšeobecnenia priamej závislosti ľudských činov od osobnostného krstu ohňom v čase „triedenia duchov“ (Povstanie, február 1948) sa v Bednárovom riešení vzťahu minulosti a prítomnosti, jednotlivca a celku významovo zrovnoprávňuje aj pôsobenie subjektívnych faktorov pri uskutočňovaní veľkej histórie (biologické konštanty človeka, subjektívnosť, ne-racionálnosť hraničných rozhodnutí) a „správny“ politický postoj k dejinným udalostiam prestáva byť automatickou priepustkou literárnej postavy do panteónu kladných hrdinov.

Frontálnosť, s akou Bednár vo svojej estetickej koncepcii spochybňuje motivické východiská súvekej prózy, sa prejavila najmä v zdôraznení záväzných a jednotných princípov ľudskej morálky. Mravný imperatív komunistického kódexu „bojového“ humanizmu a militantné zásady presadzovania jeho svetonázorového obzoru zužovali priestor životných rozhodnutí postáv a schematická próza vymedzila na ich zobrazenie úzky repertoár želaného správania sa. Bednár prínos spočíva v dôslednej epickej revízii ideologického modelu socialistického realizmu, a súveká kritika si vcelku správne všimla okázalú neutrálnosť kresťansky univerzálneho autorského gesta, ktoré nevychádzalo z leninských princípov marxizmu. Problém diskontinuity osobnosti ako vertikálnej rozpornosti ľudských činov dialogizoval alegatívnu jednoznačnosť umenia a kultúry, a zároveň otváral cestu novej spoločenskej anga-

žovanosti prózy. Už v *Sklenom vrchu* Bednár v literárne štylizovaných denníkoch Emy Klaasovej tematizoval osamelosť individua v modernej dobe a v zbierke noviel *Hodiny a minúty*, ktorú neskôr doplnil problémovo príbuznými novelami *Cudzí a Zrub z kameňa* (*Novely*, 1962), vo významovo rovnocennej súčinnosti viacerých časových plánov epicky rozvrstvil vnútorné dimenzie postavy. Aby sa vyhol šedivej nude vojrovej a budovateľskej témy, dejovú osnovu prózy čitateľsky aktualizoval premyslenou prácou s tajomstvom a využívaním tohto postupu aj pri dobovom ohrazení témy nadväzoval na postupy anglosaskej literatúry.

V Bednárovom noetickom i poetickom koncepte dominuje metonymický princíp obraznosti. Hodnotová platnosť časti sa však na rozdiel od schematizmu stavia nad abstraktne ideologizujúci celok a ich vnútorný rozpor autor prekonáva alegorickou výstavbou deja, ktorý chápe ako podobenstvo. Podobenstvom idey je príbeh, podobenstvom príbehu je dej, podobenstvom deja sú postavy. Bednárovo obrazoborectvo má však aj črty istej konvulzívnosti, najmä v konaní postáv, čo je dôsledkom rešpektovania realisticky kauzálneho systému motivácií v estetickej koncepcii textu, ktorá programovo nesúhlasí práve s jednoznačnosťou väzieb kauzálneho determinizmu.

Pri príležitosti knižného vydania Bednárových *Troch scenárov* Július Noge konštatuje: „Keby som veľmi stručne mal určiť, v čom Bednár ako filmový scenárista našiel a využil svoju najväčšiu príležitosť, povedal by som, že je to v možnosti simultánnej a nepretržitej konfrontácie možných svetov. Nie postáv, ale svetov; nekonfrontujú sa jednotlivci, postavy, tým menej apriórne princípy, konfrontujú sa naozaj 'svety', ktoré si ľudia vytvárajú i ktoré sú pre nich vytvorené. To nie je jedno a to isté. Z toho prameňa konflikty v Bednárovej próze i v Bednárových filmoch.“

V r. 1961 v Slovenských pohľadoch a Kultúrnom živote Bednár publikoval tri tematicky súvisiace texty: *Fajolov príspevok*, *Zlatá brána* a *Pontónový deň*. Súhrnne ich vydal vo voľne komponovanej epickej zbierke *Blok 4/B*. Sú spojené obyvateľmi činžiaka na Smaragdovej ulici a tematizujú spolužitie troch generácií z rôznych častí Slovenska, ktoré do Bratislavy priviedla cesta za prácou. Bednár hľadá ich životné hodnoty, pátra po morálke, vzťahoch, odraze

moderného života v duši ľudí. Dajú sa považovať za doklad jeho úvah o komponovaní a spájaní motívov nasledujúcej práce, literárneho scenára *Slnko v sieti*, ktorý dramaturgii predložil v roku 1961.

Príbeh tvoria dve ústredné tematické línie: príbeh nešťastného manželstva rodičov hlavnej hrdinky Bely Blažejovej, ktorý väzbami na jej prarodičov siaha do Melenian, a línie prázdninových strát a nálezov jej kamaráta, stredoškolačka Oldricha Fajtáka, zvaného Fajolo, ktorý sa do Melenian náhodou dostane cez letnú brigádu. Viaceré motívy sa v prózach opakujú, fokalizujú sa z rôznych uhlov pohľadu. Akoby si Bednár overoval ich kinematografickú nosnosť. Variantné rozprávanie prináša viacero bočných motívov – Fajolovu fyzickú neveru s Janou a Belinu „duchovnú“ neveru s Peťom, ktorému nahlas číta Fajolov list a „kradne“ jeho intímne pontónové miesto; viaceré charakteristické figúrky; opakujúce sa zvuky domu; topografiu príbehov. Napriek fragmentárnosti filmovej narácie literárna konštrukcia tematických línií, pretínajúcich sa v uzlovom bode Melenany, a „stopové“ vyjavovanie faktov dvoch paralelných príbehov drží rozprávanie a jeho tajomstvá pevne v Bednárových epických rukách. Zároveň dovoľuje Uhrovi voľnú prácu s motívmi, ktoré si scenárista predtým vyskúšal „nanečisto“.

„Zátoka tichá, voda hladká, vo vode reflex siete, v sieti reflex slnka,“ píše sa v scenári esteticky prelomového *Slnka v sieti*. Na inom mieste, pri zatmení slnka, počuť hlas Belinej nevidomej matky: „Slnko svieti?“ „Ešte hej, ale už slabne.“

V slovnej hračke „Slnko svieti“ a „Slnko v sieti“ sa zračí napätie, neporozumenie, jednoduchá otázka rodiča a komplikovaná odpoveď dieťaťa, rozdiel medzi slovenskými päťdesiatymi a šesťdesiatymi rokmi. Zatiaľ čo „zakladateľské“ obdobie sa sústredilo na pomenúvanie vecí obrazom a cítiť z neho zápas s jazykom filmu, ďalšie desaťročie šedú každodennosť dopĺňa novými odtieňmi výrazového spektra, vrství obraznosť odrazom siete vo vode, v nej sa odráža slnko, vzniká fotogenické tajomstvo, nie „odraz života vo formách života samého“. Hovorí sa inak, vyberá sa z novej, „slangovej“ štylistickej paradigmy, ktorá viac ukrýva ako odhaľuje, podobne ako Bednárovi a Uhrovi tínedžeri. Na Slovensko prišiel pocitový film a priniesol nový typ hrdinu. Dramatických bojovní-

kov „za“ a „proti“ s psychológiou čo na srdci, to na jazyku striedajú neistí introverti, pochybovači, skúmatelia pravdy, rebeli.

Štefan Uher bol lídrom mladej filmárskej generácie a režisérov spôsob filmového videnia sa s Bednárovým stretol náhodou. Bednár bol o šesťnásť rokov starší a jeho scenár mal pôvodne realizovať Stanislav Barabáš, ktorý ho odmietol. Aj Uher sa pripravoval nakrúcať vnútenú látku robotníckeho spisovateľa Jána Pavlíka Gajdošíka *Tri razy svitá ráno*, z čoho ochorel. Poviedkový film napokon režíroval Jozef Medveď.

Jaroslav Boček označil Štefana Uhra za Jána Krstiteľa česko-slovenskej novej vlny a neskôr za prvého moderného Slováka. *Slnko v sieti* s novou vlnou korešponduje: civilizmom, tzv. malým realizmom, využitím nehercov. Ale možno práve cez Bednára interferuje aj s českou ur-vlnou (Ladislav Helge, Vojtěch Jasný). Josef Škvorecký rozlišuje ur-vlnu a „novovlnistov“ na základe toho, či je pre nich dôležitejšie ČO alebo AKO. Či to, čo sa rozpráva, alebo spôsob hovoru, čiže to, AKO sa rozprávanie podáva. Uher s Bednárom, kameramanom Szomolányim a skladateľom Zeljenkom sprvu zaujali protitradičným, anti-socialistickorealistickým, modernistickým AKO. Spôsob rozprávania bol v dobe svojho vzniku zreteľnejší než nadväznosť na konzervatívne slovenské hodnoty, ktorých absenciu v mestských aj dedinských epizódach *Slnko v sieti* prinášalo. Okrem nápadného rozbitia klasickej výstavby príbehu sa v strihu vyznačuje novým rytmom rozprávania, objavuje originálnu zvukovú stopu. Hudobný sprievod, v päťdesiatych rokoch vonkajškovo vyjadrujúci dramatismus a náladu situácií, nahradila vnútroobrazová hudba: namiesto rozhovoru znejú šlágre z „tranzistorky“ alebo ho ochromuje burácanie miestneho rozhlasu. Podstatnú zložku zobrazenia sveta tvoria atakujúce ruchy dopravy, nájazdy lietadiel, húkanie parníka, atmosférotvorný tón „kovového ovzdušia“ mesta aj znepokojivé chichotanie čajky a tajomná rezonancia večnosti živlu vody v dunajskej zátoke, ktorá v predmestskej pontónovej idyle významovo dopĺňa eruptívnu silu slnka. Zo siete rôzne modulovaných zvukov vznikla originálne koncipovaná a komponovaná konkrétna hudba.

Popri zmene štýlu rozprávania objavilo *Slnko v sieti* nový noetický úbežník podania reality: sústredilo sa na individualizáciu

človeka, na spôsob jeho jedinečnej existencie. V tomto zmysle ho možno pokladať za iniciačné prepojenie spoločných noeticko-kritických východísk slovenského a českého vývinového kontextu.

„Mládatá“ Belu a Fajola stvárnilo neprofesionálni herci Marián Bielik a Jana Beláková. Uhrovo režijné vedenie maximálne zdôraznilo princíp autentického jestvovania v prirodzenom prostredí vo výbere obsadenia všetkých filmových postáv, v ktorom alternovali autentické typy s neznámymi hereckými tvármi. Zobrazenie poézie veľkomesta malo silnú oporu v hľadaní fotogenickej krásy funkcionalistických dvorov novostavieb. Našlo ho v stopách osídľovania prefabrikátov nekontrolovateľnou energiou ľudského živlu.

Dozrievanie hrdinov neobsahuje žiadne prvky veľkej drámy. Jednoducho žijú a na vlastnej koži spoznávajú svet. Vnímajú ho otvorene, ale zároveň sa citovo chránia škrupinkou pozérskeho flegmatizmu. Základnou témou filmu je túžba po porozumení sprevádzaná stratou schopnosti komunikovať. Svet, ktorý sa detstvu zdal byť významovo celistvý, stratil svoju vnútornú pravdivosť.

Fajolov vnútorný svet vyjadruje vášeň pre fotografovanie ľudských rúk, ktorá ironicky vyrastá z reklamného plagátu bledých a „suchých rúk stečených z krvi“, čo propagujú krém značky Glydorée. Chlapec túži spoznať človeka cez živé ruky. Je presvedčený, že práve ony ako obnažený kontakt so svetom vyjadria vnútro človeka. Filmový Fajolo spoznáva neverbálne, bez slov, fotogenicky. *Slnko v sieti* prinieslo namiesto tradičného príbehu prúd myslenia, namiesto rázne konajúcich hrdinov zraniteľné bytosti. Dôležitejšie sú však tie impulzy scenára, ktoré smerujú k pocitovému filmu. Uhra a kongeniálneho Stanislava Szomolányiho nezaujímajú kauzalita diania, ale voľným, asociatívnym, obrazovým a obrazným spôsobom pátrajú po zmysle všednosti. Jednotlivé sekvencie ponúkajú množstvo interpretácií na viacerých úrovniach: od konkrétnych trópov v rámci záberu až po celkovú metaforu slnka v sieti – slnka, ktoré sa zračí na vodnej hladine spolu s odrazom rybárskeho čereňa – slnka, ktoré je hmotné a zhmotnené, je na dosah ruky. Zároveň je atavistické. Okrem osudovosti svetelne a existenciálne kontrastnej situácie zatmenia Szomolányi využíva mäkké, rozptýlené svetlo, ktoré potláča dojem inscenovanosti. Napriek prirodzenosti ľudskej situácie smerujú Uher so Szomolá-

nyim v obrazovej skladbe k artificiočnosti, pretože predchádzajúce obdobie odhalilo lživosť priamočiareho „odrážania“ reality ako zvlgarizovanej metódy. *Slnko v sieti* odkrýva zápas moderného človeka o svoju autentickú existenciu. Reprezentuje obraz, ktorý prevyšuje zdiskreditované slovo. Na začiatku tohto filmu stáli Bednárove poviedkové variácie jednotlivých tematických línií a motívov, ktoré sa v takom veľkom rozsahu v žiadnej ďalšej spolupráci nezopakovalo.

Nemecký spisovateľ Thomas Mann kedysi označil prácu rozprávača za „zaklínanie imperfekta“. Filmy zo šesťdesiatych rokov začali odkrývať a odklínať minulosť. Miestom filmového diania sa už smela stať aj „klérofašistická“ Slovenská republika, čo bolo v päťdesiatych rokoch nepredstaviteľné.

Päťdesiate roky minulého storočia mohli byť nielen v literatúre, ale aj vo filme plné vojnových príbehov. Téma Slovenského národného povstania, nová národná historická skúsenosť, dramatismus ľudských osudov, tragickosť situácií spolu s existenciálnym zážitkom bytostného ohrozenia niesli v sebe prirodzený zdroj fabulačného napätia, a zároveň vyvolávali mnohé otázky i pochybnosti. O možnosti voľby, o jej správnosti alebo o mravnom zlyhaní individua, skupiny, kolektívu, ktoré sproblematizovali ochranné sfarbenie historickej nutnosti. Namiesto toho sa však filmové päťdesiate vracali k vojnej minulosti zriedka. Nad ľudovodemokratickým Slovenskom sa vznášala hrozba obvinení z buržoázneho nacionalizmu, ktorá vyústila do inscenovaného monstrprocesu s účastníkmi SNP. Znemožnil akékoľvek úvahy: jediným historickým pozadím smela byť verzia o neomylnosti sovietskych partizánov, ktorá vytesnila všetkých ostatných odporcov totalitného režimu. Domáci vojenský a občiansky odboj neexistoval. Obdobie Slovenskej republiky sa buď obchádzalo, alebo sa líčilo v globálnej ideologickej černi. Akoby územie pod Tatrami neobývali naši príbuzní, susedia a známi, ale abstraktní zvrhlí klérofašistickí cudzinci. Až šesťdesiate roky sa na nich pozreli zblízka: prvý filmový obraz sa objavil v modelovom portréte slovenskej rodiny v Marenčinovej adaptácii hry Petra Karvaša *Polnočná omša* v réžii Jiřího Krejčíka. Druhou tematizáciou sa stal Bednárov a Uhrov *Organ* pripravený pod dramaturgickým vedením Alberta Marenčina. Okrem ústred-

ného problému spochybnenia katarznej sily umenia v atmosfére strachu, vytvárajúcej priestor pre manipuláciu, sa dotkol aj traumy zo zneužitia tiesne židovského obyvateľstva. V roku 1965 táto téma opäť zaznela v Bahnovej adaptácii Jašíkovho románu *Námestie svätej Alžbety* a v „oscarovej“ snímke Jána Kadára a Elmara Klosa *Obchod na korze*, ktorá „skúmala“ aspekty väčšieho a menšieho zla v podobe možnosti „humánnej“ arizácie. Štefan Uher označil *Organ* za „prvý katolícky film“. Je to naozaj prvý film, ktorý otvoril rozpor medzi záujmami štátom podporovanej cirkvi ako hierarchizovaného mocenského aparátu a viery ako výrazu Kristových ideí humanity.

Voľba témy a spôsob stvárnenia zapôsobili po iniciačnom civilistickom lyrizme *Slnka v sieti* a na pozadí súbežných programových vyhlásení mladých filmárov, ktoré prezentoval predovšetkým Eduard Grečner, trochu prekvapujúco. Štafetu noetického a poetologického úbežníka interpretácie sveta, podávanú ako fragmentárne rozprávanie s minimalizovaným príbehom, prevzali českí filmári.

Bednár s Uhrom chceli zachytiť minulosť v jej protirečivej zložitosti – nie idealisticky či idealizovane, ako to bolo povinné v predchádzajúcom období. Samozrejmosťou súčasťou zobrazenia bola spoločenskokritická osobná angažovanosť v správe vecí verejných. Politická liberalizácia šesťdesiatych poskytla filmárom túto šancu. Rovnaký úbežník vnímania hodnôt im dovolil podniknúť ďalšiu dobrodružnú a umelecky úspešne zavíšenú cestu.

Na jej začiatku bol opäť silný Bednárov príbeh, ktorý mal oproti *Slnku v sieti* zreteľnú dramatickú výstavbu. Podľa neho „*Organ* nie je vyslovením rozpakov nad človekom, je to len vyslovenie toho, že je zlé a nebezpečné ničiť krásu v ľuďoch a medzi ľuďmi“. V tejto parabole sa zrači podobnosť nedávnej minulosti s minulosťou dávnejšou.

Autor vedome využíva sieť semiotických odkazov a presahov, smerujúcich „za“ príbeh. Pracuje s podobenstvom, ale zároveň nechce, aby sa stalo abstraktne poňatou alegóriou. Konkretizuje ho a v zreteľných, hoci decentných stopách buduje jeho širšie spoločensko-politické, ale aj všeludské pozadie v tradíciách európskeho humanizmu. Tají, a zároveň túži zreteľne sa dotýkať. V tomto

zmysle sleduje racionálnu výstavbu barokovej fúgy založenej na tematickej variácii a ozvene: emocionálne pôsobenie hudby Johanna Sebastiana Bacha sa stáva hlavným hrdinom *Organu*.

Fabulačným východiskom je problém krásy, ktorá je slobodným územím, dielom božím, preto si ho nik nesmie prisvojiť. Tento ústredný motív tvorí paralelu medzi aktuálne prítomnými praktikami ideologického zneužívania umenia v mladostalinskom režime a v totalite vojnového štátu.

V prvom významovom pláne stoja proti sebe postavy frátra Felixu, v skutočnosti vojenského zbeha, a regenschorihu Bachňáka. Felix je zasiahnutý božou iskrou talentu a nepotrebuje hovoriť. Vďaka Bachovej hudbe, ktorá je absolútna, nevyžadujúca odpoveď, dokáže šíriť krásu medzi ľuďmi. Snaživý hudobný diletant Bachňák potrebuje spoluúčasť na rituáli. Oduševnený spev veriacich potvrdzuje súhlas s rituálom a dodáva lesk jeho spoločenskému postaveniu mešťanostu.

Felixova dejová funkcia je pasívna. Pôsobí ako katalyzátor, nachádza sa v priestore mimo dobra a zla, je médiom. Jeho príchod pôsobí ako smršť: rozmetá zaužívané poriadky, núti príslušníkov miestnej honorácie robiť rozhodnutia, ktoré sa vo fabulačnom riešení nezaobídu bez trestu. Šírenie „krásy svätosti“ neznamená krásu života. Seje závišť, nenávisť a strach. V zápase o moc medzi kláštrom a mestom prehrávajú tí najzraniteľnejší a najslabší: regenschorihu mladučká dcéra Nela, ukrývaná židovská rodina vydaná napospas svojmu osudu, ale aj fráter Felix.

Režijná koncepcia Štefana Uhra vo filmovom vyjadrení ohrozenej krásy plne dôverovala kamere Stanislava Szomolányiho. Jeho výtvarné aranžmán okrem pôsobivosti prostredí (architekt Anton Krajčovič) disciplinovane sledovalo významovú výstavbu príbehu. Majestátna barokovej hudby umocnila vznešenosť a čistota lomených oblúkov gotiky, ľudskú túžbu spočinúť a pretrvať stelesnili vertikály organových píšťal. Profánny svet sa zrači v pokrivených líniah plných emocionálneho nepokoja. Metaforická filmová reč sa opiera o analógie s plastikami Majstra Pavla z Levoče, ktoré sa vynárajú zo šerosvitu. Azda najpôsobivejším momentom je nečakaná deštrukcia podoby tváre Krista pôsobiaca ako vyzliekanie z kože. Zápas medzi cirkevnou a svetskou mocou sa odzrkadľuje

aj v topografickej polohe sídiel. Otec gvardián sa vďaka existencii miestneho kopčeka, na ktorom stojí kláštor, domnieva, že dianie v meste sleduje z nadoblačných výšok. V prípade mravného zlyhania sa však z výšky padá hlbšie. Spor, ktorý môže vyvstať medzi krásou a ľuďmi, nemá v Uhrovom a Bednárovom podaní konečné riešenie. Nie je nerozhodnutelný, iba nerozhodnutý. Opakuje sa v mnohých variáciách.

Keď Bednár v rozhovore s Liehmom prekvapivo hovoril o jarmočnej piesni, ktorú má na filme rád, možno myslel aj na refrén ľudovej balady o *Troch dcérach*, ktorý sa stal leitmotívom jeho nasledujúcej snímky. Už v pôdoryse prozaického debutu *Sklený vrch* kritika identifikovala odkaz na Dobšinského rozprávku *Tri citróny* a menej nápadné intertextové väzby s baladou, ktorú podľa Zory Pruškovej „v 19. storočí v stredoeurópskom kontexte etablovali Gottfried August Bürger, Karel Jaromír Erben a tiež Ján Botto. Išlo o osvietenstvo a neskôr romantizmom kultivovaný sujet o treste za zradenú lásku. Tento sujet mal pôvod v ústnej slovesnosti a odkazoval na archetypálnu, psychologicky určenú situáciu.“

Tento film sa ako jediný počas celého obdobia slovenskej totalitnej kinematografie vrátil k spoločenskej traume päťdesiatych rokov – k obsadeniu a násilnému rozpúšťaniu ženských kláštorov (Akcia R, august 1950). V príbehu, vystavanom na pôdoryse ľudovej balady o troch dcérach, ktoré majú ísť namiesto otca bojovať, *Bednár, na* pozadí súbežnej kolektivizácie, konfrontuje nápadnú podobu dvoch fanatizmov – komunistického a cirkevného. Oba spája agresivita biľagovania „nepriateľa“ v cudzích i vlastných radoch. Obetou sa stáva citovo najmenej rezistentná najmladšia dcéra mamonárskeho „kulaka“ Majdu – kláštorná sestra Klemencia, civilným menom Terka. Jej konanie riadi vyšší mravný princíp, preto nepodľahne žiadnej z dogiem. Oba „kolektívy“ ju napokon ako čiernu ovцу vyvrhnú. *Tri dcéry* sú spomedzi všetkých Bednárových filmových prác zo šesťdesiatych rokov najepickejšie a najväčšie jeho.

Oproti päťdesiatym rokom priniesli filmové šesťdesiate novú štruktúraciu rozprávania, novú poetiku koncov, odlišnú od mocnej ruky socialistického realizmu prevádzajúcej cez rieku. Prostredníctvom nich sa hlásil o slovo potlačený modernizmus. Nie

v zmysle zviditeľňovania „švov“ narácie a vytesňovania emocionality. Sociálny, ekonomický, ideologický svet nezačínal až za naratívnu úroveň príbehu znamenajúcou semiotiku. Očakávanie ďalšieho pokračovania sa do istej miery pozastavilo, napriek štrukturácii ľudskej skúsenosti túžiacej po básnickej spravodlivosti, po zreteľnom morálnom zakončení, po rozuzlení konfliktu.

Niekedy je však lepšie nevedieť. Tak je to aj v prípade Bednárových epických presahov do ďalšieho života obyvateľov *Bloku 4/B* zo Smaragdovej ulice. Ušetrilo by nám to sklamanie. Z toho, že Bela čakala dieťa nie s Fajlom, ale s Peťom, a chcela to „prišit“ Fajlovi, „ktorý by aj nedbal“. Ale zasiahol Peťov otec a Bela si „dala pomôcť“. Ostala sama s „nakriveným“ životom. A tak si Fajlo zobral ďalšiu kamarátku zo spoločného dvora – Kláru Mikovú – a čakal dieťa s ňou.

Oproti modernistickým koncom je realistická poetika smutnejšia: Nataša Rostovová z *Vojny a mieru* sa vydala za Pierra Bezuchova, pribrala a mala s ním tri dcéry. Úbohá Nataša, ľahučká ako vánok. Úbohí Bela a Fajlo.

ZEMSKÁ ATMOSFÉRA OČAMI FILMOVÉHO REŽISÉRA A VÝTVARNÍKA

Ondrej Slivka

Motto:

*Ohlás koniec svojej reči hodne vopred,
aby poslucháčov od radosti netrafil šlak.*

Kurt Tucholsky

Nakoľko je nám neustále pripomínané, že na Slovensku treba znížiť a zlúčiť počet študijných odborov, táto prednáška je snahou o kumuláciu meteorológie, fyziky, kozmonautiky, filmového a výtvarného umenia.

Pre filmárov je dôležité mať aspoň základné poznatky z meteorológie, aby dokázali odhadnúť vývoj počasia na najbližšie hodiny. Niektoré lokálne javy (búrky, hmly, horský vietor) sa nedajú spresniť vo všeobecnej meteorologickej predpovedi, ale možno ich predvídať na základe poznania ich zákonitostí a sprievodných javov. Samotné atmosférické úkazy sa stali témou viacerých hraných a animovaných filmov (*Twister, Dokonalá búrka, Potopa, Deň po tom, Hmla, Ježko v hmle, Doba ľadová*). Vo filmárskej praxi sme často závislí od prejavov atmosféry. V hranom a dokumentárnom filme je to jednak počasie, ktoré priamo ovplyvňuje priebeh nakrúcania; na druhej strane nesmieme zabúdať ani na výtvarný efekt neba nad hlavou. Veď nie náhodou celkové vonkajšie vyznenie scény nazývame atmosférou. Napríklad dej filmu Eduarda Grečnera *Drak sa vracia* sa celý odohráva pod zamračenou oblohou. V animovanom filme je situácia samozrejme ľahšia, lebo v ňom si na palete namiešame počasie, aké chceme. Paradoxne práve tu výtvarníci často podceňujú výrazové prostriedky oblohy a vytrvalo ju zobrazujú ako plochu natretú ultramarínom. Pritom dejiny maliarstva poskytujú dostatok dôkazov, že nebo nad hlavou nemusí byť vždy iba modré.

V neposlednom rade, úlohou umelcov je byť svedomím spoločnosti. Tá dnešná neustále podceňuje ochranu atmosféry. Veď to, čo je zadarmo, sa nepovažuje za cenné.

Od praveku bola obloha vyhradená iba bohom. Preháňal sa po nej boh Rea na slnovej bárke, ikonopisci ju pokryli lístkovým zlatom, lebo tam kdesi nad nami sa nachádzal Raj. Ale stále sa našli takí, ktorí túžili ochutnať jablko poznania. Giotto di Bondone jej prinavrátil blankyt, aby ho ďalší zatúžili odhrnúť.

<https://www.ancient-origins.net/myths-legends/mythology-nut-mother-gods-007084>

<https://www.nationalgallery.org.uk/PAINTINGS/ENGLISH-OR-FRENCH-THE-WILTON-DIPTYCH>



<https://curiator.com/art/giotto-di-bondone/lamentation>

Roku 1960 kapitán amerického letectva Joe Kittinger na plošine zavesenej pod balónom vystúpil do výšky 31 kilometrov. Podmienky, v ktorých sa nachádzal, v ničom nepripomínali raj. Pred odchodom na večnosť ho chránil iba jednoduchý skafander. Keď nadišiel čas návratu, vyskočil. Padajúc v riedkej atmosfére dosiahol temer nadzvukovú rýchlosť. Vo výške 5 kilometrov otvoril padák a bez-

pečne pristál na zemi. Všetko zaznamenali kamery. (Na rozdiel od neskoršieho letu Jurija Gagarina, ktorému nedali do Vostoku ani fotoaparát Ljubitel!)

<https://www.youtube.com/watch?v=sbVQ33ujzFw>

Druhý Američan na orbite Scott Carpenter bol taký nadšený fotografovaním našej modrej planéty, že temer minul všetko pali-vo neustálym natáčaním lode, aby mal čo najlepší výhľad. Keď ho z riadiaceho strediska varovali, začal zmätkovať a pristál v Atlantiku 465 kilometrov od určeného miesta. Trvalo niekoľko hodín, než ho našli. NASA ho už nikdy viac nepustila do vesmíru.

Prvé fotografie z mesačného povrchu ukázali, ako vyzerá krajina bez atmosféry. Žiadna vzdušná perspektíva, mäkké svetlo, každodenné divadlo mrakov. Na obzore sa črtá ostrý horizont, predmety vrhajú syté ohraničené tieň, nad hlavou čierna tma. Leonardo by tu márne hľadal svoje legendárne sfumato. Obrovské, aj niekoľko stostupňové rozdiely teploty povrchu medzi pekelnou vyhňou dňa a ľadovým objatím noci. Všade hrobové ticho.

Pristátie na Mesiaci zdokumentovali astronauti fotoaparátmi Hasselblad. Ale nešťastná náhoda zapríčinila, že jediná fotografia, na ktorej sa nachádza prvý človek na Mesiaci – Neil Armstrong, je ním nasnímaná podobizňa kolegu Edwina Buzza Aldrina. Neil sa odráža v jeho prilbe. Je to jediná fotka, ktorou sa môže pochváliť vnúčatám. Na iných fotografiách sa nenachádza. Na orbite pri spiatočnom prestupovaní z lunárneho modulu do veliteľskej sekcie totiž zabudli v module Aldrinove filmy. Posledná misia (Apollo 17) bola už vybavená diaľkovo ovládanou farebnou televíznou kamerou. Vďaka nej sme mohli sledovať štart lunárneho modulu Challenger z povrchu Mesiaca. Posledným človekom na Mesiaci bol Američan slovenského pôvodu Eugene Cernan.



https://apod.nasa.gov/apod/image/0907/apollo11return_nasa_big.jpg



https://www.nasa.gov/sites/default/files/styles/full_width_feature/public/images/337294main_pg62_as11-40-5903_full.jpg

<https://www.youtube.com/watch?v=9HQfauGJaTs>

Povrch Mesiaca ukazuje, ako účinne nás atmosféra chráni pred bežnými meteoritmi. Pred tými väčšími, našťastie zatiaľ iba filmovými, nás obráni Bruce Willis.

https://www.youtube.com/watch?v=kg_jH47u480

Atmosférou sa šíri zvuk. Na tento fakt často zabúdajú tvorcovia vedecko-fantastických filmov, v ktorých rakety svišťa vesmírom s rámusom dieselových lokomotív. Perfekcionista Stanley Kubrick vo filme *2001: Vesmírna odysea* (ktorú napísal fyzik Arthur Clarke) ukázal, že dramatické napätie kozmických exteriérov sa dá vyvolať aj filmovým tichom.

<https://www.youtube.com/watch?v=-3m-Zu3qgM4>

https://www.youtube.com/watch?v=F7HGwVqI_FM

Zloženie atmosféry

Atmosféra sa skladá z troch elementárnych zložiek:

- z čistého suchého vzduchu,
- vodnej pary,
- tuhých a plyných prímiesí.

Vzduch je zmesou 78 % dusíka, 21 % kyslíka a 1 % ostatných plynov (argón, oxid uhličitý, neón, hélium, kryptón, xenón a ozón). I keď sa dusík nezúčastňuje v chemickej aktivite atmosféry, už z jeho názvu vyplýva, že bráni náhlejšej oxidácii.

V počiatkoch vesmírnych letov Američania dávali do kabín kozmických lodí iba čistý kyslík pod zníženým tlakom. Rozdiel vnútorného tlaku a okolitého vákua vesmíru potom nebol taký veľký, čo umožňovalo tenšiu konštrukciu stien, a teda aj úsporu na hmotnosti. V prípade porušenia tesnosti by umelá atmosféra neunikala rýchlo pod silným tlakom, ale oveľa pomalšie, čo predlžovalo reakčný čas posádky na záchranné opatrenia. Americkí kozmonauti prechádzali na kyslíkovú atmosféru už pred nastúpením do lode, preto vždy prichádzali na štartovaciu rampu v uzavretých skafandroch napojených na klimatizačnú jednotku. V bondovke *Žijeme len dvakrát* práve neodborná manipulácia s ňou pri nastupovaní do rakety prezradila britského agenta 007. Naproti tomu Rusi

od počiatku používali v kozmickom programe umelú atmosféru rovnakého zloženia, aké je na Zemi. Pri nastupovaní do rakiet sa preto ruskí astronauti môžu nerušené vybozkávať s odprevádzajúcimi davmi. Aj pri spoločnom vesmírnom spojení lodí Sojuz a Apollo museli kozmonauti používať prechodovú komoru na vyrovnanie tlaku a zloženia umelej atmosféry. Američanom sa ich experiment s čistým kyslíkom stal osudným už na samom jeho počiatku, keď počas simulovaného štartu pri nácviку posádky Apollo 1 došlo, pravdepodobne od iskry pri otváraní suchého zipsu, k požiaru. V čistom kyslíku začali horieť aj také materiály, ktoré sú v zemskej atmosfére nehorľavé. Navyše podtlakom došlo k zablokovaniu dverí. Všetci traja kozmonauti, Virgil Grisson, Edward White a Roger Chaffee, zhoreli. Po tejto tragickej nehode sa postupne upustilo od používania nízkotlakovej, čisto kyslíkovej atmosféry. Táto nešťastná udalosť sa stala úvodnou scénou filmovej drámy *Apollo 13*.

<https://www.youtube.com/watch?v=bYh6YXH-psk>

Samotné zloženie zemskej atmosféry rozpráva o dramatickom curriculum vitae našej planéty odohrávajúcim sa v niekoľkých dejstvách. Už samotná prevaha dusíka svedčí o doslova pohnutej mladosti našej matičky. Dusík v atmosfére si totiž dokázali udržať iba planéty veľkosti Zeme a väčšie. Tie ale v „odstredivke“ slnečnej sústavy mohli vzniknúť až za dnešnou dráhou Marsu (jeho atmosféru tvorí kysličník uhličitý). Preto sa naša zemeguľa musela sformovať kdesi medzi Marsom a Jupiterom. Potom bola v období veľkého bombardovania, či už priamo zrážkou s inou protoplanétou vybodyčkováaná, alebo gravitačnými silami presunutá do zóny života. Ďalšia zrážka s obežnicou veľkosti Marsu naklonila rotačnú os a ošúpala hrubú zemskú kôru, čo umožnilo sopečnú činnosť, ktorá dostala do atmosféry uhľovodíky potrebné pre vznik života. Z časti materiálu vyvrhnutého do kozmu sa najprv vyformoval prstenec, z ktorého v priebehu jedného týždňa vznikol Mesiac a vytvoril s našou Zemou „tanečný pár“ s viazanou rotáciou. Vďaka tomu sa na Zemi mohol začať príliv a odliv oceánov, omnoho neskôr tak potrebný pre východ života z vody na súš, ale i fascinujúce divadlo úplného zatmenia Slnka. Mesiac sa neustále od Zeme

vzďaľuje rýchlosťou 38 mm za rok. Čo je zaujímavé, uhlová veľkosť Slnka a Mesiaca je rovnaká akurát v čase, keď sa v hladisku prírodného amfiteátra objavil človek. Akoby toto nebeské divadlo bolo naplánované akurát pre neho.

Kyslík v atmosfére je dôležitý pre život, je potrebný pre dýchanie. Reakciou s ultrafialovým a röntgenovým žiarením vytvára trojatómovú molekulu kyslíka O_3 nazývanú ozón. Slovo odzón v gréčtine znamená vôňa. Môžeme ju začuť pri búrkach alebo elektrických skratoch. Vyskytuje sa vo výškach okolo 25 kilometrov. I keď je jeho množstvo také malé, že všetok by pri zemskom povrchu vytvoril vrstvu hrubú len 2 až 3 milimetre (!), pohlcuje 1040-krát viac tohto smrtiaceho žiarenia ako čistý vzduch.

Vzdušný obal chráni zemský povrch pred extrémnymi zmenami teplôt ohrievania počas dňa a ochladzovania počas noci.

Pre tepelnú reguláciu je nesmierne dôležitý aj oxid uhličitý. Podobne ako vodná para aj on vytvára skleníkový efekt, bez ktorého by prízemné teploty na Zemi klesli trvalo pod bod mrazu. Zem by bola jednou veľkou snehovou a ľadovou guľou. Jeho nadprodukcia naopak spôsobuje rozsiahle klimatické zmeny smerujúce ku globálnemu otepleniu. Extrémnym prípadom prehriatej atmosféry je plynný obal Venuše, kde je tlak na povrchu 90 atmosfér a teplota 480 °C. Vnútro Papinovho hrnca je v porovnaní s týmito veličinami rekreačné stredisko. Množstvo oxidu uhličitého v zemskej atmosfére reguluje rastlinstvo vrátane planktónu.

Vodná para, ako aj voda v kvapalnom a pevnom skupenstve, sa vyskytuje v troposfére (asi 10 kilometrov hrubej spodnej vrstve atmosféry). Objemovo je v nej zastúpená do štyroch percent. Práve ona vytvára každodenné divadlo hry oblakov, rôzne sfarbenie oblohy. Významne prenáša tepelnú energiu.

Prímesi sa do atmosféry dostávajú zo zemského povrchu (morská soľ, prach, peľ, splodiny horenia). Tuhé prímesi majú nezastupiteľnú úlohu pri kondenzačných procesoch. Tvoria jadrá, okolo ktorých narastajú vodné kryštáliky. (Biele čiary za tryskáčmi sú vlastne ľadové kryštáliky na jadrách z exhalátov.) Bez nich by ani v nasýtenej atmosfére nevznikli zrážky.

Zemská atmosféra sa vertikálne delí na viacero vrstiev. Jej horná hranica sa udáva vo výške okolo 3 000 kilometrov. V skutočnos-

ti prechádza plynule do kozmického priestoru. Atmosféra je ako všetky plyny stlačiteľná, takže jej množstvo výškou veľmi rýchlo klesá. Polovica jej celkovej hmotnosti je sústredená do výšky 5,5 km (čo je vzdialenosť, akú v horizontálnom smere prejde človek rýchlou chôdzou za hodinu). Ak by sme si Zem predstavili ako guľu s polomerom 1 m, tak 99 % atmosféry by bolo sústredených vo vrstve hrubej necelých 6 milimetrov.

Atmosféra sa podľa priebehu teploty a výšky delí na vrstvy:

Troposféra	0 – cca 11 km	
Stratosféra	11 – 50 km	V spodnej časti je teplota okolo – 50 °C, v horných vrstvách účinkom ozónu stúpa až okolo 0°C .
Mezosféra	50 – 80 km	Teplota opäť klesá až do 90°C.
Termosféra	80 – 800 km	Teplota stúpa až nad 1000°C.
Exosféra	nad 800 km	Nemerateľne riedka hustota plynov.

Troposféra

Z výtvarného a meteorologického hľadiska je najdôležitejšia spodná vrstva atmosféry: troposféra (gr. tropos – zmena). Na rozdiel od ostatných vrstiev v nej prebieha silné vertikálne premiešanie. Slnko zohrieva zemský povrch. Od neho sa zohrieva vzduch, ktorý stúpa, a na jeho miesto klesá studený vzduch z výšky. Vertikálne prúdenie vplýva aj na hrúbku troposféry. Na pólach meria iba 8 km, ale na rovníku, kde je zohrievanie najintenzívnejšie, dosahuje hrúbku až 18 km.

Slnčné žiarenie prenikajúce atmosférou sa na molekulách vzduchu, čistočkách vodnej pary a prímiesi rozptyľuje. Najviac sa to týka ultrafialového žiarenia a modrého okraja spektra. Preto je obloha modrá. Čím viac je v ovzduší znečisťujúcich látok, tým väčší rozptyl postihuje aj ostatné časti spektra. Obloha sa farbí do biela. Rozptyl svetla zvyšuje difúzne žiarenie oblohy. Preto aj v situáciách, keď pre výškovú oblačnosť nevidieť slnko, expozimeter môže vykazovať vysoké hodnoty.

Dramatický oranžový západ slnka medzi roztrhané mraky znamená rôznorodé prúdenie výškového vetra v čase, keď by už malo byť bezvetrie. Znamená to zmenu počasia, veterno. Červánky vznikajú lomom lúčov (refrakciou) slnečného svetla v atmosfére

so zvrátenými čiastočkami prachu. Keďže krátkovlnné zložky svetla (fialové a modré) sa najviac lámu, ak je slnko nízko, lámu sa pod obzor a my vidíme iba červenú zložku spektra.

Najznámejším zobrazením krvavo červenej oblohy je obraz *Výkrik* od Edvarda Muncha z roku 1893. Zhmotňoval zážitok spred pár rokov, ktorý maliar popísal takto:

„Šiel som po ceste s dvoma priateľmi, slnko zapadalo za horu nad mestom a fjordom, pocítil som nápor smútku, nebo sa náhle zmenilo na krvavú červeň. Zastavil som sa, oprel o zábradlie, smrteľne unavený. Priatelia sa po mne pozreli a pokračovali ďalej, díval som sa na plápolajúce mraky nad fjordom. Boli ako krv a meč a mesto, modročierny fjord a mesto, moji priatelia išli ďalej a ja som tam stál a triasol sa strachom a cítil som, akoby veľký, nekonečný výkrik išiel krajinou.“¹

Podľa jednej teórie Munch zachytil mimoriadne silnú spektrálnu refrakciu spôsobenú prachom v stratosfére po výbuchu sopky Krakatoa v roku 1883.



http://www.nasjonalmuseet.no/filestore/Samlinger_og_forskning/Edvard_Munch_i_Nasjonalgalleriet/Skrik_1893/NG.M.009392.jpg

¹ Petr Wittlich: Edvard Munch. Praha : Odeon, 1985, s. 20.

Atmosférický tlak. Molekuly vzduchu majú svoju hmotnosť, ktorá je priťahovaná zemskou príťažlivosťou a vyvíja určitý hydrostatický (aerostatický) tlak. Na hladine mora predstavuje tento tlak priemerne 1013 hPa, teda 1,013 kp na cm². Vo filmoch slúži k záverečnému vysávaniu záporných hrdinov. Cez prestrelené okienko lietadla Jamesom Bondom vycucal globálneho zloducha Goldfingera, Ellen Riplová vyvetrala do kozmu už viacerých votrelcov, v Total Recall Arnold Schwarzenegger vypúčal oči na Mars.

<https://www.youtube.com/watch?v=pHXevnoAciY>

<https://www.youtube.com/watch?v=86scPKqWFvc>

Premenlivosť tlaku je priamo spojená s hlavnými meteorologickými javmi. Jedným z pôsobiacich faktorov je teplota. Pri ochladzovaní sa molekuly vzduchovej hmoty spomaľujú, jej objem sa znižuje, hustne, stáva sa ťažšou a klesá k zemi, kde vytvára oblasť tlakovej výše (anticyklónu). Nakoľko do oblasti tlakovej výše priteká suchý vzduch z horných vrstiev troposféry, tlakové výše sa obyčajne spájajú s pekným slnečným počasím. Prízemná vrstva vzduchu sa vplyvom Coriolisovej sily na severnej pologuli stáča v smere hodinových ručičiek. Preto je nástup tlakovej výše spojený s prílevom studeného vzduchu, ktorý postupne slabne. Pre jej stred je typické stabilné bezvetrie. Potom začína viať vietor, silnie, mení sa na južný, a preto je záver pôsobenia tlakovej výše spojený s prílevom teplého vzduchu z juhu. Okraje tlakových útvarov sú ohraničené teplotnými frontami, ktoré sprevádzajú zrážky.

Opačný jav nastáva pri ohrievaní vzduchovej hmoty. Rýchlejší pohyb molekúl ich od seba navzájom vzdáľuje, hmota sa stáva redšou, ľahšou než okolitý vzduch, stúpa hore a zanecháva na povrchu oblasť podtlaku – tlakovú níz (cyklónu). Keďže v prízemnej vrstve špirálovo prúdi do jej stredu, strháva vlhký vzduch z frontálnych okrajov. Stúpaním do výšky sa ochladzuje, dochádza v ňom ku kondenzácii vodnej pary. Preto je pre tlakovú níz typické zamračené, upršané počasie.

Vo filme *Deň po tom* využil režisér Roland Emmerich obrovskú cyklónu na mohutný prílev studeného vzduchu zo stratosféry a nástup novej doby ľadovej. Nie som si istý, či by to ozaj fungovalo. Po prvé: Cirkulácia v tlakovej níži je predsa opačná! Po druhé:

Vzduch v stratosfére je veľmi riedky, to znamená, že má aj pomerne malú tepelnú kapacitu, nedokáže vytiahnuť také veľké množstvo tepla, aby v okamžiku zmenil krajinu na mrazené eskimo. Emmerich pracoval s magickým stostupňovým mrazom. V našej atmosfére sa ale takto prirodzene studený vzduch nikde nevyskytuje.

<https://www.youtube.com/watch?v=5hFE1itGJQw>

Najsilnejšie cyklóny sú v atmosfére Saturnu a Jupitera. Rýchlosť vetra v nich dosahuje až 1500 km/h. Tieto útvary sú mimoriadne stabilné. Najznámejšia je Veľká červená škvrna na Jupiteri. Má trikrát väčší priemer než naša Zem a astronómovia ju pozorujú už viac ako 300 rokov. Ide o špirálovitý útvar oblakov z kryštálov hydrosířičitanu amónneho a fosforu vystupujúci 8 km nad vrchnú vrstvu mrakov.

<https://www.youtube.com/watch?v=9LYDbp9GwzM>

V atmosfére neustále vznikajú teplotné a tlakové rozdiely, následkom ktorých je prúdenie:

- pozdĺžne (napr. jet stream),
- vírové a rotorové,
- vlnové,
- pulzujúce.

Rozdiel barických tlakov spôsobuje silu horizontálneho barického gradientu. Tá je síce veľmi malá, ale keďže medzi molekulami vzduchu nie je takmer žiadne trenie, rýchlosť ním vyvolaného vetra by v priebehu niekoľkých hodín stúpila na vyše 100 km/h. Neustálemu vzrastaniu rýchlosti vyrovnávania tlakov zabraňuje Coriolisova sila spôsobená rotáciou Zeme.

Coriolisova sila pôsobí na všetkých rotujúcich telesách. Na severnej hemisfére našej zemegule sa dráha pohybujúceho sa objektu zatača v smere hodinových ručičiek, na južnej v ich protismere. Overil si to aj mladý Bart Simpson telefonátom do Austrálie. Žiaľ, Coriolisova sila si nezahrála v najznámejšom filmovom sífóne všetkých čias. Krv Marion Craneovej, v kultovej výlevke klasického hororu *Psycho*, sa hnaná sprchou otáča proti smeru hodinových ručičiek! Coriolisova sila má najvyššiu hodnotu na pólach, nulovú

na rovníku. To ona postupne vychýľuje horizontálny vietor od pôvodného smeru kolmého na izobary (tlakové vrstevnice).

https://www.youtube.com/watch?v=dt_XJp77-mk

https://www.youtube.com/watch?v=OnB4qMT5R_Y

<https://www.youtube.com/watch?v=0WtDmbr9xyY>

Keby nebolo Coriolisovej sily, vzduch medzi obratníkmi by sa najviac zahrieval, stúpал by do výšky, a na jeho miesto by pritekal studený z pólův. Uvedená sila však zasahuje do tohto prúdenia a rozbíja ho na tri navzájom závislé cirkulačné systémy:

Arktická (antarktická) cirkulácia, charakteristická dlhodobou tlakovou výšou.

Cirkulácia v miernych zemepisných šírkach má v nižších vrstvách prevládajúce prúdenie od juhozápadu. V zemepisných šírkach okolo 60 stupňův vznikajú pohybujúce sa cyklóny a anticyklóny, ktoré vyvolávajú časté zmeny počasia. Smerom k rovníku, v subtropickom pásme sa nachádza hraničná oblasť typická klesavými prúdmi suchého vzduchu z veľkých výšok. Túto oblasť charakterizuje minimum zrážok a jasná, bezoblačná, „plechová“ obloha.

Tropická cirkulácia zaberá približne 50 % zemského povrchu. Teplý vzduch z rovníka stúpa do výšok, kde sa na svojom pôvodnom postupe k pólu stáča a klesá ako pasát. V rovníkovej oblasti sa tieto prúdenia z oboch pologúľ stretávajú a môžu vytvoriť tropické cyklóny. Poznáme ich pod miestnymi názvami: uragán, tajfún, hurikán alebo cyklón. Nakoľko Coriolisova sila je tu veľmi malá, rýchlosť vzduchu v nich dosahuje veľmi vysoké hodnoty.

https://www.youtube.com/watch?v=xqM83_og1Fc

Zatiaľ čo globálna cirkulácia určuje podnebie na Zemi, sekundárna cirkulácia zapríčiňuje zmeny počasia. Najvýraznejšie sú v oblasti medzi subtropickým pásmom vysokého tlaku a oblasťou vyššieho tlaku nad pólmi. Táto cirkulácia je v miernych zemepisných šírkach zložitá, ovplyvňovaná množstvom zdanlivých maličkostí. Riadi sa zákonmi nelineárnych dynamických systémův, preto nie je možná dlhodobá predpoveď počasia.

Vzduchové hmoty vznikajú v oblastiach, kde môže atmosféra dlhodobejšie cirkulovať nad rovnakým povrchom (napr. hladinou oceánu, rozľahlými stepami), až nadobudne príslušné vlastnosti. Potom sa dostanú do pohybu a začnú sa premiešavať. Prechod medzi susediacim teplým a studeným vzduchom sa radikalizuje, vznikajú frontálne zóny. Ich steny dotyku nie sú kolmé, ale zošikmujú sa pod vplyvom ich rozdielnej hustoty. Teplý vzduch sa v podobe dlhého klinu nasúva nad studený a opačne: studený sa ako mohutný oblý val snaží podtlačiť pod teplý. Podľa toho rozlišujeme dva základné typy frontov: teplý a studený. Stáva sa, že studený front dobehne predchádzajúce, jeden z nich sa dostane nad druhý a vzniká oklúzia.

Teplý front je typický nasúvaním teplého vzduchu nad studený. Vytvorí 10 km vysoký a až 1000 km dlhý klin postupujúci na východ alebo severovýchod rýchlosťou len okolo 30 až 40 km/h. Na oblohe vytvára substratosférickú oblačnosť ľadových rias (Cirrus), ľudovo nazývaných konské chvosty. Oblačnosť postupne hustne, vytvára závoj (Cirrostratus), ktorý v noci vidíme ako kruh okolo Mesiaca. Mraky sú čoraz nižšie, približne za 24 hodín od prvých rias zhustnú a poklesnú až na súvisle zatiahnutú, upršanú šedú oblohu typu Nimbostratus, vo filmárskej praxi nazývanú „deka“. Drobný, ale vytrvalý dážď trvá aspoň jeden deň. Zrážkové pásmo má dĺžku okolo 400 km, v zime i viac. Na rozdiel od filmárov nízky stratus meteorológovia nazývajú „siedme nebo“ (podľa čísla v klasifikácii oblakov). Pri zimnom inverznom počasí sa v nížinách a kotlinách teplý front nemusí prejavíť zvýšením teploty, nakoľko ľahší zohriaty vzduch sa môže naliať nad starý studený, usadený v prízemnej vrstve.

Studený front. Keď sa hustejší studený vzduch pohybuje voči teplému, vклиňuje sa pod neho, teplá vzduchová hmota stúpa, pričom sa v menšom tlaku rozptína a ochladzuje. V určitej výške dochádza ku kondenzácii, vzniká oblačnosť a zrážky. Postup frontu pri zemi brzdí trenie, ktoré zväčšuje sklon frontálnej plochy. Na jej čele sa tvoria búrkové oblaky Cumulonimbus siahajúce až na hranicu stratosféry. Ich predná strana je sprevádzaná silným rotorovým vetrom (s nárazmi vetra až okolo 100 km/h) a veľmi intenzívnymi zrážkami – húlavou. Časovo sú však tieto zrážky kratšie

ako pri teplom fronte, spravidla prejdú za pár hodín. Niekedy však studený front narazí na prekážku (napr. blokujúcu tlakovú výš) a zvlní sa. Jeho postup sa zastaví. Výsledkom je niekoľkodňové zlé počasie s nízkou oblačnosťou.

Silný rotor padajúceho búrkového vetra nazývaný microburst (slovenský názov húlava) majstrovsky zobrazil anglický maliar Joseph Mallord William Turner na obraze *Snežná búrka*:



https://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N00/N00530_10.jpg

Oklúzia. Keď studený front dobehne teplý front, stretnú sa tri teplotne rozdielne vzduchové hmoty. Teplý vzduch sa odtrhne od zeme a vznikne nová frontálna plocha oddelujúca dve studené plochy

<https://www.youtube.com/watch?v=dwlQds-4l7I>

Z miestnych cirkulačných systémov sú „najfotogenickejšie“ tromby. Sú to vzdušné víry s vertikálnou osou otáčania. Vznikajú pri veľkej nestabilite v prízemnej vrstve, keď sa z nej odtrhávajú bubliny horúceho vzduchu. Ľudovo sa nazývajú bosorky, lebo sú viditeľné vďaka strhávanému prachu, listiu, slame, zvlnenému obilju. U nás majú priemer 2 až 50 m a výšku 5 až 100 m. Pre tieto relatívne malé rozmery nepôsobí na ne Coriolisova sila, preto je smer

ich otáčania rôznych. V južnej Európe a na Ukrajine bývajú väčšie. V Severnej Amerike sa vyskytujú mimoriadne veľké tromby – tornáda.

<https://www.youtube.com/watch?v=jlkafcauKk>

Tetsuya Theodore Fujita (1920 – 1998), japonský meteorológ, sa zaoberal tornádami vyvolanými búrkami po požiaroch, ktoré zapálili jadrové bomby v Hirošime a Nagasaki. Potom sa presťahoval do USA. Vytvoril šesťstupňovú stupnicu hodnotenia sily tornáda, ktorá nesie jeho meno.

Bóra (silný studený padajúci vietor) vzniká, keď studený vzduch zo severu prenikne na pobrežie Jadranu a steká po svahoch hôr ako lavína. Podobný vietor spôsobil smršť v Tatrách.

Voda v atmosfére

Aby sa vodná para vo vzduchu stala viditeľnou, aby mohla vzniknúť hmla, oblaky, zrážky, musí sa vzduch na 100 % nasýtiť parou a ďalej presycovať, aby nastala kondenzácia.

Výtvarnými účinkami atmosféry sa zaoberal Leonardo da Vinci. Vo svojich *Úvahách o malbe* na viacerých miestach popisuje zhoršenú priehľadnosť atmosféry pri zemskom povrchu, spôsobenú kondenzáciou vodnej pary (v meteorológii označovanú ako dymno medznej vrstvy). Vďaka nej jasnejšie rozlišujeme vrcholy hôr, aj keď sú vzdialenejšie než ich úpäta:

„Jasne sa vidí, že jeden vzduch je hustejší ako druhý, a ten hustý vzduch je bližšie zeme, a čím viac sa vznáša do výšky, tým býva redší a priesvitnejší. Z vecí vysokých a veľkých, ktoré sú ďaleko od teba, spodok málo vidíš, nakoľko zorný lúč prechádza stále vzduchom ťažkým...“

„Mraky sú hmly vytiahnuté slnečným teplom a ich zdvih sa riadi zásadou, že ich váha sa rovná sile nadnášajúceho. Ich váha vzniká kondenzáciou a kondenzácia má pôvod v teple...“²

Kondenzácia a vznik zrážok

Väčšina oblakov vzniká pri ochladzovaní vzdušných hmôt stúpaním do výšok, až v určitej úrovni dosiahnu 100 % relatívnu

² Leonardo da Vinci: *Úvahy o maliarstve*. Praha : Gryf, 1994, s. 124 a 94 – 95.

vlhkosť. Tu sa rozpustená vodná para vyzráža a stane sa viditeľnou. Táto výšková úroveň sa nazýva kondenzačná hladina a tvorí základňu oblakov. Drobné kvapôčky unášané teplým vzduchom stúpajú vyššie a vo vysokých kumuloch až po dosiahnutí hladiny ľadových jadier, podchladené (na 12 °C) začínajú mrznúť a padať vlastnou váhou dole. Tu sa v lete topia a dopadajú vo forme dažďa. Od toho, či oblak siaha aspoň 100 m nad hladinu ľadových jadier, závisí, či bude z neho pršať alebo nie. Ak horná časť kopovitého oblaku odráža slnečné lúče, slnko cez neho nie je vidieť, je to znamením, že vo vnútri sa nachádza veľké množstvo nezmrznutých kvapôčok vody vynesенých silným teplým vertikálnym prúdením schopným vyvolať búrku. Naopak, ak slnko presvitá cez horné okraje kopovitej oblačnosti, znamená to, že tieto sú tvorené prevahou drobných ľadových kryštálikov, čiže oblak prestal rásť a nehrozí z neho búrka. Ku kondenzácii vodnej pary v atmosfére okrem splnenia vyššie uvedených fyzikálnych podmienok sú nutné kondenzačné jadrá (mikroskopické čiastočky prachu, peľu, soli), okolo ktorých sa začnú zrážaním nabalovať vodné kvapky. V horných vrstvách troposféry môže nastať zvláštny jav, že i napriek tomu, že je vzduch až niekoľkonásobne presýtený vodnou parou, vďaka jeho čistote nemôže dôjsť ku zrážaniu prebytočnej pary. Až keď ním preletí lietadlo, výfukové plyny začnú pôsobiť ako kondenzačné jadrá a za lietadlom sa objaví biela stopa zmrznutých oblakov. Kondenzačné jadrá spôsobujú, že v znečistenom vzduchu miest je viac zrážok ako na vidieku. Keď prestali v Londýne kúriť pevnými palivami, zmizla z neho aj povestná londýnska hmla. Majstrovsky ju stvárnil Claude Monet. Záverom týždňa viac prší, lebo počas pracovných dní si nechtiac vyrábame kondenzačné jadrá, a tým aj zrážky na víkend.



<http://art-monet.com/image/1900/1904%20Houses%20of%20Parliament,%20Effect%20of%20Sunlight%20in%20the%20Fog.jpg>

Český kameraman Jan Špáta vo svojej diplomovej práci píše:

„Zvlášť v mestskom prostredí je hriechom nevyužiť stav atmosféry pre hĺbkové priestorové zobrazovanie. Veľkomesto máva zriedka číri vzduch, a preto priamo nabáda k tomuto spôsobu snímania.

Aby sme mohli správne využiť stav atmosféry na priestorové zobrazovanie, je treba správne použiť smer osvetlenia. Je to práve protisvetlo, ktoré má všetky predpoklady vytvoriť spolu s atmosférickým zákalom najlepší hĺbkový dojem. Pri práci po svetle by sa nám vzdušný zákal javil ako hmotná skutočnosť, ktorá by síce do priestoru zneostrovala kontúry predmetov, ale trojrozmerný dojem by sme nedosiahli. Vďaka odrazu lúčov od mikroskopických častíc dymu a vodných kvapôčok vzdušná hmota začína pôsobiť ako svetelný zdroj, a preto čím sú veci vzdialenejšie, tým sú svetlejšie.“³

³ Martin Štoll Martin: Jan Špáta. Praha : Malá Skála, 2007.

Podmienka kondenzačných jadier sa dá využiť pri predchádzaní prietrží mračien a krupobitiu. Do nasýtených oblakov sa strieľajú kryštáliky jodidu strieborného, ktoré vytvoria kondenzačné jadrá a oblak sa vyprší skôr, než v ňom príde k mohutnej búrkovej konvencii. Oblak sa dá takto umelo „vyžmýkať“ na inom mieste, aby napríklad nepokazil slávnostnú vojenskú prehliadku. Tak, ako to urobili v roku 2005 v Moskve.

Oblaky rozdeľujeme a pomenúvame podľa tvaru, výšky a podľa toho, či sa z nich uvoľňujú zrážky. Prvú takúto klasifikáciu zaviedol Luke Howard, anglický lekárnik zaoberajúci sa meteorológiou. Pri ich popise sa používajú latinské slová: cirrus – závoj, riasa; stratus – vrstva; cumulus – kopa; alto – vyvýšený; nimbo – zrážkový. Rozoznávame desať základných druhov oblakov:

Výškové (nachádzajúce sa vo výškach od 5 až do 13 km):

- Cirrus (Ci), riasa, jemné kryštáliky na hranici stratosféry, konské chvosty. Táto oblačnosť obyčajne signalizuje príchod teplého frontu. Tento typ oblakov som použil v rozprávke *Bukanova dcéra* na pozadí bojových scén. V našom podvedomí signalizujú zmenu pokojného stavu (atmosféry).
- Cirrostratus (Cs), riasová vrstva, ľadový závoj, v noci tvoriaci kruh okolo Mesiaca. Na druhý deň obyčajne prší. S takýmto spodobením Mesiaca sa stretávame na obrazoch romantického maliarstva alebo v diele ruského marinistu Ajvazovského.
- Cirrocumulus (Cc), riasová kopa.

Strednej výšky (2 až 7 km):

- Altocumulus (Ac), vyzdvihnutá kopa, baránky.
- Altostratus (As), zdvihnutá vrstva, sivá priesvitná vrstva oblakov.
- Nimbostratus (Ns), zrážková vrstva, hrubá upršaná nejednotlivá vrstva oblakov.

Nízke (do 2 km)

- Stratocumulus (Sc), kopovitá vrstva, vrstva pripomínajúca tmavé dlaždice.
- Stratus (St), vrstva, nízka jednoliata vrstva, tzv. „deka“.

Tento oblak je najmenej fotogenický, preto ho fotografi často umelo v oddelenej expozícii dopĺňajú inde nafotenu kopovitou oblačnosťou. Najznámejšou takouto „zlepšovacou“ fotomontážou je obloha v dramatickej reportáži Dmitrija Baltermanca o vojnových obetiach v Kerči. Žiaľ.



<http://dujye7n3e5wj1.cloudfront.net/photographs/1080-tall/time-100-influenial-photos-dmitri-baltermants-grief-29.jpg>

Cumulus (Cu), kopa, oddelené oblaky s ostrými obrysmi, vznikajú pri peknom počasí konvekciou mohutných bublín zohriateho vzduchu. Pokiaľ nie je extrémne teplo, signalizujú dobré počasie. V horúčavách môžu prerásť až do Cumulonimbusu.

Tieto oblaky vytvárajú pohodovú atmosféru v absurdných kolážových maľbách surrealistu Reného Magritta.

[http://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-3.nsf/O/A-8XYUD2/\\$FILE/Rene_magritte-the_infinite_recognition.jpg](http://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-3.nsf/O/A-8XYUD2/$FILE/Rene_magritte-the_infinite_recognition.jpg)

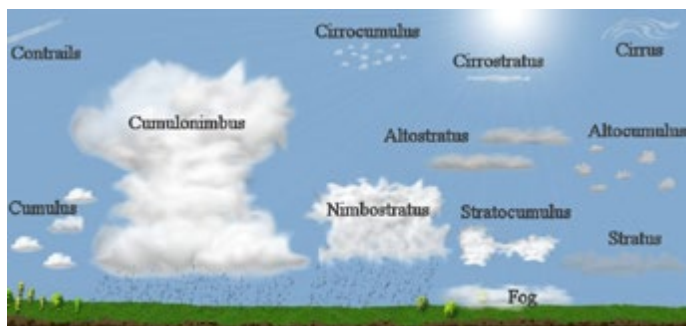


https://lh3.googleusercontent.com/-7YsybE7dGPI/VEvwZV_ichi/AAAAA-AAA7c/VkH9vK05oBo/w1207-h1920-p/The-Castle-of-the-Pyrenees-by-Ren%25C3%25A9-Magritte.jpg

Vertikálne (od nízkej základne siaha až do stratosféry)

Cumulonimbus (Cb), *zrážková kopa*, mohutný búrkový oblak v tvare podkovy prezrádzajúcej silné vnútorné vertikálne prúdenie s rýchlosťou až okolo 40 m/s. (Zvlášť nebezpečný pri nakrúcaní leteckých záberov z ultralightov. Stali sa prípady, keď silný stúpavý prúd vytiahol paraglidera do stratosféry, kde sa zadusil a zamrzol.) V krátkom čase dokáže uvoľniť celú svoju vlhkosť – až 275 000 ton vody. Ak sa s výškou mení rýchlosť a smer vetra, stred oblaku sa môže začať otáčať a rozšíri sa nadol, vznikne tornádo.

Najznámejšou búrkou v dejinách výtvarného umenia je tá na tajomnom rovnomennom obraze Giorgioneho. Röntgen ukázal zamalované ďalšie postavy. Jedna z interpretácií hovorí, že blesky v pozadí symbolizujú ohrozenie Benátok Turkami.



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Cloud_types.jpg



https://i2.wp.com/www.arte.it/foto/orig/05/1799-Giorgione_2C_the_tempest_01.jpg

Niektoré zaujímavé typy oblakov:

Alto cumulus castellanus (Ac cas), hradbovitá kopa. Z rovnej základne vyrastajú vežičky a cimburie, signalizujúce nestabilitu vo vyššej vrstve. Sú predzvestou poobedňajšej búrky.

S týmto typom oblačnosti sa stretávame v diele maliara Fantasy – Tima Whitea.



<https://i.pinimg.com/originals/f2/79/5f/f2795f5d96878b78d7c645978de4c575.png>

Alto cumulus lenticularis (Ac len), šošovkovitá kopa. Tento oblak pripomínajúci UFO vzniká rotáciou vzduchu za horskou prekážkou.

<https://www.youtube.com/watch?v=3P46yC6lma0>

Cb Mammatus, prsia. Spodná časť nákovy búrkového oblaku môže byť tvarovaná výčnelkami pripomínajúcimi ženské prsníky. Tento jav pozorovali aj obyvatelia Perneku i juhovýchodnej časti Bratislavy pri smršti vo štvrtok 21. júna 2007 okolo 17. hodiny.

<https://www.youtube.com/watch?v=V76X-guNB3g>

Za určitých podmienok, najmä nad rovinným terénom, môže dôjsť k pravidelnému rozvlneniu inverznej (v zime) alebo instabilnej vrstvy (v lete). Výškový vietor potom pravidelné pásy oblač-

ných vln vytvaruje do podoby veľkých rožkov. Nakolko priamo z nich nehrozia zrážky, nazývame ich „bagety pekného počasia“. Majstrovsky ich stvárnil renesančný umelec Masolino či surrealistický belgický maliar René Magritte.



https://www.repro-tableaux.com/kunst/tommaso_masolino_da_panicali/pope-liberius_masolino-da-panicali.jpg



<https://arhive.com/res/media/img/oy800/work/b7c/53252.jpg>

<https://www.youtube.com/watch?v=WM4YwR-6uDg>

Hmla je kondenzovaná vodná para tesne nad povrchom.

<https://www.youtube.com/watch?v=nOZwnivtLbc>

Môže vznikáť počas noci ochladením prízemnej vrstvy vzduchu od chladného zemského povrchu až pod rosný bod. Ak je bezvetrie, vznikne iba rosa. Ak však fúka slabý vánok, vzduch sa jemne premieša a vznikne radiačná hmla. Pri ešte silnejšom prúdení sa vzduch pomieša tak intenzívne, že sa dostatočne neochladí a hmla nevznikne. Čím je noc dlhšia, tým je hmla mohutnejšia a tým neskôr sa rozplynie. Cez deň môže vystúpiť a vytvoriť stratus.

Advekčná hmla vzniká premiestnením teplého vlhkého vzduchu nad studený povrch. Sú to hmly typické pre pobrežia alebo údolia riek či jazier. Výklzná svahová hmla vzniká pri nútenom stúpaní vlhkého vzduchu po svahu a jeho následnom adiabatickom ochladzovaní.

Dramatický efekt výklných svahových hmiel využili režisér Vlado Aladár Kubenko a kameraman Alexander Strelinger vo filmovom dokumente *Kalište*.

Umelá hmla sa vo filmoch vyrábala kombináciou dymu (z pomaly horiacich ropných zmesí) a suchého ľadu.

Hmly sú sprievodným javom zimných inverzií, keď počas pekného počasia tlakovej výše sa v noci natlačí do údolí studený vzduch. Na rozhraní medzi ním a teplejším vzduchom vo vyššej vrstve vznikne oblačnosť, ktorá odráža slnečné lúče, a ochladzovanie sa ešte prehľbuje. Na horách je pekné jasné počasie, zatiaľ čo v nížinách pretrváva sychravá zima. Chladný vzduch dokáže vytlačiť z inverzných údolí jedine studený front, ktorý ako buldozér premieša vzduchové vrstvy. Slnečné lúče sa prestanú odrážať od nízkej oblačnosti či hmly, a tak sa v zime v nížinách paradoxne po studenom fronte oteplí. Nádhernou ukázkou inverznej hmly je obraz nemeckého romantického maliara Caspara Davida Friedricha *Pútnik nad morom oblakov*.



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

V počiatkoch projektívnej kultúry využíval premietanie na hmlu Robertson vo svojom *Divadle hrôzy*. Ešte veľkolepejší dojem sa mal dosiahnuť premietaním agitačných filmov na mraky z ruského lietadla Ant Maxim Gorkij. Najkrajším výtvarným využitím hmlového efektu v animovanom filme je snímka ruského režiséra Jurija Norštejna *Ježko v hmle*.

<https://www.youtube.com/watch?v=nKDeMBzXnpg>

Snehová pokrývka premieňa krajinu na biele divadlo, v ktorom sú viditeľné iba nezasnežené časti objektov.

V maliarstve je najkrajším príkladom obraz Pietera Bruegela staršieho *Lovci v snehu*. Grafickú plošnosť dopĺňa „nefotogenický“ Stratus pokrývajúci celú oblohu.



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d8/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_%28Winter%29_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Hunters_in_the_Snow_%28Winter%29_-_Google_Art_Project.jpg

V Ejenštejnovom *Alexandrovi Nevskom* boli ľadové kryhy pre slávnu bitku na ľade vyrobené z vodného skla položené na pontónoch. Točilo sa uprostred leta neďaleko od Moskvy.

Filmový sneh bol kedysi zmesou asfaltu, vodného skla, bieleho piesku a kriedy, dokonca aj naftalínu. Dnes sa používa polyetylén a polystyrén, vodná pena a pre detailné zábery drvený ľad, ale najmä digitálna postprodukcia obrazu.

V tridsiatych rokoch 20. storočia stredozápad Severnej Ameriky nemal počas piatich rokov takmer žiaden dážď. Jedným z dôvodov bola expanzívna premena prérií na poľnohospodársku pôdu. Tisíciky kilometrov štvorcových polí sa zmenili na prašnú púšť. Zomrelo 5 000 ľudí. Vláda narýchlo zorganizovala Správu pre zabezpečenie roľníkov. V jej službách pracovala aj známa dokumentárna fotografka Dorothea Lange. Jej fotografie by mali byť varovným momentom upozorňujúcim na sociálne dôsledky neuvážených zásahov človeka do prírody.



<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI1MTYiXSxbInAiLCJjb252ZXJ0IiwilXJlc2I6ZSAYMDAweDIwMDBcdTAwM2UiXV0.jpg?sha=2f4d9b13924ad772>

<https://www.documentariesforchange.org/wp-content/uploads/2018/07/inspirational-quotes-about-bowl-486-quotes-children-of-the-dustbowl-lk9-of-children-of-the-dustbowl.jpeg>

<https://www.documentariesforchange.org/children-of-the-dustbowl.php4>



<https://i.pinimg.com/originals/83/d6/46/83d6469cb8acd6d5eea8b11b7fb34ec0.jpg>

<http://www.photolib.noaa.gov/big5/theb1365.jpg>

I keď klimatické zmeny v minulosti našej planéty boli v celkovom rozsahu krajných výchyliek oveľa väčšie, ako sú zatiaľ pomerne krátkodobo namerané hodnoty, nikdy zrejme neprebíhali tak rýchlo a nikdy sa na nich tak aktívne nezúčastňovali žijúce organizmy, ako je tomu dnes – v epoche ľudstva. Aj dinosaurusy si určite mysleli, že tu budú naveky!

DOKUMENTÁRNÍ FILM JAKO PROSTŘEDEK (SEBE)VÝCHOVY

Martin Štoll

V minulém roce jsme zde v Barcu absolvovali bakalářské státnice Ateliéru dokumentárnej tvorby (ADT). Viděli jsme pět snímků, z nichž tři byly veskrze autobiografické: jeden zaznamenával povrchně se rozvíjející partnerský vztah, v druhém probíhalo bolestné hledání otce a ve třetím šlo o nenalézání domova. (Pominu, zda studenti a studentky otáčeli kamery do svých životů proto, že měli odvahu, či naopak proto, že byli v tvůrčí nouzi.) Kolega Peter Kerkes po projekci trefně poznamenal: „Už vím, proč se jmenujeme ADT – Ateliér dokumentární terapie.“

Nechal jsem se touto poznámkou inspirovat k zamyšlení nad výchovným potenciálem dokumentárního filmu a dovolím si načrtnout některé linie, které přede mnou při promýšlení vyvstaly. (Předesílám, že odlišuji vzdělání jako získávání souboru vědomostí a dovedností a výchovu jako sociálně-dovednostní kultivační proces.) Došel jsem k tezi, že dokumentární film¹ je ze všech forem a druhů kinematografie pro (sebe)výchovné účely nejvhodnější.

Příběh č. 1.

Vzpomínám si, jak ke mně do střížny přišel v prvním ročníku můj pedagog Rudolf Adler. Měl jsem na stole své první cvičení o vesnických muzikantech, kteří mají jedinou možnost, jak si skutečně zahrát a užít si hudbu, na pohřbech. Film se jmenoval Milenka. Poslední dva záběry byly: záběr na hudební nástroje před hospodou, kam muzikanti po pohřbu zašli, a čerstvý hrob s křížem. Profesor Adler sáhl do kotouče a osobně záběry vyměnil – tedy po hrobu ná-

¹ Jakkoliv je pojem „dokumentární film“ značně problematický, využívám jej v textu jako co nejobecnější označení ne-hrané, non-fiction kinematografie, které v sobě obsahuje všechny žánry i přístupy tohoto druhu ne-fikční filmové tvorby. Za velmi podnětné považuji například teoretické zázemí publikace Martina Palúcha (Autorský dokumentární film na Slovensku po roku 1989. Bratislava : Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2015. S. 13 – 79), které uvádí hlavní současné myšlenkové proudy v teorii dokumentu.

sledovala hospoda. A řekl: „Teď se podívejte, a máte jiný film.“ Měl pravdu. Pokud měl film být o lásce k muzice, nemohl končit zasypaným hrobem. Od té doby vím, že poslední záběr kondenzuje i odráží celý film, poslední záběr je společným cílem jak pro autora, tak pro diváka, poslední záběr nebo situace je kódem poselství. Poslední záběr je směřování. A dále, že síla je skryta v detailu.

V oblasti nehrané kinematografie najdeme mnoho žánrů, které jsou už svojí povahou vhodnými i účelnými prostředky **vzdělání a šíření informací**. Celé vývojové linie populárně-vědeckého a školního filmu, nebo specifické filmy náborové či instruktážní mají (ač se to nezdá) bohaté vyjadřovací postupy, často využívající prvky hraného i animovaného filmu, mají též své vrcholné představitele jak mezi díly samotnými, tak mezi autory. Nelze zde nezmínit tvorbu vědců Jana Calábka nebo Josefa Václava Staňka a filmařů, kteří v rámci popularizace vědeckých poznatků pokračovali sdělovací pole daleko k umělecké expresi: Karla Plicku, Miro Bernata, Radúze Činčeru nebo Kurta Goldbergera, o jehož mystifikační snímek o možném výcviku kosmonautů *Před startem do vesmíru* (1961) se zajímala i sovětská rozvědka, neboť přesvědčivost modelů trenažerské centrifugy byla odzbrojující. A samozřejmě nemohu nezmínit Jiřího Lehovce, jehož Antonín Navrátil nazval básníkem věcnosti² a dokonce jej ztotožnil s fenoménem České dokumentární školy³. Tuto oblast pro naše účely ovšem opustíme.

Nejen hotové filmy, ale i samotný proces, způsob nazírání a prozkoumávání reality právě dokumentárním filmem má svoji specifickou kognitivní či přímo gnoseologickou hodnotu. Je principiálně něco jiného, když vytváříme situace života s profesionálními herci a zachycujeme je, než když se s kamerou ocitáme v realitě samotné a zkoušíme se skrze kameru něco dozvědět. Faktuální film si přeci osvojila i věda, a to nejen pro popularizaci svých poznatků, ale dokonce jako **nástroj zkoumání**. A to nejen ta exaktní,⁴ která ráda využije makrodetaily nebo zrychlené frekvence natáčení pro

² Antonín Navrátil: Jiří Lehovec. Praha: Čs. Filmový ústav, 1966.

³ Antonín Navrátil: Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu. Praha: Čs. Filmový ústav, 1969.

⁴ V roce 1910 předváděl své lékařské filmy Jean Comandon na půdě Francouzské akademie věd, která je ocenila. Nutno podotknout, že šlo z její strany spíše o přitakání edukačnímu potenciálu filmu (např. tzv. Školní film), který ovšem tvoří neodmyslitelnou

sledování přírodních jevů, ale i vědy společenské, jako například etnografie, antropologie. Audiovizuální záznam má pro ně validitu objektivního nebo alespoň objektivizujícího zdroje. A jak dobře víme, i jejich objektem zájmu je od samého počátku kinematografie člověk.⁵ Vždyť právě snímek antropologa Jeana Rouché *Kronika jednoho léta* (*Chronique d'un Été*, 1960) byl oním průnikem vědeckých metod do vytváření mediálního obrazu společnosti, a jedním ze spouštěčů laviny autenticity v kinematografii šedesátých let. „Film, zvuk a video jsou dnes nepostradatelný nástroj vědeckého zkoumání. Poskytuje spolehlivá data o lidském chování, která může nezávislý výzkumník analyzovat ve světle nových teorií,“ napsali v roce 1973 Jean Rouch a Paul Hockings v *Rezoluci vizuální antropologie*.⁶ Rouch šel ostatně později ještě dál, když tvrdil, že „antropolog, který netočí filmy, není žádný antropolog“⁷. Český dokumentarista Tomáš Petrání tuto vědeckou zkušenost s filmem definoval takto: „Film je nástrojem poznávání (ohmatávání viditelného) světa i prostředkem sebepoznání. V procesu tvorby a percepce dochází k ustavování identity a přeformulování vlastních sociálních vztahů“.⁸

Je zjevné, že se v těchto dvou polohách – dokumentární díla rozšiřující vzdělání a dokumentární princip zachycování reality jako kognitivně-gnoseologický nástroj – dotýkáme jakéhosi **jiného smyslu, jiné role, nebo jiné dimenze nehraného filmu**. Když zakladatel československého strukturalismu Jan Mukařovský promýšlel záměrnost a nezáměrnost v umění, dotkl se hranice

linii vývoje ne-fikční kinematografie. (např. Jindra Karasová: Přehled dokumentární filmové tvorby ve světě. Praha : SPN, 1967, s. 7.

⁵ Viz například klasik teorie a historie etnografického filmu Karl G. Heider in: *Ethnographic Film*. Austin : University of Texas Press, 1976

⁶ Rezoluce byla podepsána na IX. International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences v Chicagu v září 1973. Publikována byla v ikonické knize Paula Hockinse *Principles of Visual Anthropology*. Berlín, New York : Mouton de Gruyter, 1974, 1995, 2003.

⁷ Guy Gauthier: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU, 2004, s. 364.

⁸ Tomáš Petrání: *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice : Univerzita Pardubice, 2011, s. 231. Vizuální antropologie je v současnosti etablovaným oborem, viz Martin Soukup: *Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky*. In: David Čeněk, Tereza Porybná: *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2010, s. 15 – 23.

uměleckých a mimouměleckých funkcí díla. Rozdělil díla na dvě velké kategorie: v jedné z nich dílo „slouží nějakému cíli“ a v druhé je dílo „cílem samo o sobě“.⁹ Tedy lapidárně řečeno v první kategorii je dílo nástrojem a v druhé cílem. A ve studii *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, publikované v roce 1936 v Bratislavě, použil formulaci „nadvláda estetické funkce“.¹⁰ Dovolil bych si tento inspirativní pojem pro svůj účel poupravit – a zůstanu nyní u „**nadvlády mimoestetické funkce**“.

Základní odlišnost dokumentu

Od ostatních druhů kinematografie se dokument odlišuje v mnohém: a) má svůj specifický materiál, b) své léty rozvinuté a vyzkoušené postupy a metody, c) svoji genologii, d) produkčně-realizační specifika, e) umí se funkčně mísit s ostatními druhy a zejména f) je postaven na vlastním komunikačním principu.

Pracuje se svého druhu třaskavinou. Nejen s reálným světem (to hraný film také), ale s reálnými životy reálných lidí. Lidí s adresou, s rodným číslem, s minulostí i názory. Vstupuje do těchto světů, ovlivňuje je, zanechává v nich svou stopu. Interpretuje je a samozřejmě jimi i manipuluje. Autor jak hraného tak dokumentárního filmu hledá svá témata v reálném světě, ale dokumentarista je i jako reálné dál předkládá. S cílem, aby je divák za reálné i považoval. A věřil jim. Tedy hraný a nehraný film se liší již v tomto základním rámci komunikace a jak autor, tak divák pracuje, řekl bych, **na základě „jiné smlouvy“**. Jedna událost, jeden okamžik zjevený hraným filmem nebo dokumentárním filmem tak samozřejmě nabývá zcela různé intenzity i smyslu. Jak rozdílný účinek na diváka vyvolá smrt postavy prezentovaná oblíbeným hercem, byť bravurně zahraná, a tatáž smrt na dokumentárním záznamu?

Formulace tématu

Dokumentarista hledá v této realitě svá témata a formuluje je. Vychází buď z obecného a hledá konkrétní postavy a situace, nebo

⁹ Jan Mukařovský: Podstata výtvarných umění. Přednáška pro Ústav pro národní výchovu, 26. I. 1944. In: Jan Mukařovský: Studie z estetiky. Praha : Odeon, 1971, s. 263.

¹⁰ Jan Mukařovský: Estetická funkce, norma a hodnota, jako sociální fakty. Bratislava 1936. In: Jan Mukařovský: Studie z estetiky, tamže, s. 13.

naopak inspirován konkrétními lidmi či situacemi směřuje k zobecnění. Anebo oba přístupy kombinuje. V každém případě hledá téma, které je mu nějak blízké, ke kterému se chce vyjádřit, které mu přijde z nějakého důvodu podstatné. **Proto samotná volba tématu je podle mého svým způsobem autodiagnóza.** Nutnost vyjít z důvěrně známé reality a hledat v ní zobecňující téma je podle mě prvním krokem k uvědomění si sebe sama a k budoucí expresi i reflexi přítomné skutečnosti.

Každý z nás zná tu úlevu, hraničící s rozkoší, když je téma nalezeno. Definováno. Diagnostikováno.¹¹ Při pravidelných workshopech na finské University of Jyväskylä (od roku 2009) zadávám jako první úkol právě definici tématu. A ač si řada studentů myslí, že je to otázka jednoho zamyšlení, některým na to pětidenní prostor workshopů ani nestačí. A s železnou pravidelností se mezi tématy objevuje: a) alkoholismus v rodině, b) problém imigrantů-přistěhovalců, c) dějinná traumata týkající se finského postoje k nacistickému Německu a vztahu k Sovětskému svazu. Tito dvacetiletí studenti však tato témata nenavrhují jako sociologicko-historické sondy a eseje, ale jako vždy osobní rodinné a niterné případy. Navrhuje-li student banální portrét své babičky, na konci seminářů zjišťuje, že babička je nositelkou jednoho z výše zmiňovaných témat. Jestliže chce student reportážně sledovat svoji skupinu spolužáků, dojde po týdnu k tématu multikulturalismu v Evropě, resp. otázce budoucnosti Evropy.

Dalším důležitým krokem po definici tématu je **autorovo umístění v něm.** Zde je téma a zde jsem já. Jsem mimo téma jako pozorovatel? Jsem součástí tématu, tedy týká se i mě? Jsem aktivní tazatel, který do tématu vstupuje? Vedu s tématem dialog nebo jsem s ním v souhlasu a chci vytvořit audiovizuální monolog? Tyto myšlenkové operace nejsou zásadní nejen pro budoucí dílo, ale především pro jeho autora, pro autora v něm. A to možná aniž by si to sám autor uvědomoval.

¹¹ Zde je mimochodem zcela přesná paralela s léčebným procesem: pojmenování diagnózy pacientovi, který pět let chodí po doktorech a nikdo neví, co mu je, výrazně ulehčí následnou léčbu. To byl i případ slovenské dívky, kterou jsem natáčel pro film *Most ke svobodě*, které se rozjasnil život v okamžiku, kdy po letech záchvatů psychiatr řekl: agorafobie.

V návaznosti na Kerekesovu poznámku o Ateliéru dokumentární terapie jsem úmyslně nahlédl přes rameno právě pedagogům tvořivé dramatiky a arteterapeutům. Zjistil jsem, že ve skupině tzv. expresivních terapií¹² se vedle známé arteterapie a dramaterapie vyskytuje od 70. let 20. století cineterapie,¹³ nebo též movie therapy – ovšem ta pracuje s hotovými díly, a to jak hranými, tak dokumentárními. Inspirující pro mne bylo shledání, že s čím dál dostupnějšími technologiemi se bujně rozvíjejí metodiky přímo využívající tvůrčích prostředků filmu, a začasť právě filmu dokumentárního: videoterapie (video art therapy), který současná literatura nazývá film/video-based therapy (FVBT),¹⁴ nebo nejnoveji digital storytelling. Má s ní i své zkušenosti můj kolega Stanislav Zeman, který je spoluzakladatelem předmětu *Videoterapie* na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

Lze najít specifické i obecné shodné rysy u terapeutických postupů využívajících dramatických umění a výchovy tvořivou dramatikou. Divadlo i film mají celostný, holistický charakter,¹⁵ a pracují s komplexem výrazových prostředků. Dramatická výchova i dramaterapie se například shodně s filmem věnuje „situačnímu kontextu lidského jednání“¹⁶. Komplexnost audiovize vyžaduje

¹² Mezi expresivní terapie se řadí arteterapie, artefiletika, biblioterapie, muzikoterapie, fototerapie, taneční a pohybová terapie a dramaterapie. K novějším přírůstkům patří cineterapie, videoterapie a digital storytelling.

¹³ Jeden z jeho směrů, tzv. cineterapie nebo movie therapy využívá hotových děl k projekcím klientům. Ti díky narativu, fotografické autentičnosti a umělecké pravdivosti tak mohou znovu prožít klíčová patogenní traumata. Klinicky je dokázán například účinek hraných filmů (nebo jejich částí) o válečných konfliktech, a to při jejich „aplikaci“ na válečné veterány. Ti „na vlastní oči“ vidí, že „v tom nejsou sami“ a někdo další má stejnou zkušenost. (Cathy A. Malchiodi: Foreword. In: Joshua L. Cohen, J. Lauren Johnson: Video and Filmmaking Psychotherapy. Research and Practise. New York : Routledge, 2015, s. 15.

¹⁴ Doporučuji například kolektivní monografii Video and Filmmaking as Psychotherapy, Research and Practise z roku 2015, která obsahuje 15 případových studií využití audiovizuálních technologií v klinické praxi.

¹⁵ Blanka Kolínová: Oživit své vnitřní drama. Dramaterapie jako součást života. In: Arteterapie. Časopis České arteterapeutické asociace, 2007, č. 8, s. 35. „Zahrnuje práci s tělem, hlasem, řečí, výrazem, rytmem a významy tělesnosti vázanými na všechny projevy jedince v souvislosti s jeho prožíváním“ Tamže, s. 36.

¹⁶ Pro výchovu skrze film je cenné, že dramaterapeuté, kteří provozují i klinickou praxi, zcela přirozeně zapojili filmovou a video techniku do svých postupů. Zmíním třeba metodu „videotrénink interakcí“, kterou zná každý, kdo si natáčí sám sebe a zpětně

od jeho autora/studenta kromě technických a řemeslných znalostí přeci vnitřní otevřenost podnětům, schopnost soustředění, důslednost, hledání řádu i schopnost improvizace. Vyžaduje schopnost kombinovat analýzu a syntézu reality, odstupu od reality, zapojení imaginace, kreativní přístup k „překlada“ reality a myšlenky do audiovizuální řeči, kompetenci pracovat se specifickou vyjadřovací zkratkou a samozřejmě základní obsahově-žánrovou orientaci. Přitom film nepomáhá pouze „vývoji všeho individuálního v každé lidské bytosti“, jak píše klasik Herbert Read ve *Výchově uměním*, ale také uvádí „individuality v soulad s organickou jednotou společenské skupiny, k níž náleží“.¹⁷ Nutí člověka reagovat v permanentní interakci a tak zaujímat postoje a sebeidentifikovat se v daném okamžiku i celém kontextu.

Jistěže výchova a terapie jsou zcela odlišné věci a těžko jedno přenášet k druhému. Samozřejmě, že se liší především svými cíli. Výchova nechce na rozdíl od terapie napravovat, ale chce kultivovat, rozvíjet.

Nejdál, podle mého, došel v našem prostoru Jan Slavík s konceptem zvaným artefiletika. Povznáší se nad konkrétní výchovné metody specifické pro hudbu, divadlo nebo výtvarné umění a staví střechu složenou právě z permanentního procesu exprese a reflexe. Hovoří o projekci, identifikaci, novém rozměru intimity a reflexi, která vstupuje do dialogu, a procesu porozumění-pochopení-rezonance. „Reflexe je diskursem, jenž především reaguje na expresi, která mu předcházela. Slouží k poznávání, ale také k sebe-poznávání, neboť ve svém jádru je náhledem na sebe samého.“¹⁸

Když se rozhlédnu po posledních letech slovenské dokumentární tvorby, nemohu kromě zmíněných loňských studentských pokusů přehlédnout studentský film Daniely Rusnokové *Čisté srdce*

si své jednání analyzuje. Nebo praktiku „videozáznam“, která využívá principu audiovizuálního záznamu, ale bez techniky: část skupiny přehrává určitou situaci a druhá skupina jej jakoby ovládačem zpomaluje, vrací zpět, nechává opakovat anebo zcela zastaví (Milan Valenta: *Dramaterapie*. Praha : Grada, 2011, s. 182). Obě zmíněné metody jsou postaveny na vpravdě dokumentární autenticitě, na záznamu – jednou na kameře, jednou skrze tělo.

¹⁷ Herbert Read: *Výchova uměním*. Praha : Odeon, 1967, s. 17.

¹⁸ Jan Slavík: *Od výrazu k dialogu ve výchově*. Artefiletika. Praha : Nakladatelství Karolinum, 1997, s. 106.

(2004)¹⁹, která plně využila deníkovou formu k vlastní identifikaci v cizím prostředí. Jako porotce předloňského Jedného sveta v Bratislavě mne z tohoto hlediska zaujal i snímek *Salto mortale* (2014), v němž Anabela Žigová autoterapeuticky hledala principy systému mlčení komunistického režimu ve své rodině a kladla si niterné i obecně generační otázky.

Nejznámějším dokumentárním terapeutem byl, jak známo, Jan Špáta. Měl jsem ze všech dokumentaristů možnost a čest ho poznat asi nejvíc. Vidím před sebou názvy některých jeho filmů: *Hlavně hodně zdraví, Carpe diem, Největší přání, Okamžik radosti, Štěstí, Svítí slunce?, Hledání nové krásy, Terapie Es-dur, Jdi za štěstím, Milujeme život, Vstaň a chod', Žijte pro radost, Srdce na dlani*. Celoživotně mu kritika vytýkala „růžové brýle“, málokdo si však všiml skrytého konfliktu, který se pod těmito optimistickými názvy povětšinou skrýval: byly to filmy o lidech po úraze na kolečkovém křesle, nevidomých horolezcích, překonávání rakoviny, stáří a umírání, nebo odvaze kardiochirurgů. Ano, Špáta hledal recept, jak zmírnit tíhu života, a přinášel pozitivní příklady. Ale proč? Protože jemu samotnému se nedostávalo. V osobním životě a životě jeho blízkých není možné přehlédnout právě tíhu nemocí včetně rakoviny, dokonce úmrtí syna, traumata otcovské role a další okolnosti, které dávají jasnou odpověď: Špáta dělal filmy pro sebe, pro potvrzení toho, že překonat lze všechno. Byla to pro mne zcela jasná **autoterapie**.

Hledání tvaru

Příběh č. 2

Nemohu zapomenout i na druhou lekci, kterou mi ušetřil právě Špáta. Když jsem se potýkal s filmem o šestnáctileté dívce Xenii a snažil se z něj mermomocí udělat film o psychologických zákoutích její duše, Špáta ve strážně vyhlásil tzv. stav záchranných prací stupně 10. Společnými silami jsme z 20 minutového filmu udělali 6 minutový hutný klip, který byl sice na hony vzdálen původnímu záměru, ale byl lehký, veselý a rozverný. „Naším cílem je,“ řekl mi Špáta, „aby než se klauzurní komise začne ptát, proč se na to dívá,

¹⁹ Palúch, c. d., s. 164 – 167.

aby už bylo po všem.“ A protože spolužáci svými filmy přesahovali stopážové zadání, unavená komise uvítala můj krátký bonbónek jako osvěžení. Dokonce mi tato strategie vynesla nejlepší hodnocení ročníku. A Špáta ke mně po tomto úspěchu přistoupil a podpořil mě do dalšího snažení: „No je to hovno, ale hezky nazdobený.“ Poučení: Drž myšlenku, forma se dostaví.

Na rozdíl od fikčního filmu, který je z velké části určen literárním scénářem a tudíž základní kostra již není ve střížně tak variabilní, u non-fikčního snímku může z jednoho materiálu vzniknout filmů hned několik, žánrově i tematicky zcela odlišných. „Říká se, že stříhat film znamená ho podruhé režírovat. V dokumentární tvorbě stříhat často znamená režírovat film poprvé a jedinkrát,“ řekl americký stříhač Ralph Rosenblum, který se kromě filmů jako *Annie Hall* ještě jako asistent stříhu podílel na filmu Roberta Flahertyho *Louisiana Story*.²⁰

Byl jsem třikrát v životě okolnostmi přinucen zcela přestříhat své dokumentární filmy. Vybavuji si svůj údiv nad tím, jak hladce šlo vytvářet nové linie, jak hladce šlo posunout téma, jak nová verze mne vždy usvědčila z toho, že předchozí verze byla cesta špatným směrem. Tohoto poznání jsem bohatě pedagogicky využil.

Měl jsem možnost dva roky vést kurs pro veřejnost *Cesta k filmu*.²¹ Pracoval jsem tak s amatéry, kteří natáčeli na videokamery své dovolené a okamžiky rodinného života. Naštěstí byli otevření kritice i nalézáním nových přístupů k jejich materiálu. Názorně jsme si ukázali, že jejich materiál lze sestříhat přinejmenším třemi způsoby, vždy s jinou délkou, jiným tématem a hlavně pro jiného klíčového diváka. A) já a můj archiv, b) já a návštěva u nás doma, c) veřejná prezentace. Zatímco u první varianty pro archiv jsme zachovávali chronologii a zejména dokumentační hodnotu materiálu, u druhé jsem je nutil k selekci a tvaru do 15 minut. Tvar jsme tedy směřovali k zodpovězení základních dramaturgických otázek.

²⁰ Tento citát uvádí ve své habilitační přednášce *Čas a stříh v dokumentárním filmu* (2006) český dokumentarista a stříhač Miroslav Janek. (Jadwiga Hučková, Jan Křipač, Iwona Łyko: Český a polský dokumentární film v éře evropeizace. Praha : Národní filmový archiv, 2015, s. 35.)

²¹ Organizovala jej Krajská knihovna v Pardubicích v letech 2005 – 2007 a z jeho frekventantů mi dodnes zůstali věrní přátelé, kteří se filmu dále věnují (např. chlumecký obrozenec Lubomír Havrda).

zek, KDO, CO a KDE, a k využití humoru, aby se návštěva alespoň trochu pobavila. Měl jsem na paměti ty smutné hodiny, které jsou návštěvy nuceny strávit před obrazovkou s mnohými komentáři celé rodiny a které během tohoto trýznění dožívají v přesvědčení, že sem už rozhodně nikdy nepřijdou. A se třetí variantou jsme si vyhráli nejvíc. Frekventanti kurzu nahlédli, že víc než 5 minut jejich materiál pro veřejnou prezentaci neunese a ještě to bude znamenat hledat úplně jiný klíč, tedy rozloučit se s mnohými nápady i pěknými záběry. Vyhmatli jsme často jeden dobrý okamžik, kolem kterého jsme ostatní materiál navěsili a mnohdy vznikl srozumitelný a čitelný tvar.

Uvažování o materiálu a jeho různých tvarech má bezesporu výchovně-kultivační efekt a právě povaha dokumentárního filmu nabízí téměř nepřeborné varianty. Znamená to zaujímat k téže realitě různé postoje, měnit úmyslně svoji myšlenkovou pozici, různě se vůči tématu a záměru vymezovat. Je blahodárné vést s novou realitou dialog a testovat, co „unes“, je bolestně sžíravé a zoufale krásné se brodit možnostmi všech vazeb, které audiovizuální zkratka umožňuje.

Jako prorektor a později rektor umělecké vysoké školy²² jsem měl možnost podílet se na vývoji a koordinaci vývoje nových uměleckých bakalářských i navazujících magisterských oborů *Literární tvorba* a *Mediální tvorba*. V případě *Mediální tvorby* jsem po zkušenosti prosadil dokumentární film jako základ tvůrčí dílny 1. ročníku, neboť nejen volba tématu, a sebeidentifikace s ním nebo v něm, ale zejména možná variabilita tvarů, které nabízí dokumentární materiál, se mi mnohokrát osvědčila nejen jako základ řemesla, ale pěstování způsobu přemýšlení. Rozvíjení motivů a jejich kombinace, zahazování nejlepších záběrů stejně jako loučení se s celými liniemi vyprávění, redefinice tématu i přehodnocování intenzity materiálu se osvědčila jako základ, díky němuž pak mohli studenti spolu s kolegy z *Literární tvorby*, v součinnosti

²² Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého) s. r. o v Praze. Existovala v letech 2000 – 2015. Vyučoval jsem na ní od roku 2004, v letech 2006 – 2010 jsem zastával pozici prorektora a v letech 2010 – 2013 rektora. Po příchodu nového majitele, jehož plány byly z mého pohledu likvidační, a nešlo je změnit, jsem spolu s celou Akademickou radou rezignoval a odešel.

s garantem profesorem Davidem Janem Novotným, začít rozvíjet narativy hraných filmů.²³

Schopnost promýšlet tvar a neustále vyhodnocovat hodnotu materiálu, přemýšlet o kompozici, o vztazích motivů a leitmotivů, o směřování k pointě, je ovšem také autotréinkem v soustředění a trpělivosti. Má-li člověk tvůrčí touhu, a je s tématem i materiálem sebeidentifikován, je autor/student zacílen do jednoho bodu a je mu ochoten relativně dost obětovat. Samozřejmě tam, kde chybí základní předpoklad tvorby, o kterém dlouho tvrdím, že je prostá potřeba tvorby, tento oheň vášně těžko vzplane²⁴. Ano, hledání tvaru není jen cvičení v kombinatorice, ale přináší i jistý druh vzrušení – například podněcuje zvědavost, jak film vlastně dopadne.

Dokument – urychlovač zrání

Řekl jsem, že dokumentarista nenakládá pouze s reálnými osudy a jejich reálnými představiteli. Pracuje také s životním časem svých hrdinů, reálných lidí-neherců, a s jejich důvěrou. Je jistě rozdíl, když člověk konfrontuje kamerou nebo nepřijemnými otázkami někoho, kdo je mediálně zběhlý, je třeba veřejnou postavou a do jisté míry s intervencemi do soukromí musí počítat, než když autor pracuje s někým, kdo není schopen rozpoznat manipulativní techniky, jejich účinek a hlavně dopad na výsledné vyznění.

Tím se například rozšiřuje typologie odpovědností, které autor má, a to o odpovědnost vůči hrdinům filmu. Ta je jistě zcela jiného rázu než vůči zaslouvaným hercům, pro něž je to profese a jsou pro to často školeni. Točit každý film tak, abych se mohl kdykoliv potom podívat svým hrdinům do očí, není úplně jednoduché a pro mnohé kolegy je to dokonce nedosažitelnou metou.

²³ Nemohu si odpuštít jednu poznámku. Dívám-li se na českou režisérskou generaci, která dnes dominuje hrané filmové a televizní tvorbě, tak kromě Jana Hřebejka, který na FAMU vystudoval scenáristiku, a Bohdana Slámy, absolventa katedry režie, všichni vystudovali katedru dokumentu: Jan Svěrák, Filip Renč, Irena Pavlásková, Vladimír Michálek, Petr Slavík, Viktor Polesný, Zdeněk Tyc, Roman Vávra, Robert Sedláček, Marek Najbrt, Petr Václav, Karel Žalud...

²⁴ Martin, Štoll: The Precondition of Creative Work. In: SCRIPTUM – Creative Writing Research Journal, Jyväskylä : University of Jyväskylä, 2015, č. 2.

V této odpovědnosti jsou skryty i všechny **etické otázky**. Ty si přece musí klást každý dokumentarista, kdykoliv chce zapnout kameru. Jde o vědomí odpovědnosti za přesvědčivost a sílu nástroje, který používá. Autor musí vědět, že má vyznění rozhovorů i situací zcela v rukou. Každá zachycená reálná situace má svůj kontext a několik možných interpretačních rámců. Stříhem lze vytvořit souvislosti, které mohou osoby před kamerou celoživotně poškodit nebo naopak nekriticky vychválit. Každé natáčení okamžitě nastoluje otázku: co ještě točit a co ne. A bezprostředně po ní následuje druhá: co natočit a co použít. Je to tedy otázka osobnostní zralosti každého autora.

Tato zdánlivě drobná a zároveň kruciólní odlišnost klade podle mého na autora/studenta, a tedy i jeho pedagoga, jiné, resp. další nároky.

To třeba velmi trápilo zmiňovaného Jana Špátu, k němuž jsem ve dvaceti letech přišel do dílny. Když zjistil, kolik mi je, pohroužil se do smutku a konstatoval: „Na dokumentaristu jsi moc mladej. Dokument by měl dělat člověk tak po třicítce.“ Pokrčil jsem rameny tehdy. „Víš co? Dám ti pedagogické zadání: Musíš urychlit zrání!“ (A dodal: „A sobě ukládám zpomalit chátrání.“) Netušil jsem, jak se takový domácí úkol dá zrealizovat. Špáta ode mě vyžadoval neustálou konfrontaci se životem. Kontroloval a do jisté míry řídil získávání mých životních zkušeností. Nutil mě, abych byl aktivním občanem, abych se zajímal o dění kolem sebe, abych neustále vyhodnocoval a reflektoval skutečnost. A zároveň mě vždycky nabádal, že povinností dokumentaristy je zůstat nestranný, tedy nad stranami, v jeho pojetí i nad církvemi. Opakovaně se mě například ptal, jestli mám holku. Když jsem stále odpovídal po pravdě negativně, byl téměř zoufalý. Tvrdil, že si musím nějakou najít, protože člověk musí zažívat výšeley nejen radosti, ale i zklamání, protože „utrpení zkvalitňuje“²⁵.

Nevím, jak jsem tehdy zadání naplnil a jak se to odráží nebo neodráží v mé tvorbě. Rozhodně v hloubi duše vím, že dokumentární film mi byl pro jakékoliv zrání tím nejlepším prostředkem. Byl jsem nucen k permanentní konfrontaci s realitou a zaujímaví postoje k ní. Musel jsem se přemáhat, podívat se skrze kameru

²⁵ Štoll, 2007, c. d., s. 225.

do otevřeného hrudníku, vydat se mezi narkomany, čekat v mrazu na Lomnickém štítě na východ slunce, létat vrtulníkem k haváriím na dálnici, nenechat se smést vlnami u irského majáku, chodit s kamerou nad funkčním jaderným reaktorem. Musel jsem řešit otázku permanentního navazování vztahů s hrdiny svých filmů a zároveň jejich neustálého ukončování. Zažil jsem díky dokumentu řadu drobných i větších zázraků: ať už krásných formulací, nečekaných situací, adrenalinově-dramatických momentů a především setkání. S novými tématy, celými obory lidské činnosti, do nichž jsem musel proniknout, a samozřejmě s lidmi. Musel jsem řešit, jak přimět k hovoru lidi nemluvné, jak zastavit a směřovat lidi upovídáné, jak vést dialog s prezidenty a narkomany, jak pracovat s jejich pravdami, jak s kamerou anebo ve střížně reagovat na jejich smích nebo pláč. Vzpomínám na dojetí, kterému jsem se neubráníl, když jsem při natáčení Svátků písni v Lotyšsku viděl 40 000 Lotyšů dobrovolně zpívat árii *Proč bychom se netěšili* a naléhavě si uvědomil, že Češi nejsou moc jinými způsoby než přes sport schopni kultivované národní sebeidentifikace. Nezapomenu na chvíli, kdy při natáčení vzdělávacího filmu o drogách se jedna dívka před rodiči před kamerou poprvé přiznala, že kouří marihuanu a jak nádherná situace plná porozumění, tedy nikoliv vzteku a výčitek, po té vznikla – tisíckrát přesvědčivější než všechny komentáře odborníků. Stejně mne obohatily jasnozřivé názory jedné mentálně postižené hrdinky, která na moji otázku: „Proč myslíš, že na světě není všechno v pořádku?“ odpověděla: „Ono to vypadá, že kdyby byl bůh, že všechny ty nespravedlnosti nedovolí. Ale když je Bůh jenom jeden, na všechny lidi, co jsou na světě, tak on to nestihne všechno sám!“ Krystalicky čistá filosofie, u které jsem mohl s kamerou být.

Díky dokumentu jsem poznal hlouběji svého o devět let staršího bratra a svého otce, se kterými jsme realizovali velké projekty, jeden v Pobaltí a jeden o vědě v Praze. Dokument mi pomohl dokonce v mnohých životních rozhodnutích. Díky dokumentu jsem byl donucen potkat život a myslím si, že jiné profese takovou bohatost životní nadílky neposkytují. Nabytá zkušenost se snad někde v hloubi vrství a třeba v osobním životě, v pedagogické nebo teoretické práci nějaké plody vydává. Díky dokumentu jsem nejvíc

poznal sám sebe. To například deklaruje i Jaroslav Vojtek v rozhovoru s Tomášem Hučkem: „Dokumentární film ma formuje.“²⁶ A Ingrid Brachtlová (Mayerová) v jediných česko-slovenských revolučních skriptech věnovaných dramaturgii ne-hraného filmu píše doslova: „Práca na dokumentárnom filme je vlastne práca na sebe samom.“²⁷

Závěrem

Je otázka pedagogického přístupu a výchovné metody, jak vést studenta k vědomí této základní odlišnosti od ostatních druhů kinematografie, jak ho vést k pravdivému přístupu k práci a životu. Na to osnovy a akreditace nestačí, k tomu je potřeba osobností, příkladu i konfrontace a podle mého i náročnosti a důslednosti. V tom je role umělecké školy podle mne nezastupitelná.

Přijde mi, že když neomezíme smysl pedagogické činnosti na předávání řemesla nebo rozvíjení dovedností či znalostí, je možné nahlížet na všechny tvůrčí problémy studentů jako na pokladnici modelových výchovných situací. Jako na výzvu, která vybízí k reflexi a tříbí osobnostní kvality. Výchova je na rozdíl od vzdělání proces, a to permanentní reflektivní proces, který se nesoustřeďuje na výsledek.

Tedy shrnuji, že základní specifika dokumentu posilují výchovný potenciál dokumentu a činí jej možná ze všech druhů kinematografie pro tento účel daleko nejvhodnějším. Myslím, že skrytý význam zkratky ADT, Ateliéru dokumentárnej terapie, je možné vzít i vážně. Vždyť dokument je jedním z nástrojů, který pomůže studentům stát se nejenom filmaři, ale zejména osobnostmi.

Příběh č. 3

A do třetice vzpomenu na největší výchovnou lekci v oblasti dramaturgie a kompozice. Devadesátiletý nestor československého dokumentu, již zmiňovaný Jiří Lehovec, kterého jsem měl čest ještě

²⁶ Tomáš Hučko: Dokumentární film ma formuje. Nakrúcanie dokumentov ako autoportrét. Dostupné na: <http://dokofilm.sk/rozhovor/dokumentarni-film-ma-formuje/> [20. 8. 2014].

²⁷ Ingrid Brachtlová: Dramaturgia nehrajnej audiovizuálnej tvorby. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2000, s. 86.

potkat na seminářích, shlédl mé studentské cvičení o digitalizaci inkunábulí. Když už běžely titulky, podíval se na mě tlustými brýlemi a v očkách mu zamžikalo: „Ale pane kolego! Film musí skončit a ne přestat!“ Celé pětileté studium FAMU v jedné větě.

To platí nejen o dokumentárním filmu, ale též o profesorských přednáškách. Proto děkuji za pozornost.

PODOBY SKUTOČNOSTI VO FILMOVOM DIELE

(rozšírená verzia inauguračnej prednášky)

Martin Šulík

1. Film ako model skutočnosti

Špecifická previazanosť kinematografie s fyzickou realitou postavila vzťah skutočnosť/tvorca/film do popredia záujmu umenovedy. Kamera, mikrofón, montáž – umožňujú nielen zaznamenať svet s veľkou objektivitou, ale zároveň aj odhaľovať javy voľným okom nepostihnuteľné a objavovať súvislosti, ktoré sú realitou prekryté. Film sa vo všetkých druhových a žánrových podobách veľmi skoro stal nástrojom na skúmanie skutočnosti. Teoretici si všimli dva hlavné smery vývoja, ktoré na jednej strane reprezentovali bratia Lumièrovci a na strane druhej Georges Méliès.

Siegfried Kracauer vo svojej knihe z roku 1960 *Teória filmu* nazýva lumièrovskú tendenciu realistickou a mélièsovskú formotvornou. Realistické smerovanie je podľa neho základom kinematografie, rozvíja fotografickú podstatu filmu, jeho dominantou je zachytávanie skutočnosti, dokumentuje miznúcu podobu sveta. Formotvorná tendencia je pre Kracauera charakterizovaná autorským postojom, ktorý sa prejavuje technickou manipuláciou s filmom – napríklad montážou, deformáciou času, viacnásobnou expozíciou či inými laboratórnymi spracovaniami. Skutočný film je však pre neho iba ten, ktorý je založený na fotografickom zázname neinscenovanej reality a minimálnom zásahu tvorivého subjektu.

Veľmi podobné názorové pozície ako Siegfried Kracauer zastával aj André Bazin. Aj on považuje schopnosť kinematografie zaznamenať realitu za jej základnú kvalitu, ale bráni sa umelej konštrukcii, ktorá delí filmy na tzv. dokumentárne a tie, ktoré unikajú pred skutočnosťou do sveta fantázie. Píše: „Méliès nepostavil svoju Cestu na mesiac proti Lumièrovi a jeho Príchodu vlaku na stanicu. Jedno je bez druhého nepredstaviteľné. Výkriky hrôzy medzi divákmi, vyvolané nevinnou lokomotívou Louisa Lumièra, boli

úvodom k výkrikom obecnstva v divadle Roberta Houdiniho. Fantazijnosť vo filme je umožnená len neodolateľným realizmom fotografického obrazu, a práve on nám vytvára niečo neuveriteľné a zasadzuje to do sveta viditeľných vecí.¹ André Bazin upozorňuje na to, že fantazijné je pre diváka zaujímavé len vďaka tomu, že sa deje na realistickom pozadí, že porušovanie fyzikálnych zákonov v tvorbe iluzionistu Georgesa Mélièsa fascinuje práve preto, lebo je precízne ukotvené v materiálnej skutočnosti. O niekoľko rokov však v štúdiu *Vývoj filmového jazyka*², ktorá sa zaoberá kinematografiou v rokoch 1920 – 1940, Bazin nachádza dve protichodné tvorivé koncepcie: režisérov, čo veria v „obraz“, a tých, čo veria v „skutočnosť“. Obe koncepcie sa čiastočne prekrývajú s Kracauerovou formotvornou či realistickou tendenciou. Tvorcovia, ktorí veria v „obraz“, sa snažia predkamerovú skutočnosť štylizovať prostredníctvom výtvarnej stránky (dekorácia, kostým, líčenie, osvetlenie atď.) a využitím montáže. Významovú i štýlovú rovinu diela konštituuju manipuláciou reality zvonka, používaním špecifických výrazových prostriedkov filmu. Ako konkrétne príklady tohto smerovania spomína priekopníkov montáže Leva Kulešova, Sergeja Ejzenštejna či Abela Gancea alebo nemeckých expresionistov, ktorí filmy výtvarne štylizovali.

Režiséri, ktorí dôverujú „skutočnosti“, sa podľa Bazina snažia do predkamerovej reality zasahovať minimálne a využívajú montáž len ako prostriedok kontinuálneho a logického prerozprávania deja. Významová rovina filmu je definovaná zvnútra, analýzou reality a zobrazením jej vnútorných vzťahov. Túto tendenciu svojimi dielami podľa neho reprezentovali Erich von Stroheim, Carl Theodor Dreyer a prekvapivo aj Friedrich Wilhelm Murnau, ktorý vo svojom filme *Nosferatu* aj tie najextrémnejšie emócie vzbudzoval prostredníctvom využitia skutočnosti – točil v prírodných reáloch, montáž využíval len ako prostriedok prerozprávania príbehu.

Peter Mihálik v knihe *Kapitoly z filmovej teórie* zdôrazňuje postoj Bélu Balázsa a Rudolfa Arnheima, ktorí tvrdia, že fotografický

¹ André Bazin: Život a smrť dvojexpozície. Citované podľa André Bazin: *Co je to film?* (Editor Ljubomír Oliva.) Praha : Československý filmový ústav, 1979, s. 24 – 25.

² André Bazin: *Vývoj filmového jazyka*. Citované podľa Peter Mihálik (ed.): *Antológia súčasnej filmovej teórie*. Bratislava : SFÚ, 1980, s. 93 – 102.

záznam skutočnosti je len základom tvorivej činnosti, že umenie začína tam, kde skončila mechanická reprodukcia. Balázs a Arnheim sa zhodli, že reprodukcia je len technickou kategóriou a film začína až nad reprodukciou. Sám Mihálik k tomu dodáva: „Vo filme (...) sa teda stretávame so špecifickou kategóriou reprodukcie, ktorá sa realizuje ako vzájomný vzťah objektu a zobrazenia cestou výberového záznamu, rekonštrukcie a napodobňovania, pričom tu platí vzťah ekvivalencie a transpozície. Tvorivý proces, ktorý prebieha ako interakcia človeka a techniky, je súčasne daným momentom reprodukcie a momentom transformácie optických a akustických stránok reality.“³ Film teda vytvára z prvkov skutočnosti autonómnu realitu umeleckého diela.

Ľudská bytosť nedokáže obsiahnuť svet v celku. Svoju predstavu o skutočnosti si vytvára z jej fragmentov, odrazov a tieňov a postupne si z týchto útržkov buduje vo vedomí mentálny model. Vďaka takémuto modelu dokáže porozumieť okolitému svetu a nájsť si v ňom svoje miesto. Model nie je statický, človek ho pod vplyvom skutočnosti koriguje, niektoré prvky z neho odstraňuje a naopak, niektoré do neho umiestňuje. Intenzita kontaktu so skutočnosťou sa premieta do podoby modelu: čím máme viac podnetov, tým komplikovanejší a úplnejší model sveta si dokážeme vytvoriť. Mentálny model je individuálny, nie je pevne ohraničený, formujú ho subjektívne faktory. Človek si do neho integruje – na základe svojej individuálnej, mnohokrát citovo zafarbenej skúsenosti – aj fakty, ktoré nemusia úplne zodpovedať skutočnosti a môžu posunúť významové ťažisko modelu. Celkový model nie je homogénny, skladá sa z množstva čiastočných modelov, ktoré na seba pôsobia a ovplyvňujú sa.

Aj režisér vo filmovom diele, vedome či nevedome, konštruuje svoj model reality a predkladá ho divákovi. Operácie pri vzniku filmu sú podobné tým, ktoré prebiehajú v ľudskom mozgu pri poznávaní sveta. Psychológia a vedy o poznávaní konštatujú, že myslenie spočíva v kombinatorike, ktorú človek prevádza s mentálnymi modelmi usadenými vo vedomí. Analogické procesy by sme mohli nájsť aj v budovaní štruktúry filmového rozprávania. Filmy vo svojej kompozícii využívajú viacero modelov skutočnosti a ich

³ Peter Mihálik: Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava : Tatran, 1983, s. 58.

analýzou a vzájomnou konfrontáciou si divák skladá základnú ideovú vrstvu výpovede. Poznáme dokonca diela, ktoré modelujú viacero významových variácií tej istej udalosti či javu. Napríklad Kurosawov *Rašamón*, Kieslowského *Náhoda* či Tykwerova *Lola beží o život* prostredníctvom zobrazenia rôznych modelov tej istej situácie vytvárajú divákovi priestor na ich porovnávanie a hodnotenie, ponúkajú mu rozličné významové interpretácie. Podobné procesy však prebiehajú aj vo filmoch, kde nie sú modely také čitateľné a dajú sa definovať až pri podrobnej analýze jednotlivých príbehových línií, cieľov jednotlivých postáv a podobne. Film teda dokáže divákovi cez manipuláciu s modelmi skutočnosti sprostredkovať komplikované poznávacie procesy, a tak mu umožňuje lepšie porozumieť okolitému svetu. Ako vidieť, platí to, čo už dávno postrehol Siegfried Kracauer: „Film je zrovnateľný s vedou.“⁴

Sú filmy, ktoré modelovosť akcentujú (napríklad *Incident* od Larryho Peercea alebo *Psychodráma* od Jozefa Zachara) a kladú tak, podobne ako Brechtovo epické divadlo, dôraz na poznávací akt. Zdôraznenie modelu má rôzne podoby. Väčšinou sa prejavuje už priamo v sujete tým, že tvorcovia vylučujú z rozprávania náhodné prvky, sústreďujú konflikt okolo zásadného etického, psychologického, sociálneho problému a prostredníctvom postáv reprezentujúcich relevantnú typológiu spoločnosti ponúkajú jeho rôzne riešenia. Tak je to napríklad vo filme *Dvanásť rozhnevaných mužov*, ktorý má mimochodom tri rozličné podoby, dve americké a jednu ruskú, alebo v Zanussiho dielach *Štruktúra kryštálu* či *Ochranné sfarbenie*. Niekedy sa modelovosť docieľuje zvýraznením štruktúry, v ktorej jednotlivé sekvencie postupne analyzujú nastolený problém. Napríklad vo filmovom prepise Bergmanovho televízneho seriálu *Scény z manželského života* uzavreté sekvencie postupne a chronologicky rozoberajú jednotlivé fázy vývoja vzťahu manželskej dvojice. Inokedy je modelovanie podporené výrazným štylizovaním dekorácie. V *Dogville* od Larsa von Triera má podobu schematickeho pôdorysu nakresleného na podlahe štúdia, ktorý sprehľadňuje väzby medzi jednotlivými postavami a zároveň naznačuje všadeprítomnosť kolektívu mestečka. Zvýrazniť model

⁴ Siegfried Kracauer: *Theory of film*. Citované podľa Francesco Casetti: *filmové teorie 1945 – 1990*. Praha : AMU, 2008, s. 53.

môže aj využitie scudzovacieho efektu, ktorý preruší ilúziu rozprávania. Môže mať podobu titulkov ako Godardova *Vydatá žena* alebo komentára v podobe dokumentárnej vsuvky ako napríklad Makavejevov film *Lúboštný príbeh alebo tragédia pracovníčky pošty* či Zanussiho *Iluminácia*. Spôsobov, ako akcentovať model, je nekonečné množstvo – mohli by sme hovoriť o špecifickej montáži (*Lola beží o život* Toma Tykwera), hudbe (*Stará známa pesnička* Alaina Resnaisa), neiluzívnom prejave hercov, ktorí priznávajú prítomnosť kamery (*Hanna a jej sestry* Woodyho Allena), využití rôznorodých žánrových kombinácií (*Tři přání* Kadára a Klosa) a podobne. Asi netreba pripomínať, že ak chce režisér zdôrazniť modelovosť filmového rozprávania, kombinuje v štruktúre diela viacero prvkov, ktoré diváka vytŕhajú z ilúzie reality a nútia ho racionalizovať emócie.

Na druhej strane sú filmy, ktoré sa modelovosť snažia utlmiť, preniesť ťažisko vnímania z poznávacích procesov na procesy emočné. V tomto prípade nad analytickým, racionálnym princípom budovania sujetu prevažujú asociatívny a náhodnosť. Napríklad neorealisti modelovosť formy potlačili dôsledným príklonom k životu, včlenením náhody do štruktúry filmu, využívaním prostriedkov na pomedzí dokumentu a hraného filmu – snažili sa zotrieť hranice medzi skutočnosťou a filmom. Slovenský režisér Elo Havetta na rozdiel od vykonštruovaného modelu, ktorý smeruje k istému druhu zovšeobecnenia, sa snažil diváka nadchnúť jedinečnosťou okamihu bytia, upozorniť ho na unikátnu typológiu svojich postáv, zvláštnosti skutočnosti pred kamerou. Bol fascinovaný chaotickou nespútanosťou toku života a zámerne sa vyhýbal zovretej štruktúre. Pre jeho filmy je typická formálna otvorenosť, hlavný príbeh je obohatený o množstvo odstredivých motívov. Ďalší režisér, ktorému je bližšia lyrická asociatívny ako racionálnosť modelu, Andrej Tarkovskij, bol ovplyvnený japonským umením, poéziou haiku. V každom svojom filme sa snažil vytvoriť obrazy, ktoré sa nedajú racionálne dešifrovať, ktoré si zachovávajú tajomstvo a do ktorých musí divák vstúpiť, rozplynúť sa v nich.

Pri tvorbe modelu skutočnosti autori oscilujú medzi reprodukciou a transformáciou. Približujú sa alebo sa vzdávajú od zobrazovanej reality, podľa postoja k téme, svojej skúsenosti, kultúrneho

vedomia i individuálneho vkusu volia stratégiu zachytenia okoli-
tého sveta. Vo filmoch má teda skutočnosť rozličnú podobu: môže
byť prezentovaná bez manipulácie, ale môže byť zobrazená veľmi
subjektívne, s dôrazom na jej formovanie výrazovými prostried-
kami filmu. Môže sa snažiť priblížiť zabudnutú skutočnosť minu-
losti i vymodelovať ešte neexistujúcu realitu budúcnosti či dokonca
sna. Skúsme si teda priblížiť jednotlivé modalitty prístupu filmárov
k skutočnosti.

2. Skutočnosť ako skutočnosť

Moja generácia vyrastala v zvláštnom čase. Keď sme nastúpili
na vysokú školu, nevedeli sme v kinách nájsť aktuálne filmy, ktoré
by nás oslovovali. Naša kinematografia bola poznačená normali-
začnými zákazmi a mnohí tvorcovia nemohli nakrúcať to, čo chce-
li. Vyšmyknúť spod cenzúry sa podarilo len málokomu a bolo to
veľmi zriedkavé. Dôležité filmy, ktoré formovali podobu vtedajšej
svetovej kinematografie, sa k nám dostávali len sporadicky alebo
sa dali vidieť len v rakúskej televízii. Bolo asi prirodzené, že sme
sa obrátili do minulosti a mimovoľne sme nadviazali dialóg s tra-
dičiou filmového média. Svojou živosťou nás oslovila hlavne ki-
nematografia šesťdesiatych rokov. Náš portugalský spolužiak Luis
Manuel Mendes Machado v projekcii vyskakoval na sedadlá a kri-
čal od radosti pri pohľade na parížske strechy vo filmoch François
Truffaut a Jean-Luca Godarda. Páčili sa nám talianske snímky
Michelangela Antonioniho, Luchina Viscontiho, no hlavne Federi-
ca Felliniho. Nadchýnalo nás anglické free cinema i poloutajované
filmy československého filmového zázraku.

Neviem ako ostatní spolužiaci, ale ja som si obľúbil aj obdobie,
ktoré novým vlnám predchádzalo – taliansky neorealizmus. Zda-
lo sa mi zaujímavé, že program tohto hnutia nebol definovaný len
esteticky, ale mal aj výrazný sociálny a politický akcent. Giuseppe
De Santis a Mario Alicata napísali v roku 1941: „Sme presvedče-
ní, že jedného dňa stvoríme ten najkrajší film, ktorý bude sledo-
vať pomalú a unavenú chôdzu robotníka vracajúceho sa domov.“⁵
V dobe, keď bolo Taliansko otrásené skúsenosťou ničivej svetovej

⁵ Citované podľa Kristin Thompsonová, David Bordwell: Dějiny filmu. Praha : Naklada-
telství Akademie múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 368.

vojny a rozvrátenými spoločenskými vzťahmi, sa neorealisti obrátili na skutočnosť ako na základný materiál svojich filmov. Objavili témy, ktoré boli do tých čias prehliadané, považované za nevhodné, či dokonca za tabu. Na plátne sa objavil čierny trh, nezamestnanosť, prostitúcia, odludštená štátna správa. V niektorých momentoch sa stierali hranice medzi tým, čo je dokument a čo hraný film. Scenárista a ideológ neorealizmu Cesare Zavattini dokonca prehlásil: „Je potrebné, aby priestor medzi životom a filmom bol nulový.“⁶ Tvorcami neustále zdôrazňovaná viera v to, že každý človek je jedinečný a prežíva zaujímavý, emocionálne silný príbeh, ktorý môže umelec zaznamenať, vniesla do kinematografie neprehliadnuteľný humanistický tón. Asketická prostota vyjadrovacích prostriedkov, práca s nehercami, zdôrazňovanie príklonu k realite ako záruke pravdivosti diela sa na dlhé roky stali inšpiračným zdrojom filmárov. Talianski tvorcovia ovplyvnili všetky nové vlny, ktoré nastúpili v polovici päťdesiatych rokov rešpektom pred skutočnosťou a nekompromisnosťou v hľadaní jej pravdivého zobrazenia.

Raz som sa so svojím nadšením pre neorealizmus zdôveril Vincentovi Rosincovi, kameramanovi, s ktorým Vlado Balco točil svoj debut *Uhol pohľadu* a v ktorom som hral. Vincent Rosinec bol o niekoľko generácií starší, ale našiel som v ňom spriaznenú dušu. Obom sa nám páčili diela Vittoria De Sicu, hlavne *Zlodeji bicyklov*. Niektoré sekvencie sme si pamätali po záberoch. Zvlášť sme mali radi záver filmu, moment, keď dav prichytí hlavného hrdinu Antonia Ricciho s ukradnutým bicyklom. Dojívalo nás, ako malý syn bráni otca pred lynčovaním a ako okradnutý robotník Antonia pustí, keď cez plačúceho chlapca pochopí celú tragiku situácie. Nadchýnalo nás, že všetky vzťahy sú vyjadrené obrazom, ohromili nás hlavní predstavitelia, neherci Lamberto Maggiorani a Enzo Staiola. Bol som zaskočený de Sicovým inscenačným majstrovstvom. Pravdivosť obrazov mi pripomínala viac dokumentárny ako hraný film – celá situácia vyvrcholí na rušnej ulici plnej bicyklov a električiek, medzi množstvom ľudí náhliacich sa z práce, uprostred valiaceho sa prúdu života. Vďaka premyslenej réžii bol

⁶ Citované podľa Casetti, c. d., s. 38.

príbeh oboch hrdinov zrazu len útržkom z množstva podobných osudov.

Myslím, že naše rozhovory s Vincentom Rosincom ovplyvnili môj školský film *Dvor*, krátku etudu o ľuďoch z malého dvora na predmestí Bratislavy, ktorí sa pokúšajú prelomiť hranice sociálnych i vnútorných obmedzení. Zhodou okolností kameramanom filmu bol ďalší milovník autentického zobrazenia reality Alojz Hanúsek, ktorého práca v dokumente Dušana Hanáka *Obrazy starého sveta* sa mi veľmi páčila. V snahe zdôrazniť zlú sociálnu situáciu hlavných hrdinov sme z interiéru vylúčili všetky moderné prvky, na okná sme nalepili miesto záclon noviny, všetky kostýmy boli obnosené. Exteriér sme točili v uličkách pod bratislavskou stanicou a v zanedbaných dvoroch na Kollárovom námestí, ktoré o pár mesiacov zbúrali. Pretože sme chceli získať surový dokumentárny obraz, zvolili sme koncepciu tvrdého, neestetizovaného svietenia, ktorú podporil aj inverzný čiernobiely materiál. Skrátka, pri naplňaní postulátov neorealizmu som bol taký dôsledný, že môj učiteľ Stanislav Párnický po projekcii filmu musel skonštatovať, že keby po železnici neprešla elektrická lokomotíva, mal by pocit, že film sa odohráva v roku 1950. Podriadenie sa estetickému dogmu neorealizmu, naplňanie jej vonkajších znakov, a nie vnútorného zmyslu, zapríčinilo sociálny anachronizmus. Moja filmová skutočnosť, aj keď sa o to zúfalo snažila, nebola pravdivá. To bola celkom cenná skúsenosť.

3. Skutočnosť pod skutočnosťou

Pokiaľ neorealisti definovali svoje pozície ako snahu minimálne zasahovať do predkamerovej reality, chceli ju viac menej len popisovať, ich pokračovatelia sa pokúšali preniknúť pod povrch zobrazovanej skutočnosti, subjektívizovať rozprávanie a posilniť postavenie autora. Proti dogmám neorealizmu postavili názor, že záznam viditeľnej reality je len východisko pre autorskú výpoveď a že umelecké dielo vzniká tvorivou interpretáciou skutočnosti. Federico Fellini, taliansky režisér, ktorého prvé diela sú úzko spojené s poetikou neorealizmu, situáciu definoval takto: „Neorealizmus bol stanovisko vnútornej slobody. Niektorí si vysvetľovali túto slobodu výlučne ako možnosť znázorňovať spoločenskú skutočnosť,

avšak vďaka iným umelcom šiel taliansky film stále dopredu, stále subjektívnejším spôsobom skúmal ľudský život a snažil sa dospieť k jeho poctivému, úprimnému a ešte prenikavejšiemu zobrazeniu. Je možné, že film bol niekedy zneužitý a že sa to podnes deje, ale napriek tomu môžeme v Taliansku viac ako v inej krajine vidieť snahu o demystifikáciu vecí; taliansky film chce byť výrazovým prostriedkom, ktorý pôjde až na samý koreň problémov.⁷

Iný veľikán svetového filmu, Ingmar Bergman, sa pokúsil obhájiť imaginatívnosť filmu a o jeho vzťahu k skutočnosti prehlásil: „Myslím, že film nemôže znovu nadobudnúť svoje sily, pokým sa neoslobodí od reprodukovania skutočnosti, ktorá umŕtvuje fantáziu a pristriháva krídla skutočnosti, ktorá sa stáva ľahostajnou a neskutočnou práve vďaka presnosti reprodukcie. Pre film nie je nič zlé a pokorujúce na tom, že bol púťovou zábavou, kaukliarskym trikom, ale je zlé a pokorujúce, že svoj pôvod zapiera. Že stráca svoju mágiu a svoje kaukliarske schopnosti, ktoré prebúdzajú fantáziu.“⁸

A taliansky režisér Michelangelo Antonioni, ktorý podobne ako Fellini tiež vyšiel z neorealizmu, sa pokúšal vývoj filmového umenia zadefinovať takto: „Po vojne, keď realita bola chúlостivá, neorealizmus sústreďoval svoju pozornosť na vzťah medzi človekom a ňou. Práve tento vzťah bol dôležitý a vytváral vo filme určitý druh príbehového filmu. Dnes naopak, realita sa viac-menej normalizovala a mne sa zdá zaujímavejšie skúmať, čo ostalo v postavách z ich predchádzajúcich skúseností. Preto už nepovažujem za dôležité nakrútiť film o človeku, ktorému ukradli bicykel, čiže o postave, ktorá nadobúda význam predovšetkým preto, že jej ukradli bicykel. (...) Dnes, keď sme vylúčili problém bicykla (...), je dôležité, aby sme videli, čo je v mysli a v srdci človeka, ktorému ukradli bicykel, ako sa prispôbil, čo v ňom ostalo zo všetkých minulých skúseností z vojny, z povojnového obdobia, zo všetkého, čo sa prihodilo v našej krajine, v krajine, ktorá takisto ako mnohé iné prekonala významné a vážne dobrodružstvo.“⁹

⁷ Angelo Solmi: Federico Fellini. Praha : Orbis, 1968, s. 151.

⁸ Georges Sadoul: Georges Méliès. Praha : Orbis, 1966, s. 11 obrazovej prílohy.

⁹ Pierre Leprohon: Michelangelo Antonioni. Bratislava : SVKL, 1965, s. 110 – 111.

V roku 1991, keď v Československu prebiehali zásadné politické a spoločenské zlomy, sa podobný problém otvoril aj u nás. Spoločnosť zasiahla informačná explózia. Z archívov sa vynorili zakázané filmy a zrazu neexistovali tabuizované témy. Vydávalo sa množstvo nových denníkov a časopisov. V televízii prevažovalo krátkodoché spravodajstvo, politici, novinári, ale i herci a študenti sedeli v štúdiách a diskutovali o budúcej podobe štátu. Menili sa spoločenské štruktúry a vzťahy, realita predbiehala možnosti ťažkopádnej mašinérie štátnej kinematografie reagovať na aktuálnu situáciu. Ľudia každodennú skutočnosť reflektovali prostredníctvom iných médií. Ako zachytiť rýchlo sa meniacu realitu v hranom filme?

V tejto atmosfére nás s Ondrejom Šulajom, filmovým scenáristom i divadelným dramaturgom, oslovili vedúci novovzniknutej tvorivej skupiny Panoráma Tibor Vichta a dramaturgička Zuzana Gindl-Tatárová, či nechceme napísať scenár. S Ondrejom sme ponuku radi prijali, rozhodli sme sa natočiť film o aktuálnej situácii na Slovensku, o preskupovaní hodnôt v spoločnosti i o úctovaní s minulosťou. Mali sme pocit, že priestor kinematografie a televízie je zahľtený obrazmi kontaktnej skutočnosti a chceli sme, aby sa náš film od tejto popisnosti odlíšil. Snažili sme sa, aby prekročil obmedzenia publicistiky, a preto sme sa pokúsili aktuálnu skúsenosť vytrhnúť z časových súvislostí.

Na príbehu mladého Šimona, ktorý náhodne spozná Viktora a Máriu, dvojicu štyridsiatnikov poznačenú minulosťou, sme sa snažili zachytiť generačné napätie spoločenských zmien. Nechceli sme však dokumentovať rozpad spoločenských štruktúr zvonka, ale túžili sme zobraziť príčiny deštrukcie vnútorného sveta našich hrdinov. Pokúsili sme sa naše rozprávanie zamerať na zobrazenie skutočnosti, ktorá sa ukrýva pod povrchom viditeľnej reality, ktorú skôr tušíme ako vidíme. Hľadali sme jazyk, ktorý nám umožní vyjadriť tento vnútorný rozmer vzťahov, skutočné psychologické a sociálne motivácie postáv, nielen ich vonkajšie prejavy.

Pomohla nám pri tom Ondrejova i moja divadelná skúsenosť. Tému sme premietli do dramaticky zhutnených situácií, ktoré zrkadlili vnútorný svet našich hrdinov. Snažili sme sa, aby situácie mali reálny autentický základ, no aby smerovali k jadrú konfliktu. Chceli sme, aby sa emócie, myšlienky i vzťahy ukryté pod povr-

chom vyjadrili nielen slovami, ale aj prostredníctvom nečakaných fyzických akcií – gestom, pohybom, vzájomným kontaktom. Minimalizovali sme počet prostredí, z rozprávania sme vylúčili náhodnosť. Mali sme pocit, že svet okolo nás je zahltený slovami, a tak sme sa rozhodli prerozprávať náš príbeh s minimom dialógov. Všetky obmedzenia, ktoré sme si vytýčili ako program, posilňovali modelovosť situácií.

Na *Nehe* som sa naučil, že štýl filmového diela sa nerodí apriori pri stole, ale sa formuje postupne. Môj priateľ, maliar a scénograf František Lipták tvrdí, že pri malovaní sa treba s obrazom rozprávať, že niekedy sám obraz pošepne ako ďalej – kde je potrebná linka, kde by mal naniest farbu, kde sa musí zmeniť kompozícia. A tak je to aj s filmom. Každý ďalší krok v procese tvorby spresňuje formu a často nás núti prehodnotiť východiskové zámery. Neznamená to, že máme meniť svoj základný názor. Práca s materiálom však často prehľbuje naše poznanie a my objavujeme nové, zaujímavejšie i presnejšie riešenia zobrazenia témy. A pretože film je kolektívne dielo, výsledný tvar formujú všetci zúčastnení.

Napríklad konečnú podobu *Nehy* výrazne ovplyvnili výborní herci, Maďar György Cserhalmi a Poľka Mária Pakulnis. Pod vplyvom nášho podrobného deskriptívneho scenára obaja zvolili zvláštny štylizovaný herecký prejav, v ktorom každé gesto bolo výsledkom maximálneho zjednodušenia na svoju podstatu. Mladý predstaviteľ hlavného hrdinu Šimona, Gejza Benkö, sa im prispôbil. Svoje zohrala aj náhoda. Jazyková bariéra Györgyovi i Márii znemožnila priamu komunikáciu, viac sa museli vyjadrovať pohybom, mimikou, pohľadom. To, čo sme sa pokúsili formulovať v scenári, zrazu dostalo vďaka neočakávaným okolnostiam konkrétne tvar: herecký prejav hlavných hrdinov mi nakoniec pripomínal akýsi zvláštny tanec, v ktorom sa zrkadlil ich vnútorný život.

V minimalizovaní foriem rozprávania sme pokračovali aj s kameramanom Martinom Štrbom a scénografom Františkom Liptákom. Z priestoru pred kamerou sme vyhodili všetky prvky, ktoré nesmerovali k tematickému jadrú príbehu. Dekorácie boli zariadené s maximálnou jednoduchosťou, s dôrazom na sociálny znak. Vyhýbali sme sa detailom, ktoré priestor tzv. zabývali, zdôrazňovali jeho reálnosť. Boli sme takí dôslední, že sme zo všetkých

prostredí vylúčili komparz, a tak v reštaurácii, na uliciach, na všetkých verejných miestach sú naši hrdinovia sami. Chceli sme, aby sa pozornosť diváka sústredila na ich vzťahy a psychológiu. Dúfali sme, že téma filmu v takejto vyabstrahovanej podobe bude emotívne silnejšia.

Prijatie *Nehy* bolo rôznorodé. Na jednej strane niektorí kritici pochválili formálnu výlučnosť rozprávania a výrazné odlišenie sa od dovtedajšej tradície slovenskej kinematografie. Na druhej strane – a myslím, že tento názor prevažoval – divákovi pripadal film príliš sústredený na formu, mali pocit akejsi autorskej maniery. Vylúčenie reality vnieslo do *Nehy* chlad. Snaha odlíšiť film od dobového kontextu zapríčinila, že sa z neho vytratila konkrétnosť každodenného života, teda to, čo umožňuje divákovi stotožnenie sa s hlavnými hrdinami. A tak náš ďalší film bol úplným opakom *Nehy*.

4. Subjektívna skutočnosť

Český básnik a výtvarník Jiří Kolář v krátkom texte *27. marec – nedela* v knihe *Přestupný rok* uvažuje nad podstatou umeleckej tvorby. Popisuje básnika, ktorý dokáže tvoriť len vtedy, keď ho postihne osobné nešťastie. Keď mu zomrie matka, otec, žena alebo dieťa. Kolář na jeho adresu poznamenáva: „Písal si toto všetko úprimne, s pravou láskou k slovu i pravdivosti človeka, ale teraz mi povedz: Musela ti odísť žena alebo dieťa, aby si si konečne uvedomil prítomnosť smrti? Hovoríš, že si básnik, a musí do teba Zubatá zafať kosu, aby si poznal, že svet nie je len hra o to, čo ti vonia? Tak si pamätaj: Ak pre teba každý okamih neumiera niekto milovaný a najbližší, čo viac, ak nevieš, že si niekto z tejto ťažkej smrti robí najkrutejší smiech, a nevieš tento smiech rovnako spravodlivo pochopiť, nemáme spolu čo robiť a ja neviem, prečo by som ti mal hovoriť básnik.“¹⁰

Jiří Kolář otvára problém subjektívnosti umeleckého diela. Do akej miery sa má autor projektovať do vlastnej tvorby? Dokáže vnímať aj širšie súvislosti alebo len to, čo sa ho priamo dotýka? Dlhو prevažoval postoj, že spraviť z vlastného života tému umeleckého diela je vulgárne. V dejinách umenia sa však vždy objavovali

¹⁰ Jiří Kolář: Přestupní rok. Deník. Praha : Mladá Fronta, 1996, s.18.

aj opačné názory, že subjektivizácia umeleckého diela prostredníctvom vlastných zážitkov je jediná záruka pravdivosti. Autentická osobná skúsenosť sa stala pre mnohých umelcov nevyhnutnou. Kvalita ich umeleckých výkonov kolísala od bolestínskej sebaľútnosti, cez exhibície vlastného ega, až po diela, v ktorých sa individuálny osobný zážitok podarilo zasadiť do širších spoločenských súvislostí, prípadne ho metaforizovať na univerzálne podobenstvo o ľudskom údele.

Problém so subjektivizáciou umeleckého diela neobišiel ani kinematografiu. Spomeňme si, ako sa odrážali silne individuálne životné skúsenosti vo filmoch Ingmara Bergmana, Federica Felliniho, ale i nášho Juraja Jakubiska.

Najvyhrotenejšie túto koncepciu definoval Andrej Tarkovskij. Vo svojich úvahách sa snaží zdôvodniť, že len autentický osobný zážitok autora môže iniciovať vznik originálneho umeleckého diela. Z nástenky v kolibskéj strižni som si po rozpustení štátneho filmu na pamiatku zobral výstrižok z novín, kde Tarkovskij hovorí: „Film vždy zostane emocionálnu oblasťou a natáčať treba to, čo si prežil, precítil, vytrpel, a nie to, čo si si vykonštruoval.“ Pri tvorbe svojho filmu *Zrkadlo* povýšil svoj zážitkový svet na základný materiál filmu. Pri takto radikálne formulovanom programe narazil mnohokrát nielen na odmietavý postoj Mosfilmu, ale aj na odpor svojich najbližších spolupracovníkov. O kameramanovi Vadimovi Jusovovi, s ktorým natočil film *Andrej Rublev*, napísal: „Jusov si prečítal scenár *Zrkadla* a odmietol ho natáčať. Svoje rozhodnutie zdôvodňoval tým, že sa mu z etického hľadiska prieči otvorene autobiografický charakter filmu, dráždi ho a uvádza do rozpakov lyrická intonácia rozprávania, potreba autora hovoriť len o sebe.“¹¹ A na inom mieste dodáva: „V *Zrkadle* som vôbec nechcel rozprávať o sebe, ale o svojich pocitoch, spojených so svojimi blízkymi, o vzájomných vzťahoch s nimi, o svojom večnom súcite s nimi a o svojej bezmocnosti vo vzťahu k nim – o pocite nesplateného dlhu.“¹²

V snahe čo najpresvedčivejšie oživiť svoje spomienky dal Tarkovskij postaviť na vidieku repliku domu, v ktorom prežil vojnu, na stenu dekorácie zavesil plagáty z vlastných filmov, v diele cituje

¹¹ Andrej A. Tarkovskij: Zapečatený čas. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 137.

¹² Tamže, s. 136.

otcove básne, obsadil do neho matku, pokúšal sa zrekonštruovať situácie z vlastného detstva.

Poučné je, že *Zrkadlo* napriek silnej previazanosti s režiséroým súkromím neskĺzlo do autobiografického narcisizmu. Dokonca aj Vadim Jusov napokon priznal, že je to jeden z najkrajších Tarkovského filmov. Režisérovi sa totiž podarilo svoj zážitkový svet umiestniť do širšieho dobového i spoločenského kontextu, ktorý vytvára okrem iného aj využitím archívnych sekvencií, dokázal intímne situácie svojho detstva a dospievania premietnuť do osudu celej generácie. *Zrkadlo*, ktoré vyrástlo z horúčkovitej snahy vyrovnáť sa s vlastným životom, tak to aspoň naznačuje Tarkovskij vo svojich prednáškach, sa stalo filmovou básňou, ktorá hovorí o základných ľudských hodnotách, o našom najvnútornejšom vzťahu k rodičom, svojim blízkym i vlasti.

Subjektívnosť rozprávania uvoľnila energiu a vlastná pretrpená skúsenosť poskytla vieru v zmysel práce nielen samotnému Tarkovskému, ale podľa jeho spomienok aj všetkým spolupracovníkom. Konkrétny prežitok vytvoril pretlak, ktorý sa musel pretaviť do diela. Naopak, vedomá práca so štruktúrou a formou, zmysluplné včlenenie inscenovaných situácií do dokumentárnych kontextov, vytvorilo zo *Zrkadla* výnimočné dielo, ktoré sa nedá presne žánrovo zaradiť. Stojí rozkročené medzi filmovou poéziou a dokumentárnym filmom, medzi denníkom a epickým bilancovaním. Práve táto nezaraditeľnosť, toto prekročenie vymedzených hraníc ho robí nedešifrovateľne krásnym.

Mojím najosobnejším filmom je asi *Všetko čo mám rád*. Po chladnom diváckom prijatí *Nehy*, ktoré bolo sprevádzané výčitkou, že zachytáva len negatívne emócie a nemá humor, sme sa s Ondrejom Šulajom rozhodli spraviť programovo pozitívny film. Pokúsili sme sa zodpovedať si otázky, ako existovať v nových spoločenských súvislostiach, v čase, keď ľudia do budúcnosti hľadeli s nádejou a očakávaním, i ako zachytiť uvoľnenú atmosféru prvej polovice deväťdesiatych rokov. Pred každým z nás sa otvorilo mnoho možností ako naplniť život: cestovať, podnikáť, zamestnať sa v reklame alebo jednoducho priamo vstúpiť do politiky. V Bratislave sa zrazu zjavilo mnoho cudzincov, ktorí boli zvedaví, ako sa žilo za železnou oponou. Boli to novinári, učitelia angličtiny,

umelci. Každodenne dochádzalo k zaujímavým stretnutiam, ku konfrontácii kultúr, k vzájomnému spoznávaniu. Všetko bolo v pohybe a my s Ondrejom sme si chceli sami pre seba pomenovať, čo z minulosti je pre nás dôležité, a snažili sme zdokumentovať nové možnosti, ktoré nás zaujali.

Pokúšali sme sa nájsť novú formu. Spočiatku sme rezignovali na príbeh a chceli sme natočiť film bez hlavného hrdinu. Mozaiku, ktorá by divákovi predstavovala zoznam našich obľúbených predmetov, pre nás dôležitých javov a udalostí. Vedľa seba sme postavili tak hodnotovo rozdielne veci ako východ slnka, ľudovú pieseň, vzťahy k rodičom a deťom, vzťah ku krajine, kde sme sa narodili, obľúbené filmy i knihy. V celkovej skladbe sa objavili situácie, kde sa riešili vzťahy postáv, ale aj krátke blackouty či dokumenty – napríklad rozhovor so spisovateľom Rudolfom Slobodom. Boli sme presvedčení, že rôznorodá koláž fragmentov skutočnosti vytvorí presnejší obraz vtedajšej doby ako tradičný zovretý príbeh.

Odvážna koncepcia bezpríbehového filmu napokon nevydržala. Po polročnom sedení nad scenárom zvíťazila naša túžba komunikovať s divákmi nad trochu samoučelným formálnym experimentom. A tak z útržkov rozličných historiek, záznamov a dokumentov sa pomaly vynoril príbeh Jakuba, muža medzi dvoma ženami, ktorý premýšľa o tom, či na prahu štyridsiatky vyrazí do sveta s mladou Angličankou, alebo ostane na Slovensku, nájde si robotu a pokúsi sa harmonizovať vzťahy so synom. Každý výrazový prvok filmu *Všetko čo mám rád* stojí v opozícii voči *Nehe*: otvorená štruktúra, záujem o autentickú realitu, využitie prvkov dokumentárneho filmu, pokus o civilnejší, menej štylizovaný herecký prejav, striedmy až asketický obraz, minimálna montáž atď. Hlavným tvorivým princípom bola hra.

Práca na tomto filme bola pre mňa dôležitá aj preto, že poučený predchádzajúcou skúsenosťou som sa rozhodol neakcentovať modelovosť jednotlivých situácií, otvoril som priestor náhode a snažil som sa príliš nemodifikovať predkamerovú realitu. Chcel som, aby do filmu prenikol život, aby z neho netrčala konštrukcia. *Všetko čo mám rád* je pre mňa osobný i preto, že v ňom hrá môj otec, a aj preto, že mnohé situácie, ktoré sa do filmu dostali, majú reálny základ. Napríklad záverečnú scénu navrhol do scenára zaradiť

Ondrej Šulaj hneď, ako som mu opísal, čo sa dialo po mojich prijímacích skúškach na VŠMU, situáciu, ako som otcovi musel na parkovisku pri diaľnici zopakovať priebeh pohovorov i s povinnými recitáciami. Mňa samého by nenapadlo túto scénu použiť, zdala sa mi príliš banálna, ale Ondrej ma presvedčil a otvoril mi dvere do sveta, ktorý som dôverne poznal, ktorý som mal zažitý a ktorému som rozumel, ale ktorý som nepovažoval za zaujímavý. Paradoxne, v rozhovoroch s divákmi sa práve tieto situácie, ktorým som spočiatku nedôveroval, ukázali ako najemotívnejšie.

Samozrejme, že odstupom času vo *Všetko čo mám rád* vidím mnoho technických i režijných chýb, a mám pocit, že je to vlastne len akási skica na film. Ale myslím si, že práve táto nedokončenosť a silná osobná zanietenosť dávajú filmu istú ľahkosť, ktorú moje ostatné práce nemajú.

5. Skutočnosť ako metafora a podobenstvo

V niektorých filmoch je zobrazovaná skutočnosť zámienkou na rozprávanie o skutočnosti inej. Jednoducho skutočnosť na filmovom plátne alebo televíznej obrazovke vnímame ako metaforu a podobenstvo. Ako príklad môžeme zobrať napríklad prostredie nemocnice. Sú filmy, v ktorých ho vnímame len ako zdravotnícke zariadenie, priestor určený na liečenie pacientov. A sú filmy, keď toto prostredie začneme vnímať ako podobenstvo celej spoločnosti. Spomeňme si na filmy *Nemocnica Britanica*, *Invázia barbarov*. V nich zrazu dôverne známu skutočnosť interpretujeme ako podobenstvo o spoločnosti, o jej hodnotovom systéme, o fungovaní mechanizmov moci. V dánskom televíznom seriály *Kráľovstvo* je nemocnica – s istou dávkou irónie – dokonca predstavená ako svet novej mytológie. Podobne sa obraz reality metaforizuje aj v iných filmoch. Skutočnosť hotela vo filme *Shinning*, tanečnej sály vo filme *Tančiareň* alebo letiska vo filme *Terminál*. Metaforizácia skutočnosti nemusí byť viazaná len na priestor, ale aj na udalosť. Napríklad zobrazenie tanečného maratónu vo filme *Aj kone sa strieľajú*. Skutočnosť sa môže premeniť na podobenstvo aj v dokumentárnom filme v momente, keď konkrétna situácia prekračuje svoj reálny význam a zrkadlia sa v nej širšie kontexty. Vo filme *Sahry Karimi Afgánske ženy za volantom* sa prvoplánová situácia

– získanie vodičského preukazu niekoľkými ženami – mení na podobnosť o spoločnosti a jednotlivé reálne fakty začíname vnímať ako metaforu boja za individuálnu slobodu.

Česká filmová kritička Alena Prokopová napísala pred pár rokmi štúdiu o záhradách v kinematografii. Analyzuje v nej diela, v ktorých priestor záhrady nevnímame len ako konkrétnu, kultivovanú časť krajiny, ale ako metaforu. Vo svojom texte píše o filmoch, v ktorých je záhrada obrazom strateného raja (film Věry Chytilovej *Ovocie stromov rajských jeme* alebo snímka Agnieszky Holland *Tajomná záhrada*), alebo o dielach, kde je záhrada podobnosťou domova (rozprávka Bořivoja Zemana *Pyšná princezná* či satirická komédia Hala Asbyho *Bol som pri tom*). Alena Prokopová upozorňuje aj na filmy, v ktorých záhrada tvorí priestor posmrtného života – „zásvetie“ (film Otakara Votočka *Krídla slávy*). Zaujímavá je aj úvaha o snímkach, v ktorých záhrada predstavuje priestor ženy, odráža jej vnútorný svet (napríklad *Orlando* režisérky Sally Potter, *Rozum a cit* od Anga Leeho či *Portrét dámy* režisérky Jane Campion).

V krátkom odseku sa Alena Prokopová dotkla aj nášho filmu *Záhrada*, ktorý sme s Marekom Leščákom a Ondrejom Šulajom napísali v roku 1994 a dokončili o rok neskôr. Píše o ňom: „Práca na takej záhrade, v ktorej sa kopáčska drina snúbi s kreatívnou činnosťou a v ktorej rastliny ako ľalie alebo ruže nadobúdajú symbolické hodnoty (spomeňme mariánsku symboliku či stredoveký Román o ruži) (...), je skromným a pokorným obrazom božského stvorenia. Preto sa protagonistka Záhrady (...) medzi 'chcípáckych' antihrdinov zaraďuje až trestuhodným spôsobom, s akým prístupuje k zdedenej záhrade, ktorá je vlastne starým sadom obklopujúcim schátraný domček. Zanedbaný priestor zlyhávajúci veľkomestský učiteľ Jakub len drancuje a je otázkou, či si jeho zjavné leňošenie môžeme dovoliť nazvať meditáciou. Motív práce, ktorý do rozprávania neskôr vnesie 'panna zázračnica', slúži len na zatriktívnenie apartného milostného laškovania dvojice. Prvky románu zasvätenia (rovnako ako stretnutie s trojicou filozofov) sa stávajú jednou z permanentne zhadzovaných rekvizít rozprávania: táto ústretová záhrada, v ktorej moc nie je uverené, sa chcípáckému adeptovi neuzatvára. On sám ju však – napriek vyhláseniam o hľa-

daní trvalého nového domova – využíva proste len ako sezónny letný byt. „¹³

Keď sme s Marekom Leščákom začali premýšľať o tvare budúceho filmu, čítali sme eseje Gastona Bachelarda z knihy *Poetika priestoru*. Zapáčil sa nám spôsob, akým preniká nielen do umeleckého diela, ale hlavne akým vníma skutočnosť. O dome napríklad píše: „... dom je naším kútom sveta. Je – ako sa často hovorí – našim prvým vesmírom. Je skutočným kozmom. Kozmom vo všetkých významoch slova. Nie je z intímneho hľadiska aj ten najskromnejší príbytok krásny?“¹⁴ Alebo uvažuje o dome a jeho vzťahu k minulosti, k našim spomienkam: „Vďaka domu je však uložené veľké množstvo našich spomienok, a ak je dom trochu zložitejší, ak má pivnicu a pôjd, kúty a chodby, je útočisko našich spomienok stále konkrétnejšie. V snení tu nájdeme celý svoj život.“¹⁵ Vedeli sme, že záhrada, podobne ako dom, je archetypálny priestor, ktorý na seba viaže mnoho významových vrstiev, a že bola v umeleckom diele zobrazená mnohokrátym spôsobom. Naša *Záhrada* mala mať tri základné funkcie.

Po prvé: Mala mať reálny rozmer. Chceli sme, aby bola opakom sterilného mestského sveta. Od začiatku sme sa pokúšali rozprávať o priestore, ktorý nie je kultivovaným parkom ako napríklad anglické či francúzske záhrady, ale divokým kusom prírody. Niekde v pamäti som mal scénu z filmu Andreja Tarkovského *Obeť*, v ktorej hlavný hrdina Alexander popisuje slúžke Márii, ako upravil maminu divokú záhradu, ako ju pokosil, vytrhal burinu, ostrihal kríky – a potom, keď sa na ňu pozrel, pochopil, že ju zničil. Naša záhrada mala byť priestor, kde sa človek postupne stáva súčasťou prírody, rešpektuje ju v jej mnohodorakosti a zasahuje do nej len minimálne. V prvých verziách scenára sme sa dokonca na záhradu nepozerali očami človeka, ale zobrazovali sme ju z pohľadu dáždovky, drozda, mačky či psa. Hlavný hrdina Jakub sa v záhrade objavil až v prvej tretine filmu a pôsobil v priestore ako cudzorodý prvok. Záhrada pre nás bola podobenstvo prírody v najširšom slova zmysle, z ktorej sa súčasný človek vyčleňuje a s ktorou stráca

¹³ <http://www.gardenpanorama.cz/clanky/film-a-zahrada.html>

¹⁴ Gaston Bachelard: *Poetika priestoru*. Praha : Malvern, 2009, s. 30.

¹⁵ Tamže, s. 33.

kontakt. Preto hlavný hrdina spočiatku pôsobí v tomto priestore ako korisťník – nerozumie svojmu okoliu a len postupne si začína nanovo uvedomovať vzťahy, ktoré v ňom fungujú.

Po druhé: Naša *Záhrada* mala byť niečo ako obraz pamäti. V jej zákutiach Jakub nachádza spomienky na svet, ktorý zničil a na ktorý sme zabudli. Objaví denník i zakopanú slivovicu – pozdrav od starého otca, nachádza nepoužívané predmety, ktoré nanovo získavajú svoj zmysel, učí sa pracovať, piecť chlieb, starať sa o záhradu. Chceli sme, aby postupne obnovil svoj vzťah k minulosti. Rekonštrukcia sveta starého otca však má aj ironický osten. Túto situáciu veľmi pekne komentuje Tolstoj vo svojej novele *Diabol*, kde píše: „Panuje názor, že konzervatívami bývajú najčastejšie starí ľudia a novátormi mladí. To nie je celkom pravda. Konzervatívami bývajú najčastejšie mladí ľudia, ktorým sa chce žiť, no nerozmýšľajú a nemajú času rozmýšľať o tom, ako treba žiť, a preto začnú žiť po starom.“¹⁶ Aj náš hrdina Jakub sa nechá unášať nostalgiou minulosti, namiesto toho, aby si zafinoval svoj vlastný životný program.

Po tretie: *Záhrada* sa mala stať priestorom kultúrneho vedomia. Pri písaní scenára sme si boli s Marekom i Ondrejom vedomí, že okrem empirickej skúsenosti naše konanie ovplyvňuje aj naše kultúrne vedomie, vzdelanie a podobne. A v momente, keď sme si povedali, že priestor záhrady odráža Jakubovo vnútro, uvedomili sme si, že sa vo filme musia objaviť aj názory, ktoré si osvojujeme z literatúry, filmov, z umenia. Vylúčili sme citácie z kníh, zdali sa nám nefilmové, a rozhodli sme, že vplyvy kultúrneho vedomia zvizuálnime. A tak sme do sveta nášho hrdinu nechali vojsť postavy, ktoré formovali vývoj našej civilizácie: sv. Benedikta, jedného zo zakladateľov duchovnej obrody modernej podoby Európy; osvietenca Jeana Jacquesa Rousseaua či mnohokrát nepochopeného filozofa Ludwiga Wittgensteina.

Koncept záhrady ako priestoru, ktorý má okrem reálnych funkcií aj charakter podobenstva, vyžadoval, aby sme divákovi na začiatku filmu podali kľúč k čítaniu jednotlivých významových rovín. Rozhodli sme sa pre žánrový kľúč a Jakubov príchod do záhrady sme vybuodovali ako vstup do tajomného sveta rozprávky. Pri pre-

¹⁶ Lev Nikolajevič Tolstoj: *Diabol*. Bratislava : Tatran, 1971, s. 196.

kročení hraníc záhrady sa proti nemu obracajú bežné predmety: odtrhne sa bránka, cez ktorú sa pokúša preliezť, padne na neho skleník, prepadne sa pod ním zem a on sa skoro utopí v hnojisku. Priestor oživa, bráni sa, dokonca sa zdá, že sa Jakubovi vysmieva. S Marekom a Ondrejom sme dúfali, že takýto spôsob rozprávania umožní divákovi čítať príbeh *Záhrady* vo viacerých rovinách.

Podľa reakcie Aleny Prokopovej nie som si istý, či sa nám to nakoniec podarilo. Ale možno bude pekné pripomenúť si poslednú vetu Voltairovho *Candida* učiteľovi Panglosovi, ktorú sme pri písaní používali ako obranu proti beznádeji: „To, čo hovoríš, je pravda, ale ja musím obrábať svoju záhradu.“

6. Rozpomínanie na skutočnosť

Pokiaľ neorealistické filmy sa snažili autentickú skutočnosť čo najvernejšie reprodukovať, využívajúc temer dokumentaristické spôsoby zobrazovania, môžeme s istým zveličením povedať, že filmy historické sa na dávnu skutočnosť rozpomínajú, pokúšajú sa jej podobu očistiť od nánosov času, vyslobodiť ju z povrchných predstáv a predsudkov. Petr Kopal v štúdii *Filmová krajina stredoveku*¹⁷ dokonca trochu odvážne tvrdí, že dnes z hľadiska „pamäťových“ dejín nie sú historické filmy len doplnkom historického bádania, ale jeho svojbytným prameňom. Pokiaľ našu predstavu o nedávnej minulosti koriguje množstvo dokumentačného materiálu – fotografie, filmy, svedectvá pamätníkov, priestor vzdialenej minulosti nám vyplňajú zachované iluminácie, fragmenty architektúry a kinematografia. Z tohto hľadiska je podoba skutočnosti vo filmoch o minulosti špecifickým problémom, náročnou úlohou, ktorú musí autor vyriešiť.

Na stretnutí mladých filmárov vo Varšave v roku 1995¹⁸ poľský režisér Krzysztof Kieślowski vo svojej prednáške poznamenal, že podľa neho existuje len film zo súčasnosti. Historické filmy len vytvárajú atraktívnu kulisu príbehom, ktoré by sa mohli udiť v lu-

¹⁷ Petr Kopal: *Filmová krajina stredoveku*. In: Petr Gajdošík (ed.): Markéta Lazarová. Studie a dokumenty. Praha : Casablanca 2008, s. 213 – 246.

¹⁸ Stretnutie organizoval režisér Krzysztof Zanussi vo svojom dome neďaleko Varšavy. Diskusie sa zúčastnili filmári z východnej Európy, ale aj starší rakúsky režisér Michael Haneke.

bovoľnom čase a priestore. Vychádzal z toho, že vedomie tvorca je spojené so súčasnosťou a predstava o minulosti je ovplyvnená aktuálnou skúsenosťou – že sa do nej vždy premieta súčasný kontext. Na moju otázku, či to platí aj o Tarkovského filme *Andrej Rublev*, po krátkom zamyslení odpovedal, že to nie je historický film, ale filozofická esej.

Podobný názor mal aj český režisér František Vláčil. Autor monumentálneho epického diela *Markéta Lazarová* filmy z minulosti označoval ako dobové filmy. Tento názov mal vystihnúť opak výpravného, kostýmového historického filmu. Vláčil svoju koncepciu tohto filmu popisoval takto: „V Markéte išlo predovšetkým o jedno: vypovedať o ľuďoch spreď šiestich-siedmych storočí, ako by išlo o našich súčasníkov. Kedykoľvek som sa pozeral na historický film, mal som dojem, že vidím dnešných ľudí v kostýmoch. A ja som ich chcel pochopiť, vidieť ich očami ich životov, pocitov, túžob, jednoducho prepadnúť sa o tých sedem storočí naspäť.“ A na inom mieste svoj názor dopĺňa takto: „Mne ide o dobové postavy, ktoré žili mysleli, konali, cítili v určitej dobe. Na rozdiel od výpravných filmov, pri ktorých mám vždy dojem, že sa väčšina peňazí minula na kostýmy, navyše nie vždy zodpovedajúce dobe. Takže potom ide skôr o filmy výpravné než historické. Pokúsil som sa naopak vynaložiť peniaze na vyjadrenie doby takým spôsobom, aby sa divák skutočne mohol prepadnúť naspäť o určitý počet storočí. Hlavný problém bol analyzovať, vcítiť sa do myslenia vtedajších ľudí, ktoré nepochybne bolo iné ako myslenie ľudí dnešných. Vyjadriť ducha doby s rovnakou intenzitou, s akou sa točia súčasné dokumenty.“¹⁹

Medzi mojimi filmami sú dva, ktoré pracovali s rekonštrukciou minulosti: *Krajinka*, ktorú sme napísali s Dušanom Dušekom, a *Kľúč k určovaniu trpaslíkov*, ktorý sme pripravili s Janom Lukešom podľa denníkov Pavla Juráčka.

Krajinka vznikla z potreby zachytiť premeny Slovenska v dvadsiatom storočí. Nechceli sme natočiť ilustrovaný dejepis, ale odraz spoločenských zmien v individuálnom vedomí ľudí. Východiskom scenára boli spomienky našich priateľov, príbuzných, rodičov a súrodencov. Mnohé z nich už Dušan použil vo svojich knižkách, ale mnohé boli ešte nespracované. Príbehy, ktoré nás zaujali, boli te-

¹⁹ Kopal, c. d., s. 217.

matically a významovo heterogénne. Niektoré odrážali dramatické okamihy dejín, iné zaznamenávali len paradoxy každodennej reality. Nám sa však páčili aj intímne reflexie pominuteľných okamihov, akési ornamenty plynúceho času. Rozhodli sme teda nakrútiť film, ktorý by pripomínal rozpomínanie rozmarného rozprávača – niečo expresívne preženie, na niečo zabudne, iné prikrášli fantáziou. V jeho rozprávaní sa striedajú žánre a štýly, spomienky sú neúplné, ale osobné a úprimné. Realita i historické fakty sú interpretované cez citovo zafarbenú ľudskú skúsenosť. Dušan Dušek charakterizoval silne subjektívny výber a princíp organizovania materiálu aforizmom João Guimarãesa Rosu: „Historka nechce byť históriou.“

Pri písaní scenára sme chceli zachovať rozmanitosť látky, ale zároveň sme si uvedomovali, že film musí pôsobiť ako celok, musí mať nielen vonkajšiu, ale hlavne vnútornú jednotu. Neverili sme, že taký pestrý materiál stmelíme hlavným hrdinom. Báli sme sa, že vytvoríme umelú konštrukciu, v ktorej budú naše príbehy násilne poprepájané, deformované, oklieštené a v ktorej budú pôsobiť falošne. Rozhodli sme sa teda ponechať jednotlivým historikám autonómiu a pokúsili sme rozprávanie zjednotiť krajinou, hornatou oblasťou kopaníc okolo malého slovenského mesta. Tento priestor sa mal stať akýmsi zhutneným modelom sveta, v ktorom rôzni hrdinovia prežívajú svoje životy. *Krajinka* sa stala synekdochou.

Skôr než sme začali písať, precestovali sme myjavské kopanice, okolie Banskej Štiavnice aj Záhorie. Tušili sme, že skutočná podoba krajiny, jej minulosť, architektúra, tradície môžu výrazne prehĺbiť naše rozprávanie, vnieť do neho konkrétnosť, presvedčivosť a pravdu. Do krajiny sme sa snažili preniknúť nielen v horizonte súčasnosti, ale aj cez vertikálu času. Podľa toho, čo sme videli a zažili na cestách, sme si začali vytvárať mapu nášho filmu. Zakreslili sme do nej židovský cintorín v Sobotišti, starú školu v osade u Kutálku, samoty v Malom Jeruzaleme i rozmiestnenie domov na námestí v meste. Topografia jednotlivých miest nám pomáhala vytvoriť mapu vzťahov medzi postavami, ale aj presnejšie určiť ich charakter. Rôzne umiestnené fragmenty materiálnej skutočnosti sa nám zjednotili v priestore reality filmu.

V obrazovej zložke filmu sme sa pokúsili zachovať heterogénnosť materiálu – každú časť príbehovej mozaiky sme natočili v inom štylistickom kľúči (historka o záchrane dieťaťa je nakrútená ako nemý film, situácia arizácie je zobrazená ako dobový týždenník, scéna s ukradnutým lietadlom bola realizovaná s dôrazom na akciu, poviedku o zúrivom Sibertovi sme inscenovali ako mierne absurdnú komédiu atď.). Polyštýlovosť nemala byť samoúčelná. Chcel som, aby sa v jednotlivých žánrových formách odrážala aj premena funkcie filmového média v dejinách – niekedy film ideologicky manipuluje, niekedy zabáva, niekedy sa pokúša o prienik pod povrch skutočnosti.

Všetky rôznorodé prvky rozprávania sme zjednotili vo zvukovej stope. Skladateľ Vladimír Godár do hudobnej štruktúry filmu vtikal ako hlavnú tému emotívne silný ženský vokál, ktorý sa objavoval na konci jednotlivých poviedok. Neustále sa vracajúci hlas Ivy Bittovej vytvoril meditatívny priestor a spojil sa s obrazom krajiny do jednoliateho celku.

Pri nakrúcaní sme zachytili posledný okamih, keď sa dala minulosť Slovenska sprítomniť cez autentické prvky hmotnej kultúry. Kostýmová výtvarníčka Katka Hollá obliekla väčšinu postáv do kostýmov, ktoré vykúpila od pamätníkov. Pre účely filmu dala šiť len dvoje šaty. Architektovi Ferovi Liptákovi sa ešte podarilo nájsť mnoho objektov, ktoré prežívali niekoľko desaťročí v nezmenenej podobe. Prepadnúť sa v čase o sto rokov späť bolo v roku 1999 ešte stále možné s minimálnymi prostriedkami.

Keď píšem o *Krajinke*, musím pripomenúť, že film nikdy nebol premietaný v zamýšľanom tvare. Pôvodná verzia trvala cez dve hodiny a distribútor trval na tom, že sa musí skratiť. A tak som z filmu vystrihol tri sekvencie. Celistvú podobu zámeru sa podarilo zachovať len v dvojdielnej televíznej verzii.

Časopriestor *Krajinky* som dôverne poznal a pri realizácii filmu som mal akýsi pocit istoty. Z hľadiska znovuoobnovenia zabudnutej reality bola pre mňa náročnejšia práca na fiktívnom dokumente podľa denníkov českého režiséra a scenáristu Pavla Juráčka, jedného z tvorcov československej novej vlny. Bolo to zložité preto, lebo som vstúpil do inej kultúrnej tradície. Prahu som poznal len veľmi povrchno a šesťdesiate roky minulého storočia ešte stále pretrvávajú.

li vo vedomí ľudí. Mnoho pamätníkov ešte žilo a náš film si mohli konfrontovať so svojimi zážitkami. Nakrúcanie malo teda pre mňa zvláštny význam. Prostredníctvom práce som prenikal do inej kultúry, spoznával som ju znútra, nielen cez vytvorené diela, ale aj cez komplikovanú štruktúru vzťahov medzi jednotlivými tvorcami, umeleckými hnutiami či inštitúciami.

Juráčkove denníky sú zvláštny dokument. Na jednej strane majú intímny charakter a zobrazujú autorove vzťahy k ženám, priateľom, blízkej rodine; na druhej strane zachytávajú analytickým spôsobom spoločenskú i politickú situáciu v Československu šesťdesiatych rokov, zamýšľajú sa nad zmyslom umeleckej tvorby a špeciálne sa venujú situácii v kinematografii. Myslím, že Pavel Juráček by súhlasil, keby som jeho text charakterizoval ako polytematický autobiografický román napísaný formou denníka.

Pri prepise tohto svedectva do filmu som si uvedomoval, že napriek obrovskému rozsahu textu ho nesmiem zjednodušiť, musím uchrániť jeho mnohovrstevnatosť, pretože len pri zachovaní celého tematického spektra divák dokáže pochopiť existenciálne pozadie Juráčkovej situácie. Podobne ako Vláčil, aj ja chcel som, aby sa divák prepadol o niekoľko desaťročí späť, aby sa ocitol v polovici šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Pri realizácii som sa nesnažil rekonštruovať len vizuálnu podobu doby, ale celú jej atmosféru, hodnotový systém, spoločenskú atmosféru. Robil som to rád, pretože som sa vracal do detstva a realizácia filmu bola pre mňa skutočným rozpomínaním na minulosť. Redukciou denníkov sme sa napokon s Janom Lukešom v scenári sústredili na tieto základné línie: 1) osobnú – vzťah Pavla Juráčka s prvou ženou Veronikou, rozpad manželstva, druhé manželstvo, narodenie syna Marka; 2) pracovnú – príprava a realizácia filmu *Prípad pre začínajúceho kata*; 3) umenovednú – úvahy o stave filmového umenia, o práci scenáristu a pod.; 4) spoločenskú – popis mechanizmov, ako sa politická situácia premietala do života filmárov a práce umeleckých zväzov. Jednotlivé línie však museli byť vnútorne prepojené, pretože spolu súviseli. Spoločenská situácia ovplyvňovala barrandovskú dramaturgiu, osobný život sa premietal do práce na filme, natáčanie sa stalo predmetom zamyslení nad podobou kinematografie. Práca s denníkmi pripomínala „snahu vyniesť na kopec plnú

náruč klzkých škatuliek na mydlo“, aby som citoval Pavla Juráčka. Transformovanie zdanlivo veľmi voľne štruktúrovaného textu bolo rovnako náročné, akoby sme písali pôvodný scenár.

Pri premýšľaní nad formou takto koncipovanej filmovej eseje som hľadal spôsob, ako zachovať intímnosť textu a zároveň jeho široký spoločenský záber. Rozhodol som, že budem kombinovať hranú imitáciu osemmilimetrových amatérskych rodinných filmov (vizuálnu analógiu písaných denníkov) s archívnymi zábermi z dobových týždenníkov (vizuálne vyjadrenie politickej atmosféry doby). Výsledkom mal byť falošný dokument, ktorý mal asociovať, že je zostrihaný z materiálov súkromného archívu Pavla Juráčka. A pretože sa v denníkoch objavili aj režisérove kresby, niektoré abstraktné úvahy som sa rozhodol zvizuálniť ako jednoduchý komiks.

Snaha po dôslednom zrekonštruovaní sveta Pavla Juráčka v šesťdesiatych rokoch ma viedla k tomu, že som do hlavnej postavy obsadil jeho syna Marka. Podľa jeho spomienok sme sa pokúšali (spolu s architektom Petrom Fořtom, s kostýmovou výtvarníčkou Martou Ostenou a s kameramanom Martinom Štrbom) čo najpresnejšie zrekonštruovať režisérov byt i jeho šatník. Túžil som po tom, aby ilúzia reality spred štyridsiatich rokov bola dokonalá. V jednom momente, keď sme s Markom Juráčkom sedeli v dekorácii, ktorá bola kópiou ich bytu v Krakovskej ulici, som sa ho spýtal, či sme zariadili všetko tak, ako si to pamätá z detstva. On sa chvíľu obzeral a napokon povedal: „Ani nie. Ale nič si z toho nerob, je to len film.“ V prvom momente ma to zamrzelo, ale potom som si uvedomil, že má vlastne pravdu. Filmová realita, aj keď sa snaží byť akokoľvek presnou kópiu sveta pred kamerou, má svoje vlastné pravidlá. Nikdy nemôže byť absolútnym dvojníkom skutočnosti. Práve naopak, má byť jej esenciou, akousi koncentrovanou, zhutnenou pravdou o svete.

Po dokončení filmu *Kľúč k určovaniu trpaslíkov* som sa presvedčil, že citované tvrdenie Petra Kopala o vzťahu dobového filmu a histórie nemusí byť pritiahnuté za vlasy. Stal som sa totiž svedkom situácií, kde náš hraný film mnoho divákov považovalo za autentický dokument, dokonca pre niektorých sa stal primárnym zdrojom filmového výskumu.

7. Skutočnosť a kultúrne modely

Na začiatku sme si povedali, že filmový model skutočnosti ovplyvňuje okrem samotnej reality aj kultúrne vedomie autora. Filmová skutočnosť je teda nielen odrazom autorovej schopnosti hodnotiť a zaznamenať realitu, ale aj priemetom jeho vzťahu k histórii a prítomnosti umenia do štruktúry diela. Výsledný tvar diela ovplyvňuje aj tradícia média, na ktorú tvorca reaguje, ktorú hodnotí, s ktorou prostredníctvom diela vstupuje do dialógu. Ak sa pozrieme na umelecký vývoj niektorých režisérov, zistíme, že vo svojom diele smerujú od rekonštrukcie reality k jej tvorivej transformácii. Napríklad Fellini alebo Antonioni začali ako neorealisti s vyzývavo deklarovanou úctou k zobrazovanej skutočnosti, behom desaťročia sa dopracovali k dielam s vysokou mierou štylizovanosti predkamerovej reality. Akoby ich postupom času nezaujímala len sociálna a politická skutočnosť alebo psychologický portrét ich hrdinov, ale akoby ich čoraz viac zaujala nová realita vlastných filmov, svet, ktorý stvorili. Ich posledné filmy reagujú na tradíciu kinematografie, vstupujú do dialógu so svojimi generačnými súputníkmi, hľadajú nové formy zobrazenia. Skrátka, do štruktúry filmov sa čoraz viac premieta aj ich kultúrne vedomie, subjektívny pohľad na filmovú formu.

Tesné prepojenie filmu s inými umeleckými druhmi má historické korene. Kinematografia, ako nové médium, ktoré na začiatku dvadsiateho storočia hľadalo vlastnú tvár, sa pokúšala nadviazať na divadlo, výtvarné umenie či literatúru. Film sa nechal ostatnými umeleckými druhmi inšpirovať priamo i nepriamo. V dejinách filmu nájdeme diela, ktoré sú adaptáciami divadelných hier, románov či archetypálnych príbehov svetovej mytológie. Pier Paolo Pasolini natočil *Oidipa* i *Medeu*, Michalis Kakoyannis a Miklós Jancsó svoje variácie *Elektry*. Vo filme sa však mnohé vplyvy premietajú aj nepriamo. V scénach Greenawayových či Jarmanových filmov môžeme nachádzať inšpiráciu obrazmi, mnohokrát sa vo filmoch využívajú sujetové schémy, ktoré nie sú priamo priznané, ale ktoré divák vníma. V Uhrovom filme *Tri dcéry* môžeme nájsť pôdorys *Kráľa Leara*, v Hanákovej poetickej komédii *Ružové sny* objavíme archetyp príbehu Rómea a Júlie, v Jakubiskovej snímke *Postav, dom, zasad' strom...* sa premieta príbeh Dona Juana.

Vedomé či nevedomé použitie archetypálnych príbehových modelov môže do diela vniesť ďalšie interpretačné roviny i komunikačné možnosti. Konfrontácia hodnotového systému minulosti so súčasnosťou prináša novú významovú vrstvu, dôverne známy sujetový model môže diváka upozorniť na zmeny, ktoré nastali vo vývoji vedomia spoločnosti.

Práca s predlohou, môžeme povedať s modelom prevzatým z literatúry alebo divadla, neznamená, že filmár sa pokúša o mechanickú adaptáciu. Mnohokrát ide o pôvodné autorské dielo, ktoré do seba absorbovalo podnety z kultúrneho vedomia spoločnosti. Zakladateľ iránskej novej vlny Darius Mehrdžui sa nechal inšpirovať Ibsenovou *Norou* a natočil film *Sara*. Konfrontácia postavenia ženy v Nórsku koncom 19. storočia a ženy v Iráne druhej polovice 20. storočia vytvorila v diele ďalšiu interpretačnú rovinu, no zároveň neubrala iránskemu filmu na pôvodnosti. Mehrdžui o svojej metóde povedal: „Ja sa vlastne nerozhodnem apriori pre adaptáciu – ak sa mi páči nejaký príbeh, jeho postavy a štruktúra, začnem rozmyšľať, do akej miery je možné toto rozprávanie preniesť do iránskeho prostredia. Ak áno, tak sa sústredím na ten námet a vznikne niečo ako napríklad *Sara*. Niekedy to nemusí vyjsť, lebo všetko sa nepodarí adaptovať. Treba si uvedomiť, že filmy, ktoré som pod vplyvom literatúry urobil – sú moje autorské práce a majú veľmi individuálnu štruktúru, čo si nikto nevšimol.“²⁰

Aby som vám lepšie priblížil, čo myslím pod prácou s archetypálnym sujetovým modelom, pokúsim sa pár slovami popísať vznik filmu *Cigán*, na ktorom som spolupracoval so scenáristom Marekom Leščákom. Základný impulz natočiť film mal dva zdroje.

Prvým bol náš záujem o kultúru a život Rómov. Mali sme pocit, že hoci s nimi žijeme v tesnej blízkosti niekoľko storočí, nič o sebe nevieme. Tušili sme, že obrovská priepasť medzi oboma komunitami pramení z povrchnej znalosti súčasného stavu a že má korene aj hlboko v minulosti. V slovenskej kinematografii sa rómska téma objavila niekoľkokrát, ale okrem Hanákových *Ružových snov*, Ľapákovho *Montiho čardáša* a Rapošovej *Cinka Panny* vo väčšine filmov Rómovia slúžili len ako ozvláštnujúci kolorit príbehu.

²⁰ Sahraa Karimi: Rozhovor so zakladateľom iránskej novej vlny Dariusom Mehrdžuiem. Doktorandská práca. Bratislava : FTF VŠMU, nevydané, 2012.

Nepáčilo sa nám, že celá rómska kultúra sa sploštila na pestrofarebný idealizovaný folklór a že sa skoro vôbec nehovorí o aktuálnych problémoch tohto etnika: nevzdelanosti, nezamestnanosti a chudobe. Vadilo nám, že v slovenských filmoch Rómov hrajú gadžovia, prekážalo nám, že nehovoria po rómsky, ale karikovanou zahuhňanou slovenčinou. Mali sme pocit, že je to akási podivná forma rasizmu. Na jednej strane nás rómsky život fascinuje – páči sa nám ich plnokrvná hudba, na druhej strane radšej Rómov nahradíme bielymi, pretože sa na nich nechceme pozerieť. Vedeli sme, že v osadách na východnom Slovensku sa každodenne odohrávajú silné príbehy, ktoré by bolo dobré zachytiť. O téme sme sa dlho rozprávali, ale nevedeli sme k nej nájsť kľúč.

V tom čase som znovu čítal Shakespearovho *Hamleta* a obe témy sa mi zrazu prepojili. Zdalo sa mi, že stavba príbehu z minulosti by nám pomohla štrukturovať autentický materiál, a zároveň by priniesla významový posun. Na zabudnutých a nevzdelaných ľudí z okraja spoločnosti by sme sa pozerali cez prizmu nadčasového výtvoru kultúry, zrazu by neboli outsidermi, ale súčasťou rozprávania príbehu o podstate ľudského bytia. Páčilo sa mi, že by došlo ku „kontaminácii“ štýlov, ako tento postup nazval Pier Paolo Pasolini. Druhým inšpiračným zdrojom filmu sa teda stal text starý štyristo rokov.

Keď som Shakespearovu tragédiu čítal prvýkrát, ako trinásťročný, bol som presvedčený, že je to iniciačný príbeh o dospievaní. Hamleta som vnímal ako rovesníka, ktorý vstupuje do sveta dospelých, prvýkrát sa stretne s pretvárkou, lžou, intrigami, túžbou po moci, má problémy so svojím dievčaťom Oféliou. Premýšľala o tom, ako sa má žiť, konfrontuje svoj život so životom svojho otca, má sebadeštručné sklony.²¹ Tento zážitok z prvého čítania vo mne pretrval. Vedel som o rozličných interpretáciách *Hamleta* od psychoanalytického výkladu Sigmunda Freuda až po existencialistické variácie Toma Stoparda zo šesťdesiatych rokov, ale mňa na tomto príbehu najviac zaujímali etické dilemy, pred kto-

²¹ Vždy sa mi zdalo divné, že Hamleta hrajú tridsiatnici a nikdy som si nevedel predstaviť slávneho Hamleta v podaní Eduarda Vojana – ten ho hral v Prahe ako päťdesiatdvaročný. Veľmi ťažko sa mi predstavovali hlavne scény s Oféliou, v ktorých Hamlet musel vyzeráť ako oplzlý stavec. Tento rozpor medzi Shakespearovým textom a Vojanovým vekom nemohla preklenúť žiadna divadelná konvencia.

rými stoja všetky postavy, nielen Hamlet. Rozhodnúť sa medzi tým, čo je čestné a čo nie, sa musia aj jeho matka Gertrúda, Ofélia, Laertes, Polonius, rozhodujú sa dokonca aj Hamletovi priatelia Rosencrantz a Guildenstern. Každá z postáv je vystavená tlaku, či sa postaví na stranu pravdy alebo lži. Zo všetkých možných interpretácii *Hamleta* sa mi v čase morálneho relativizmu páčila práve tá, ktorá otvárala etický rozmer tragédie. No a samozrejme, že ma očarila ohromná básnická sila Shakespearovho textu a imaginácia jeho príbehu. Mal som pocit, že spojením archetypálneho príbehu a aktuálnej súčasnosti dôjde ku konfrontácii dvoch úplne odlišných hodnotových systémov, že stretnutie surovej reality a vysoko štylizovanej dramatickej formy môže diváka prinútiť premýšľať nad podobou nášho sveta. Okrem toho som dúfal, že spoločenská hierarchia dánskeho kráľovstva potrebná pre prerozprávanie *Hamleta* nájde adekvátnu paralelu v usporiadaní uzavretej rómskej komunity.

Moja skúsenosť je poznačená divadlom, kde je práca s cudzím textom bežná. Viackrát bola východiskom mojich filmov sujetová schéma známeho príbehu z minulosti, ktorá sa neskôr premietla do autentického materiálu a mnohokrát sa v ňom úplne rozplynula. Poslúžila len ako spúšťač tvorivej práce. Nikomu nenapadne, že moje prvé dva filmy *Neha* a *Všetko čo mám rád*, ktoré sme napísali s Ondrejom Šulajom, boli založené na sujetovej schéme novely *Siddhartha* od Hermanna Hesseho. Materiál môjho ďalšieho filmu, *Záhrada*, na ktorom spolupracovali Marek Leščák a Ondrej Šulaj, je organizovaný podľa modelu *Robinsona Crusoe* od Daniela Defoea. Tu je inšpiračný model osvietenského románu priznaný okrem iného aj formálnym členením na kapitoly, pretože vzťah minulosti a prítomnosti je jednou z tém filmu.

Mám pocit, že môj spoluscenárista Marek Leščák nebol týmto spojením nadšený. *Hamleta* síce bral ako východisko pre budovanie sujetu, ale vadila mu prílišná literárnosť Shakespearovej predlohy, bál sa kultúrnych nánosov, ktoré táto často hraná tragédia prinesie. Myslím, že mal strach z kultúrneho snobizmu, nechcel, aby sme sa skrývali za overené hodnoty. Tu sa prejavila naša odlišná tvorivá skúsenosť. Marek vo svojej tvorbe celý čas balansuje na hrane dokumentu a hraného filmu, s úspechom sa venuje obom

oblastiam. Východisko jeho práce spočíva v dôvernej znalosti skutočnosti, v dôslednom zbere materiálu, z ktorého sa rodí príbehová konštrukcia. V prvom náčrte scenára sme materiál organizovali podľa sujetovej schémy *Hamleta*, no všetko sa zmenilo v momente, keď sme s Marekom začali chodiť po rómskych osadách a začali konkretizovať načrtnuté tematické línie. Náš priateľ Paľo Pekarčík nás zoznámil s množstvom zaujímavých ľudí, ktorých príbehy nás natoľko zaujali, že sa museli stať súčasťou filmu. Boli nesmierne emotívne, odrážali nielen aktuálny stav života rómskej komunity, ale zrkadlil sa v nich v koncentrovanej podobe ľudský údel. Hovorili už nielen o Rómoch, ale o človeku.

Schéma sa začala rozplývať, príbeh si začal vynucovať vlastné riešenia. Mnohé témy z archetypálneho modelu zostali, iné sa vytratili.

Z *Hamleta* sme sa rozhodli ponechať hlavného hrdinu – chlapca, ktorý vstupuje do života; tému nepotrestaného zločinu a pomsty; motív komunikácie syna a mŕtveho otca – ten sa ukázal ako častý prvok rómskej mystiky; vzťah Hamleta a matky. Motív Shakespearovej Ofélie zmenilo naše stretnutie s osemnásťročným dievčaťom, ktoré rodičia už niekoľkokrát vydali za peniaze. Vždy od ženícha ušla, a tak ju predali znova. Napokon ju vyhnali z domu, túlala sa po známych, až skončila u evanjelického farára v Herľanoch, kde jej pomohli. Hamletovi priatelia Rosencrantz a Guildenstern sa zmenili na etnografov, ktorí sa nášmu hrdinovi pokúšajú pomôcť, ale preukážu primálo empatie a ublížia mu svojím rasizmom.

Počas natáčania *Cigána* som si uvedomil, že ak autor pri práci so sujetovým modelom načúva realite, nemôže vytvoriť mechanickú kópiu modelu. Jednoducho autentický materiál, ktorým sa príbehová konštrukcia naplňa, prináša toľko tvorivých podnetov, že časom sujetovému modelu vnúti novú aktuálnu podobu, a tá na pôdoryse tradície formuluje nové témy a objavuje originálne formy.

8. Skutočnosť ako sen, predstava, fantázia

„Film je pravda 24 krát za sekundu,“ tvrdí Jean-Luc Godard o schopnosti filmu zachytiť realitu. „Hollywood je fabrika na sny,“

oznamuje filmová žurnalistika zdôrazňujúc imaginatívnu schopnosť filmu a jeho dispozíciu uvoľniť fantáziu, odpútať sa od skutočnosti, prekonať hranice fyzikálnych zákonov. Obidva mnohokrát omieľané názory vymedzujú hranice priestoru kinematografie – od rigidného dokumentu až po úlety sci-fi, od analytického pohľadu na svet až po bezuzdnú zábavu.

Jorge Luis Borges vo svojej prednáške *Nočné mory*²² píše, že v nazeraní na vzťah reality a sna dominujú dve predstavy. Deti a blázni považujú občas reálny život za súčasť sna a básnici a filozofi považujú život za sen. A ďalej konštatuje, citujúc Paula Groussaca, že medzi oboma zložkami niet rozdielu, pretože v oboch prípadoch je naša mentálna aktivita rovnaká. Ako pripomína Shakespeare v *Búrke*: „Sme z rovnakej látky ako naše sny. Náš malý život je obmývaný spánkom.“²³

Myslím, že oba postupy nájdeme vtkané v štruktúre mnohých umeleckých diel. Môže ísť len o formálne ozvláštnenie, ale aj o základný tematický materiál diela. Spoločným menovateľom pohľadu na skutočnosť optikou sna je zobraziť ľudskú existenciu z inej perspektívy, poodhaliť v každodennosti neviditeľné tajomstvo bytia. Tento postup, v ktorom je logická kauzalita často nahradená asociatívnym radením faktov, umožňuje autorovi dotknúť sa ľudského vnútra, zachytiť spôsob myslenia, preniknúť do nevedomia. Okrem toho podstata sna je veľmi blízka podstate umenia. Aktivita, ktorú naše vedomie vynakladá na objasnenie tajomstva predstáv, ktoré sa nám zjavili v spánku, je podobná spôsobu čítania básne alebo vnímania filmu. Vo všetkých troch prípadoch sa pokúšame nájsť súvislosti medzi osamelými obrazmi, ktoré nás fascinujú, fabulujeme, hľadáme vzťahy.

Sen, fantázia a film sa stretli skoro okamžite. Lumièrovci využívali nové médium na dokumentáciu svojho okolia, kúzelník Georges Méliès objavil imaginatívny rozmer filmu. Nasledovali dadaisti, expresionisti, experimentátori – všetci tí, ktorí sa nechceli zmieriť s tým, že film bude len nezaujímavým pozorovateľom skutočnosti, a chceli ho povýšiť na umelecké dielo. Odmietali mechanickú reprodukciu reality, skúmali možnosti nového média. Sen ako

²² Jorge Luis Borges: Sedem večerov. Bratislava : Kalligram, 2001, s. 33 – 34.

²³ William Shakespeare: *Búrka*. Preklad Lubomír Feldek. Bratislava : Ikar, 2008.

svoju inšpiráciu otvorene priznali surrealisti. Luis Buñuel a Salvador Dalí vo svojich filmových experimentoch *Zlatý vek* a *Andalúzsky pes* zvizualizovali svoje predstavy a pokúsili sa tak preniknúť do nevedomia človeka, zachytiť jeho skryté túžby. Vďaka asociatívnemu spájaniu sugestívnych obrazov vytvorili svojskú podobu filmovej poézie. Hoci natočili len dva radikálne experimenty, našli mnohých nasledovníkov.

S realitou sna v inej podobe narába napríklad film *Most cez Soviu rieku*, ktorého dej prebehne v jedinej sekunde smrti. Autor akoby nám zastavil čas, akoby chcel do okamihu konca vložiť vieru v život. V československej kinematografii sa konfrontáciou skutočnosti a snovej reality zaoberal napríklad Jan Němec vo filme *Démanty noci*. V snahe zobrazíť psychický stav dvoch chlapcov, ktorí unikli z transportu smrti, v premyslenej asociatívnej montáži kladie vedľa seba veľmi naturalistický záznam úteku a predstavy, vízie i sny oboch hrdinov, v ktorých sa vracajú do minulosti, idealizujú si ju, snažia sa uniknúť do virtuálneho sveta.

S rozširovaním možností filmovej technológie sa film pokúšal vizualizovať snovú realitu, priniesť na plátno nečakané obrazy, ktoré sa vzpierajú fyzikálnym zákonom, ale podliehajú pravidlám fantázie a sna. Trilógia *Matrix* súrodencov Wachowských je vlastne novodobá variácia krátkeho príbehu čínskeho filozofa Čuang-c': „Zdalo sa Čuangovi, že je motýľ, ktorý poletuje okolo, motýľ sa cítil motýľom, nič mu nechýbalo, nevedel, že je Čuang. Náhle sa prebudil a ustrnul, je Čuang! A teraz nevie, zdalo sa Čuangovi, že je motýľ, alebo sa zdá teraz motýľovi, že je Čuang?“

Balansovanie medzi snom a bdením využíva aj Christopher Nolan vo filme *Počiatok*. Stieranie hraníc medzi fantazijným obrazom, simuláciou reality a skutočnosťou je v našej súčasnosti čoraz intenzívnejšie.

Musíme povedať, že o sne vo filme sa často hovorí v prenesenom zmysle slova. Sen sa vo filme niekedy spája s vytvorením fantazijnej reality, fiktívnych svetov sci-fi, hororov i fantasy príbehov. Pod pojem sen sa v týchto súvislostiach ukrýva všetko, čo našu realitu zobrazuje mimo jej každodennosti, prostredníctvom fantázie ju nanovo vytvára. Spomeňme si na *Sindibádove cesty*, *King Konga*, *Gameru kontra Gaos*, *Gulliverove cesty*, *Jurský park*, *Harryho Potte-*

ra, *Pána prsteňov* atď. Všetky tieto filmy vytvárajú modely neexistujúcich svetov, aby z odstupu zrkadlili našu skutočnosť.

Súčasný spôsob spracovania obrazu i zvuku umožňuje zasahovať do predkamerovej reality bez toho, aby si to divák všimol, a zároveň dokážu vytvárať novú fantazijnú skutočnosť s neuveriteľnou presvedčivosťou. Diváci sú teda vtáňovaní do sveta predstáv, ktorý neexistuje, je vytvorený len v počítačoch.²⁴ Filmová teória prvej polovice 20. storočia považovala za podstatu filmového umenia jeho vzťah k skutočnosti. Siegfried Kracauer, ale aj André Bazin verili, že fotografický záznam neinscenovanej reality je jedinečná vlastnosť, ktorou sa film líši od ostatných umení. Dnes to už neplatí. Časť kinematografie úplne stratila kontakt so skutočným svetom v tradičnom zmysle slova, nahradila ho jeho virtuálnym odrazom. Sujetové zápletky sa odohrávajú vo vymyslených mestách, psychológia je nahradená skratkovitou reakciou komiksových hrdinov, herci hrajú pred zeleným pozadím, podoba reality je výtvor počítačových grafikov. Toto oslobodenie filmu od materiálnej skutočnosti však otvára množstvo problémov spojených s etikou.

V novej situácii, v ktorej sa ocitla kinematografia, sa teda musíme zmieniť o teórii simulakier a simulácií, ktorej autorom je francúzsky filozof Jean Baudrillard. Ani on neodolal čaru Jorge Luisa Borgesa a svoju úvahu o vyprázdnenosti obrazov reality začína citáciou poviedky *O dôslednosti vedy*. Krátky text hovorí o ríši, v ktorej kartografia dosiahla takú dokonalosť, že kolégium kartografov vytvorilo obrovskú mapu s rozmermi celej krajiny. Ľudia poznali mapu, a nie originál. Trvalo dlhý čas, kým zlé počasie zničilo mapu a ľudia i zvieratá opäť objavili krajinu. Prostredníctvom tohto príbehu filozof spúšťa reťaz úvah o tom, že postmoderný svet sa stal modelom bez originálu, imitáciou, ktorá nemá predlohu. Je to stav smerujúci k zániku, pretože sme stratili kontakt so skutočnosťou. Podľa Baudrillarda je súčasný svet časťou hyperreality, v ktorej médiá a komunikačné technológie poskytujú intenzívnejšie zážitky ako banálne situácie každodenného života. Hyperrealita je v jeho ponímaní komplikovaná štruktúra simulácií skutočnosti, do kto-

²⁴ Filmová veda upozorňuje, že mnohé audiovizuálne diela by sa už nemali nazývať film, ale počítačový program. Pri ich vzniku nebola použitá kamera ani filmová surovina, celý tvorivý proces prebehol v počítači.

rej patria Disneyland a zábavné parky, nákupné strediská, televízne realityshows, športové podujatia atď. Diváci vnímajú tento svet ako skutočnosť a všetky tieto modely, znaky a kódy hyperreality začínajú kontrolovať ich myslenie a správanie.

Jean Baudrillard priamo naznačuje, že za takúto situáciu sú zodpovedné aj komunikačné médiá – teda aj film, pretože zahmlievajú skutočnosť, nedokážu oddeliť javy potrebné od javov nepotrebných. Obraz reality, ktorý môžeme vidieť v časti súčasnej kinematografie, je často vonkajškovo podobný svetu, ktorý poznáme, ale stratil vnútorný obsah. Ako mi nedávno prezradil poslucháč našej školy: „Mňa nezaujímajú tie sociálne témy. Mladý film má byť pestrý, veselý a farebný.“ A táto koncepcia sa v kinematografii ujala, čoraz viac filmov zobrazuje skutočnosť, ktorá je možno vonkajškovo atraktívna, ale ktorá neexistuje. Takéto filmy vytvárajú modely reality, ktoré človeku neumožňujú orientáciu vo svete, ale naopak, robia ho bezmocným.

9. Film – skutočnosť – etika

Z bodu, v ktorom dnes stojíme, sa zdá, že film počas svojej existencie neustále osciloval medzi snahou zdokumentovať, zvečniť realitu okolitého sveta a pokusmi vytvoriť novú filmovú skutočnosť, víziu, ktorá odzrkadľuje subjektívne vnímanie reality tvorcom. Dominancia reprodukcie či transformácie reality závisí od spoločenského i umenovedného kontextu a osobnosti tvorcu. Zdá sa, že v obdobiach zásadného ohrozenia humanistických hodnôt v spoločnosti film akcentuje svoju schopnosť dokumentovať, a bojuje tak proti zániku skutočnosti. Neorealizmus sa snažil prekonať traumu 2. svetovej vojny, prvé filmy Československej novej vlny reagovali aj na politické deformácie päťdesiatych rokov a pod. André Bazin túto preferenciu dokumentácie pred estetickými potrebami nazýval „komplex múmie“, t. j. snahu zachrániť skutočnosť pred zabudnutím vytvorením jej repliky. V dobách spoločenskej stability film zas intenzívnejšie smeruje k subjektívnemu skúmaniu ľudského vnútra, kinematografia sa obracia do seba, hľadá nové formy zobrazovania – technické i štylistické, pokúša sa rozširovať svoje pole pôsobnosti, objavuje ďalšie možnosti kreovania modelu reality od utópie po apokalypsu.

Technologický rozvoj umožnil zdokonalenie reprodukcie i transformácie. Digitálne kamery zlepšili mobilnosť, umožňujú nатачаť v náročných svetelných i priestorových podmienkach, stali sa finančne dostupné. Do rúk tvorcov sa dostali nástroje, prostredníctvom ktorých môžu zachytávať autentickú realitu s minimálnou potrebou manipulácie, čo využívajú nezávislí filmári; formujú sa nové hnutia, napríklad dánska Dogma. Na druhej strane vývoj postprodukčných možností umožnil filmárom absolútne ovládnuť realitu, dal im možnosť vytvoriť nový virtuálny svet, ktorý nemusí mať priamy predobraz v skutočnosti, ale môže byť len výsledkom fantázie a imaginatívnosti tvorcu.

Pri predstave týchto nekonečných možností narábania s realitou sa do popredia dostávajú nielen problémy spojené s estetikou, technológiou a metodikou tvorby, ale hlavne s etikou. Na záver preto pripomeniem text Andrého Bazina, ktorý pred mnohými rokmi, ešte pred Jeanom Baudrillardom, napísal:

„Ktorúkoľvek udalosť, ktorýkoľvek predmet možno zobraziť niekoľkými spôsobmi. Každé z týchto zobrazení obetuje niektoré kvality a iné zachová. (...) V dôsledku tejto nevyhnutnej a potrebnej chemickej metódy bola pôvodná realita nahradená ilúziou reality, skladajúcou sa z komplexu abstrakcií (čierna a biela, plochý povrch), konvencií (napríklad zákony montáže) a autentickej reality. Je to síce nutná ilúzia, no jej dôsledkom je to, že divák stratí vedomie reality samotnej a že si ju vo svojom myslení stotožní s filmovým znázornením tejto reality. A pokiaľ ide o filmára, len čo dosiahol takúto spoluúčasť obecnstva, je vystavený veľkému zvädzaniu čím ďalej tým viac realitu zanedbávať. K tomu ešte pristúpi zvyk a pohodlnosť, takže dospeje k tomu, že už sám jasne nerozlišuje, kde začínajú jeho klamstvá. Nebolo by správne vyčítať mu klamstvo, pretože práve lož vytvára jeho umenie, ale možno mu vytýkať, že svoje klamstvo už neovláda, že sa stal obeťou vlastného klamu, a tým bráni akémukoľvek ďalšiemu dobývaniu reality.“²⁵

²⁵ Bazin, Co je to film?, c. d., s. 212 – 213.

Dagmar Ditrichová, Zuzana Mojžišová (eds.)
PREDNÁŠKY O FILME
Inauguračné a habilitačné prednášky pedagógov
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019

Centrum umenia a vedy
Ventúrska 3, 813 01 Bratislava
www.vsmu.sk

Sadzba Michal Mojžiš

1. vydanie

ISBN 978-80-8195-049-0