

Ó SÚCIT MAJTE, DOVOĽTE MI BYŤ INÝM

Experiment a štylizácia reality v audiovizuálnej kultúre na Slovensku

Úvod	2
------------	---

I. DOKUMENTÁRNY FILM

Filmový spev zeme a tridsať rokov čakania	5
Hodiny bez ručičiek	16
Krajina plná svetla	19
Prečo experiment.....	22
Ojedinelosť Lilli Marlen	24
Záver 1	25

II. HRANÝ FILM

Antidivácke divy	26
Aký je rozdiel medzi životom a hrou	26
Ó súcit majte, dovoľte mi byť iným	29
Farby slávnosti	34
Slnko v tieni stromu uprostred ulice	37
Čo je to spať?	40
Eden a potom, režisér, ktorý luže	43
Záver 2	47

III. FILMY VÝTVARNÍKOV

Avant (pôvod, výskyt, pôsobenie)	47
Alternatívny film? Na Slovensku?	49
No limit	51
Extrevent	53
Zbaviť sa vážnosti	56
Balkón plný laku	57
Zákaz dotyku	58
Honba za Skutočnosťou	60
Barla	62
Záver 3	65
Záver	66
Apendix – Fikcia nielen v non-fiction.....	67
Zoznam použitej literatúry.....	72
Register filmov.....	73

Úvod

Táto práca nie je len o tzv. experimentálnom filme, ale i o experimentovaní vo filme, ktoré môže byť súčasťou inak realistického celku filmového diela. Z povedaného vyplýva, že experimentálne nie je realistické. Áno, jednou zo základných vlastností experimentálneho filmu je anti-realizmus, to znamená, že experimentovanie je zväčša spojené s využívaním rôznych filmových štylizácií.

Tie môžu mať rôznu podobu, napríklad využívanie rôznej optiky, farebných filtrov, snímanie cez rôzne materiály, nekonvenčné kompozície obrazu. Ďalšie možnosti experimentovať ponúka štylizácia zvuku, napríklad echovaním či nesynchronnosťou ruchov, výberom hudby, niekedy dokonca len neprítomnosťou hovoreného slova. Aj strih je výrazovým prostriedkom, ktorým možno experimentovať so záznamom predkamerovej reality, napríklad štylizovať ju priradovaním zdanlivo nesúvisiacich záberov, alebo zopakovaním rovnakého záberu.

Samozrejme, vymenované štylizácie sú iba príklady, zastupujúce bohatší arzenál výrazových prostriedkov filmu. Jednotlivé štylizácie sa navyše môžu navzájom rôzne dopĺňať a kombinovať.

Naznačené boli spôsoby, ktoré realitu štylizujú - pri procese jej zaznamenávania, transformovania, zobrazovania - vo formotvornej úrovni. Štylizovanou však môže byť aj samotná predkamerová realita, teda obsahotvorné prostriedky: dekorácie, kostými, herecký prejav a v neposlednom rade samotný obsah deja. Hovoríme o takej štylizácii, ktorá odkazuje na úvodnú tézu, hovoríme o štylizácii, ktorá je v akomsi rozpore s realitou. Tou realitou, s ktorou sa každodenne stretávame. Napríklad nie je prirodzené stretnúť človeka s ľudskou kostrou pod pazuchou, oblečeného do nohavíc zo zrkadielok, ako si líha do postele umiestnenej na ulici, atď.

Opäť je dôležité povedať, že experimentovanie vo filme sa zväčša spája s kombináciou „štylizácie obsahu“ a vyššie spomínanou „štylizáciou formy“. Dôslednejšie tieto vzťahy rozoberá appendix *Fikcia nielen v non-ficcion*.

Názov práce je vypožičaný z Jakubiskovho filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni*. Čo znamená, keď sa povie *Ó súcit majte, dovoľte mi byť iným? Byť iným*, znamená odlišovať sa. *Byť iným* ako väčšina, teda byť odklonom od nejakej, väčšinou potvrdenej, normy. V našom prípade väčšinu predstavuje množina filmov, ktoré so štylizáciou, tak ako sme si ju vymedzili, nepracujú. Dôležité je povedať, že ak sa v texte vyskytujú pojmy *konvenčný* alebo *originálny*, vzťahujú sa práve k pojmu štylizácia. Zjednodušene povedané, za konvenčné, alebo nie originálne, budeme považovať filmy, ktoré so štylizáciou nepracujú. Pričom pripúšťame, že pri inom (nie takto úzko vymedzenom) chápaní pojmov *konvenčný*, alebo *originálny*, môže byť štylizovaný film konvenčný, a naopak, neštylizovaný film môže byť nekonvenčný, alebo originálny.

Druhý význam pojmu *inakosť* predstavuje spomínaný fakt, že vybrané tituly sa odkláňajú od zobrazovania reality, tak ako ju prijímame prostredníctvom našich zmyslov, našej skúsenosti.

Práca je zložená z troch hlavných kapitol. V prvých dvoch sa stretneme s rôznymi formami filmovej štylizácie v slovenskom dokumentárnom a hranom filme, tretia kapitola hovorí o filmoch, ktorých autormi sú výtvarníci. Miera použitých štylizovaných prostriedkov

má v jednotlivých filmoch rôzne stupne. Od vľahnejšie experimentujúcich titulov, cez tie, v ktorých sa štylizácia presadzuje viac. A nájdu sa medzi nimi aj filmy, kde autorská snaha experimentovať presadila štylizované postupy ako dominantné.

Vybrané dokumentárne filmy realitu štylizujú prevažne prostredníctvom formotvorných zložiek. Hraná tvorba zahŕňa viaceré tituly, ktoré sú ireálnymi aj (alebo iba) v obsahotvornej vrstve - iracionálnym, absurdným, niekedy až surrealisticko-dadaistickým dejom. Pri filmoch výtvarníkov azda ani nie je vhodné hovoriť o štylizácii, pretože realitu transformujú programovo. Často však rovnakými prostriedkami, ako ich kolegovia z dokumentu a hraného filmu. Napríklad neostrým obrazom, rapid montážou, dôslednou kompozíciou obrazu, spomaleným záberom, ruchmi, hudbou, atď. Pre tieto filmy je charakteristická významová mnohoznačnosť.

Ak by sme pre experimentovanie vo filme použili pojem audiovizuálna poézia, tak filmy výtvarníkov sú najodvážnejším protestujúcim proti diktátu prózy.

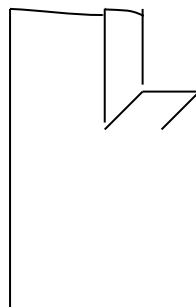
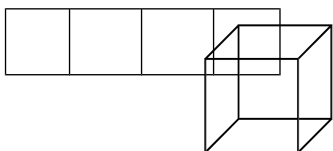
Dokumentárne filmy sú najprv sústredené do jednej rozsiahlejšej kapitoly. Je to zmes titulov začínajúca v tridsiatych a končiacia v deväťdesiatych rokoch. Ide o známe mená režisérov ako Karol Plicka, Martin Slivka, Ivan Húšťava, Vlado Kubenko, Ladislav Kudelka, Vojtech Andreánsky, Milan Milo a ďalší. Osobitnú kapitolu má Dušan Hanák, jeho dokumentárne filmy šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. Rovnako aj Samuel Ivaška a Kvetoslav Hečko, tvorba rokov osemdesiatych a deväťdesiatych.

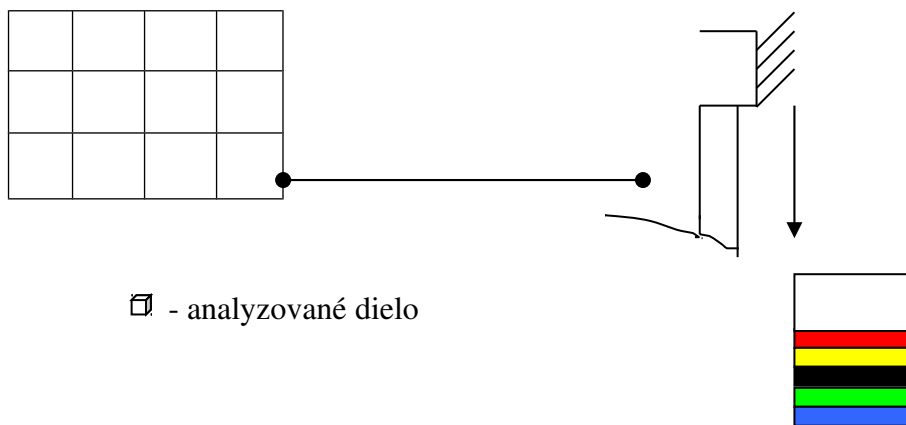
Takmer celá inakosť hraného filmu spadá do obdobia šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. Patria sem niektoré z prác Štefana Uhra, Eduarda Grečnera, Juraja Jakubiska, Leopolda Laholu, Ela Havettu a Martina Ťapáka. Osobitnú pozornosť si zaslúži francúzsky režisér Alaina Robbe-Grillet, ktorý na Slovensku nakrútil dva filmy.

Filmy výtvarníkov sú v jednotlivých kapitolách zastúpené autormi: Vladimír Havrilla, Ľubomír Ďurček, Peter Rónai, Jana Želibská, Peter Meluzin a Vladimír Kordoš. Ďalší výtvarníci, napríklad Dušan Záhoranský, Szilárd Fescó, Henrich Fichna, Eniko Szücs, Peter Bartoš (a iní) sú umiestnení v spoločnej kapitole.

Na obrázku je znázornená schéma, ktorá býva väčšinou aplikovaná pri hodnotení filmového, aj iného (výtvarného, literárneho, vedeckého...) diela. Zobrazená mriežka je „ukutá“ zo šiestich vrstiev. Základnou surovinou je prvá vrstva - autorov názor, označený ako **môj názor**. Ten je doplnený ďalšími, podpornými vrstvami: **reakcie kritiky, tvorca o svojom diele povedal, fakty, kontext, iné citácie**. Mriežka dáva isté záruky, že hodnotenie diela sa priblíži k pólu objektívneho čo najbližšie. Dôležité je, že jednotlivé vrstvy sa v kritike vyskytujú v istom pomere.

Faktom ostáva, že aplikácia tejto mriežky má aj svoje negatíva: Exhibovanie autora – odtrhnuto od témy prezentuje svoje vedomosti, prehľad v umeleckých disciplínach, následkom čoho sa vzdáľuje od skúmaného diela. Osobná zaujatosť autora – (ne)inklinovanie k istému typu, žánru, či štýlu diel a s tým spojené sofistické zneužitie podporných vrstiev. Neschopnosť autora - skrývanie sa za podporné vrstvy – jazyku diela nerozumie, nemá k nemu vzťah, vymýšľa si ho. A v neposlednom rade je tu suchosť mriežky, ktorá sa vo vrstvách nemení – je rovnako prikladaná na obsahovo a tvarovo rôzne formy. Negatívom je nezáživnosť textu, ktorý je v obsahu čiastočne odlišný, avšak žije v tej istej schéme.





- ☐ 1.Môj názor
- 2.Reakcie kritiky
- 3.Tvorca o svojom diele povedal
- 4.Fakty (rok vzniku diela, narodenie autora, filmografia...)
- 5.Kontext (vzťah k inému, v tom čase vzniknutému, porovnania...)
- 6.Iné citácie

Architektúra a materiál mriežky, prikladanej na vybrané audiovizuálne výpovede v tejto práci, je iná. **Môj názor** je miestami **podpornými vrstvami** potlačený, inokedy úplne opustený. Kapitoly hovoriace o jednotlivých vybočeníach z bežného prúdu audiovizuálnej tvorby sú tvarované potrebou. Niekedy má podobu presného popisu sledu záberov, inokedy sú v diele zdôraznené len konkrétne situácie. Na zreteli je vždy dôležitosť pomenovania, v úvode vymedzenej, inakosti. Pri ukazovaní na ňu je neraz za podporné vrstvy zvolený konkrétny fragment dialógu, alebo písaného textu. Dalo by sa povedať filmového faktu. Nejde predsa o pretriasanie už známych, v iných zdrojoch dostupných, všeobecností. Ak väčšina z nich hovorí: ten film experimentuje, je nekonvenčný spôsobom rozprávania, použitím farby, atď., táto práca na to miesto ukazuje.

Naša mriežka sa snaží byť chameleónom, mení sa podľa prostredia v ktorom sa ocitá. Zjednodušene povedané: textové uchopenie Hanáka musí byť aj tvarovo odlišné od Ivaškovho, Grečnerova „farba prostredia“ nemá nič spoločné s Laholovou. A **môj názor** je určený rôznorodosťou nazerania. Negatívom takejto mriežky je zase nie úplná štýlová čistota. Avšak práve kvôli čiastočne pohyblivej povahe štýlu sa text stáva živším.

Práca sa „odrazila“ od textu **Žitý chaos**, alebo kapitolky o experimentálnom filme na Slovensku¹, pre jej zrod bola nemenej dôležitá aj štúdia Jozefa Macka **Slovenský alternatívny a experimentálny film**².

Pri bližšom popise sledu záberov je použitá čiarka, alebo lomítko. Čiarka niektoré zábery preskakuje, lomítko zväčša oddeľuje zábery tak ako vo filme nasledujú. V texte sa občas používajú skratky označujúce veľkosti záberov ako D (detail), PD (polodetail), PC (polocelok), C (celok), VC (veľký celok).

¹ Adamove, J.: Žitý chaos, alebo kapitolky o experimentálnom filme na Slovensku. Postupová práca III. Roč., Katedra filmovej vedy, FTF VŠMU. Pozri aj: Almanach 98. Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko v spolupráci s vydavateľstvom ARCHA, Bratislava 1999, s. 21.-35.

² Macko, J.: Slovak Alternative and Experimental Film. In: MovEast, Hungarian Film Institut 1992, č. 2.

Obrazne povedané: správanie a odev *iných* filmov má rôzne podoby. Od podozrivo asketického čudáka so zlatou náušnicou, cez punkera so zeleným chocholom citujúceho Nietzscheho *Zarathustru*, až po neškodne usmievajúceho sa exhibicionistu, priateľsky roztvárajúceho plášť. Iné nechce byť realistické. Nechce vychádzať z toho, čo môžeme bežne vidieť a počuť, čo môžeme chytiť. Iné sleduje to, čo môžeme vyciťovať. Áno, iné je pacientom tohto sveta. Jeho diagnóza je približovanie sa autentickému bytiu prostredníctvom tvarovania anti-realistických foriem nazerania na svet.

I. DOKUMENTÁRNY FILM

Filmový spev zeme a tridsať rokov čakania

Meno Karola Plicku je synonymom viacerých začiatkov: dejín slovenskej kinematografie (ako celku), „výučby“ filmu³, a pre našu tému je rozhodujúce, že Plicka ako prvý vnáša do filmového diela básnický pohyb.

Zem spieva (1933) je filmom, ktorý v dobe svojho vzniku rozvíril množstvo polemík. Ušlo sa mu označení - folkloristický gýč, či nechutné a nebezpečné torzo. Väčšina však verbálne oslavovala príchod vzácneho novorodenca – skutočného Adama národnej kinematografie. Domáca filmová kritika bola i neskôr právom pyšná na kalokagatiu diela - jeho harmonickú syntézu „svalnatej“ formy a kultivovaného obsahu - a na prívlastok „avant“, ktorý bolo možné v súvislosti s filmom skloňovať⁴.

Za inakosť filmového spevu zeme je zaiste zodpovedná aj Plickova vášeň pre fotografiu, jeho schopnosť vedieť čo vidieť a ako to vidieť⁵. Režisér zábery precízne komponuje. K obľúbeným patrí ostrý podhľad. Ten neostáva len pri samoučelne príťažlivej kompozícii: napríklad obraz detí na vrchole skalnatého brala „zarámovaných“ do týčiaceho sa neba - podhľad je interpunkčným znamienkom zvyrazňujúcim zdravie a budúcnosť krajiny a života v nej. Podhľad je výkričníkom za obrazmi: krásna a život.

Plicka pritom inscenuje. Deti spletené v tvar, ktorý splyva s kompozíciou krajiny, tvoria cíp hory: „jedno“ – vyjadrujúce ich vzájomnú jednotu. Niekedy v onom podhľade vidíme len jedno dieťa.

„Nebotyčnosť“ patrí k opakujúcemu sa motívu, ktorým je spoluvytváraný rytmus strihovej skladby.

Druhým výrazne štylizáčnym prvkom filmu je strih (Alexander Hackenschmidt). Sled a voľba veľkostí úvodných záberov zachytávajúcích ruch Prahy, vytvára rytmus príbuzný

³ Od roku 1937 vyučoval na Škole umeleckých remesiel v Bratislave. Najprv fotografiu, neskôr otvoril celoročný denný kurz pre kinetickú fotografiu a kinematografiu.

⁴ *Plickova tvorba sa stala súčasťou medzivojnovnej avantgardy* (Mihálik, P.: Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948. Kabinet divadla filmu SAV, Bratislava 1994, s. 62.) Emil Lehuta pod titulom *Avantgarda v dejinách nášho divadla a filmu* píše: *Plickova poetika, ktorú už jeho súčasníci hodnotili ako svojskú syntézu podnetov sovietskej avantgardy (Dovženko, Ejzenštejn) a západnej dokumentaristiky (Flaherty, Wright, Strand), obsahovala všetky základné znaky vtedajšej filmovej moderny.* (Slovenské pohľady X, 1965, s. 121.)

⁵ Plicka v predpremiérovom rozhovore povedal: *Lebo zem tohoto filmu nechce spievať iba ústami ľudu, či už veselými, alebo zbožnými, ale i svetiacim snehom, hôrnymi bystrinami, svetlom snečným, zrejúcimi klasmi a hroznovou révou, horami a dolinami, slovom každou scénou. Všetko spieva, alebo chce spievať k chvále života – chudoba i ťažká práca.* (Elán, roč.IV, 1933, č. 1, s. 3.)

„rytmopisu“ Dzigu Vertova a Waltera Ruttmanna, autorov zastupujúcich vo svojej dobe jednu z najprogressívnejších línií filmovej skladby⁶.

Momenty, v ktorých sa strih spolupodieľa na inakosti sú niekedy takmer nebadateľné, akoby stáli na okraji dôležitého, pritom to poetické vytvárajú práve oni. Napríklad obraz rozčerenej vodnej hladiny pozostáva z troch po sebe nasledujúcich záberov. Veľkosť záberu ide smerom dole, od C k D. Nie je povedané len: A voda sa čerí, ale: A voda sa čerí / A Voda sa Čerí / A VODA SA ČERÍ. Ak ešte prirátame kompozíciu záberu - nie je v nej nič okrem vody a z nepredmetnosti vyplývajúca abstrakcia – dostaneme slovnú formuláciu: A v o d a s a č e r í / A V o d a s a Č e r í / A V O D A S A Č E R Í.

Všimnime si zábery plynúcich oblakov. Nimi sú už popretkávané vyššie tematické celky, zachytávajúce ľudové zvyky a slávnosti. Na jednej strane oblaky plnia funkciu „plynutia času“ (zobrazovaných udalostí - jar až jeseň, ale aj plynutie k budúcnosti – vytrácanie sa prítomného, podliehanie premenám), na strane druhej sú súčasťou ospevovanej krajiny⁷. Motív sa vynára na rôznych miestach celku a nenápadne, ale významne sa podieľa na tom, že film je označovaný ako avantgardný. Participuje na tom i monumentálna hudobnosť diela, a fakt že hudba (František Škvor) je nepretržitým emocionálnym sprievodcom diváka.

Bolo veľkou škodou, že Plickova odvaha byť filmárom a básnikom zároveň, nenašla pokračovateľov. Ak chceme uvažovať o poetizovaní, ktoré je naklonené experimentu, musíme v dejinách slovenskej kinematografie preskočiť tridsať rokov, ktoré inakosti nežičili. Povedzme si stručne prečo.

Nezanedbateľným dôvodom je, že na *Slovensku v tridsiatych rokoch nejestvovali dostatočné technické, materiálno-ekonomické, ani personálne podmienky na rozvoj národnej kinematografie*⁸. I keď Ján Rozner v roku 1941 tvrdil: *Slovenský film jestvuje dva roky*⁹, neprineslo ani obdobie rokov štyridsiatych, teda i kvantitatívne produktívne obdobie Nástupu a Školfilmu, žiadny pokus o filmový experiment¹⁰.

⁶ Pod príbuznosťou sú myslené filmy: D. Vertov - *Muž s kinoaparátom (Čelovek s kinoapparatom, 1929)*, W. Ruttmann - *Berlín, symfónia veľkomesta (Berlín – die Symphonie einer Grosstadt, 1927)*.

⁷ Motív plynúcich oblakov sa v tomto význame objavil o niekoľko rokov neskôr vo viacerých slovenských krátkych filmoch. Napríklad v Hanáckovej filozofickej meditácii *Variácie kludu (1966)*, alebo v Kováčovej obrazovo-hudobnej (hudba Ladislav Kupkovič) reflexii prírody *Poľovníctvo v Československu*. Motív plynúcich oblakov sa pravidelne objavuje v tvorbe Kvetoslava Hečka, napríklad vo filmoch: *Scénografický útok na Groningen (1992)*, *Čenkovej deti (1994)*.

⁸ Macek, V., Paštéková, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Osveta, Martin 1997, s. 54.

⁹ Elán, roč. XI, 1941, č. 1, s. 16.

¹⁰ Iba, ak by sme vnímali prácu času, ako pomocníka (experimentátora) dodatočne vyrábajúceho „premeškané“ – viď napríklad film Ivana J. Kovačeviča *Od Tatier po Azovské more /1942/*, dlhé časti „čistého filmu“ (škrabance, poškodenia), kombinované s nepoškodeným obrazom, v ktorom zasa miestami vypadáva zvuk, vytvárajú nový význam – výstižne je spochybnená aj heroickosť slovenského vojaka dobývajúceho územia Sovietskeho zväzu.

Prvé obdobie výroby filmov bolo najviac poznačené vládnucou ideológiou, veď išlo o filmy spravodajského rázu, ktoré vznikali viac – menej paralelne s aktuálnymi potrebami týždenníka. Tieto filmy nemali žiadnu zvláštnu dramaturgiu, vznikali náhodne, nárazovo, pri rôznych príležitostiach. Počiatkom roku 1942 vznikol mesačník LÚČ (ľud, umenie, činy), v ktorom sa časť tvorby „vychýlila“ smerom k poetickejšiemu zobrazovaniu, čomu zodpovedal i výber tém – *Červený kláštor, Bojnický zámok, Knížnice slovenskej univerzity* a iné. Napriek tomu, že v tomto období sa položili základy systematickej filmovej výroby tvorbou krátkych filmov, a práve v tomto období sa formovalo gros slovenských filmárov nemožno hovoriť o experimentovaní, ani o filme ako umení. Odvážnejším sa javia niektoré časti filmu Eugena Mateičku *Na lokomotíve (1942)* v ktorej *nevšedné zábery kamery v mimoriadne funkčnej rapid - montáži sledujú cestu vlakom z Bratislavy po Považí*. (Mihálik, P.: *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Kabinet divadla filmu SAV, Bratislava 1994, s. 93-96.) V produkcii Školfilmu vznikli filmy Ladislava Lettko *Elektrostatika (1942)* a *Gravitácia (1943)*, v ktorých boli použité aj nenáročné filmové triky: *V roku 1942 sa v Školfilme realizujú aj prvé kreslené trikové filmy. Tak so značnými ambíciami začal nakrúcať Ladislav Lettko prevažne trikový fyzikálny film Elektrostatika, ktorý v 16*

Eduard Grečner situuje začiatok slovenského filmu až do čias po druhej svetovej vojne, a keďže išlo o naviazanie na tradíciu slovenského divadelného realizmu (zobrazovanie tzv. irečiteľných domácich tém) *neexperimentovalo sa s formou, s filmovou špecifikou narábalo sa len striedmo a len potiaľ, pokiaľ sa úzko dotýkalo realizácie, neprišlo k opojeniu filmovými možnosťami*¹¹. Vladimír Bahna hovoril (v roku 1954) o zrode umeleckého filmu na Slovensku až v období po oslobodení, avšak ťažko povedať, ktoré diela ho reprezentujú¹². Isté je, že na scéne sa vynoril anti-experimentátor: socialistický realizmus¹³. Prvá polovica päťdesiatych rokov slovenského filmu, obdobie schematizmu, sa programovo venovalo naháňaniu šťastných zajtrajškov a zobrazovaniu veľkých premien prítomnosti. Čokoľvek **in**é by mohlo byť označené za reakčné¹⁴. Inakosť nebola v polohe nechceného, ale zakázaného¹⁵.

Pre dokumentárny film druhej polovice päťdesiatych rokov je príznačné čiastočné oživenie vo výbere tém, ich spracovania i zaodetia. Prelomovou, prevažne z hľadiska úprimnejšieho priblíženia sa k téme, sa stala Uherova *Učiteľka* (1955). Z filmov o umení patrí k zaujímavejším *Majster Pavol z Levoče* (1955) Františka Kudláča a priekopnícku prácu vykonal film Vladimíra Pavloviča *Grafik Vincent Hložník* (1957)¹⁶.

mm formáte meral až 200 metrov. Pravda, elektrostatické zákonitosti neboli práve najvhodnejšími pre filmovanie. Jednoduché animované grafy sa zdajú byť dnes dosť primitívne, no na tú dobu, keď na Slovensku vôbec neexistovala výroba trikových filmov a neboli nijaké skúsenosti v tejto oblasti, bol výkon pozoruhodný a vyžadoval si veľa trpezlivosti a námahy. V tomto filme sa po prvý raz použil aj maketový trik na znázornenie ničivej sily blesku. (Třebišovský, J.: Ústav pre škol. Film. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1970, s. 44.)

V tomto období by sa našli skromné jednotlivosti poetizačných prístupov, ako napríklad prvých desať a posledných sedem záberov filmu *Pod holým nebom* (1942) Paľa Bielika, ktorý v priznanej súvislosti s Plickom, necháva rozprávať iba obrazy prírody.

¹¹ *Bolo dosť starostí s obsahom, so stavaním základov prostého filmového výrazu. Pokusníci sa v každom umení zvyčajne až vtedy, keď sa prvý výboj (zrod) už využíva a jeho formálne prostriedky sú už opotrebované.* (Grečner, E.: K Vývinu slovenského filmu. In: Film a doba, 1956, č. 8-9, s. 553.) Dalo by sa namietat: nezriedka práve prvý výboj (francúzska a ruská filmová avantgarda) sa rád opája novými možnosťami vyjadrenia.

¹² *Do roku 1945 nejestvoval na Slovensku umelecký film. Ani po oslobodení, po utvorení ľudovodemokratickej Československej republiky, nezačala sa hneď samostatná národná filmová tvorba. Bolo treba času na vytvorenie hospodárskych a technických predpokladov, na výchovu kádrov. Prvé roky boli rokmi hľadania a ideologických zápasov o jestvovanie a náplň slovenského filmu.* (Bahna, V.: Slovenský film v roku 1953. In: Film a doba, 1954, č. 2, s. 189.)

¹³ *Socialistický realizmus, ktorý je základnou metódou sovietskej krásnej literatúry a literárnej kritiky, od umelca vyžaduje pravdivé, historicko – konkrétne zobrazenie skutočnosti s úlohou ideologického pretvárania a výchovy pracujúcich v duchu socializmu.* (Stern, K.: O realismu ve filmovém umění. In: Film a doba, 1952, č. 6, s. 341.)

¹⁴ *Obdobie 1949 - 1955 bolo poznačené disharmonickým hiátom dvoch tónin – nadšeného budovateľského optimizmu a krvavej ukrutnosti totalitnej moci. Formujúca sa slovenská kinematografia zápasila zároveň s dvoma drakmi: elementárnou profesionalitou na jednej strane a s ideologickými dogmami vtedajšej normatívnej estetiky na strane druhej. Výsadné postavenie filmu ako „najdôležitejšieho umenia“ vyplynulo z vidiny účinného šírenia ideológie a štátnej propagandy pomocou kultúry.* (Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 147.)

¹⁵ *Aj keď niektorí neostávali pasívne mlčiaci a odvážne kritizovali. Napríklad Emil Lehuta v roku 1954 upozorňoval na opatrnosť pri hodnotení filmov: Hlasy, ktoré sa objavia sú nesmelé a snažia sa aby, božechráň neuškodili. Ba čo viac priamo virtuózne vyhľadávajú klady aj tam, kde nikdy neboli. Táto skutočnosť najviac zaráža pri hodnotení sovietskych filmov. Akoby sa celkom ignoroval fakt, že sú filmy slabšie i lepšie. Toto naša kritika nechce priznať. Radšej vyrába najrôznejšie dôvody, len aby nemusela povedať, že v sovietskych filmoch sú aj nedostatky ... Podobná je situácia v kritike o československom filme.* (Film a doba, 1954, č. 5, s. 819-821.)

¹⁶ *Od predchádzajúcej zakladateľskej etapy tvorby filmov o umení sa odlišuje Pavlovičov *Grafik Vincent Hložník* spôsobom spracovania. Iný prístup vystihuje už samotný prológ. Úvod totiž neobsahuje žiadne vstupné informácie o význame umelca, ale je pokusom o čisto vizuálne zachytenie procesu tvorby. Od zrodu prvého výtvarníkovho nápadu, cez rôzne transformácie, až po zdanlivo definitívne riešenie, ktoré je tiež zamietnuté a proces tvorby začína opäť akoby od nuly. Neustála premena škvŕny v ploche výtvarníkovho obrazu objektivizuje proces tvorby. Pavlovič v tejto situácii vyčleňuje komentár, necháva vyznieť len motív hľadania a premeny vo vizuálnej sfére.* (Macek, V.: K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. Slovenský filmový ústav – Národné

Ešte stále však nie je reč o experimentovaní. Explózia sviežo tvorivých a pokusne hľadajúcich postupov prichádza v prvej tretine nasledujúceho desaťročia¹⁷. Šesťdesiate roky sú zadosťučinením voči predchádzajúcemu obdobiu mlčania. Šesťdesiate roky sa chcú vyzorávať z nahromadenej tvorivosti.

Filmový debut Martina Slivku **Voda a práca** (1963) nadviazal na to, o čo sa Plicka usiloval pred tridsiatimi rokmi: spojenie vášne pre dokumentovanie etnografického s vášňou pre umeleckosť výpovede. Do popredia sa dostáva emocionalita. Divák nie je len sucho informovaný, dokumentované prežíva. Nie je dôležité od ktorého roku bola ľudová vodná stavba v prevádzke, presný popis jej fungovania, či kto a v akom počte na nej pracoval. Nie, Slivka necháva rozprávať, za hojnej účasti detailu, „kolieska“ mechanizmu. Dynamický strih často ukladá vedľa seba zábery, ktoré sa vo svojej torzovitosti vyznačujú abstrakciou obrazu. Komentár je úplne vylúčený¹⁸, experimentálna hudba - elektronicky preparovaný zvuk vodných strojov dotvára videné tak, že divák sa stáva súčasťou vnímaného rytmu: *K obrazu hudbu viaže pôvodná funkčnosť a rytmus jej znenia. Zobrazovanú realitu však štylizuje, vytvára dojem neskutočna*¹⁹. Voda a práca má v sebe čosi z básní talianskych futuristov, ich obdivu k fungovaniu stroja a jeho rytmu.

Isté paralely k Slivkovmu filmu môžeme nachádzať v starších filmoch *Pieseň strojov* (1949) Vojtecha Andreánskeho a *Niekedy v novembri* (1958) Štefana Uhra. Avšak časti, v ktorých kamera (František Lukeš, Stanislav Szomolányi) zachytáva iba roztočené súčiastky a mechanizmy strojov, sa v celku diela strácajú. Treba dodať, že *Niekedy v novembri* na rozdiel od *Piesne strojov* rozvíja viaceré lyrické motívy a pokúša sa o poetické stvárnenie témy. Práve téma - priemyselňovanie Slovenska – sa stala v oboch filmoch brzdou. Kým Slivka sa zameral výlučne na „stroj“, Andreánsky a Uher zobrazujú „stroj na Slovensku“.

O rok neskôr nakrútil Jozef Zachar pod názvom **Psychodráma** (1964) dokumentárny film zachytávajúci *hru pacientov a lekárov Psychiatrickej liečebne v Šternberku*. Film je v istom zmysle experimentom, a to nielen z hľadiska zachytenej témy, ale i jej formálneho spracovania. V úvode nám text citujúci J. L. Morena (autora liečebnej metódy) oznámi podstatu psychodrámy: *...zopakovanie trýznivých zážitkov na javisku človeka oslobodzuje. Znovuprežitie ho zbavuje strachu a úzkosti*.

Originálne je spracovaný začiatok filmu, predstavenie hlavného hrdinu - pacienta Viktora. Kamera v dlhom zábere blúdi priestorom ambulancie. Detailne sa prizerá jej zariadeniu, pozoruje fľaštičky s liekmi umiestnenými vo vitríne, nasáva sterilnú atmosféru miestnosti. Počas týchto záberov počujeme predstavovanie Viktora (samovražda, dôvody, atď.). Nasledujú zábery na hlavného hrdinu v rôznych situáciách – priestor liečebne, park, pacientova izba. Viktor pritom vedie dialóg so sestričkou, vidíme ho v dlhom detailnom zábere, akoby kamera chcela pochopiť jeho vnútornú tragédiu, akoby sa mu chcela dostať pod povrch. Kamera sa pýta: Kto je Viktor? Prečo je zlomený? Jej otázky, ako aj Viktorov stav akcentuje vnútorný nepokoj prebúdajúca hudba (Ilja Zeljenka).

To bol krátky, aj formálne zaujímavý, začiatok. Väčšinu *Psychodrámy* tvorí inscenovanie traumatických situácií zo života Viktora. Za experimentálne by sme mohli označiť to, že terapeutické sedenia sa nakrúcali aj skrytými kamerami (Oskar Šággy, Alojz Hanúsek, Pavel Čilek). Dôvodom bol zaiste zámer dosiahnuť čo najväčšiu prirodzenosť v správaní skutočných

kinematografické centrum, Bratislava 1992, s. 41.)

¹⁷ Bilancujúci pohľad na predchádzajúce obdobie prináša humorne ladený dokumentárny film Arnolda Jakuba Fraňa *Kľukatou cestou* (1963).

¹⁸ Komentára sa vzdali už v roku 1958 aj *Ludia na vode* Martina Holého. Rovnako *Niekedy v novembri* Štefana Uhra, jediným hovoreným slovom je v tomto filme vnútorný monológ hlavnej postavy.

¹⁹ Lexman, J.: Film na Slovensku a hudba. Roky 1896-1990. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1994, s. 125.

pacientov a personálu liečebne. Ostych a neprirodzené správanie vznikali už tým, že majú robiť to, čo nevedia – hrať inscenovanú situáciu, preto bolo pre ich vierohodnosť zatajenie kamery osobitne dôležitým faktorom. Jedinou výnimkou bola postava hlavného hrdinu, toho stvárnil študent herectva, ktorý však mal vlastnú životnú skúsenosť z psychiatrického liečenia, a v tomto zmysle nenarušil autentickosť zobrazovaného. Napriek tomu jeho profesionalita miestami vystupuje spomedzi ostatných výkonov. Zjednodušene môžeme povedať, že Viktor je neprirodzene prirodzený, v kontraste k prirodzene neprirodzeným lekárom a pacientom.

Ak sa vrátíme k formálnemu zachyteniu psychodrámy, nenachádzame v nej žiadne výrazné štylizácie. Sedenia sú prerozprávané konvenčným rozzáberovaním realistického obrazu. Askéza iluzívnych vyjadrovacích prostriedkov filmu ponechala priestor pre výpoveď zobrazeného, nie spôsobu zobrazenia. Za jediný výraznejšie štylizovaný moment môžeme považovať kontrastné svetlo, ktoré v kombinácii s čiernobielym materiálom filmu funkčne dotvára sterilitu prostredia (biele steny, plášte lekárov, atď.), ale i úzkostné stavy pacientov. Trochu zamrzia patetické slová zo záveru, povyšujúce metódu psychodrámy na psychoterapeutický „všeliak“: ... a budú ďalej pracovať na sebe, znovu a znovu opakovať svoje HRY. Pomáhať si navzájom niesť bremeno až do úplného oslobodenia od jeho ťarchy.

Žánrovo oddlišný je Zacharov experiment **Ruky** (1963). Filozoficky orientovaná reflexia pozostáva výlučne zo záberov zachytávajúcich pohyb ľudských rúk.

Ženské ruky tancujú v tme, mužské sa pretláčajú, detská ruka sa nafuhuje za šnúrkou, alebo hladí otca. Ruky vyrábajú sklo, žonglujú, modelujú. Po zmene hudobného motívu vidíme ruku s revolverom, boxerom, alebo horiacu ruku. Barokovej hudbe (G. F. Händel, J. S. Bach, A. Corelli, A. Vivaldi) sa prispôsobuje rytmus strihovej skladby, ktorý opakovane pracuje so stop-trikom.

Na Zacharovu obrazovo-zvukovú báseň, potláčajúcu epické a dramatické prvky, neskôr nadviazal Dušan Hanák trojicou filmov *Metamorfózy* (1965), *Impresia* (1966) a *Sonáta, alebo Hľadanie šťastného čísla* (1966).

O možnosti formálne experimentovať na pôde populárno-vedeckého filmu presvedčil **Mozog** (1965) Vojtecha Andreánskeho²⁰. Úvodné titulky sú lahôdkou pre vyznávačov nekonvenčného filmového tvaru. Obrazy (kamera Jozef Grussmann) detailov mužovej tváre sa objavujú medzi jednotlivými titulkami za zvuku experimentálnej hudby (Jozef Malovec). Zábery, ktoré v krátkych obrazových sekvenciách vykrajujú časti tváre, sú zamerané na ľudské oko, jeden z hlavných informačných kanálov mozgu. Po skončení titulkov sa cez nájazd na oko dostávame aj do Andreánskeho filmu. V ňom nás prekvapí ďalšia neočakávanosť. Autor do náučno-vedeckých častí, obrazom a komentárom vysvetľujúcich čo vieme o činnosti šedej hmoty, opakovane vstriháva autentické zábery z boxerského ringu. „Vpády“ športovcov (čiernobiele zábery do farebných) sú príjemnou inakosťou, neočakávanou v tomto druhu filmového rodu.

Hoci tvorba režiséra Ctibora Kováča neinklinuje k experimentu, jeho **Ohnivý rieky** (1965) iné sú. Na rozdiel od Slivkovej „práce vody“ je tento film desaťminútovou poémou o „práci ohňa“. Iba prvé zábery konkrétne naznačia „miesto činu“ – kamera (Jozef Grussmann) sa spúšťa z oblohy a zachytáva fabriku, potom pokračuje vo vnútri, kde vidíme robotníkov pri

²⁰ V roku 1966 vznikol v produkcii populárno-vedeckého filmu aj školský film *Kompozícia obrazu a štýl filmu*, ktorého náučné hodnoty dodnes nezostarli. Film vyrobili Učebné pomôcky n. p. a podieľalo sa na ňom viacero autorov: J. Grussmann, D. Hapala, S. Jendraššáková, D. Kulíšek, P. Lačný, J. Růžička, B. Slavík, J. Trebišovský, I. Vaníček, J. Zachar. Film v prvej časti rozlišuje kompozíciu obrazu, pričom si všíma Objekt, Prostredie a Svetlo. V druhej časti je urobené delenie (aj ukázkami z filmov) štýlu na Realizmus, Surrealizmus, Expresionizmus a Konštruktivizmus.

Spomeňme, že Andreánsky „otváral“ človeka už vo filme *Umelé srdce* (1960).

práci. Postupne sa „reálne“ vytráca a v obraze dominujú ohnivé rieky - oheň pecí a roztaveného železa. Pohyb (vnútrozáberový i strihový) abstraktných štruktúr a línií v oranžovo-červených farbách sprevádza nepokojná búrlivá hudba (Ladislav Kupkovič), zvyrazňujúca energickosť skroteneho živlu. Z veľkostí záberu prevláda detail. Tak ako pri Slivkovom filme, ani tu nie je dôležité informovať diváka o faktoch. Jediným faktom je fascinácia silou umelca Ohňa. Kováčove *Ohnivé rieky* sú vo svojej výtvarno-hudobnej čistote hodnotnou umeleckou formou, pôsobivým vyjadrením spomínaného obdivu.

V rokoch 1966 – 68 vzniklo niekoľko pre nami sledovanú tému zaujímavých titulov tematicky zostupujúcich do hlbších dejín umeleckého prejavu na Slovensku²¹. Odštartovali to **Ikony** (1966)²² Martina Slivku, sila filmovej výpovede stojí na syntéze strohého obrazu a vážnej hudby. Jednotlivé ikony sú predstavované neštylizovanou kamerou (Ludvík Hájek), strih je triezvy, výnimkou je len funkčné nadužívanie detailu. To, čo dávno vytvorené až mrazivo prebúdza a oživuje, je úzkostne duchovná hudba Krzystofa Pendereckeho. Škoda, že vysvetľujúci komentár sa nesústredil len do úvodu, a že do hudbou otvorených ikon sa mieša aj v iných častiach diela.

Tematicky blízka **Balada v dreve** (1966), v ktorej Slivka *použil pri úvahe nad mysléním stredovekého človeka namiesto ľudských postáv sochy*²³, už prehovára bez komentára.

Ak boli *Ikony* a *Blada* sakrálnym vykročením k dávno zašlej atmosfére doby (ich vzniku a významu, ktorý po stáročia prezentovali), **Etudy o človeku zo slovenskej gotiky** (1967) sú cestou v čase. Slivka ešte dôraznejšie - významotvorné prostriedky si na pomoc pribrali kontrastné svetlo a dynamickú variabilitu uhla kamery - sprostredkúva možnosť precítiť čas a miesto pomnutého. *Etudy* zároveň poukazujú na relativitu premenlivosti ľudských charakterov a vlastností²⁴.

K ďalším filmom s príbuznou tematikou patrí **Dvanásť storočí umenia** (1967). Režisér Ladislav Kudelka debutoval v prvej polovici päťdesiatych rokov a prevažnú časť jeho mnohopočetnej tvorby na poli dokumentu by sme sotva mohli označiť slovom experimentálna. Kudelka je pravý dokumentarista, je dravec v pristihovaní skutočnosti, vyhľadávaní tém²⁵ - je za inováciu neživých postupov pri zobrazovaní dokumentovaného, ale nie je estét. Čiastočnú výnimku tvoria *Vody podzemia* (1966) film *Výboru SNR pre cestovný ruch*, ktorý sa v obrazovej zložke (kamera Viliam Ptáček) vyznačuje výtvarne originálnym a pôsobivým stvárnením. Napomáha tomu samotný priestor jaskyne, ktorý nedovoľuje byť neoriginálnym, ale v snímku sú navyše prítomné štylizáčné postupy – napríklad opakované vstrihávanie veľkého detailu červeným svetlom presvietenej kvapky. Avšak patetický komentár v „symbióze“ so sentimentálnou hudbou odsúvajú dielo do ríše konvenčného.

Podobne námahu obrazu marí úvod jeho dokumentárneho filmu *Ten život odvíjal čas*. Dielo je v obraze (kamera Jozef Grussmann) ucelenou formou: pozostáva iba z dobových fotografií (okrem pár textových nenásilne tému členiacich predelov), ktoré tvorili výstavu

²¹ Aj menej zaujímavých, napríklad *Lines Romanus* (1968) Vojtecha Andreánskeho.

²² I keď táto tematika sa objavila už aj v prvej polovici šesťdesiatych rokov v tvorbe Dmitrija Plichtu - *Spišská Sobota* (1961), *Stredoveké nástenné maľby* (1961) a Jozefa Zachara – *Slovenská stredoveká maľba* (1962), *Stredoveká plastika* (1962).

²³ Branko, P.: Mikrodramaturgia dokumentarizmu. Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum. Bratislava 1991, s. 16.

²⁴ Pozri: Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 267.

²⁵ Pripomeňme aspoň jeho tri odvážne filmy zo šesťdesiatych rokov: *Leopoldovská pevnosť* (1968), *Obec plná vzdoru* (1969) a *Intolerancia* (1969). Všetky sa venujú päťdesiatym rokom – rôzne motivovaným použitiam násilia zo strany vládnucej moci. Z formálneho hľadiska sú vo filme *Obec plná vzdoru* zaujímavé zmeny objektívu („trojobjektívová“ kamera) v jednom zábere (počas filmu vo viacerých záberoch).

*Sociálna fotografia 20 – 30. rokov*²⁶. Pre fotografie je charakteristická vysoká úroveň „videnia“ jednotlivých autorov²⁷ (viacerí z nich boli členovia avantgardnej skupiny *SOCIOFOTO*). Hudba (Štěpán Koníček) sa k obrazu zachovala dôstojne, ale komentár si opäť neodpustil vyhľadávania súvislostí chudobného kontra buržoázneho.

Na podobnom princípe stojí skladba filmu *Variácie kludu* (1966) Dušana Hanáka. Na rozdiel od Kubenka sa Hanákovi podarilo sformovať tok záberov fotografií do pôsobivej nadčasovej výpovede. Filmovou meditáciou sa *Variácie* stali aj vďaka neprítomnosti komentára.

Už spomínaný film *Dvanásť storočí umenia* je v obraze viac umenie ukazujúci, ako umelecky rozprávajúci. Rozprávanie je čisté, zrozumiteľné, jednoduché, príbuzné Slivkovým *Ikonám*. Oceniahodná je obrazovo-zvuková spätosť (kamera Rudolf Ferko, hudba Ilja Zeljenka), práve ona premieňa divákove „listovanie v obrázkovej knihe o umení“ na viacvrstevnatý vnem.

Ešte pôsobivejšie dôležitosť onej spojitosti deklaruje **Žehra** (1968) Vlada Kubenka. Organová hudba (Roman Berger) do veľkej miery formuluje silu nástenných malieb kostolíka postaveného na Spiši koncom XIII. storočia. Kamera (Alexander Strelinger) sa nebojí zachytiť vyblednutú maľbu v detaile, prostredníctvom fragmentov umeleckej výzdoby rozohráva mlčanlivý dialóg s minulosťou. Prítomnosť, ktorá evokuje duchovnú súčasnosť priestoru, je zastúpená občasnými prestrihmi precízne komponovaných záberov na tvár ženy, veľký detail rúk, či ženu so sviečkou.

Tematicky do tejto série filmov zapadá aj **Posledná večera** (1968), spoločné dielo Mikuláša Ricottiho a Martina Slivku. Jej inakosť je založená na oživovaní starých plastík (Posledná večera zo Spišskej Soboty) prostredníctvom časozbernej montáže. Celý film - výnimkou sú krátke zábery na reštaurátorku pri práci - je vizuálne strhujúcim odkrývaním stáročnou špinou zanesených sôch. Niekedy sa ich svetlo „zmocňuje“ cez narastajúci fľak, inokedy v podobe horizontálneho stúpania, sochy doslova vyrastajú do svetla. Osobitnou výtvarnou hodnotou sa vyznačuje tento postup pri detailnom zábere, v ktorom nevidíme len prebúdžanie tvarov, ale i samotných povrchov jednotlivých fragmentov. Z povedaného vyplýva i náročnosť a dômyselnosť filmárskej koncepcie, ktorej sa musel prispôbovať aj priebeh reštaurátorských prác. Podobne ako v predchádzajúcich tituloch je na silne emocionálnej sprostredkovanosti vidieť zainteresovanú (organová) hudba.

A ak by sme mali zhrnúť formotvorné čaro spomínaných titulov zistíme, že sa na ňom výrazne podieľala práve úzka previazanosť obrazu (vyhľadávajúceho detail) s expresívnou hudbou. Príznačné je aj eliminovanie ruchov a hovoreného slova, ktoré má mimoriadnu schopnosť znižovať hodnotu audiovizuálnej poézie. Tieto skutočnosti sa potvrdia i pri nasledujúcich dielach.

Slivkova **Metamorfóza vlákna** (1968) zachytáva v chronologickom slede proces výroby vlákna a jeho použitia. Poetikou je dielo blízke *Vode a práci* (okrem iného, tiež nesiahlo po komentári), avšak výtvarne (1. kamera Jozef Grussmann, 2. kamera Milan Milo) i hudobne (Ilja Zeljenka) za ním zaostáva. Štylizácia vyjadrovacích prostriedkov sa len v niektorých častiach výraznejšie odľahčuje od konvenčnej filmovej reči. Zásadný rozdiel je v menšom zastúpení výtvarne komponovaných záberov. Nemožno hovoriť o úplnej absencii takýchto záberov, príjemne prekvapia farbou hýriace detaily vlákien, ktoré dostávajú svojbytný priestor v záverečných tituloch.

²⁶ Film vznikol v spolupráci s Mestským domom kultúry a osvety v Bratislave, usporiadateľom výstavy Sociálna fotografia.

²⁷ Autori fotografií: Aufricht, Blühová, Halaša, Marko, Tóth, Marko, Dohnány, Galoch, Chmulík, Jurisa, Tomáš, Halász, Priesner, Poljak, Halaša, Protopopov.

Ďalším Slivkovým filmom je filozofická esej **Odchádza človek** (1968), začína slovami: *Keď som sa narodil, prvý zvuk, ktorý som vydal bol, ako u každého, plač. Rovnaký pre všetkých je iba príchod a odchod zo života.* Potom nasleduje názov filmu v rôznych jazykoch. Sviečka, nástenné hodiny – zastavenie kyvadla, zakrytie zrkadla čiernou látkou, sú prvé zábery snímky, dokumentujúcej udalosti sprevádzajúce pohreb v bulharskej dedine. Zostava autorov (kamera, hudba, réžia) je rovnaká ako v *Metamorfóze vlákna*, no štylizácia vyjadrovacích prostriedkov filmu je omnoho silnejšia a pôsobivejšia, čo nepochybne súvisí s hĺbkou a závažnosťou témy. Kvílivá, úzkostná hudba preniká k uvedomovaniu si dočasnosti. Plačky a ich úprimný výraz smútku v tvári, je „synchronný“ s kameramanským videním: čisté a úprimné čiernebiele kompozície (biele tváre vykrojené plnými čiernymi plochami). Veľkosť záberu často siaha po detaile. Na sugestívnosti výpovede sa podieľa aj štylizácia ruchov, napríklad pri hádzaní kameňov do truhly nepríjemne dlho počujeme štrkotanie kameňov. Hovorené slovo, úryvky z Biblie, sa vynára iba riedko a aj ono je pevne zrastené s umeleckosťou filmového tvaru.

V sledovanom období vznikol aj krátky film režiséra Dušana Trančíka, pre ktorý je príznačná štylizácia filmového tvaru. **Fotografovanie obyvateľov domu** (1968) experimentuje s filmovým „fotografovaním“ obyvateľov domu.

Pred domom sa v rôznych ročných obdobiach odohráva hemženie početnej rodiny v striedaní rôznych rodinných udalostí (svadba, pohreb, narodenie dieťaťa). Veľkosť statického záberu sa nemení a opiera sa práve o kompozíciu domu.

Trančík sa pohral aj s úvodom a záverom. Päť dlhých statických záberov tvoriacich jadro filmu ohraničil zábermi televíznej hlásateľky, ktorá divákovi oznamuje, že sa pozerá na *niekoľko filmových záberov z domova.*

Nesporne ide o originálne stvárnenie „pohybu“ ľudského života. Ešte výraznejšie potom Trančík uplatnil využitie štylizovaných prostriedkov v krátkom hranom filme **Šibenica** (1969)²⁸.

V sedemdesiatych rokoch sa záujem dokumentárneho filmu o umení premiestnil do oblasti portrétov o umelcoch a tu sa nachádzalo aj ohnisko jeho inakosti. Treba dodať, že formálne sa experimentovalo aj v iných druhoch non-fiction, napríklad Kubenkov *DAV* (1970) obsahol celý rad obrazových a zvukových štylizácií: začleňovanie negatívnych záberov a rôznorodých fotografií, záberov z Vertovovho *Muža s kinoaparátom*, prácu s textom v obraze, experimentovanie s hudbou a ruchmi, čítanie veršov Laca Novomeského. Rovnako treba pripomenúť, že v spomínanej kategórii portrétov o umelcoch vznikali aj štylizáčnemu prístupu menej naklonené tituly²⁹.

Ivan Hušťa va nakrútil **Poznanie bolesti** (1970), film o sochárke Aline Ferdinadi, ktorú choroba pripútala na invalidný vozík. Keďže vyštudovala odbor monumentálnej plastiky, bola nútená hľadať východisko v miniatúrnejšej forme tvorby - v umeleckom šperku: *Poznala*

²⁸ Kým vo *Fotografovaní* sa experiment realizuje na úrovni jednoduchej precízne vybudovanej skladby, *Šibenica* experimentuje predovšetkým „divokým“ obrazom. Úvodné titulky chaoticky menia čiernu a bielu farbu. Chaotická je aj ručná kamera. Ponúka množstvo netradične komponovaných detailov (roztraseaná kamera). Na smútočnej oslave sú použité stop zábery. Kamera sa v tejto scéne približuje k veciam – naráža do nich, chce sa ich dotknúť, kamera je tiež účastníkom karu. Posledné zábery ukazujú horiace políčka so *Šibenicom*, počujeme výstrely. Záverečné titulky sú rovnako ako úvodné rozbité a chaotické (zmeny ČB).

²⁹ *Národný umelec Karol Plicka* (1970) Martina Slivku, alebo *Oheň na palette* (1979) Milana Milu. Zo šesťdesiatych rokov možno k týmto portrétom priradiť film Milana Černáka *Janko Alexy* (1968), ktorý hovorí obrazmi: maliar ako včelár, maliar ako kuchár, maliar s manželkou v meste, maliar pri práci (tvorbe) - prestrihávanie zarámovaných obrazov visiacich na stene. Vo filme sú samoučelne použité farebné filtre. Na okraji tejto skupiny filmov potom stoja tituly ako *Ján Cikker* Štefana Kamenického, alebo *Národný umelec Eugen Suchoň* (1978) Stanislavy Jendraššákovéj.

som, že strach je osudová sila, ktorú človek neprekonáva vlastnou silou, ale iba rozhodnutím sa k činu. Pre film je charakteristická výtvarná štylizácia obrazu (kamera Jozef Grussmann) – zábery rúk obklopených čiernou, ruky so šperkmi v zvláštnych zopätiach, kľúčoch, inokedy v tvare stromu, či kriku. „Bolest“ i krásu šperkov sprítomňuje viacpolohová hudba Mariána Vargu. Detailný záber je zameraný jednak na rukami vytvorené - šperk, ale i na jeho adresáta - ľudskú ruku. Objavia sa i konvenčné zábery umelkyne pri práci, avšak bez prítomnosti komentára a so spomínanou hudbou nevyčnievajú z uzatvoreného celku. Navyše sú tieto zábery prestrihávané sýto farebnými zábermi – ostatná časť filmu je čiernobiela – šperk, výtvarnosť ktorých je akcentovaná aj veľkým detailom³⁰.

Kubenkov dokumentárny film **Galanda** (1970) sa tiež - v jednotlivostiach - javí ako portrétista hľadač. Rozprávanie sa nevyhne konvencii: obrazovoslovným životopisným údajom s nadbytočnými informáciami, ale obraz (kamera Alexander Strelinger) začleňuje veľa zaujímavých, nekonvenčne komponovaných detailov - napríklad tubu s červenou farbou, alebo koniec štetca. Netradičným je výtvarne štylizovaný motív Galandovej paličky na podopieranie, to že patrí autorovi sa dozvedáme až v závere filmu. Pri sprostredkovaní pocitu autorovho výtvarného prejavu zohráva dôležitú súčasť hudobná zložka (Ilja Zeljenka). V jej hľadačskom výraze sa premieta inovácia maliarovho gesta. Hovorené slovo sa najužitočnejšie približuje k téme v častiach citujúcich z *lisov fullu a galandu*.

Dezider Milly (1971) Jána Zemana prekvapuje obsahmi záberov, ktoré ponúkajú inscenovanú realitu sveta výtvarníkových obrazov. Tie ožívajú aj vďaka expresívnej hudbe (Svetozár Stračina). Film začína v priestoroch galérie, jednotlivito prichádzajúci návštevníci sa skúmavo dívajú na umelecké dielo, listujú v katalógu. Divák ich vidí z pohľadu zaveseného diela, kamera supluje jeho miesto. Nasledujú detaily obrazov, štruktúrované plochy. Trochu patetická výpoveď o láske k prírode sprevádza zábery, ktoré sa vydávajú hľadať Millyho inšpiráciu, predobraz, originál v skutočnom svete. Inscenačná a štylizovaná metóda je príznačná pre celý film: dynamická kamera blúdi lesom, stop trik, muž a žena v žite, rapid montáž obrazov krajiny, ktorá odkazuje na autorove maľby.

Vyhľadávajú sa aj ďalšie motívy, minimalistickú krajinu striedajú štylizované situácie: žena ako z Millyho obrazov, chlapec utekajúci žitom, pritom sa do rekonštrukcie zapájajú aj ruchy: zvoniaci zvon zvoní ešte dlho mimo záber, počujeme kroky a iné atmosférotvorné ruchy. Komentár absentuje. Snovú formu čiastočne rozbíja agresívny vpád folklórneho, v podobe obrazových a hudobných motívov, a to i napriek tomu, že ich snahou je dokumentovať jedno z maliarových východísk.

Režisér spolu s kameramanom Jánom Ďurišom, ktorý je spoluautorom scenára, sa pokúšajú obsiahnuť svet Millyho tvorby špecifikami filmového vyjadrovania. Zemanov prístup pri filmovom portrétovaní umelca nemá na Slovensku veľa príbuzných.

Nachádzame ho v snímke Martina Slivku **Ľudovít Fulla** (1972)³¹, kde pokus preniknúť do maliarovho výtvarného názoru, zahrnul okrem inscenovania jednotlivých motívov z malieb

³⁰ Húšťavou sklon k výtvarnej štylizácii sa prejavil aj vo filme *Rom* (1969), kde významotvorne pracoval s farbou (okrem iného používanie modrého filtra, kameramanom bol Alexander Strelinger). V dokumentárnom filme *Dedo Siváň* (1971) zachytávajú „sépiovité“ obrazy dvor umeleckého rezbára. Množstvo jeho sôch a sošiek, ktoré sú na dvore porozkladané (a pomedzi ktoré sa prechádzajú sliepky), je okrem tejto štylizácie dotvorené vynikajúcou hudbou Romana Bergera.

³¹ Tak sa v tomto medailóne stretávajú dve kvalitatívne odlišné hranice možností dvoch vyjadrovacích médií, a médium film vychádza z tejto konfrontácie ako rovnocenný partner pri zachycovaní procesu pretavovania maliarovho inšpiračného podnetu do jeho optickej transpozície na plátne. (Branko, P.: Straty a nálezy 1948 - 1998. Filmová a televízna fakulta VŠMU, Národné centrum pre audiovizuálne umenie, Bratislava 1999, s. 105.)

(napríklad svadby, detstva, materstva), aj celý rad obrazových štylizácií: rozfázovaný pohyb, zdvojený obraz postavy, spomalené zábery, výtvarne štylizované svietenie.

Štruktúru filmu pevne viaže sprievodné slovo Milana Rúfusa. Motívy básní hľadajú základné témy Fullovho diela: reťazec muž-žena-rodina, ako aj vzťahy detstvo-mladosť-staroba. Kým pre zobrazenie muža je typické vyzdvihnutie jánošíkovej hrdosti a nepoddajnosti, ženská krása je zdôraznená v žene ako matke.

Kamera (Alexander Strelinger) sa vracia k umelcovým inšpiračným zdrojom prostredníctvom početných transfokačných nájazdov na ľudové výšivky. Ornamenty hýriace farbami potom rozoznávame v bohato zastúpených detailoch, ktoré zachytávajú plochy a štruktúry jednotlivých malieb.

Tvar filmovej básne sa podarilo Slivkovi dosiahnuť aj úplnou rezignáciou na faktografické informácie. Podobne ako v predchádzajúcich Slivkových tituloch *Voda a práca*, *Metamorfóza vlákna*, *Odchádza človek* alebo *Etudy o človeku zo slovenskej gotiky*, je pozornosť zameraná na emocionálnu rovinu.

Práve táto skutočnosť dielo odlišuje od ostatných, menej sugestívnych, pokusov o filmový portrét Ľudovíta Fullu³². Hoci aj v nich je viacero rovnakých, či už obsahových, alebo formálnych znakov. Napríklad v realite inscenované motívy svadby a detstva, alebo nájazdy na povrchy malieb s dôrazom na detail. To všetko je však podoprené autobiografickými informáciami o maliarovi.

V tomto medailóne sa dokonca i portrétovaný objaví len na krátko, v úvode a závere. Avšak nie v maliarskom plášti, objasňujúc výchdiská tvorivého procesu. Naopak, oblečený v čiernom smokingu, mlčí a meravo hľadá do objektívu kamery, teda na diváka. Slávnostný odev akoby poukazoval na „sviatok obrazu“, neskrývajúceho sa za slová.

Do skupiny portrétov, ktoré koncepcne pracujú s inscenáciou patrí aj **Let modrého vtáka** (1974). Dušan Hanák v ňom dokázal vytvoriť snový výraz, zobrazujúci myšlienkový svet maliara Zola Palugyaya. Škála štylizačných prostriedkov je rovnaká ako v predchádzajúcich tituloch, no subjektivizácia Hanákovho pohľadu prekonáva Zemanov a Slivkov prístup v tom, že sa pokúša inscenovať samotné predstavy výtvarníka. Nielen tie, ktoré sú viditeľné na jeho prácach, ale aj tie, ktoré ho k jednotlivým motívom priviedli. Dalo by sa povedať, že Hanák preniká do emocionálnej vrstvy Palugyayovho videnia.

V oblasti filmového portrétu umelca vyčnievajú v osemdesiatych rokoch predovšetkým dva tituly Milana Milu. **Labyrint sveta** (1981) pokúšajúci sa preniknúť do zložitej spletnosti vzťahov v tvorbe Albína Brunovského - ešte zreteľne dodržiava hranicu medzi autorom výtvarníkom a autorom režisérom. **Premeny podôb** (1986) sú akoby dopravným prostriedkom skonštruovaným Milom, prostriedkom ktorý sa bezhlavo rúti kozmom, aby sa vynoril v autentickú krajinu pôvodu Vladimíra Gažoviča.

Pôsobivé časti prvého filmu sú tie, kde obraz sprevádza iba hudba (Ilja Zeljenka), ktorá má výraz nepokojného hľadania, podobne ako Brunovského tvorba. Obraz (kamera Milan Milo) ponúka „triezve“ blúdenie po autorových dielach – portréty, torzá, výrezy z jednotlivých labyrintov grafík. Škoda, že film sa nezaobišiel bez „skôb istoty“: zbytočného komentára a záberov zachytávajúcich umeleca pri práci v ateliéri.

Túžbou planie mi duša / spievať o zmenách podôb / na nové tvary... Citátom z Ovídiových *Metamorfóz* začína film druhý. Prvou výraznou štylizáciou je práve komentár: videné je miestami zahaľované prednášaním stáročného textu v (divákovi nezrozumiteľnej) latinčine. Cez rozpíjanie škvŕn, rôzne farebné štruktúry prechádzajúce v animáciou vytvorený

³² *Fulla* (1966) Kazimír Barlík, *Majster farebnej palety* (1967) Martin Slivka, *Okamihy s maliarom* (1977).

kozmos sa dostávame do výtvarníkových diel. Experimentálna hudba (Vítazoslav Kubička), ktorá využíva rôznorodé zvuky, približuje proces premien podôb. Valia sa na nás v množstve detailov (kamera Otto Geyger, Milan Milo) postáv a postavičiek sveta autorových prác. Vzájomné spájanie detailov je riešené zväčša viditeľnými prelínačkami, táto forma zároveň rozohráva vnútornú komunikáciu nielen vnútri jedného diela, ale aj medzi viacerými grafikami navzájom.

Na Milovej schopnosti prenikať k základom výtvarníkovej tvorby a autonómne autorským postojom ju sprostredkúvať divákovi sa zaiste spolupodieľa fakt, že režisér je vyštudovaným kameramanom.

Film Petra Hudáka rozpráva o insitnej maliarke Júlii Bartusovej – Némethovej. **Maľované sny** (1982) sú špecifické výberom témy (námet, scenár akadem. maliar Jozef Haščák) a jednoduchosťou jej zobrazenia. Portrétovaná autorka začala maľovať ako sedemdesiatročná, maľovanie sa pre ňu stalo zvláštnou hrou - v obrazoch *znovu prežívala svoj život*³³ (adekvátnejší názov by bol *Maľované spomienky*). Film postavený na ukazovaní maliarkiných prác, prechádza postupne spomienkami (od detstva po starobu), namaľovanými životnými udalosťami. Chronológiu obrazov podopiera čítanie autorkiných spomienok.

Režisér Fero Fenič zase v portréte insitnej poetky Judy Urbanovej **Tak som prešla veľký svet** (1982) využíva archívny materiál. Do jej spomínania vstriedava zábery s T.G. Masarykom, alebo Adolfom Hitlerom, aby tak ilustroval danú dobu.

Fenič prejavil sklon k rôznym formám výtvarnej štylizácie už počas štúdijských rokov na pražskej AMU. Vo filme **Človečina** (1975) zobrazil reálnu udalosť, ktorá sa odohrala v roku 1968. Sfanatizovaný dav vtedy vyzliekol ženu vysokého straníckeho funkcionára do naha, a natretú červenou farbou ju potom hnali ulicami Košíc.

Fenič tu skladobne pracoval s viacerými obrazovými motívmi. Dve zneostrené a pomaly kráčajúce postavy zastupujú bezmocnosť a zranenosť matky a syna (dieťa bolo svedkom udalosti). Stop-zábermi náhodných chodcov, kombinovanými s fiktívnymi výpoveďami o priebehu lynčovania sú vyjadrujúci tí, ktorí mohli pomôcť. Anonymnita človeka v dave, zbavujúceho sa individuálnej zodpovednosti, je znázornená opakujúcimi sa rýchlymi švenkami, ktoré sú v obraze abstraktnou šmuhou. Inokedy ručná kamera uteká ulicou, roztrášeným a chaotickým pohybom inscenuje zúfalý beh poškodenej. V niektorých častiach je obraz farebne štylizovaný (kamera Vilko Filač).

Rôzne formy štylizácie - napríklad záber v zábere, alebo dvojexpozície - nachádzame aj v iných školských prácach **Labutia Púť** (1976), **A tak sa pán Kráľovič stal kráľom** (1977). V neskoršom období v dokumente **Batromijov dom** (1984), kde napríklad – pri spomínaní lesného robotníka Batromija na to, ako banderovci postrieľali dedičanov, pričom jemu darovali život, pretože sa v ten deň ženil – opakovane zaraďuje stop-zábery padajúcich stromov.

Ak na roky osemdesiate (ale i sedemdesiate) dokumentárneho filmu nazeráme z pozície inakosti, vidíme len slabý tieň rokov šesťdesiatych. Ich výbojnosť, hľadačstvo, snaha experimentovať rozvírila prach tvorivého natoľko, že tvorba nasledujúceho obdobia sa v ňom takmer stráca.

Filmy ako *Voda a práca* (1963), *Ohnivé rieky* (1965), alebo *Odchádza človek* (1968) úplne obišli didaktickú rovinu dokumentu a zamerali sa výlučne na emocionálnu stránku. Autonómny filmovými básňami sa stali aj vďaka výberu témy, ktorá im nevelila - čo ako partnersky, ale predsa len druhotne - tlmočiť tvorbu inej umeleckej disciplíny. A ak sa aj siahalo po námetoch z výtvarného umenia, zväčša zostupovali do hlbších dejín: *Ikony* (1966),

³³ Citát z filmu *Maľované sny*.

Balada v dreve (1966), *Žehra* (1968). Autorom to umožňovalo tvarovať výpoveď do univerzálnejšej nadčasovej podoby. Jednotlivé úvahy nechávajú potom divákovi viac priestoru pre zamyslenie. Dalo by sa povedať, že práve v tom je najzásadnejší rozdiel. V nekonkrétnosti vyslaného podnetu, ktorý dáva šancu otvoriť individuálnu duchovnú skúsenosť vnímateľa.

Túto skutočnosť eviduje aj názor Petra Mihálika, ktorý vyslovil v súvislosti s Milovými *Metamorfózami podôb*: *Zjavenie sa tohto filmu vyvolalo svojim spôsobom šok a nadšenie. Počuli sme hlasy, že vzniklo dielo svetovej úrovne a pod. Vidí sa nám, že aj táto reakcia, toto prijatie Milovho filmu dotvára biedu nášho dokumentárneho filmu posledných rokov. Veď netreba azda pripomínať, že v dejinách slovenského dokumentu, a nie až tak dávnych, aby sme už zabudli, máme nielen celú jednu líniu arsfilmovej tradície tohto druhu, ale aj niekoľko rovnako významných a hodnotných diel. Tým nijako nechcem znižovať hodnoty tohto diela, ale len poukázať na to, že veľa vecí podobných tu už bolo a keď sa na ne tvorivo a navyše úspešne nadviaže, dokáže nás to zaskočiť a prekvapiť*³⁴.

Mihálikov postreh sa vzťahuje k filmom, o ktorých sme hovorili. Zo šesťdesiatych rokov je to predovšetkým dokumentaristická tvorba Martina Slivku, ktorý patrí k najvýraznejším reprezentantom filozoficko-reflexívnej línie, zameranej na odhaľovanie tajomstva Človek. K ďalším významným a nezvyčajne plodným autorom tohoto obdobia nesporne patrí Dušan Hanák. Na rozdiel od Slivku nedominuje jeho tvorbe kultúrno-antropologický aspekt. V Hanákovskej sérii nami sledovaných filmov sa silne subjektívizovaným prístupom pátra po zmysle ľudskej existencie, po vytýčení základných ľudských hodnôt. Slivkove meditácie konštatujú: toto je život, Hanákove sa pýtajú: je život toto?

Hodiny bez ručičiek

- *Labudová, ty nevieš, že sa ešte nesmieš maľovať?!*

- *Ja si len skúšam farbu.*

- *Tak si to ihneď zotri a pod ma oholiť!*

Ten pohár si daj ďalej, lebo spadne a vyleje sa.

*A neporež ma, Labudová.*³⁵

Pre filmy Dušana Hanáka o ktorých sa bude hovoriť je príznačné, že stoja akosi mimo času. Hanák pátra po podstate, odhaľuje nadčasovú hodnotu.

³⁴ Mihálik, P.: Hodnotenie produkcie slovenského dokumentárneho filmu za rok 1986, s. 11, archív V. Kubenka. Citované podľa: Macek, V.: K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1992, s. 136.

³⁵ Úryvok dialógu medzi kaderníckou učnicou a majstrom z filmu *Učenie* (1965).

Titul **Zádumčivosť** (1963), ktorý stojí na začiatku dlhého a tematicky zložitého radu autorovej tvorby³⁶, nám s trochu odvahy môže poslúžiť ako kľúč k jej odomknutiu. Použijeme *Zádumčivosť* ako filter. V príbehu máme rozpoznať aj filmárovu „režijnú zádumčivosť“, pre ktorú je charakteristické, že uvažuje, hľadá, dumá. Biely mím (Milan Sládek) sa pohybuje v čiernych prostrediach, prostrediach smutných, clivých, nostalgických. Nehostinnosť smetísk a ruín, vo vzťahu k všednému – do seba zahľadenému ľudskému plynutiu, kontrastuje so živým a smutným pierotom. Kamera (Alexander Strelinger) ukazuje povrchy rozbitého, rozbúraného, časom použitého a odhodeného. Motív vežových hodín bez ručičiek pôsobí ako tichý výkrik, upozorňuje nielen na pomínutosť, ale poukazuje i na zádumčivosť hlavného hrdinu. Hodiny na veži ukazujú na zázračno i tragično prítomného. Zobrazená hodnota je mímovo láskanie zázračného. Nikto však nechce jeho „bielu“, je „neprirodzená“, neužitočná. Jediným spojencom je holub a dieťa, ktoré v závere preberá, všetkými odmietnutý biely kvet.

Rozoznávame Hanáka pozorovateľa, zastaveného v náhliacom sa dave, premýšľajúceho o zmysle toho všetkého, nehodnotiaceho, len konštatujúceho: Toto je teraz. Už nie je. Je iné teraz. Tvorca však nie je skeptik, hodiny bez ručičiek a mímova tvár našli dieťa, hodnotou je ľudský život – bytie, ktoré sa v čase rodí a zaniká, ale neustále v ňom v nezmenenej podobe trvá. Tento názor Hanák potvrdil vo *Variáciách kludu* (1966), kde motív dieťaťa otvára a uzatvára štruktúru filmu, zloženého z fotografií poredných fotografií.

...patria k základným dielam tohoto typu tvorby³⁷, hovorí Václav Macek o časti Hanákovej krátkometrážnej aktivity vo vzťahu k experimentu. Na začiatku stojí trojica hudbu hľadajúcich obrazov **Metamorfózy** (1965), **Impresia** (1966) a **Sonáta, alebo Hľadanie šťastného čísla** (1966). Filmy sú výrazne odlišné od svojich non-fiction súputníkov, ale aj dostatočne „preosiate“ kritikou³⁸. Pripomeňme si: V *Impresii* sa strieda záberová trojakosť: ruky hrajúcich muzikantov a hudobných nástrojov (detail), fragmenty impresionistických obrazov (detail) a tanec neostrých – tušených postáv. Východiskovou bola impresionistická skladba Clauda Debussyho. Hanák sa pokúsil o syntézu výtvarného umenia, hudby (pričom zahrnul i torzá interpretov) a umenia pohybu. Výsledný filmový tvar mal cieľ *vstúpiť do vnútorného sveta hudby, sveta, v ktorom tóny a obrazy súvisia, zjednocujú sa do impresie*³⁹. Postava doktora v *322* (1969) hovorí: *Všetko sa mení a ďalej trvá, ale v inej podobe*. V Hanákovej tvorbe sa fakt premeny podôb objavuje sústavne. Osobitnú skladbu im venoval v *Metamorfózach*, ktoré v čistej forme odrážajú bezohľadnú i nádhernú prácu času. Tretí z filmov – *Sonáta, alebo hľadanie šťastného čísla* je zložený zo striedania pohľadu na interpreta, hrajúceho Sonátu pre flautu od Ivana Paríka, s nefiguratívnu tvorbu maliara Miloša Urbáska. Hanák sa, podobne ako v predchádzajúcich dielach, snaží nechať vzájomne prenikať výtvarno a hudbu za úplnej neúčasti hovoreného slova.

Všetky tri filmy vo svojom čase odvážne vkročili na takmer panenskú pôdu. Dovolili si priblížiť sa k stavu meditácie, v ktorej sa realita stáva nežiadúcou, pretože pocit ju vníma ako príťaž. Nepodarilo sa to úplne, ale dôležitým je fakt, že sa zhmotnila túžba po inakosti, že sa celkom stratila tradičná logika rozprávania, tú nahradila logika hudobnej skladby či princíp

³⁶ V súvislosti s autorovým prínosom do produkcie Štúdia krátkych filmov Václav Macek píše: *Hanák rozšíril dokumentárne zobrazenie o odkrývanie predovšetkým psychických obsahov reality a o výrazne subjektívne, osobnostné zobrazenie zvolenej témy. Rozmanité tematické okruhy Hanákovej tvorby spája výrazne autorský spôsob zobrazenia, ktorý v každej téme nachádza seba blízke postoje, názory, pocity. Hanák zosubjektívizoval dokumentárnu produkciu v zmysle voľby postavy ako subjektu zobrazenia a v zmysle voľby dokumentárneho druhu ako formy autorsky dôsledného sebaujadrenia, sebaпроекcie.* (Macek, V.: K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, s. 64.)

³⁷ Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 280.

³⁸ Pozri: Macek, V.: Dušan Hanák. FOTOFO, Bratislava 1996.

³⁹ Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 281.

surrealistickej koláže, v každom prípade princípy, ktoré nepochádzali ani z epickej, ani z dramatickej sféry, čiže z oblastí tradične najbližších filmu.⁴⁰

Ďalší Hanákov film **Výzva do ticha** (1966) začína komentárom: *V každom človeku sú ukryté tvorivé schopnosti ako neoddeliteľná súčasť ľudského ducha. Výtvarné prejavy psychotikov sú vyjadrením chorobného stavu a nemajú sociologickú funkciu.* Slová dopĺňajú pohľady na torzá sôch, tie evokujú ne-celosť človeka. Obraz slepej koľaje zase poukazuje na zastavenú, či prerušenú cestu. Nepokojná experimentálna hudba (Ivan Parík) navodzuje atmosféru vnútorného sveta duševne chorého. *Duchovia mi dávajú a berú myšlienky. (...) Mám také vnuknutie, že keď budem s mojou ženou a budem mať deti, budem silnejší ako duchovia a diabli.* Slová formulované pacientom strieda opäť komentár: *Schizofrénia, jedna z duševných chorôb, ktorej pôvod nepoznáme. Rozpad osobnosti, poruchy myslenia a cítenia. Je oslabená pamäť a vôľa.* Nasledujú pohľady na ústav v rôznych veľkostiach záberu. *Nemocný stratil kontakt s okolitým svetom a žije uzavretý do seba v dlhotrvajúcich sneniach.* V obrazovej časti nastupuje ústredná téma, ktorou je výtvarný prejav duševne chorých. Vecný komentár miestami vyruší tok obrazov vizuálneho bohatstva grafík a malieb pacientov. Geniálnym výberom experimentálnej hudby Hanák vŕhne diváka do sveta diel, do uzavretých svetov úzkosti, plaču, osamotenosti. Divák pociťuje istú archetypálnu spriaznenosť s videným, bojí sa, pretože tuší, že individuálne prejavy odhaľujú časť ľudského, ktorá sa týka každého. Nezriedka sa v obrazoch objavuje téma smrti, a tej sa človek intuitívne vyhýba. Na rozdiel od komentára, slovné úryvky citujúce myslenie pacientov nepôsobia rušivo: *Mám spojenie s celým svetom. To, čo práve myslím, druhí odpočívajú a ja počúvam ich hlasy, tých, čo počúvajú mňa.*

Kým *Výzva do ticha* experimentovala za minimálneho využitia vyjadrovacích prostriedkov filmu, **Prišiel k nám Old Shatterhand** (1966) sa pohral s rôznymi možnosťami syntetického umenia. Na prvom mieste je to hra obrazu a zvuku. Film sa totiž, na rozdiel od predchádzajúceho titulu, chce posmievať, chce ironizovať. Hanák v ňom odkrýva (metódou príbuznou tej, ktorú použije takmer o tridsať rokov neskôr v *Papierových hlavách*) skutočnosť výdobytkov kapitalizmu a socializmu. Zosmiešnenie dosahuje významotvorným priradovaním nesynchronných hudobných fragmentov a ruchov k obrazom.

Driemajúci našinec je prebudený výstrelom a indiánskym pokrikom, ktorý odkazuje na prepád osady. Zábery na vyplašeného muža sú rapid montážou rôznych veľkostí záberov. Colník otvárajúci závoru západnému mercedesu „tancuje“ za pomoci filmového triku (zopakovaný spätný chod) na ruskú ľudovú pieseň. Záber na zaháľajúcich robotníkov dotvárajú tóny budovateľskej pesničky: *nám patrí zajtrajšok* – chlapom, ktorí sa opierajú o lopaty.

Nápis *Wien*, nad ktorým je menšia značka s textom *jednosmerná premávka*, ironicky hovorí o nemožnosti cestovať na „západ“ a zvuk oznamuje: *nečakaj ma už nikdy*. Našince nazerajúceho na prístrojovú dosku západných automobilov Hanák charakterizuje prostredníctvom akéhosi domorodého afrického zvuku, a vzápätí záber ponúka pohľad na škodovky a trabanty. Kameň, umiestnený na ceste, alebo chodníku je všetkými ľahostajne obchádzaný a sprevádza ho pesnička *čo nás po všetkom, čo nás po tom, čo príde zajtra a čo potom*. Hanák do kolážovitého útvaru vkladá aj malú anketu, po otázke: *Kde je hotel Alcron?*, položenú v rôznych jazykoch, reagujú opýtaní len rozpačitými posunkami a gestami.

Pozrime sa na príbuznosť s **Papierovými hlavami** (1995), tu sa ironická montáž stáva až agresívnou: Výpoveď muža spomínajúceho na otca: *zosypal sa mu celý svet, celkom ho to*

⁴⁰ Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 282.

zlomilo, vzápätí doplnená novú stavbu oslavujúcim dobovým materiálom: *betón, betón, betón*. Alebo súvetie záberov žatvy a skúsenosti prenasledovanej: *mláti sa vo dne v noci – bili ma pelendrekmi, rákoskami, palicami*. Príkladov na tento stručný dialóg pravdy a lži je veľa. Spomínajúci: *v jednom hrobe 100-150 popravených* – dobový materiál: *za toto všetko sa vám prišli poďakovať*. Spomínajúci: *v cele vám nedajú knihu, nič, tak len tak chodíte* – dobový materiál: novootvorená predajňa s ruskými knihami, nastrihnuté krčovitým tleskaním Brežneva, záber je vzápätí ironizovaný iným dobovým materiálom: rozcvičkou pred smenou...

Hanáček striedavo otáča kohútik s teplou a studenou správou, argumentom kontrapunktu postupne sťahuje plachtu, odhaleným anti-pamätníkom je chorá idea. Pôvodne oslavujúci materiál sa premieňa na sebaobžalujúci fakt. Pritom zmysel pre humor, aj ten neadekvátne čierny, si neprotirečí s tézou o „zádumčivej réžii“. Vráťme sa na začiatok 70-tych.

V snímke **Zanechať stopu** (1970) Hanáček triezvo experimentuje s farbou. V portréte ľudového umelca „farbí“ niektoré zábery do zelena, žltá či červená, v snahe preniknúť hrnčiarovu tvorbu, pochopiť jej východiská. *Mám svoje vlastné farby, ktoré si vykopávam sám zo zemi*, hovorí ústredná postava filmu. Hanáček ju zachytáva zväčša pri práci. Okrem farebnosti (niekedy sa mení v tom istom zábere), ktorá zvyrazňuje proces premeny hliny na keramiku, sa v diele vyskytuje aj začlenené negatívu. Film o výrobe hlinených džbánov je pri záberoch na cintorín štylizovaný aj šepkajúcim hlasom.

Hanáček nie je maliar, necíti farbu ako Jakubisko, pracuje s ňou racionálne, nie intuitívne. Je majstrom v kompozícii obrazu i v spôsobe radenia záberov, farba v jeho dielach zväčša iba „funguje“, nie pôsobí.

Film **Deň radosti** (1972) je hravou oslavou hry. Akcia výtvarníkov s názvom Deň radostí, keby všetky vlaky sveta..., ktorú usporiadal Alex Mlynarčík, sa v Hanákových „súvislostiach“ premenila na film radosti. Režisér nekládol dôraz na koncept akcie, dôležitejším sa stal jej okamih. Úsmevy jednotlivých zúčastnených, úsmevy poslednýkrát idúceho Gondkuláku⁴¹, úsmevy dávno zašlých pravidiel. Metódou ironického kontrapunktu sú vrstvené a zoraďované udalosti prítomné i zabudnuté, súvisiace i vykonštruované, dôležitý je úsmev⁴².

Hanáček mieša zdanlivo nezmiešateľné. Hrá sa aj s divákom. Ten nevie (nemá vedieť?), nechápe karneval intelektuálov v divokých kostýmoch s prostými dedinčanmi v krojoch⁴³.

Titulky *ODKIAL? KAM? A PREČO?* sa nepýtajú len na zmysel akcie. Hanáček ich kladie ako základné filozofické otázky, pýta sa na smerovanie človeka, konkrétnejšie azda spoločnosti. Po titulkoch nasledujú zábery na koľajnice / trávu / dieťa s cumľom utekajúce

⁴¹ Vláčik Gondkulák slúžil na prepravu dreva do Ošadnice, úzkokoľajová trať spájala Novú Bystricu s dedinkou Zakamenné na severe Oravy.

⁴² Film začína zábermi na parný rušeň – *Janko, povedz niečo, Janko, odpoveď* – doječenské bľabotanie, vystrieda šepkajúci hlas - *Pokyny a predpisy, každý sa musí predpisy naučiť a ovládať ich v praxi... Každá koľaj je pojazdná, kým sa neprejaví ako nepojazdná*- rušňovodič si oblieka dobovú uniformu. Začínajú úvodné titulky. Statické zábery účastníkov akcie, pôvabné ženy v kostýmoch (archívne materiály) za zvukov šepkania a kravského mučania... Titulky *CARMEN, STRETLI SA, ABY OSLÁVILI TENTO VLAK, NÁMET, SCENÁR, RÉŽIA: Dušan Hanáček ...*

⁴³ Jeden z nich hovorí: *Pred niekoľkými rokmi jedného nechali pri stroji, aby ho vykúril, strih, v obraze sliepky a nejaký hlas Nevideli ste Joža? a dedinčan pokračuje no a on sa tomu nerozumel, nemal skúšok... rušeň sa dal do pohybu a on musel drevo podkladať, aby ostal stáť*. Nasleduje záber na archívnu fotografiu ľudí v nemocnici s obviazanými hlavami – za rinčania zvuku odkazujúceho na nehodu. Množstvo fotografických záberov zachytávajúcich rozjarené tváre zabávajúcich sa zúčastnených. A šepkajúci hlas ďalej číta pravidlá: *Krátkozraké, farboslepé a nahluchlé osoby sú nežiadúce. Vlakovodci, dozorcovia a strážcovia trate musia byť opatrení správne chodiacimi hodinkami...* Záber na archívnu kresbu so zástupom rovnako pochodujúcich postáv v uniformách, ktoré majú namiesto hláv hodiny. Zvuk naťahovania hodiniek. Až teraz je nám odhalené, že zástup mužov je dobovou reklamou na hodinky.

trávou / policajta ukazujúceho smer na rušnej križovatke. Ženy na prechode pre chodcov majú v rukách plné tašky. Cvendžanie fliaš definuje nielen upachtenú gazdinku, zvuk odkazuje na mašinériu-spoločnosť, na ubíjajúci systém – definuje dni ne-radosti.

Krava na koľajniciach, ktorá sa objaví v ďalšom zábere, má na krku ceduľu *CHRISTIAN TOBAS* a nezainteresovaný divák netuší, že krava je happeningom popredného výtvarníka Christiana Tobasa.

Šepkajúci hlas hovorí o spoločenských pravidlách: kedy si možno nechať na hlave klobúk, o čom smie a nesmie dáma hovoriť pri nadväzovaní známosti. Fotografické zábery radosťou opojených účastníkov sa textu vysmieľajú. Hanák prechádza do rozprávania o všeobecnej túžbe človeka byť nikým a ničím nezáväzaný – veľké písmená *international* idú vo veľkom detaile zľava do prava, „dole hlavou“⁴⁴.

Vo filme padajú anketové otázky: *Prečo máme radi staré veci? Čo je to hra?* Po zábere na pijúceho muža sa objaví dobový agitačný plagát *Neopíjaj sa*, atď., atď. *Deň radosti* končí ohňostrojom, o ktorom divák sotva tuší, že ho má vnímať ako akciu výtvarníka Leva Nussberga.

Bohato zastúpená reč štylizovaných formotvorných prostriedkov tohto filmu sa dá zhrnúť pojмами koláž a asambláž. Najvýraznejším štylizovaným prostriedkom je strihová skladba, ktorá dôvtipne pracuje s kontrastom.

V Hanákovej poetike sú badateľné dve línie:

Prvá je hravo-ironizujúca, založená na kontraste, ktorý diváka prekvapuje, či doslova šokuje (*Prišiel k nám Old Shaterhand, Deň radosti, Papierové hlavy*). Kontrast sa vytvára strihom na úrovni filmového obrazu, a osobitne v obrazovo-zvukovej vrstve. Niekedy je kontrast dosahovaný dokonca v rámci záberu iba využitím filmového triku. Napríklad colník, ktorý opakovane otvára a zatvára hraničnú závoru. Uniforma predstaviteľa zákona tu kontrastuje s groteskným pohybom.

Druhou líniou sú meditatívne ladené filmové úvahy, kde kontrast nezohráva dôležitú úlohu. Pre tieto diela je príznačná obrazovo-hudobná spätosť, ústiaca do harmonického výrazu. Hudba sa snaží zvýrazniť a emocionálne podchytiť plynulý tok obrazov (*Výzva do ticha, Zádumčivosť, Variácie kludu*), alebo naopak, obraz sa snaží priblížiť hudobnému výrazu (*Metamorfózy, Impresia, Sonata*).

Z Hanákových hraných filmov (miestami) formálne experimentuje debut **322** (1969). Vo filme, ktorý uvádza text: *Zo života človeka, ktorý stratil vieru a neodvažuje sa neveriť*, zaujmú už úvodné titulky – latinsky „hovoriace slovo“ a zvuk röntgenu. Z ináč realistického filmového rozprávania (hovoríme o forme) **322**, štylizáciou „vyčnieva“ viaceré momenty, najviditeľnejšie tieto: animácia s jablkom, fotozábery pri predstavovaní Lauka, detaily a hudba pri príchode na bitúnok, a k najvzácnejším patria kompozície záberov v situácii, keď Marta stojí pred zrkadlom s popraskanou pleťovou maskou na tvári.

Hanák je zádumčivý básnik. Smutný, ale s nadhľadom, vážny, ale s iróniou, a disciplinovaný, ale s recesiou. Prepíšte si niektorý zo spomínaných filmov záber po zábere do slov a vynorí sa vám poetika, ktorá oslavuje čas tým, že ho ignoruje a naopak. Hanák zachytí okamih, v ňom je zhustený čas a priestor, v čase sa nemeniacej hodnoty (bolesti, lásky, slobody, krásy, smútku).

Osemdesiate a deväťdesiate roky disponujú dvoma, programovo hranice dokumentu pokúšajúcimi, autormi Samuelom Ivaškom a Kvetoslavom Hečkom.

⁴⁴Ďalšie obrazy: fotozábery z akcie / letiace vtáky / lietadlo / človek vyskakujúci z vlaku (foto z akcie) / archívne zábery prvých pokusov človeka vzlietnuť, zvuk Beethovenovej Ódy na radosť / Tlieskajúci ľudia, archívne zábery...

Krajina plná svetla

Samo Ivaška je básnik. Básnik baník. Toho, čo za dve desaťročia dokázal vydolovať nie je málo. Jeho filmografia (1980-2002) obsahuje sedemdesiatšesť (krátkometrážnych i dlhometrážnych) experimentálnych, dokumentárnych i hraných filmov. Ivaška nie je len režisérom a scenáristom, k svojim autorským dielam si nezriedka komponuje i hudbu. Jeho snímky sú závideniahodne scestované, uvedené na viacerých medzinárodných festivaloch⁴⁵. Na jednotlivých projektoch spolupracoval s viacerými kameramanmi⁴⁶.

Ivaška vyplňa v dejinách slovenskej kinematografie nikým nevykrytý priestor, priestor nežného rebela. Jeho filmová poetika nie je bláznivá (Jakubisko), karnevalová (Havetta), ani vážne sondujúca (Hanák), je zasnená, rojkovsky zadumaná.

Pre Ivaškov rukopis je charakteristická mozaikovitá výstavba, ktorá je determinovaná emocionalitou a imagináciou. Väčšinu prác realizoval v Hlavnej redakcii vzdelávacích programov STV, ktorej dramaturgia sa vyznačovala značnou didaktickosťou. Takže uplatňovanie spomínaného postupu sa nezaobišlo bez konfliktov: *Pod ideologickou a spoločenskou optikou bolo potrebné hľadať aj zdôvodnenia. Napriek komplikáciám som vo všetkých filmoch nastoľoval vlastnú identitu človeka*⁴⁷.

Autor bol dostatočne skúšaný osobným životom ako aj ideologickými pracovníkmi. Dlhé roky sa veľká časť jeho filmovej, ale aj ostatnej tvorby pre svoju „ideovú závadnosť“ nevysielala a nepublikovala. Ivaška nerezignoval, naopak, vydával sa v ústrety novým filmárskym témam. Režisér sa kryl svojou tvorbou a tú kryl vlastným životom – hodnoty ním zobrazené sú zároveň ním žité.

Priblížme si Ivaškovo filmové snenie na úzkom výbere.

Beh na konci leta (1992) začína dlhými zábermi na idúce auto. Zvuk tajomnej minimalistickej hudby vytvára záhadnú atmosféru, náladu očakávania. Nasledujú zábery na pneumatiku vo vode, muža idúceho lesom, mravenisko. Formálne sa obraz nijako neoddeľuje od reality, ktorej zodpovedá kompozícia a farebnosť záberu. Iným sa stáva dĺžkou záberov a nepredpokladateľnosťou ich sledu: Sústredené výrazy mužov pripravených vyraziť zo štartu do behu / hodiny / muž idúci autom / lúč svetla / štruktúra zábradlia / prieniky svetla oknom / muž s bubnom prichádza ku kostolu / bijúce zvony / dýchanie bežcov / muž prichádzajúci ku kostolu / vchádza do kostola (tajomná mystická hudba – J. M. Jarre) / bežci / mravce v mravenisku / bežci, ktorí sa ako mravce škrabú do kopca / muž vychádza po schodoch kostola / záber na roztrasenú žiarovku / bežec (subjektívna kamera) / strašiak na poli / žena na poli / muž si vyzlieka košeľu, hrá na spleti činelov / rozkývaná žiarovka / detaily nôh bežcov / prestrihy na bežcov / ovce / muž (v exteriéri) hudobne imituje zvonenie stáda oviec.

Hudobník Dodo Šošoka v kombinácii s bežcami športového klubu Kriváň a atmosférotvornými obrazmi režiséra je odvážna súvislosť, dôležité je: súvislosť originálna.

Krajina plná svetla (1988) a **Zasnežené sny** (1993) majú jediný dominantný príbeh – atmosféru. V *Zasnežených snoch* vidíme zábery: svetlá a svetlá áut ponorených do noci / zasnežená cesta / svetlá, svetlá / stanica, vlak, nástupište (originálne obrazové kompozície) / rady svetiel / pohýňajúci sa vlak / hry svetiel, neóny na nástupišti / ráno z idúceho vlaku / „mokrú“ kamera / dedinské prostredia / ženy na potoku / chodci / krčma / „suchá“ kamera v

⁴⁵ Oberhausen, Lille, Krakov, Lipsko, Benátky, Florencia, Huasca, Estoril, Tampere, Monte Catini, Bristol, Bilbao, Dublin, Berlín, Paríž, Strasbourg, Londýn, Amsterdam, Da Costa de Estoril, Budapešť, Praha.

⁴⁶ Stacho Machata, Jozef Bábik, Richard Krivda, Vladimír Haviar, Vladimír Ardan, Juraj Hatrík, Lubo Wágner, Pavol Horečný, Štefan Kravec, Karel Slach, Ladislav Munk, Milan Matis, Milan Ilek, Zoltán Weigl, Oliver Pizúr.

⁴⁷ Z osobného rozhovoru so Samuelom Ivaškom.

interiéri / žena v izbe pri okne / muž rúbe drevo / cigáni / zabíjačka / hora – cesta / chlapi pri okne / škola, trieda - hra - postihnuté deti / kamión, cesta / cigánske deti na sánkach / detaily kvapiek.

Obrazy-atmosféry vyústia v koncerte Doda Šošoku, na ktorom sú zvedaví prizierajúci sa dedinčania. Hudobné vystúpenie je udalosťou, ku ktorej predchádzajúce nálady smerovali. Ivaška ako svojský etnograf zavádza, prikrášľuje, avšak zachytáva aj autentické. Zachytáva miesto, človeka v konkrétnom čase, ale hlavne čas samotný.

Krajina plná svetla začína básňou Dylana Thomasa: *Keď som bol malý a bezstarostný... býval som princom jablčných miest...* Lavína atmosférotvorných obrazov sa spúšťa, tentoraz zachytáva krajinu s vysokým stupňom výtvarnej štylizácie. Minipoéma sa vzťahuje k obdobiu detstva. Ovce, horiace drevo, tiene muzikantov, kamene, drevo, ligotajúce sa svetlo, torzo človeka – zaznamenané kamerou pokojnou i dynamickou (subjektívna), zblízka sa prizierajúcou, zachytávajúcou štruktúry všemožných povrchov. Akoby všetko súcno bolo prvý raz videné a potrebuje byť ohmatané a pomenované. Situácia, keď dievčatko čelí nemým tváram dospelých a odchádza do prázdna, rozpráva o konci bezstarostnej etapy života, o opustení jablčných miest. Anonymitu tváří dospelých vyjadruje zneostrený obraz a zábery dievčatka sú farebne štylizované do červena.

Ivaška sa pohráva aj s možnosťami zvukovej štylizácie: echovaný brechot psa, rúbanie dreva je i bubnovaním, počas záberov na anonymné tváre počujeme šuchotanie, kroky, prešlapovanie. Tváre hrozivo hovoria: je čas, hra končí, je čas stratíť tvár.

Je prirodzené, že Ivaškova rôznorodá tvorba prechádzala istým vývojom. Kým pre tituly osemdesiatych rokov je príznačná jedinečnosť a originalnosť témy⁴⁸, roky deväťdesiate pribierajú nové motívy. Jednými z nich sú ekológia a globalizmus. Dôraz je kladený na myšlienku zachytiť človeka v globálnej situácii⁴⁹.

Rovnako je badateľný posun v práci s formotvornými prostriedkami filmu. Ivaška postupne prechádza od spontánneho k pokojnejšiemu výrazu, s čím súvisí i striedmejšie využívanie štylizačných prvkov. Dynamické zábery nakrútené ručnou kamerou čoraz viac nahrádzajú dlhé statické zábery, ktoré dôsledne pracujú s hĺbkou a kompozíciou záberu, čomu zodpovedá dôkladná príprava mizanscény. Takýmto rukopisom sa vyznačuje napríklad film **Moje meno je Jé Té Katkin – Svetelný strom** (1999).

Príklon k duchovnejšie zameraným témam však neznamená, že Ivaška opustil mozaikovitý spôsob výstavby. V zatiaľ posledne realizovanom filme **Malé tajomstvo krovín** (2002) rozvíja paralelne viacero motívov, zlievajúcich sa do hlbokej výpovede o človeku. O jeho snahe odolať tlakom „nárokov“ doby a uchovať si autentický spôsob bytia: *Zmyslom tohoto filmu je ... posolstvo z miesta krovín, kde žijú pozoruhodní ľudia na „jednej ceste“, ale každý jeden je iný... pritom sa navzájom dopĺňajú v súvislostiach, v krajine, kde tečie ako vosk sviečky – intimita domova*⁵⁰.

Samo Ivaška je iný. Niekedy aj naivne, exhibicionisticky, či amatérsky. Odhadzujúc posledné zvyšky autocenzúry, rozdáva svoj pocit, svoju fascináciu svetom a bytím. Chce toho stihnúť veľa, nenechať si nič pre seba. Dáva bohatej vizuálnej energii, ktorá si v ňom našla spoľahlivé médium, vždy zelenú. Stotožňuje sa s kamerou, jej videním, rodí sa jej pohľadom (film *Subjekt*). Ivaškove kvety prerážajú asfalt (film *Výpravca holubov*), aby žili pod oblohou. V pripravovanom projekte *Albatros identity* (kniha textov, poézie a jej scénická prezentácia) hovorí o potrebe utriedenia svojho vlastného „ja“ a postavenia v spoločnosti: *Spájame nám vlastné rácie s jemným svetom iracionality, prebúdžeme tajomstvo intuície. (...) Sme si*

⁴⁸ Napríklad tituly: *Modrý autobus* (1983), *Suterén* (1983), *Deus ex machina* (1984), *Salón pod viničom* (1985)

⁴⁹ Napríklad tituly: *Memento* (1990), *Litánie PRO XXI.* (1999)

⁵⁰ Literárny scenár filmu *Malé tajomstvo krovín*.

vedomí, že naozaj privilegovaní sú tí, ktorí si ešte zachovávajú túžbu po poznaní a nádeji. Ako autor tu nechce len bývať, ale aj naplno žiť.

Prečo experiment

Množstvo titulov, ktorými disponuje filmografia Kvetoslava Hečka svedčí o tom, že ide o autora osobitne usilovného. Do roku 1998 stihol nakrútiť päťdesiatku, prevažne dokumentárnych, filmov⁵¹. Okrem toho je autorom viacerých textov, venujúcich sa filmovej problematike. Pre filmových praktikov i teoretikov je osobitne podnetným príspevkom jeho kniha *Príprava a scenár dokumentárneho filmu*, v ktorej sa podrobne zaoberá aj vzťahom dokumentárneho filmu a umenia. V podkapitolách *Dokumentárny film o umení – arsfilm, či artfilm? / Princíp reprodukcie / Princíp interpretácie / Princíp transpozície*⁵², poukazuje na variabilitu pojmu umelecké a pomenúva spôsoby a dôležitosť literárnej prípravy, po ktorej by mal filmový tvorca siahnuť pred realizáciou dokumentárneho filmu: *Často sa však stáva, že tvorcovia artfilmov, ktorí používajú princíp interpretácie, ale najmä transpozície, síce nespochybňujú literárnu prípravu, ale ich prototexty sú také hermetické, že bez dodatočného vysvetlenia sú len veľmi ťažko odčítateľné, a tým i komunikovateľné. Experimentálnosť a avantgardnosť im bohužiaľ často slúži ako výhovorka pre nejasné koncepcie, ktoré sa prejavia v nedopracovanosti prototextov*⁵³. Hečkovu dôslednosť v literárnej príprave svojich filmov dokazuje záverečná časť knihy, v ktorej podrobne zaznamenal zrod dokumentárneho filmu *Happsoc*.

Hečkova filmová tvorba inklinuje k výtvarnému umeniu⁵⁴. Týka sa to nielen výberu tém, ale i ich formálneho spracovania. Pri množstve výtvarníkov, ktorých autor zachytil sa stretávame s premysleným zaraďovaním archívnych záberov a fotografií, kombinovaných s prítomnosťou zachytávaného. Avšak túto prítomnosť autor silne štylizuje. Častým je aj dôraz na zvukovú réžiu, v ktorej má dôležité miesto komentár. Medzi obľúbené filmové triky patrí časozberná montáž. Autor kladie veľký dôraz na farbu, či už ide o štylizáciu dosahovanú prostredníctvom farbného filtru, alebo štylizáciu farbou, ktorá je súčasťou predkamerovej reality.

Všetky spomínané postupy nachádzame vo filme **Happsoc** (1997). V úvode filmu vidíme autentické zábery prvomájového sprievodu z roku 1965, prestrihávané zábermi zo súčasnosti (prvý máj 1996), pričom materiál je miestami farebne štylizovaný. Táto farebná štylizácia záberov súvisí s výtvarníkovým videním sveta, so svetom čakier a ich farebnosti⁵⁵. Vo filme je bohato využitá dokumentácia, vzťahujúca sa k akciám Happsoc – okrem archívu STV sú to tlačoviny, fotky, či pozvánky. Navyše o tom, čo je to Happsoc, je divák informovaný aj hlasom komentára: *Happsoc je akcia nabádajúca k vnímaniu skutočnosti vymedzenej zo*

⁵¹ Vráťane filmov, ktoré vznikli v rokoch 1977-1982 počas štúdia na VŠMU.

⁵² Hečko, K.: *Príprava a scenár dokumentárneho filmu*. Artifex, Bratislava 1998, s. 50-53.

⁵³ Tamtiež.

⁵⁴ Z oblasti výtvarného umenia sú napríklad jeho filmy: *Atď.* (1987), *Zo Suterénu* (1989), *Argillia* (1991), *Squat* (1991), *Scénografický útok na Groningen* (1992), *Jana Želibská* (1994), *V. Oravec a M. Pagáč* (1994), *Kaplnka svätej Barbory* (1995) a ďalšie, niektoré uvádzané v nasledujúcom texte.

⁵⁵ Jednotlivé centrá energie rozmiestnené pozdĺž zvislej osi tela majú sedem farieb (červená, oranžová, žltá, zelená, modrá, čierna, biela). Reprezentujú rôzne vlastnosti, napríklad oranžová čakra kreativitu, žltá intelekt a cit zároveň. *Sedem čakier, sedem farieb, sedem energií, je to ako sedem dní stvorenia sveta. Je to vlastne naberanie energií z kozmu do človeka* (Stano Filko vo filme *Happsoc*).

*stereotypu svojej existencie. Táto nájsená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napätí...*⁵⁶

Vyššie tematické celky režisér zoradil podľa čakier a ich farieb, výtvarník je pri ich výklade štylizovaný i tým, že jeho tričko má vždy farbu práve „prezentovanej“ čakry. Filkov slovný výklad je dopĺňaný komentárom Karola Machatu, ako ďalšiu štylizáciu môžeme vnímať aj hudbu Ludwiga van Beethovena. Film Happsoc sa pokúša o takmer nemožné, sprostredkovať časť tvorby Stana Filka i divákovi nezainteresovanému. Úloha ťažšia o to, že komunikatívnosť autorových diel oslovuje len okruh ľudí, ktorí sú s umením v permanentnom vzťahu: *Po celom svete vlastne úprimnému umeniu, to patrí aj pre Slovensko, málo ľudí holduje, to nie je ani jedno percento. Nenávidí ho, lebo nemá na to ani psychiku, ani vedomosti, ani čas, ani peniaze, ani priestor. A to je strašne veľa vecí. A preto je ten život taký aký je, je to len malomeštiacke divadlo*⁵⁷.

Dôsledná literárna príprava, ktorá zahŕňa i inscenovanie reality, necháva len veľmi malý priestor pre improvizáciu. Kým vo filme *Happsoc* sa možno táto metóda čiastočne obrátila proti samotnej akcii, pre vznik iného filmu – **Taký je film** (1990) – sa stala nevyhnutnou podmienkou. Zábery totiž pracujú so statickou fotografiou, kresbou, maľbou a filmovým materiálom tak, že jednotlivé prechody medzi nimi si zachovávajú vďaka proporčnej identite zobrazeného plynulosť.

Realizácia šesťminútového filmu - v ktorom je divák neustále prekvapovaný plynulým prekrývaním rôznych techník - sa pretiahla na dobu troch rokov. Experiment včlenil do hraných častí viacero animačných postupov, poukazujúcich na povahu filmovej ilúzie. Filmový pohyb je hravo usvedčovaný na úrovni filmového políčka, záberu a sekvencie, prostredníctvom krátkého príbehu pohybujúceho sa v intenciách nemej grotesky.

O realizácii tohoto filmu hovorí Hečkov dokument **Prečo experiment** (1990). V ňom autor opäť použil obľúbené triky a štylizácie: časozbernú montáž, zrýchlenie záberu, štylizáciu kompozície záberu, komentár, titulky.

Metóde inscenácie sa vo filme **Čenkovej deti** (1994) podriadili štyria poprední výtvarníci (Peter Meluzin, Jana Želibská a dvojica Oravec/Pagáč) a jeden výtvarný kritik (Radislav Matuščík).

Kritik v úvode filmu nastupuje do luxusnej Tatry 613, ku ktorej vybaveniu patrí i osobný šofér hovoriaci len jedno slovo: *dobre*. Matuščík inscenovane popiera poznanie výtvarnej skupiny Čenkovej deti: *Výstava Prvé poschodie? 1993? Ja som ju mal otvárať? Suterén? Tam, že sa zrodili? 1989? Ale páni, páni to je nezmysel. Čenkovej deti možno ani neexistujú*⁵⁸.

Postupne do auta prístupujú členovia výtvarného zoskupenia. Po nastúpení toho-ktorého výtvarníka nasleduje predstavenie jedného z jeho projektov. U Meluzina je to socha Megalit, Želibská realizuje akciu Krajina v krajine a dvojica Oravec/Pagáč predvádza performanciu, akýsi novodobý rytiersky súboj. Tematicky práce zjednocuje myšlienka ohrozenia, ktoré vyplýva z narušených medziľudských vzťahov a odcudzenia človeka od prírody. Na záver výtvarníci spolu s kritikom nastupujú do auta a odchádzajú.

V obrazoch zachytávajúcich prvých dvoch výtvarníkov je osobitný dôraz kladený na kompozíciu obrazu. Napríklad Meluzina stojaceho na vysokom Megalite zachytáva v ostrom podhlľade, Želibskej akcii zase dominuje symetria filmového obrazu. Pri dvojici Oravec/Pagáč je potom obraz štylizovaný i farebným filtrom a využitím negatívneho záberu. Navyše sú vo filme použité štylizácie zvuku: echované dýchanie, strelba, alebo šepkajúci hlas.

⁵⁶ O akcii Happsoc píšeme aj v kapitole FILMY VÝTVARNÍKOV.

⁵⁷ Stano Filko vo filme *Happsoc*.

⁵⁸ Citát z filmu *Čenkovej deti*.

Pre Hečkove experimentovanie je príznačná istá hravosť. Realitu doslova režíruje. Pri práci s faktom dokáže nápadito otvárať vážne témy. Dôraz kladie na literárnu prípravu, no metóda železného scenára má aj negatíva. Patrí k nim nevypočítateľnosť práce s nehercom. Napríklad vo filme *Čenkovej deti* bol v scenári fungujúci zámer zmarený krčovitým herectvom Radislava Matuščíka.

Miestami sa Hečko nevyhne formalizmu. K nadužívaným patrí trik časozbernej montáže a zrýchleného záberu. Práve na tomto triku môžeme vidieť Hečkov - ku slovníku grotesky inklinujúci – štýl. Ak je totiž výsadou spomaleného záberu evokovať hlbokosť a vážnosť, tak zrýchlený záber má naopak tendenciu pôsobiť komicky.

Napriek tomu, dokumentárne filmy Kvetoslava Hečka sa pokúšajú o vyváženosť témy a jej zobrazenia. Ideálnou je pre neho situácia, keď tvorca *vie – môže – chce: nachádzať témy a myšlienky, obrazovo a zvukovo vnímať svet, zjavovať originálny autorský pohľad*⁵⁹.

Ojedinelosť Lilli Marlen

Názov kapitol(k)y zahŕňa názov krátkeho a v dejinách slovenskej kinematografie nezaslúžene nenápadného filmu. Päťminútový **Lilli Marlen** (1970) je ojedinelý z niekoľkých aspektov. Režiroval ho náš najvýznamnejší filmový teoretik Peter Mihálik. Dôležitejšie je, že film je jediným, skoro by sa žiadalo povedať jediným „nezašumene“ – experimentálnym, vo svojej kategórii.

Experimentovanie s archívnym materiálom, bolo už síce odskúšané (Jakubisko, Grečner, Hanák – spoluautor scenára k *Lilli Marlen*), ale Mihálik spracoval materiál inak. Zásadný rozdiel spočíva v tom, že film pracuje výlučne s archívnym materiálom.

Istú súvislosť môžeme nachádzať v baladickej suite **65 000 000** (1962), v ktorej režisér Miroslav Horňák bohato využíval autentické zábery odkazujúc nimi na nezmyselnosť vojen. Tento materiál však kombinoval s viacerými hranými epizódami a výsledný tvar dostal podobu naivnej protiimperialistickej agitácie.

Filmová skladba *Lilli Marlen* je vybudovaná z autentických archívnych záberov, ako to napovedá už podtitul v zátvorke: päť autentických záberov. V skutočnosti je ich o niečo viac.

Film začína tromi fotografickými zábermi na novorodenca tesne po pôrode, posledný zo záberov je detail ruky matky a dieťaťa. Príchod nového človeka na svet je vo zvuku sprevádzaný potleskom. Nasledujúci záber ukazuje Vietnamku s úzkostným pohľadom držiacu bezvládne telo dieťaťa. Objaví sa titulok *Lilli Marlen* a opäť zaznie potlesk. „Zvukopis“ nás trochu odkazuje na Hanákovho *Old Shatterhanda*. Za zvuku kontrastne pomalej a zaseno-skeptickej pesničky Marlen Dietrichovej, o ktorej vieme, že chodila spievať vojakom bojujúcim v prvých línách, sledujeme už iba obrazy, ktoré majú jediný cieľ: vysmiať sa neľudskosti – ukázať ju. Tok obrazov je rôznorodou prehliadkou vojnovnej brutality: bombardér / bomby / krajina v plameňoch / hustý dym / Vietnamka s dieťaťom vyliezajúca z bunkra, podáva dieťa americkému vojakovi / prežehnávajúce sa malé deti / vojak udierajúci Vietnamca pažbou do tváre / kope ho / ruka otvára dverka na peci / päť tiel bez hláv / hromada mŕtvol / detaily ich hláv / iná „kopa“ mŕtvol / buldozér zhrňajúci telá / mŕtvol / mŕtvol / odťaté hlavy / telá, pri ktorých je nádoba s hlavami / detail hlavy / tvár mŕtvej ženy / horiaci muž (opakované zábery) / americký vojak podpaľuje dom / horiaca

⁵⁹ Hečko, K.: Príprava a scenár dokumentárneho filmu. Artifex, Bratislava 1998, s. 6.

dedina / zhodenie atómovej bomby / zdochnutá krava / žaby / ryby / tma – zaznie ozvenovito štylizovaný potlesk.

Film nekončí: spätným chodom sa vydáva na cestu k východiskovému záberu a spolu s ním putuje aj nezrozumiteľný (tiež spätný chod) hlas Marlen Dietrichovej. Na začiatku sa ešte pár záberov - už len pre naznačenie slučky - odráža smerom dopredu, aby bolo povedané: ľudská hlúposť je nadčasová skutočnosť.

Treba povedať, že aj Hornákov film *65 000 000* má časti, kde s autentickým materiálom pracuje bez toho aby sklúzol k pátosu. Jednou z týchto častí je opakované vstrihávanie statického záberu vojaka sediaceho na schodoch so zvesenou hlavou. Jednoduchým experimentálnym postupom je takto vyjadrené zúfalstvo z dôsledkov, ktoré prináša vojna.

Netradičný výraz vtláča filmu aj hudba (Ilja Zeljenka), ktorá pracuje s elektronickou deformáciou zvuku. Miestami sa Hornákov darí aj ono, v celku nefungujúce, prepojenie hraného a archívneho materiálu. Napríklad zábery nôh ľudí utekajúcich z divadla nasledujú po záberoch na čížmy pochodujúcich vojakov.

Napriek tomu, že film bol vo svojej dobe experimentom, ktorý výrazne porušoval tradičnú dramaturgiu, pôvodný zámer sugestívnej výpovede sa nenaplnil. Jedným z dôvodov je ideologická zameranosť diela, pokus zjednotiť tematicky rôznorodé motívy. Hrôzy koncentračných táborov druhej svetovej vojny susedia s hranou epizódou o černochovi, ktorého v USA z rasových pohnútok neprijmú za letca, v inej epizóde je to zase politické prenasledovanie komunistov vo Francúzsku.

Napriek tomu, že oba filmy možno zaradiť pod tzv. strihový dokument ostáva *65 000 000 vo výsledku tézou*⁶⁰, naopak Mihálik, ktorý varí z vody, varí dobre. Inak. Bez kamery, bez komentára, takmer bez ruchov, použitím pár jednoduchých trikov, vediac, že menej môže byť viac.

Záver 1

Dokumentárny film má možnosť dokumentovať nielen rozličné, ale i rozlične. Potvrdil to i výber jednotlivých titulov.

Pre tvorbu rokov deväťdesiatych nie je príznačné pokusníctvo, naopak dokument v slobodnom ovzduší tápe. Alebo je uponáhľaný s dobou, alebo objavuje dávno známe. Ak by sme si zobrali iba jednu z jeho podôb - dokumentárny film o umelcoch – nenájdeme v poslednom desaťročí žiadnu výraznú inakosť. Dokonca sa stáva, že sa „devastuje“ staršie a hodnotné⁶¹. Čo-to iné sa urodilo v prácach študentov a čerstvých absolventov VŠMU, ale práce akoby sa obávali „trápnosti hlbokého“⁶².

⁶⁰Macek, V.: K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. Slovenský filmový ústav - Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, s. 49.

⁶¹ Ako príklad môžeme uviesť film *Dominik Tatarka* - s podtitulom *medzi domovom a svetom* (1998), ktorý je zostavený z čiernobielych záberov filmu *Dominik Tatarka* (1969) Kamily Nadulinskej a farebných záberov Petra Geržu (réžia, kamera). Kým starší z filmov je formálne (kompozícia záberu, detailné zábery, atď.) i obsahovo (silne emocionálna a autentická výpoveď spisovateľa) prepracovanou umeleckou formou, „dokrútky“ súčasnosti sú sterilným záberom zobrazujúcim rozprávanie literárneho vedca v priestore auly. Je to podobné, ako keby sme zobrali Betacam, nakrútili rozhovor s výtvarnou teoretikou pred Gažovičovým obrazom v galérii, a potom ho poprestrihávali Milovými *Premenami podôb*. Poteší aspoň fakt, že Gerža sa ako jeden z mála režisérov zaujíma o médiami nepochopiteľne prehliadaného Tatarku.

⁶² V tomto zmysle je zaujímavejšia napríklad dokumentárna tvorba Mira Šindelku z konca osemdesiatych rokov, tituly *...a tak som začal utekať* (1988) a *Chvenie* (1989), ktoré pracujú s dlhým záberom, kontrastným svetlom, či veľkým detailom (kamera Jozef Krivošík) v službách vážnej témy.

Azda dostupnosť digitálnej technológie umožní v budúcnosti vznik uvoľnene autentických a zaujímavých záznamov skutočnosti (dokumentovaného). Jednou z takých foriem môžu byť denné práce v podobe videodenníka, v ktorom autor zaznamená a dodatočne zostrihá (alebo nezostrihá) obrazy a zvuky dokumentovaného. V podstate je dokumentarista každý z nás, zrakom a sluchom „stiahnuté“ obrazy sa ukladajú v našej pamäti a zostrihávajú do rôzne veľkých celkov, v ktorých máme profily našich známych, záznamy koncertov, náučno-vedecké tituly, či poetické eseje na tému krajina. Video umožňuje sprístupnenie tejto adiovizuálno-myšlienkovvej formy do jazyka audiovizuálnej formy (takmer identicky prezentovateľnej): *Říká se, že bez písma bychom byli ochuzeni o všechno, zač vděčíme Homérovi, Aristotelovi nebo Goethemu. O Písmu Svatém ani nemluvě. Ale odkud vlastně víme, že tito velcí spisovatelé, včetně autora Písma, by raději nenahrávali na magnetofónový pásek, nebo netočili filmy?*⁶³. Citát sa nedotýka len tvorby dokumentárnej, ale aj hranej, a tej sa venuje i nasledujúca kapitola.

II. HRANÝ FILM

Antidivácke divy

Experimentovanie na poli hranej tvorby sa zrodilo v prvej a zažiarilo v druhej polovici šesťdesiatych rokov. Na začiatku sedemdesiatych ešte krátko doznievalo, potom ho ruka normalizátora natrvalo zhasla.

V experimentu prajných časoch sa Štúdio Koliba premenilo na laboratórium⁶⁴, kde okrem talentovaných tvorcov zohrali dôležitú úlohu odvážni dramaturgovia Albert Marenčin a Karol Bakoš⁶⁵: *V tejto skupine sa presadzovali látky a autori, ktorí narúšali tradičné predstavy o podobe filmových príbehov i o spôsoboch ich rozprávania (...) Príklon k moderne a látkam poznačeným absurditou či experimentom neskôr logicky vyvrcholil v debutoch najmladšej režisárskej generácie – koncom šesťdesiatych rokov práve na pôde tejto skupiny*⁶⁶.

Produkcii ich I. tvorivej skupiny preveril čas. Takzvaná antidiváckosť niektorých titulov je v tomto zmysle relatívna, pretože antidiváckymi sa po desiatkach rokov stali niektoré „divácke“ diela. Naopak, úprimne hľadajúce tituly budú diváka oslovovať mimo času. Áno, práve v tom je čaro hraných filmov tejto kapitoly, v ich nadčasovosti. Niečo v nich samozrejme zostarło, ale ich formy a obsahy majú zakódovaný kvalitný údiv.

⁶³ Citované podľa: Katalóg k výstave ORBIS FICTUS, Praha, 1996, s. 135.

⁶⁴ Pavel Branko sa nad tvorbou tohto obdobia zamýšľal v príspevku s príznačným názvom *Experimentálne štúdio Koliba?: (...) počínajúc rokom 1967 trend k „experimentalizácii“ profilu stúpa. Ešte roku 1967 „antidiváckosť“ niekoľkých titulov vyplýva jednoducho z nezvládnutia tvaru, v prípade Vreckárov z neujasnenosti koncepcie. Kým tie pravé experimenty, vzniknuté z pretlaku tvorivého napätia (Kristove roky a Zbehovia), sa neukazujú ani také hermetické – a to je druhá stránka experimentu. Zato rok 1968 (Dialóg, Muž, ktorý luže, Niet inej cesty, Po stopách Alaina Bombarda, Sladký čas Kalimagdory, Stopy na Sitne, Traja, Údolie večných karaván) sa v smere relácií ukazuje už povážlivý a výrobný plán na rok 1969 sa javí tiež, bez prejudikovania výsledkov, nadmerný podiel látok orientovaných na výlučnosť poetík, pričom tituly, u ktorých sa z pôdorysu dá rátať s diváckosťou, patria pravdepodobne do kategórie tých, čo sa orientujú na nenáročného diváka. Zdá sa, že Koliba je dnes pri zaraďovaní do výroby hodne liberálna, pokiaľ ide o akceptovanie experimentov aj „experimentov“.* (Branko, P.: Straty a nálezy 1948-1998. Filmová a televízna fakulta VŠMU, Národné centrum pre audiovizuálne umenie, Bratislava 1999, s. 35-36.)

⁶⁵ V útvare Televíznej filmovej tvorby (vznik 1964) boli mužmi na správnom mieste v správny čas Peter Balgha (dramaturg hranej tvorby) a Boris Hochel (dramaturg non-fiction).

⁶⁶ Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 243

Aký je rozdiel medzi životom a hrou

Eduard Grečner si filmom **Každý týždeň sedem dní** (1964) nevyslúžil priaznivý ohlas u kritiky.⁶⁷ Napriek všetkým výhradám, ostáva faktom, že Grečnerove úsilie experimentovať patrí v domácej hranej tvorbe k najprogressívnejším.

Každý týždeň sedem dní začína autentickými zábermi – zhodenie atómovej bomby na Hirošimu a Nagasaki. Zvuk (neprijemné pípanie), experimentálna hudba a úvodné titulky (svetelne „vybodkované“- svetelný oznamovací panel), dávajú tušiť, že máme dočinenia s výrazne štylizovanou filmovou formou. Titulky (mená hercov...) príjemne meškajú (takmer dve minúty po začiatku), nastupujú spolu s elektronickou hudbou, ktorá sa krátko vynorila na samom začiatku.

V Grečnerovom filme sa niekoľkokrát stretne so stop záberom. Prvý raz záber „mrzne“ len na krátko (lúčiaca sa dvojica), ale príťažlivo nezmyslupne. Fotografický okamih dostáva oveľa viac priestoru v jednej z dvoch situácií, ktoré rozoberme poctivejšie, sú totiž sladkou šľahačkou na rôzne chutiacej torte:

Vysokoškolák Turo sedí v nočnom klube s dievčaťom. Kompozícia obrazu je nekonvenčne asymetrická – z páru vidíme iba hlavy v spodnej, ľavej časti - zvyšnú časť tvorí výtvarne zaujímavý fragment interiéru. Tanečný parket je zaplnený, tancuje sa na modernú jazzovú pieseň s jednoduchým refrénom: *Aleluja, aleluja...*⁶⁸ Obrazy tanečníkov v pohybe vystriedajú statické momentky, zachytávajúce ich euforický stav, miestami rozmazané výrazy tváří a pohybov ukazujú akýsi absurdný ľudský kŕč. *Aleluja* sa vytráca s nástupom statických (rapid montážou sa stávajú dynamickými) záberov. Nahrádza ho roztrasený starecký hlas opisujúci (čítanie autentických spomienok) hrôzu reality tesne po výbuchu jadrovej bomby v Japonsku. Provokujúco kontrastná syntéza. Ako prvý sa ponúka výklad – Kým „tieto postavy“ sa Tu a Teraz bezstarostne bavia, nedávno bolo Tu a Teraz, kde sa hromadne umieralo. Pridružený výklad sa týka úzkosti vyplývajúcej z jadrovej hrozby – Kým „tieto postavy“ sa Tu a Teraz bezstarostne bavia, môžu byť v okamihu mŕtve (pretože niekto Tu a Teraz...). Do dlhého radu momentiek (132 statických záberov) tanečníkov sú v závere vstrihávané aj autentické zábery ľudí po jadrovom výbuchu. Ich zmätené pohyby, výrazy tváří sa v šokujúcom prieniku „ľudského kŕča“ stretávajú s tými na parkete.

Druhá situácia: Skeptický sochár a astronóm Turo sa vydáva za režiséra. Arogantne sebaobdivným štýlom sa pohráva s poslucháčkou: *Aký je rozdiel medzi životom a hrou, pozrite okolo, kedy človek hrá a kedy žije?* Po dopovedaní slov kamera opíše 360 stupňový okruh. Pomalým pohybom opúšťa dvojicu pri stole a mapuje prostredie nočného podniku – pozerá sa okolo, pričom fragmentárne zachytáva prítomných návštevníkov a útržky jednotlivých rozhovorov. Kamera sa vykráda z deja, stáva sa samostatným pozorovateľom. Je, tak ako my, divákom. Pomáha nám zamyslieť sa nad spomínaným citátom aj v posunutej rovine: divák – film, pretože návštevníci baru sú vlastne hercami.

⁶⁷*Ambiciózny debutant sa priveľmi zhladal vo filmoch Alaina Resnaisa. Na rozdiel od neho však Grečnerove radikálne popretie príbehu neprineslo okrem formálnych znakov v slovenskom kontexte nič nové. Autentická výpoveď o situácii človeka chýba. Film uviazol v kŕčovitej snahe po zdanlivej hlbokomyseľnosti, za ktorou sa neskrývalo nič iné než špekulácia a umelá scenáristická konštrukcia. Psychologicky nevierohodné rozprávanie o traume mladého astronóma sa stalo iba zámienkou na predvádzanie vedomostí z gramatiky modernej kinematografie.* (Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 239)

⁶⁸ *Aleluja* - radostný cirkevný chválospev. (Šalingová, M., Maníková, Z.: Slovník cudzích slov. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1990, s. 51.)

To bol len prvý polčas situácie. Po opísaní kružnice sa kamera na okamih pristaví pri Turovom stole a vydáva sa pomalým pohybom späť. Tentoraz objektív kamery okolitú skutočnosť zaznamenáva zneostrene, pričom vravu baru nahradzuje už známy starecký šepot. Prostredie s hosťami sa premieňa na abstraktne zahmlený obraz v pohybe. Obraz rozpustenej skutočnosti sa vracia do reality pri príchode ku stolu. Už zaostrený objektív sleduje pripíjajúcu si dvojicu, vzápätí je do nej vstriednutý krátky autentický záber jadrového výbuchu, po ňom je atmosféra opäť barová, ponorená do hudby a vravy.

Na druhú situáciu je možné aplikovať interpretáciu z prvej situácie: jadrová hrozba visiaca nielen nad prítomnosťou baru, či spoločnosti, ale aj nad prítomnosťou sveta.

Najdeme ešte viacero situácií, v ktorých autor hojne využíva štylizračné postupy.

Niektoré patria k obsahotvorným prostriedkom filmu, napríklad scéna v jedálni: hlavný hrdina obeduje s kamarátmi, po ich odchode statická kamera ešte hodnú chvíľu zaznamenáva bezvýznamné postavy pri vzdialenejšom stole.

V iných situáciách sa jedná o štylizračie formotvorných prostriedkov. Nahustené sú v situácii zo záveru filmu, v ktorej sa Turo stal svedkom dopravnej nehody. Strih radí zábery v rapid montáži: detail očí / električky / lietadlá / obrazy autom zrazeného chlapca. Prítomné sú štylizračie ako: stop-trik, negatívne zábery⁶⁹, namiesto sirény sanitky počujeme dráždivý experimentálny zvuk. Dopravná nehoda spustila v Turovej mysli lavínu obrazov, ktoré sú určované vnútornou neistotou hrdinu.

Motív hlasu spomínajúceho starca sa objavuje aj počas prednášky. Táto situácia tiež experimentuje s radením záberov (záblesk svetla, výbuch mosta, veľký detail očí, dlhý záber na aulu – starcov hlas). Most, ktorý vybuchuje počas filmu niekoľkokrát, je vysvetlený až v závere – dozvieme sa, že Turova matka umrela nešťastnou náhodou pri likvidácii mosta.

Grečnerovu metódu *introvertného realizmu*⁷⁰, ktorá rada siaha po štylizračii, možno odkryť aj ďalším titulom.

Úvodný záber filmu **Drak sa vracia** (1967) je 360 stupňový švenk. Kamera (Vincent Rosinec) špirálovito mapuje horizont krajiny za úzkostne-kvílivej hudby (Ilja Zeljenka). Spúšťa sa po vrcholoch stromov a keď má okruh za sebou v zábere stojí Martin Lepiš, prezývaný Drak. Zdá sa, že Grečner sa rád „pozerá okolo“. I tentoraz sa zameriame iba na niektoré situácie a momenty.

Patrí k nim dvanásť záberov z Drakovho príchodu do dediny⁷¹. Počujeme nezrozumiteľné šepoty, organizmus dediny si oznamuje Martinov príchod. Anonymnosť šepkajúcich hlasov je vyjadrená zábermi tmavých oblôčkov dedinských dreveníc. Zábery spája výtvarná kompozícia založená na ostrom kontraste čiernych a bielych plôch. Okienka sú len čiernymi štvorčkami, za ktorými sú nevidení obyvatelia príbytkov.

„Čiernobiely Malevič“ v kombinácii so šepotmi dokonale vyjadrujú atmosféru neočakávaného návratu Martina Lepiša.

⁶⁹ Turo (v inej časti filmu) hovorí: *Môžem ja za to, že som taký negatív.*

⁷⁰ Grečner, E.: Film ako voľný verš. Kultúrny život, 1964, č. 9, s. 8.

⁷¹ Zábery: 1.Švenk sprava doľava (vznikajú zaujímavé kompozície, čierne diery – tmavé štvorce). 2.Krátky švenk, tiež sprava doľava. 3. Transfokácia na jedno z okien. 4.Drak schádzajúci dole dedinou (PD), prichádza smerom na objektív (D), až do zneostrenia. 5.Čierny štvorec (okno) na bielej ploche (dom), je ohraničené po bokoch (vertikálne rozdelený obraz na tretiny) dvoma tmavými domami. 6.Tri štvrtiny obrazu (vpravo) zaberá kôra stromu, zvyšnú časť čierny obdĺžnik na bielej ploche. 7.Lavý roh obrazu vyplní kôra stromu, tá čiastočne prekrýva čierny štvorec na bielej ploche. 8.Drak v strede obrazu (PD) na bielej ploche, z pliec (hore) mu symetricky „vyrastajú“ čierne štvorce a z pliec (do okrajov obrazu) sa mu rozbieha aj čierne šrafovanie (drevený plot). Postava ide od domu na kameru. 9.Dva malé čierne štvorčeky vľavo, na bielej ploche. Asi pätinu hornej časti obrazu (horizontálne) pokrýva štruktúrovaný pás – vyčnievajúca strecha. Zábery 10, 11 a 12 sú tiež dôslednými kompozíciami v už naznačenom rukopise.

Inou záberovou lahôdkou je takmer dvojminútové blúdenie kamery po miestnosti, v ktorej sa chlapi radia ako previesť dobytok cez požiarom zneprístupnený úsek. Kameru nezaujímajú práve hovoriaci dedinčan, kamera je opäť pozorovateľom, na vlastnú päsť sondujúcim dusnú a napätú atmosféru, vyčítanú z vážnych a zadumaných tvárí chlapov.

Ďalšou štylizáciou je zobrazenie spomienok Drakovho soka Šimona. Odohrajú sa v kolibe: Drak necháva Šimona samotného, ten sa ponára do driemot. Spomienky sa odohrajú v troch, na krátko prestrihnutých, obrazoch: Šimon s Evou pri svadobnom obrade (Šimon v kolibe si líha), prinesenie nevesty do domu, jej nechť podvoľí sa – spomalené zábery (spiaci Šimon v kolibe), Šimon naháňa Evu do stodoly.

Štylizovanými sa jednotlivé spomienky stávajú absenciou zvuku. Prvé dve (svadba a prinesenie nevesty) trvajú dovedna viac ako tri minúty. A ak si ešte prirátame spomalenosť záberu, dostaneme rovnicu na pravej strane ktorej je nekonvenčný filmový tvar. Posledná spomienka je už sprevádzaná aj hudbou, tá dotvára dramatickosť situácie a zároveň slúži ako prechod zo spomienok do prítomnosti.

Pravda, kombinácia: spomalený záber a neprítomnosť zvuku, je vo filme už konvenčným vyjadrením minulého. No dĺžka takto vyjadrenej spomienky nepresahuje zväčša niekoľko sekúnd, a práve v tom sa ukazuje Grečnerov sklon k experimentovaniu s filmovým výrazom. V domácej hranej tvorbe ostáva táto situácia v podstate neprekonanou.

Vo filme je ešte iná línia retrospektívy. Grečner v nej zobrazuje udalosti, pre ktoré musel Drak opustiť dedinu. Diváka prechody časom možno i zaskočia, pretože sa uskutočňujú bez upozornenia. Nie sú spomínaním niektorej z hlavných postáv. Prítomné od minulého rozoznávame podľa Drakovho (ne)previazaného oka a deformovaného zvuku⁷². Samozrejme, narušená je aj kontinuita deja, ale prostredie a ľudia ostávajú nezmenené.

Pre Grečnerov režijný štýl je príznačné využívanie štylizovaných prostriedkov filmu. V obraze sa prejavuje v nekonvenčných, alebo výtvarne komponovaných záberoch. Ďalej sa nachádza v pohybe kamery (napríklad dlhý pomalý švenk), ako aj vo veľkosti zvoleného záberu, ktorý kladie dôraz na detail. Významotvorne sa pracuje so zneostreným obrazom, s trikom spomaleného pohybu a stop-záberom. Strih experimentuje s dĺžkou trvania záberu, ale aj s jeho včleňovaním do zdanlivo nevčleniteľného (napríklad zaraďovanie autentických archívnych záberov). Samozrejme, strihová skladba zohráva u Grečnera dôležitú úlohu v celkovej dramaturgii diela, ktoré v duchu Nového románu rezignuje na klasickú výstavbu príbehu.

Pre diela je rovnako príznačná štylizácia prostredníctvom všetkých zložiek zvuku (hovoreného slova, ruchov, hudby). Prejavuje sa napríklad deformáciou hlasov a ruchov, experimentálnou hudbou⁷³, alebo dokonca úplnou neprítomnosťou všetkých zložiek.

Grečnerova koncepcia introvertného realizmu realitu subjektivizuje, no nespochybňuje. Skôr poukazuje na jej existenciálnu ťaživosť. Až by sa žiadalo povedať, že Grečner realitu obžalúva, na rozdiel od Jakubiska, ktorý sa realite posmieva a hrá sa s ňou. Hravo, neraz

⁷² Sú to napríklad hlasy rozhnevaných dedinčanov, nazdávajúcich sa, že Šimon má vrecia s múkou. Deformovaným hlasom (opakovane, ozvenovito) kričí aj Eva pri odvádzaní Draka: *Martin – Martin – Budem ťa čakať*.

⁷³ O Zeljenkovej hudbe k filmu *Drak sa vracia* Lexman píše: *Vrchárska téma (podľa Dobroslava Chrobáka) by zniesla folklórnu orientáciu, tvorcovia sa však vedome rozhodli pre dômyselne prekomponovanú avantgardnú hudbu. Obrazová akcia je v celých sekvenciách sprevádzaná len hudbou, ktorá sujetu „vtláča“ svoj výraz, Určité archaické prvky v rudimentárnej podobe len zvyšujú sugestibilitu hudby: rytmické gradácie bicích nástrojov, glissandá orchestrálneho pléna, zvuk ľudských hlasov.* (Lexmann, J.: *Filmová hudba*. IN: *Slovenský hraný film 1946-1969*. Zborník textov. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum. Bratislava 1992, s. 67.

surrealisticko-dadaistickým prístupom, jej uniká. Na otázku Grečnerovho Tura: *aký je rozdiel medzi životom a hrou*, Jakubisko odpovedá: *realita, dovoľ mi byť iným*.

Ó súcit majte, dovoľte mi byť iným⁷⁴

*Všetko, všetko, čo podlieha zákonom večných premien, zákonom moci, všetko, čo je mimo teba je márnosť. Vráť sa preto do seba, keď si mal dom a zbúrali ti ho, začni ho stavať znova, lenže vo svojej duši – vráááť sa do seba, postav si tam domček, bývaj v ňom a nájdeš šťastie. Budú ti hovoriť, že si blázon, ale čo ťa je do nich, keď je ti dobre a je ti dobre, pretože si slobodný. A si slobodný, pretože si blázon.*⁷⁵

Jakubiskove experimentovanie počas štúdií na pražskej FAMU vyvolalo *rozpaky a diskusie*⁷⁶ aj medzi samotnými poslucháčmi a pedagógmi. Rokmi 1961-63 je ohraničený **Mikulášsky týždenník**. Tento útvar pozostáva z viac ako 20-tich kratučkých blokov. Po názve *Mikulaschki týždenník*, zarámovanom v maske odkazujúcej na éru nemých filmov, nasleduje záber na kostru s mikulášskou čiapkou (obraz poznáme aj z Buñuelovho *Zlatého veku*). Po titulku *Vzácná návšteva: Kostra v Prahe* vidíme Havettu s Jakubiskom ako sa vykláňajú z idúcej električky, pričom držia ľudskú kostru v klobúku. V tomto hravo-absurdnom komične sa odvíjajú aj ďalšie časti týždenníka⁷⁷.

I keď moment prvoplánového je v niektorých situáciách zdanlivo nedôstojný, musíme ho vnímať ako hru, v ktorej o nič nejde. Doslova ako hru dospelých, ktorí sa nechcú stať dospelými, chcú byť zodpovední len za svoju radosť z okamihu: *Ver mi, ver mi, všetko, k čomu sa v živote upneš sa zmení v opak. Iba bláznivosť ti dáva záruku, že neostaneš nešťastná.*⁷⁸

Spomeňme ešte dva krátke filmy z produkcie *Famuafilmuvádí*. Prvým je príbeh huslistu, ktorý nemá publikum a tak hrá len sochám, odmena prichádza v podobe vytrysknutia vody z fontány (sochy sú jej súčasťou). Film je rovnako ako predchádzajúci týždenník bez zvuku.

Ejzenštejnov *Krížnik Potemkin*, ale aj Vertovovho *Muža s kinoaparátom* cítime v druhom príbehu, spomienke nevidiacej ženy. Hrdinkou dvojminútového filmu **Posledný nálet** (1960) je malé dievčatko utekajúce pred neznámym nebezpečenstvom, ktoré prichádza z oblohy. Dievča uteká za zvukov sirény oproti splašenému davu. Strach a panika je tvorená rapid montážou veľkých detailov, zdesených ľudských tvárí, detského kočíka, motívu spadnutej bábiky, padajúcich novín, opakujúcou sa sirénou. Netradičné sú aj obrazové kompozície

⁷⁴ Citát z filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni*.

⁷⁵ Citát z filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni*.

⁷⁶ Jaroš, J.: Juraj Jakubisko, ČFÚ, Praha, 1989, s. 3. Pozri aj: Macek, V.: Elo Havetta. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1990.

⁷⁷ *Sekundy dňa* – opice v ZOO / detaily značiek áut OPEL, ŠKODA, PRAGA, OCTAVIA, TATRA / česúca sa dievčina / tabuľka s nápisom AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ. *Na plátne cez plátne* – dievča prechádza cez posteľ (né prádlo) do budovy filmovej školy, záber sa opakuje. *Večery pod lampou* – Jakubisko ležiaci v posteli na rušnej ulici číta pod lampou Politickú ekonomiu. V *Jubileu* oznamuje nápis v ruštine, že v Ulan-Batare sa koná oslava 120-tych narodenín pradeda / kostra s baranicou je obklopená študentmi v kostýmoch „rôzne“ pripomínajúcich ruských vojakov, oslavujúca partia tancuje, popíja, baví sa. V *Súboji* je zastrelený sekundant. Iný titulok oznamuje, že *k radosti všetkých „kolejáků“* bude uvedená *Andalúzska mačka*, Havetta brúsi (čoby L. Buñuel) britvu, pozerá z okna, mrak pretínajúci mesiac je urobený naivnou animáciou a namiesto záberu prerezávania oka sa objaví nápis *CENZUROVANÉ*. *Tréning* je happeningom - Jakubisko na bežkách v uliciach Prahy (bez snehu). V *Mužovi, ktorý prechádza stenou* sa Havetta rozbehne oproti múru ... nasleduje titulok: nepodarilo sa. V *Prahe sa ochladilo* – Jakubisko behá po Prahe s dymiacou pieckou. *Vykopávky, Zakopávky* a ďalšie krátke „bláznovstvá“.

⁷⁸ Citát z filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni*.

schodiska, po ktorom dievča uteká. Ide o akési cvičenie na tému „panika objektívom ruskej avantgardy“.

V treťom ročníku Jakubisko nakrútil **Každý deň má svoje meno** (1961), pokúsme sa čiastočne pomenovať rozprávanie, ktoré autor uzatvára *do klokotající, místy až nepřehledné mozaiky*⁷⁹.

Film začína detailným záberom detského oka. *A tak vám vravím...* Hlas rozpráva o hrdinstve partizánov v druhej svetovej vojne. Nasleduje niekoľko autentických fotografií odkazujúcich na partizánsky odboj a patetický hlas hovorí: *Bolo treba! – odistiť spúšť, preliezať zátaras, víťaziť*. Zábery sú farebne štylizované do ružovej a modrej. Atmosféru dotvára experimentálna hudba. Obrazy z vojny vystrieda záber na kvety rastúce medzi kofajnicami, kvety medzi tehľami na bežiacom páse a nakoniec záber plačúceho kojeneča (zvuk sirény).

V ďalšej časti vidíme obrazy zo súčasnosti, rušnú ulicu s chodcami a autami, sprevádzané pokojnejšou hudbou. Akoby začínal konvenčný dobový dokument zo života mladých ľudí. Ženský hlas sa pýta: *kto si to vlastne vymyslel: slovo hrdinstvo?* Sledujeme autentické, dokumentárne zábery dospievajúcej mládeže bezstarostne sa baviacej na kolotočoch. Obraz ženy na strelnici s puškou odrazu prekvapivo vystrieda úvodný záber: detail chlapcovho oka. Mimo obraz počujeme dievčenský hlas: *Keby teraz bola taká doba, v ktorej žila Zoja, aj ja by som sa stala hrdinkou*. Nasleduje otázka niekoľkým opýtaným: *Chcel by si byť hrdinom?* Filmovú anketu prerušia (po troch minútach štrnásť minútového filmu!) úvodné titulky. Sú ručne písané a miestami takmer nečitateľné. Z celkovej plochy obrazu je vykrojená len malá časť v tvare obdĺžnika, ako akýsi čierny list so známkou.

Divák je čiastočne zmätený, kladie si otázku, či začína nový film. A keď po skončení titulkov zasvieti červená žiarovka nad nápisom LIAHEŇ 3 a nočný strážnik (v priehľadnej hranej situácii) budí Annu, pretože búrka pretrhla vedenie a hrozí podchladenie vajec v umelej liahni, nadobúdame istotu, že začal film iný. Nezačal.

Jakubisko so štylizačnými postupmi neskončil, naopak: Po neónových nápisoch *bar* a *vináreň* nasleduje strážnikove búchanie na bránu. V ďalšom zábere je bubeník z nočného baru hrajúci na bicích. Speváčka začína spievať, jej hlas je deformovaný zrýchlením. Niektoré zábery sú negatívne, nielen speváčkine, ale aj tancujúcich na parkete. To už nikto neverí v možnosť paralely s hrdinstvom partizánov...

A režisér nás vracia do témy: Z baru sa vraciame do liahne, nastupuje experimentálna hudba a mužský hlas (mimo obraz) sa pýta: *Prečo pracujete? Aby ste zabudli na čas*. Po miestnosti behá Anna, počujeme jej vnútorný šepot: *Zárodky, to je život, ktorý sa ráno vyliahne, je treba otvoriť skrine, kysličník uhličitý sa zhromažďuje...* Mužský hlas: *Prečo pracujete? Aby ste zabudli na čas*. Anna: *...je treba neustále vetrať a kúriť*. Spotená behá po liahni. Mužský hlas: *Bolo treba útočiť, brániť sa a neustať. Bolo treba mstiť sa za mŕtvych, ženy a deti, za vypálené dediny...*

Súboj o záchranu kuriatok končí. Anna zaspáva pod farchou únavy na stole, má sen: mačacie oko, kuriatka, mačka odskakuje trikom spätného chodu. Anna, hrdinka všedného dňa, dokázala, že Zojou sa môže stať ktokoľvek i počas dní mieru. Ale o to vôbec nejde.

Zrekapitulujme si, čo to Jakubisko vlastne vyviedol: radenie za sebou „nezaraditeľného“ – 1. farebne štylizovaný hraný a autentický (dobový) materiál, 2. čiernobiela reportáž, anketa, 3. hraný film s výraznými štylizačnými postupmi: zvuk, statická fotografia, negatív, farba – modré virážovanie záberov čb. materiálu, ale aj do modra, či červená nasvietené zábery

⁷⁹ Jaroš, J. : Juraj Jakubisko, ČFÚ, Praha 1989, s. 4. Pozri aj: Elo Havetta, Slovenský filmový ústav, Bratislava 1990.

točené na farebný materiál. Tematicky pozošované komentárom (*Bolo treba...*) a experimentálnou hudbou, ktorá tiež prechádza jednotlivými rodmi a žánrami.

V ďalšom titule Jakubisko experimentuje komornejšie. **Mlčanie** (1963) sa ponára do hĺbky, do vnútra postavy rezignovaného hudobníka Wiedemana, ktorého dogmatický redaktor hudobného vysielania presvedča o zbytočnosti jeho polhodinky vážnej hudby v rozhlase. Ľudia chcú predsa dychovku...

Kúzlo *Mlčania* spočíva v slede lyrických, precízne komponovaných záberov, ktoré mapujú vyprázdnenosť a vnútorný chaos starého Wiedemana. Obrazy sú miestami podporené dlhými vnútornými monológmi. Wiedeman je na úteku pred časom, topiaci sa starec, bojujúci s nanútenými i vlastnými pochybnosťami o zmysle svojho života, s tým, na čo ho vyplýval a vyplývajú: *Čím je človek starší, tým více voľného času si musí vydobýť, nebo jeho skutočný čas se krátí.*

Kamera (Ivan Šlapeta) kladie dôraz na silný kontrast čiernej a bielej. Originálnym sa obrazové videnie stáva vďaka vertikálnemu rozčleneniu jednotlivých záberov a ich proporčnej deformácii.

Film začína detailným záberom založených rúk so skríženými prstami. *Poslouchajte mě* – ruky sa rozídu a objaví sa názov filmu *Mlčení* (paradoxne k práve povedanému), zároveň vstupuje hudba. Dve tretiny nasledujúceho záberu sú len čiernou plochou a v pravej tretine sa točí ventilátor. V ďalšom zábere je čierna vpravo a ostatnú tretinu obrazu vyplňa zdeformovaný číselník telefónu. Jakubiskova hra je však oveľa rafinovanejšia, nie je len o „obetovaní“ časti obrazu čiernej: v nasledujúcom zábere vidíme časť hlavy telefonujúceho, pravá tretina obrazu je čiernym pásom, do tej však prečnieva biele slúchadlo. Z toho vyplýva, že niektoré zábery mysleli na „tretinové“ rozdelenie už pri nakrúcaní. „Tretinovosť“ sa vinie celým filmom, avšak nie je pravidlom.

Aj ostatné zábery stavajú na silnom kontraste a precízności kompozície. Niekedy sú to štruktúry povrchov, inokedy veľké detaily rúk dotvorené hrou svetla, či výtvarne zaujímavé zábery na rozsvietené lampy a reklamné neóny. V priestore rozosiate čierne stĺporadie s bielymi papierovými vrtučkami, točiacimi sa vo vetre, človek na „caligariovskej“ streche, pes na strome - záber je (ako i iné) aj v negatíve. Okrem štylizácie obrazu sa Jakubisko opäť pohráva aj so štylizáciou zvuku. A Wiedeman vedie svoj nekonečný, snový monológ: *...ale mně se nic nemůže dotknout. Smyslem života je přežít...*

Formy použitej štylizácie nie sú začlenené samoúčelne. Režisér ukazuje skrivenú realitu, ktorá je skutočnosťou – dogmatické víťazstvo ideológiou zdeformovaného redaktora, ale aj osobnú prehru vnútorným tlakom ubitého hudobníka.

Preskočme v Jakubiskovej tvorbe pár - pre našu tému nezaujímavých⁸⁰ - rokov, aby sme sa na chvíľu pristavili pri *Zbehoch a pútnikoch* a skončili túto kapitolu finále menom *Vtáčkovia, siroty a blázni*.

Vo filme **Zbehovia a pútnici** (1968) sa štylizácia prejavuje hlavne vo farebnosti⁸¹ a dynamických pohyboch ručnej kamery (Juraj Jakubisko).

Experimentálnym kúskom je prerušenie druhej poviedky (*Dominika*) vsunutím aktuálneho dobového materiálu, informujúceho o vpáde vojsk Varšavskej zmluvy do Československa: *...Naša doba je rovnako šíalená, ako tie minulé a možno aj budúce.* Po chvíli

⁸⁰ Experimentálny film *Dážď* (1965) sa mi nepodarilo zohnať. Absolventský film *Čakajú na Godota* (1965) a debut *Kristove roky* (1967) sú pre nami sledovanú tému nezaujímavé. Spomeňme, že v *Kristových rokoch* sa dvakrát stretne so stop zábermi, a ako recesiú možno vnímať záverečné titulky vo farbe (film je ČB).

⁸¹ Pozri: Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 259. Pozri aj: Kučera, J.: O lidech a smrti. Film a doba, 1969, č.9, s. 469.

poviedka pokračuje, ale na jej konci, keď kamera mapuje postrieľaných hrdinov príbehu, Jakubisko vstriháva aj záber s autentickými obeťami ruskej invázie.

Najviac so štylizáciou pracuje tretia poviedka. Experimentuje s hudobnými motívmi, farbou, spomalenými zábermi, ktoré vo futuristickom prostredí zachytávajú ťažkopádny pohyb nahých tiel starých ľudí. Zábery sú zväčša preexponované a farebne štylizované do odtieňov fialovej a zelenej.

V úvode filmu **Vtáčkovia, siroty a blázni** (1969) zaznieva prológ, ktorý by mohol byť aj jeho mottom, stručným obsahom: *Ja, Juraj Jakubisko, slovenský režisér, budem vám rozprávať o ľuďoch, ktorí chceli byť bláznivi ... Detský hlas sa stráca, postupne ho vytláča hlas ženský: ...budem vám rozprávať, ako je potrebné a zároveň márne hľadať záchranu pred životom, ktorý nepozná lásku k nenávisti, bláznivosť bez skutočného šialenstva, šťastie bez smútku a smrť bez všednosti... Tento príbeh sa skončí tragicky, ale to by vám nemalo brániť v smiechu, pretože aj hrdinovia tohto filmu sa smejú do poslednej chvíle. Áno, svet je pekný, i keď nie je celkom pekný, nešťastný, ale nie naozaj nešťastný, bláznivý a plný lásky a naopak, všetko sa mení, niet konca bez začiatku.*

Podľa Jakubiska sú *Vtáčkovia* bláznivým filmom, ktorý sa nedá racionálne pochopiť, ale intuitívne vycítiť. Pokúsme sa aspoň racionálne pomenovať jeho iracionálne časti.

Ak pod pojmom absurdné rozumieme niečo, čo odporuje logickým zákonom, tak vo *Vtáčkoch* je rozhratých hneď niekoľko absurdných motívov.

Napríklad v situácii, keď sa Yorick s Andrejom prechádza v parku. Andrej nadáva na Martu: *Židovka hnusná, špinavá.* Okolo prechádzajú staré ženy v sukniach, šatkách, s kabelkami, vyzerajú ako dedinčanky, ktoré idú z kostola. Niektoré z nich začnú odpadávať, ostatné pokračujú v chôdzi, akoby sa nič nestalo. Po hádke Yorick výsmešne kričí na Andreja: *Fotograf! Umelec! Intelektuál!* (Jakubiskova sebairónia). V zábere prebehne dvojica šantiacich detí, po tráve ťahajú sánky (oprášeny nápad z famáckych čias?), v tej chvíli Andrej odpadáva a z nosa mu bezdôvodne tečie krv. Takže proti logike sa v jednej situácii stavajú: odpadávajúce ženy, deti so sánkami, Andrejove krvácanie.

K ďalším absurdným motívom patria partizáni. Dovedna sa v rôzne dlhých obrazoch objavia štyrikrát⁸². Pripomeňme si, že Jakubisko už vo filmoch *Každý deň má svoje meno* a *Mlčanie* odkazoval na druhú svetovú vojnu. Jedným z dôvodov môže byť fakt, že režisér patrí ku generácii, ktorá dospievala v čase, kedy neustále doznieval kontrast: vojna-mier. Motív

⁸² 1. Partizán vybieha na cestu, po ktorej ide auto s Andrejom a Yorickom. Tí mu oznamujú, že je už dvadsať rokov po vojne. Partizán uteká za autom, strieľa do vzduchu a kričí: *nevěřím, nevěřím, všude sú fašisti.*

2. Druhá a tretia partizánska situácia je súčasťou dlhších obrazov. Vidíme prestrelku partizánov v uliciach mesta. Obraz je farebne štylizovaný do modra. Nakoniec všetci ležia postrieľaní na zemi. / Marta, Yorick a Andrej idú mestom. Marta: *A preto, že je ešte stále mnoho bolesti a aby sa ostatní mohli smiať, aby mohli blázniviť a ubližovať, vyberá náš Boh z rodu Lévi v každom pokolení 37 spravodlivých.* V tom istom zábere bežia po chodníku partizáni, „bláznivá“ trojica (Marta v korčuliach) kráča po ceste. Yorick: *Áno, má pravdu, na svete je málo spravodlivosti. Ale aj takí ako ja, musia byť na svete, aby ste sa vy mali na čom smiať... Viem, čo si myslíte, keď už blaznieš a vynášaš sám seba, keď sú zlé tvoje myšlienky, dlaň polož na ústa a mlč.* / „Mŕtvi“ partizáni na dvore vstávajú a oprášujú sa.

3. Andrej fotografuje Martu. / Chlapi naháňajú a znásilňujú ženu (kostýmy odkazujú na 2.sv.vojnu, nie je však jasné, či ide o povstalcov alebo iných „rebelov“). Andrej: *Áno, máš pravdu, svet je hnusný, špinavý a bezcitný.* Marta: *A ja ho ticho fotografujem, ako všetko čo je na ňom zlé. A čím viac toho do seba dám, potom, až raz si to odnesiem so sebou, tým menej zla zostane na svete.* Martin hlas je od polovice jej „spovede“ echovaný a obraz sa zmenší do čiernej masky (tá je použitá dovedna štyrikrát). / Babky strieľajúce pred kostolom, chlapi znásilňujú ženu. Marta (pred zrkadlom): *Ako sa niekto opíja vodou, tak ja sa opíjam všetkým tým, čo je na svete škaredé.* / Babky strieľajú zo samopalov. Chlapi znásilňujú. Obraz vychádza z masky a opäť do nej vchádza.

4. Poslednýkrát sa vojna v uliciach mierovej Bratislavy vyskytne len letmo: Yorick s Martou prechádza okolo brány, pri ktorej stojí stráž. Po chvíli, ako okolo nej prejdú, zaznie strelba.

teda môže poukazovať na „stratenosť“ jeho generácie. Na druhej strane tomu zodpovedá aj - na konvenčné pravidlá rezignujúce, čiže vzbúrené - chovanie trojice hlavných hrdinov. Ich postoj je obhajený práve tým, že Jakubisko odkazuje na relativitu „dobrých“ a „zlých“ vojakov. Jakubisko ukazuje, že aj partizán môže byť násilník.

Režisér divákovi permanentne pripomína, že sa pozerá na film. Scudzovací efekt sa realizuje v obsahotvornej i formotvornej rovine. Predkamerová absurdita je viac rás kombinová s rámovaním obrazu (maskou), alebo priznaním filmového štábu. Napríklad v absurdnej scéne zo záveru, kde sa Yorick prebúdzá zo spánku – deti v kostýmoch škriatkov hádžu piesok na jeho perinu. Hrdina blúdi „labyrintom noci“ (míňa živé obesené dieťa), z nosa sa mu púšťa krv. Priznaní sú nielen osvetľovači, ale aj kameraman. Vôkol sú nehybne ležiace babky.

Azda najvýstižnejšou je režisérova hra s filmom o filme v scéne, keď Yorick, Andrej a Marta šantia v spleti filmových pásov. Prostredie periférie pôsobí ako smetisko, trojica sa vysmieva svetu reálnemu a „filmovému“ zároveň. Po paródiách na filmové spoločnosti Mosfilm a MGM podpaľujú hromadu filmovej suroviny. Neskôr všetci močia za výkriku: *Pozór, pozór, nová vlna.*

Vo filme sa vyskytuje množstvo ďalších bizarností, napríklad upaľovanie starca, alebo smrť v podobe skoku z mosta so sochou Štefánika na krku. Bizarné je i celé kostýmové stvárnenie.

Jakubisko bohato využíva štylizáčne možnosti vyjadrovacích prostriedkov filmu vo všetkých zložkách⁸³. Pred kamerou ich nachádzame v hereckom prejave, dekoráciách, kostýmoch. „Za kamerou“ zase vo výtvarnej štylizácii kompozície záberu, pohybe kamery, svietení, strihu a osobitne vo všetkých vrstvách zvuku. Napríklad pri práci s hovoreným slovom je typické čiastočné prekryvanie mužského, ženského, alebo detského hlasu. Častým je kontrastné striedanie šepkajúceho a prirodzeného hlasu.

Je nenahraditeľnou stratou, že Jakubiskov talent bol normalizačne uťatý na začiatku sedemdesiatych rokov (poslednou, v tom čase nedokončenou „bláznivosťou“ bol film *Dovidenia v pekle, priatelia* /1970-90/). I keď neskôr režisér natočil nemálo profesionálnych diel, ktoré boli aj divácky úspešné, a v ktorých sa vyskytuje rukopis formovaný v rokoch 60-tych, „stupeň absurdity“ už nikdy nedosiahol onen živý výron.

Farby Slávnosti

Filmová tvorba Ela Havettu sa takmer vždy dáva do vzťahu s filmovou tvorbou Jakubiskovou. Vieme, že obaja sa vyskytli v „zlatých“ šesťdesiatych na tvorivosti žičiacej pôde FAMU, kde mohli naplno rozvíť svoj talent. Dalo by sa povedať, že boli

⁸³ Štylizáčne postupy nachádzame aj v jeho krátkych filmoch. *Bubeník červeného kríža* (1977) začína milovaním sa muža a ženy, ktoré je zaodeté do expresívnych, radostný život symbolizujúcich, farieb. Dynamická červená a žltá akcentujú splodenie nového života. Nasleduje titulok v rôznych jazykoch: *Dieťa sa rodí z lásky* (potom anglicky, nemecky, francúzsky) / bábika kotúľajúca sa na smetisku, obraz je farebne štylizovaný do modra. Na smetisku sú nápisy (opäť v rôznych jazykoch) - *Detstvo je najkrajšie obdobie života*, a začína bubnovanie. Bubeník sa objavuje v rôznych tragických, až apokalyptických situáciách. Napríklad havária auta s naturalisticky inscenovaným záberom na mŕtvych rodičov a osamotené dieťa. Ďalším prostredím je neutešený cigánsky dvor, na ktorom je množstvo zanedbaných detí. Dokonca sa objavuje strelba, po ktorej vidíme mŕtvu matku a plačúce dieťa. Rôzne tragično, po ktorom ostáva opustené dieťa. Obraz bohato využíva sýto farebné štylizácie. Jakubisko dokázal byť iným aj v tejto téme.

Dokázal to aj v iných krátkych filmoch. V dokumente *Ondrej Nepela* (1974) - dieťa v perinke s korčuľou, motív mince, miešanie štylizovaného a autentického materiálu, „snové“ hlasy detí: *Ondrej, Ondrej!*. Štylizáčne postupy nachádzame aj v dokumentárnom filme *Stavba storočia* (1972).

v najsprávnejšom čase na najsprávnejšom mieste. Popis - vzájomné porovnania - „poetik“ oboch režisérov už dokonale odkrylo viacero výborných textov⁸⁴, preto sa pokúsime zamerať len na nami sledované – na štylizáčne postupy v Havettových hraných filmoch.

Havetta vstúpil do dejín slovenskej kinematografie dvomi titulmi: **Slávnosť v botanickej záhrade** (1969) a **Ľalie poľné** (1972). Podobne ako u Jakubiska je rukopis týchto filmov čiastočne vypátrateľný už v autorových školských filmoch. Na začiatku je potrebné povedať, že Havetta nie je experimentátor, ktorý by sa, tak ako Jakubisko, oddával rôznorodému pokúšaniam štylizácie filmových foriem. Naopak, Havetta experimentuje striedom, v istom zmysle by sme mohli hovoriť o „havettovom realizme“.

Najlepšie ho môžeme vidieť v predposlednom školskom filme **34 dní absolútneho kľudu** (1965), v ktorom je príbeh „Robinsona“ Jozefa vyrozprávaný skromne štylizovaným materiálom, realizmom, pre ktorý je charakteristická absencia hovoreného slova. Havetta Jozefa ukazuje, pozoruje ho. Jozef čistí zemiaky, kúpe sa so psom, chladí si pivo, varí, opravuje zábradlie, holí sa, prezerá si časopis - prežíva svoju samotu, ktorá má podobu absolútneho kľudu. Jedna zo situácií sa skladá z nasledujúcich záberov: 1. Rozostrený obraz popukanej zeme, 2. Jozef ležiaci na slnku (hlava prikrytá knihou), 3. Rozpojený elektrický kábel (doteraz počutý zvuk čerpadla ustane), 4. Utekajúci Jozef, 5. Zapálenie svetla (naskočí zvuk čerpadla), 6. Jozef leží pod traktorovou vlečkou – opäť oddychuje, 7. Pohľad na krajinu (celok) 8. Jozefova ruka zapisuje údaj do knihy (slnečno...).

V týchto záberoch nenájdeme zrýchlený, či spomalený pohyb, ani negatívny alebo farebne virážený obraz. Čiernobiely zábery sú výtvarne štylizované iba silným kontrastom (zámerne prexponovaný materiál) a dôsledne premyslenou kompozíciou obrazu.

Prekvapenie je do jednotlivých scén votkané nenápadne a nachádza sa uprostred jednoduchosti priradovaných záberov. Napríklad v štvrtom zábere popisovanej scény: utekajúceho Jozefa vidíme oblečeného (čierne nohavice, biela košeľa, na pozadí šedej krajiny), pričom záber pred a po tejto situácii, nám ukazuje Jozefa v plavkách. Práve na tomto veľmi krátkom – a v spomínanom kontexte absurdnom - zábere, v ktorom sa hrdina ženie zapnúť čerpadlo, môžeme odpozorovať spôsob Havettovho poetizovania reality. Okrem kompozície záberu zohráva teda dôležitú úlohu strihovú skladbu.

Iná, hojne využívaná, štylizácia sa vzťahuje k práci s textom. Režisér ním nepredefuje len vyššie tematické celky, s textom pracuje v podobe tituliek i vo vnútri epizód. Príznačné je aj umiestňovanie textu do masiek, ktoré majú rôzny tvar. Havetta sa pohráva i tým, že niekedy sú biele písmená na čiernom pozadí, inokedy naopak.

Havettu výtvarníka prezrádza i krátka animácia v závere filmu - v časti, kde na pole vyplávajú tri loďky, ktoré divák videl v predchádzajúcich záberoch na „soľničkách“ v Jozefovej maringotke.

Medzi štylizácie neodmysliteľne patrí zaradenie záberov z nakrúcania. Javu tak príznačnému pre kinematografiu šesťdesiatych rokov sa nevyhol ani Havetta. Dalo by sa povedať, že v domácich podmienkach bol v tomto smere priekopníkom. Avšak priznávanie sa autentickými "mimofilmovými" zábermi rieši nenásilne a kultivovane. Havetta nekričí: Toto nie je skutočnosť! Havetta povie: Toto je film.

Takmer všetky vymenované postupy nachádzame aj v absolventskom filme **Predpoveď: Nula** (1966). I tu sa čiernobiely materiál vyznačuje vysokou kontrastnosťou (kamera Igor Luther).

⁸⁴ Pozri: Macek, V.: Elo Havetta. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1990, alebo: Macejková, M.: „Školská“ tvorba Juraja Jakubiska a Ela Havettu (Ročníková práca). VŠMU, Bratislava 2000-2001.

Scény sú delené medzitulkami, pričom s písaným textom sa pracuje aj na iných úrovniach. Napríklad na jednom mieste sa v obraze objaví titulok *taková blbina ji potěší*, a slová vzápätí zopakuje hrdinka filmu *taková blbina mne potěší*. Názvy jednotlivých medzitulkov sú podobne ako v predchádzajúcom filme bizarne komické, napríklad: *III. STUL ANDĚLU Kavárna Slávia – červen*, alebo *VII. PITOMÁ VÍRA NA ZÁZRKY srpen*.

Nezriedkavé sú výtvarne komponované zábery. Napríklad dialóg hlavných protagonistov na povale domu, kde línia strechy uhlopriečne rozdeľuje obraz. Postava je vždy zaberaná z profilu a umiestnená do jedného zo vzniknutých trojuholníkov. Skutočnosť, že rozhovor je navyše prestrihávaný cez os, zvýrazňuje geometriu a nenáhodnosť kompozície.

Prítomnosť spomínaných štylizácií sa však v celku stráca a ťažko hovoriť o dominantnosti experimentovania prostredníctvom formotvorných prostriedkov. V tomto filme sa experimentálne pohybuje v priestore obsahotvorného. Prítomnosť na okraji hlavných mikropříbehov. Je komparzom.

V úvode filmu sú to burácajúci mládežníci, ktorí hlučne narúšajú nielen dopravnú premávku, ale i „premvávku reality“. Vyzbrojení „voľnomyšlienkáckymi“ transparentmi a pokrikmi oznamujú tým, ktorých mŕňa ich kabriolet, že nie sú otrokmi ich skutočnosti. Ich demonštrácia od konvencií oslobodeného vnímania reality sa nesie v duchu odmietnutia starého, pričom ani nie je dôležité pomenovať ono nové, ktoré ho nahrádza (Predpoveď: Nula...). Tento protest je rozptýlený do celého filmu, je vyjadrením generáčného pocitu a zaiste súvisí s vlnou, ktorá zasahovala v šesťdesiatych rokoch, nerozlišujúc spoločenské zriadenie, či systém.

„Komparz“ sa vynorí aj v druhej časti filmu, v podobe pouličnej výstavy-demonštrácie-manifestácie. Sprevdzajú ju transparenty *Manifesty, manifesty / Natrhout / Realita=šok / Staré umění...*, pomedzi ne sa prepletajú nápisy prítomnosti WC, alebo *Mír dětem celého světa*.

Vo filme *Slávnost v botanickej záhrade* dostáva hľadanie definície pojmu sloboda konkrétnejšiu, individuálnejšiu a intímnejšiu podobu. Viac zastúpené sú aj formálne štylizácie, tie sa vzťahujú predovšetkým k práci farbou, ku kombinovaniu rôzne farebne štylizovaného materiálu s prirodzene farebnými zábermi.

Například do záberu - v ktorom sledujeme na stojane sa otáčajúce pohľadnice so svetovými metropolami (Benátky, Paríž...) a autentické zábery z nakrúcania filmu – sa dostávame cez červenú a bielu prelínačku.

So striedaním čiernobielych a farebných záberov sa stretávame už v úvode filmu, ktorý otvára príchod lumierovského vlaku. Najdynamickejšie sa striedanie farebného tónovania čiernobieleho záberu objaví v piatom tematickom obraze *Daidalos a jeho rod*. Zábery majú rôzne odtiene modrej a fialovej, prestrihávané sú čiernobielymi zábermi, kováča vyrábajúceho vínomet vidíme v sépii a lietajúceho Vinca zase v prirodzenej farbe. Časté striedanie farebnosti záberu súvisí aj s posolstvom filmu: *Velavážení, sme z daidalovho rodu. Človek, kamaráti, vzlietne vlastnou silou, história nám dá zapravdu... Musíme veriť, nerešpektovať zákony fyzikálne a nebát sa*⁸⁵.

Z ďalších formálnych štylizácií spomeňme baletku v triku spätného chodu, animáciu rebríka, a viacero scudzovacích efektov, ktoré priznávajú filmový štáb. K *Slávnosti* samozrejme neodmysliteľne patrí scéna v noci vychádzajúceho slnka.

Havetta opäť experimentuje s písaným textom. Vsúva ho do záberu aj uprostred filmu. Napríklad titulok - *Žltý dom a strecha červená, holubník, kosatce, kaleráby, prasa, medové deti, muškát za oknom, korenačky, žihlava, pod orechom tieň*.

⁸⁵ Citát z filmu *Slávnost v botanickej záhrade*.

Titulok zvyrazňuje typicky havetovskú tému, hľadanie istoty menom domov-rodina, tému ktorú režisér neúnavne alternuje s túžbou človeka neviazať sa, zachovať si slobodu. V scéne s otáčajúcimi sa pohľadnicami Gašpar hovorí: *Svet je veľký Katarína, a náš Babindol je na ňom ako bodka po muche... aj keď ja viem, nie je zle mať dom, ale vieš čo je na svete postavených domov, kde všade stoja, čo my vieme, čo kde na svete osud pre nás prichystal*⁸⁶.

Pre *Lalie poľné* je rovnako príznačné kombinovanie rôznej farebnosti záberu. Paľba štylizácií je spustená už v úvodných záberoch. Zvuk premietačky evokujúci nemý film, dopĺňa vojenská trúbka, výbuchy a strelba. Vidíme obrazy vojakov v neprirodzene zrýchlenom pohybe a do útoku velia titulky v maďarčine. Po výbuchu sa objaví názov filmu a obrazová maska vykrajuje úvodné titulky. Jednotlivé obrazy sú farebne viráňované do modrej, červenej a zelenej. Tá sa potom stáva dominantnou farbou filmu.

Avšak napríklad v scéne kde sa Matej uchádza o priazeň Pavly prechádza obraz zo zelenej cez sépiu do červenej. Pri druhom prejave žiadostivosti je záber najprv zaodetý do svetlomodrého odtieňa (Matej klope na okno), neskôr opäť prechádza do sýtej červenej. Modrá sa objaví i pri záberoch na zvoniaci kostolný zvon a v záverečnej „kázni“ táto farba zvyrazňuje čistotu a nevinnosť dvoch hlavných protagonistov. Treba povedať, že v závere dostáva priestor i prirodzene farebný film, ktorý sa dovtedy mihol len na okamih – v bláznivej jazde na voze, kde vidíme Krujbela a Hejgeša aj v žltých (po slovách: *nech slnko svieti*) a červeno-zelených farbách.

Z hraných filmov prekonala *Lalie poľné* - v rôznorodom použití farebného tónovania záberov - iba Ľapákova **Nevesta hôľ** (1971). Vznikla na motívy rovnomennej poviedky Františka Švantnera (scenár Igor Rusnák, Martin Ľapák) a do polohy experimentu ju predurčila samotná predloha, dôsledne uplatňujúca lyrizačné postupy. *Nevesta hôľ* použila farieb priveľa⁸⁷. Sporná ostáva otázka ich adekvátnosti a významotvornosti. Dali by sa rozoznávať spomienkovité, hektické, náruživé, či démonické farebnosti. Ukazovať na ne prstom prekračuje hranicu označiteľného. Vo formotvornej zložke sa na celkovej inakosti filmu okrem bohato farebne štylizovaného obrazu podieľala aj hudba (Svetozár Stračina).

Napriek všetkému, čo bolo v súvislosti s farebným svetom Ela Havettu - ako aj ostatnými formálnymi štylizáciami⁸⁸, ktoré režisér začleňoval do svojich filmov – povedané, nemožno

⁸⁶ Citát z filmu *Slávnosť v botanickej záhrade*.

⁸⁷ *Po Zunu som prišiel*, hovorí hlavný hrdina – poľovník, ešte v naturalisticko farebnom obraze, v ňom vidíme aj boha ožranov Tava. *Žobráka ho vyhodili, za pána sa im vrátil. Je prislabý na tvoju lúbošť. Tavove slová adresované Zune v priestore „ich územia“ (hora) už sprevádza obraz štylizovaný do odtieňov sépiovito hnedej. Nasledujúce prostredie (krčma) začína čiernobielym obrazom, ktorý neskôr prechádza do modrej, žltej, či zelenej. Rozmazané spomienky s „duchmi“ sú zase žlto-červené, pričom farby sa menia aj počas jedného záberu.*

Chlapov sediacich pri ohni vidíme vo fialovo tónovanom zábere. Výrazne štylizované sú i niektoré kompozície záberu, chlapi sú nakomponovaní v odvážnom podhlade (kamera Viktor Rosinec). Červeným je obraz pri Tavom spomínaní: *A vtedy prišla veľká vojna* (obraz: horiaci strom, červená obloha, zapichnuté zástavky), *óóóó áááá, či to bola vojna, psiská zbesneli, čo sa obžrali konských i ľudských mrcín*, obraz je zdvojený (ztrojený), farebné spektrum posunuté (aj na iných miestach filmu, napr. scéna s vojakmi) a kamera je „nepokojná“ spolu s dejom.

Červeným je obraz počas cváľania horára a Zuny k sobášu. Pri naháňaní koňa sa okrem červenej strieda pozitív s negatívom. Hnedo-modré tónovanie obrazu sprevádza Zunine „vyznanie“ horárovi (*Máš skazený dych*). Pri záberoch na ňahanie zabitého vlka je klipovito vstrihávaný červený obraz vlka utekajúceho poľom. Iná farebnosť, kde sú rôznofarebné celé plochy, maľuje nahú kúpajúcu sa Zunu. Orgie farieb vrcholia na Tavovej a Zuninej svadbe, dynamicky sa mení červená, zelená, žltá.

⁸⁸ Pravda, netreba zabúdať na strihovú skladbu, ktorá sa významne zapája do rozbitia kauzálnej výstavby príbehu. Výstižne to sformuloval Jozef Macko, keď o *Slávnosti v botanickej záhrade* napísal, že *má kompozíciu chochola z rozmanitých pestrofarebných pier, ktoré sú síce pevne spojené spoločnou či príbuznou problematikou, ale pritom sa voľne prepletajú a trčia na všetky strany, tryskajú z jedného problémového a duchovného zdroja na všetky strany ako vodotrysk*. (Macko, J.: Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In: Elo

tvrdí, že vo výpovedi zohrávajú kľúčovú úlohu. Nie, Havettov experiment sa nachádza skôr v klbkách čudných postáv a postavičiek, ktoré sa pohybujú v permanentnom konflikte s istotami. Postavičky, ktoré prijímajú rovnicu slobody: chvíľková radosť = trvalý smútok, pretože táto rovnica im dovoľuje ostať v polohách hľadačov.

Pierre zo *Slávnosti v botanickej záhrade* prichádza do Babindolu aby inscenoval zázrak a všetky hranice sú zrušené, už niet obmedzení a skutočnosť sa zmenila na jeden veľký karneval, v ktorom sa mieša hra a realita. Nevedno kedy sa narušuje konvencia a kedy je konvencia reálnejšia než akákoľvek realita⁸⁹.

Kým Grečner vníma realitu ako ťažkosť, Jakubisko ju s dešpektom akceptuje, tak Havetta ju popiera vierou v zázrak. Havettova sloboda „nadoraz“ je naivná, no úprimná. Jakubiskova pôsobivejšia, ale špekulatívnejšia, či racionálnejšia. Jakubisko Yoricka utopil v Dunaji, Havetta sebazničujúco vyskočil s Krujbelom z veže.

Slnko v tieni stromu uprostred ulice

Hranej tvorbe Štefana Uhra dominujú dve inakosti: **Slnko v sieti** (1962) a **Panna Zázračnica** (1966). Z hľadiska sledovanej témy nás bude viac príťažovať ten druhý: *Nie ja nečakám, ja kreslím, maľujem, vymýšľam si. Pán profesor povedzte, ako vyjadriť ... prázdnotu?*⁹⁰.

Uher experimentoval s farbou a hudobnými motívmi už v debute *My z IX. A* (1961). Potom prišlo slávne *Slnko v sieti*, ktoré je medzníkom v dejinách (česko)slovenskej kinematografie, ktoré je nekonvenčnou lyricko-epickou drámou z prostredia mladých ľudí, ktoré je lesom televíznych antén, ktoré dostalo cenu Československej filmovej kritiky (1963)... Je. Avšak ak sa na dielo pozeráme z hľadiska použitia štylizovaných prostriedkov (nesledujúc adekvátnosť stvárnenia generačného pocitu, vyjadrenú do značnej miery dialógmi a bezpríbehovosťou), ostane nám v pamäti len pár momentov a situácií: Nekonvenčné úvodné titulky. Fajolo fotiaci Belu na streche domu – po cvaknutí fotoaparátu sa reč hovoriacej Bely preruší a v stop-záberom pristavenej skutočnosti sa spúšťa vnútorný monológ hrdinu: *Milá Bela, tebe nejde...* Nevyslovované myšlienky sprevádza aj „obrazový monológ“ – rôzne fotografické zábery fotografovanej Bely.

Výrazne štylizované sú kompozície záberu v situácii, ktorú si pracovne môžeme pomenovať Ruky.

V prvom zábere je množstvo zdvihnutých rúk hlasujúcich mládežníkov. Keď sa záber blíži k záveru pred objektívom kamery sa v prvom pláne vynára ruka v detaile. Pritom počujeme Fajolov monológ: *Peto je rídky, chce dostať Belu a potom si na skriňu napíše čiarku.*

Nasledujúci záber zachytáva ruku blížiacu sa k Belinej tvári.

V treťom zábere kamera najazdí na dvere, na ktorých sú fotografie rôznych rúk. Mimo obraz počujeme Fajolov hlas: *Jeden zbiera ruky, druhý píše na skriňu čiarky, každý robí, čo vie.* Kamera prešvenkne na stenu, i tu sú rôzne fotky väčšinou rúk. Fajolov hlas ďalej uvažuje: *Ruky, čudná podoba ľudí – neklamú, nevedia sa pretvarovať ani vtedy, keď píšú čiarku na skriňu* – Fajolo vchádza do záberu, ocitá sa „zarámovaný“ v množstve husto susediacich fotografií na stene.

Havetta. Slovenský filmový ústav 1990, s. 66.)

⁸⁹ Macek, V.: Elo Havetta. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1990, s. 40.

⁹⁰ Citát z filmu *Panna Zázračnica*.

Experimentálna elektronická hudba (Ilja Zeljenka) dotvára veľa situácií, kedykoľvek sa vkráda do obrazu⁹¹, aby „zjazvovala“ Uhrom (a Szomolányim - kamera) videnú realitu, kde *všetci chcú vidieť divadlo s čiernym slnkom*⁹².

Strom vyrastený uprostred ulice, ktorý sa nám postaví do cesty v úvode *Panny zázračnice*, by sme mohli čiastočne osvetliť poslednou replikou filmu: *Libido, človeku udrie krv do hlavy a hneď je hovädo*. Keďže sa pohybujeme na území surreálneho, môže byť stará vŕba symbolom falusu, ale aj samoty, alebo môže len byť.

Za 113 minút bude z tejto rodiny meravý kvapel, hovorí hlas, akoby hlásil príchod vlaku. V obraze je meravá, nakomponovaná rodinka (muž, žena, dieťa). Po Tristanovom: *Nie, ja nečakám, ja kreslím...* nasleduje švenk zhora nadol, cez futuristickú architektúru stanice na rodinku (tentoraz zozadu), ľudia v čakárni už kľáčia. Obyčajný priestor stanice sa mení na sakrálny – na kostol. Čakanie pretína ostrý zvuk píšťalky, ktorý môže byť i pískaním vlaku.

Pripomeňme si, píše sa rok 1966. Uher neexperimentuje len výberom látky (Tatarka), hľadá i adekvátne filmárske ponory pre jej zobrazenie.

Prelínanie sveta skutočného a podvedomého, pričom druhý vyznieva ako ten autentickejší, sa odohrá prevažne v ôsmych situáciách:

Už načatá situácia na stanici-kostole pokračuje - po zaznení sirény zhasnú svetlá. Maliari obostúpia muži v čiernych pláštoch (situácia je zaujímavo dotvorená mihotáním svetla). Sme v kryte. Nebezpečenstvo nie je jednoznačne definované. Vtieravý muž dáva ponuku žene, ktorú divák zatiaľ ešte nevidí: *Čerstvé povetrie, súkromný kryt, nech sa páči!* Muž bozkáva ženu (ktorá už vchádza do záberu) ruku, počujeme kvílenie psa.

A nasledujú ďalšie absurdnosti: po nastúpení koketujúceho muža a zväbenej obete do výťahu, sa v inej výťahovej šachte spúšťa klietka na lane. V klietke je biely holub. Dva výťahy fungujúce ako váhy, nečisté prevažuje čisté. Dravec a jeho ulovená korisť.

Priestor, v ktorom sa situácia odohráva, je rovnako bizarný: betónové haly pripomínajúce veľké garáže (pôsobia chladno, vyprázdnené), kontrastne zariadené obrovskými krištáľovými lustrami. Maliar Tristan sa spúšťa po lane do výťahovej šachty. Nad východom do ním hľadaného poschodia visí podprsenka – tá oznamuje o chvíľu videné: Na stoličkách, ktoré majú podobu lacne erotických ženských nôh, sedí spolu s ďalšou ženou Anabella. V miestnosti sú aj iné surrealistické rekvizity, napríklad torzo figuríny zaodeté do korzetu s blikajúcim prsníkom. Ženy lascívne popíjajú z pohárov, hostiteľ sa tvári spokojne. Tristan vykrične: *Anabella!* Zvodca prichádza k Tristanovi – namiesto ľudskej ruky má od lakťa ruku dravca. Naťahuje pazúre smerom ku Tristanovi. Všimnime si kompozíciu záberu: Anabella (vzadu) je ohraničená Tristanovou rukou (držiacou sa lana – detail) a rukou dravca. Je uväznená medzi nimi. Počas tasenia dráпов zaznie vtáčí škrekot – motív, ktorý sa priebežne vynára i v iných častiach filmu. Vždy sprevádza výskyt temného.

Druhá situácia: Tristan leží v izbe na posteli, má obviazanú ruku, čo by znamenalo, že udalosť v kryte bola skutočná. Odrazu počuje známy zvuk – vtáčí škrekot, vzápätí zvuk sirény a kroky utekajúcich. Pristupuje ku zrkadlu, odrazu vidí v ňom bežiacich ľudí, náhliacich sa do krytu. Anabella v dave niekoho hľadá. Zrkadlo „zhasne“ – je čierne. Maliar do neho skáče

⁹¹ Viď napríklad situáciu Belinej matky so synom na streche.

Hudba tohto filmu rezignovala na funkciu konvenčného sprievodu. Zvyčajne má reálny, vnútrozáberový zdroj (tranzistory amplión miestneho rozhlasu v Melaňanoch), ale Zeljenka využíva zvukovú stopu aj na vytvorenie súvislého pásma rôzne modelovaných ruchov v štýle konkrétnej hudby, ktorú spracoval Ivan Stadruker (napríklad charakteristický vodný spoj dunajského pontónu s chichotáním čajky). Aj táto koncepcia je originálna a umožňuje prienik „za“ realitu, evokuje hlbšie významy (Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie, Osveta, Martin 1997, s. 192.

⁹² Citát z filmu *Slnko v sieti*.

(počuť rozbitie neprítomného zrkadla) a mizne v tme. Ocitáme sa v absurdnom priestore akejsi jaskyne: Tristan volá, rovnako ako v kryte: *Anabella!*⁹³.

Anabella, celá v bielom, máča čosi čierne (svedomie po skutku?) v jazierku. Prítomná je aj veľká biela posteľ a prasačia hlava na tácke pri nohách Anabelly, tá sa pýta: *Kto volá?* Tristan, už opäť pred zrkadlom: *Blázon*. Posuňme sa v deji.

Priestor a realita sú zrušené aj pri druhom prechode zrkadlom (tretia situácia): Tristan sa prechádza s pomaľovanou tvárou na výstave, ktorú pripravujú jeho kamaráti. Nikto z družiny ho nevidí. Situácia je viacznačná: reálny priestor je absurdný sám osebe – strop tvorí množstvo naplnených vriec. Umelci tvoria nie-reálny svet v realite, pomedzi nich sa nie-reálne prepletá nevidený Tristan.

Štvrtou situáciou je Anabellin podivuhodný dialóg so sochárom Harvanom: Anabella plače na posteli, v (precízne nakomponovanej) miestnosti je figurína bez hlavy. Na nej sú navlečené biele šaty, na krku sedí čierny havran. Mimo obraz počujeme Harvanov hlas: *Neplačte, hneď vás zavolám* (nástup hudby). Po strihu vidíme košatý strom na holej lúke. Pod stromom je telefónna búdka. Harvan si opodiaľ utrápene sadá. Pozerá smerom k stromu, stromy sú už dva a búdka tam už nie je. Absurdné sa graduje: So slúchadlom v ruke tam stojí svalnatý mladík, v kostýme starorímskeho bojovníka. Zavesí (na strome je aj číselník). Harvan prichádza ku stromu, z búdky vychádza mladík, ale v civile. Harvan sa pokloní. Volá Anabelle.

Piata situácia zobrazuje Tristanov únik zo sveta vzťahov kamarátskych a príbuzenských. Skupina umelcov naskáče v oblekoch do vody. Prenasledujú unikajúceho Tristana. Sviečka „pripálená“ na vode je aj ohňom v nebezpečenstve. Poznáme to, pocit, že okolie nás ide zhltnúť, že sa pokúša riadiť náš život. Vybočenie (inakosť) je neakceptovateľné, je provokujúce, dokonca i vo forme: poznáme ňu „tako iného“, nie ináč iného (Tristan). Tristanova pomaľovaná tvár prezrádza, že maliar práve vyhlásil vojnu svetu pretvácky a lži. Vyšiel zo seba v autentickej podobe, jej zúrivosť naháňa strach aj samotnému Tristanovi. Absurdné spoločenstvo s dáždňikmi, adresujúce umelcovi rôzne výčitky, je plesom upírov, snažiacich sa siahnuť vidiaceho späť do bezpečia bytia v nevedomosti.

Šiestou je situácia „pudová“: členovia umeleckej skupiny tancujú akýsi rituálny tanec okolo pohovky s Anabellou. Chtivé a pudové je znázornené pohybom, rôznymi zvieracími maskami a experimentálnymi pazvukmi.

Premena Tristana na leva (situácia sedem) hovorí príbuznou rečou. Ide o vyjadrenie pocitu moci a s ním súvisiacu hierarchiu, odvodenú z ríše zvierat.

Posledná (ôsma) je absurdná situácia, ženy padajúcej do kanála. Náhodná okoloidúca v ňom mizne - po slovách Tristanovho priateľa: *Stavme sa, že spadne...* - proti zákonom reality. Akoby sa tým deklaroval fakt, že *zo sna sa stala skutočnosť a zo skutočnosti sen, že sa zrušili hranice reality a ireality*⁹⁴.

Treba dodať, že v *Panne zázračnici* je viacero výrazne štylizovaných kompozícií záberu. Napríklad stretnutie Anabelly so sochárom Harvanom. V prednej časti obrazu je detail Anabellinej tváre. Profil „leží“ v spodnej časti záberu, v pozadí stojaci umelec z neho doslova vyrastá.

Uher vstupuje do konfliktu s realitou hlavne v obsahotvornej zložke, používa konvenčné naratívne postupy. V zobrazení surreálneho spolieha na herecké stvárnenie, kostýmy a rekvizity. Čiastočne štylizuje vo zvuku.

⁹³ Situácia v jaskyni možno odkazuje na Tristanovu bezmocnú posadnutosť, „zajatosť“ Pannou Zázračnicou: *Pije mi krv... Mala v sebe smrť a ľadovú púšť bez hlasu. Studená panna Anabella vzala mi všetku silu ... Studená Panna ma zľadovela*. (Tatarka, D.: *Panna zázračnica*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1964, s. 36.)

⁹⁴ Macek, V., Paštéková, J.: *Dejiny slovenskej kinematografie*, Osveta, Martin 1997, s. 236

Nemožno si nevšimnúť zaujímavý fakt. Ide o fenomén smrti, ktorý sa vzťahuje aj k ostatným hraným filmom tejto kapitoly. Všetky totiž nejakým spôsobom prekračujú, nazerajú za zmyslami uchopiteľnú realitu. „Za realitou“ možno chápať aj ako „za životom“, za tým, čo je viditeľné a počuteľné. Medzeru medzi *pred* a *za* životom zošiva práve bod smrti. Smrť sa objavuje na rôznych úrovniach.

V *Panne zázračnici* sa vinie celým dejom, pretože Anabella svojim príchodom fatálne paralyzuje skupinu umelcov a ona sama pôsobí *chorobnou túžbou rozložiť sa, skončiť, vzdať sa a zomrieť*⁹⁵. V Grečnerovom filme *Každý týždeň sedem dní* sa hrozba smrti sprítomňuje v autentických záberoch po jadrovom výbuch, starcových spomienkach, v motíve vybuchujúceho mosta (zastupujúceho smrť Turovej matky), rovnako v motíve autom zrazeného chlapca. U Jakubiska nachádzame smrť vo všetkých filmoch. Starý Wiedeman z *Mlčania* neustále počíta dni ktoré mu ostávajú, v „krvavých“ *Zbehoch a pútnikoch* umiera dokonca i Smrť. Vo *Vtáčkoch* sa stavec prepichne nožom, stretávame „aranžovné“ obesené dieťa, Yorick zavraždí tehotnú Martu a sám spácha samovraždu. Podobne vo filmoch *Lalie poľné*, *Sladký čas Kalimagdory*, *Eden a potom*, *Muž, ktorý luže*, vo všetkých sa objavuje vo viac, alebo menej latentnej podobe téma smrti.

Je možné, že sa nám nepodarilo odhaliť tento zázračno surrealistický film celý. Naznačený a pochopený bol hlavne fakt vzácnosti prekročenia hraníc reality. Ako Tatarkom⁹⁶, tak Uhrom. Slovenská kinematografia by bez Tristana na plátne bola oveľa chudobnejšou. Je škoda, že namiesto niekoľkých filmových spracovaní Jánošíka, nesiahli filmári aspoň druhý raz po *Panne zázračnici*, alebo inom diele Dominika Tatarku.

Čo je to spať?⁹⁷

*Koprodukčný slovensko-západonemecký film režiséra Leopolda Laholu, slovenského spisovateľa a dramatika, ktorý prežil od roku 1948 dve desaťročia v exile, vznikol na motívy prózy českého spisovateľa Jana Weissa Spáč zverokruhu. Rozpráva lyrický a pitoreskný príbeh človeka, ktorý nežije podľa času, ako si ho rozdelili ľudia, ale podľa ročného kolobehu prírody. Práca na tomto filme poznačila aj osud jeho autora Leopolda Laholu. Tento významný spisovateľ, autor viacerých myšlienково podnetných divadelných hier a spoluscenárista takých významných filmov ako Biela tma, Návrat domov a Vlčie diery, uprostred dokončovacích prác na svojom poslednom diele náhle zomrel. Bolo to v čase, keď bol plne rehabilitovaný ako občan i ako umelec, keď sa plný nadšenia a pracovných plánov vrátil do svojej vlasti.*⁹⁸

Takto uviedol **Sladký čas Kalimagdory** (1968) a jej autora časopis Televízia. Pozrime sa na ten lyrický a pitoreskný príbeh od plne rehabilitovaného občana z aspektu Iného, pretože Laholov film iný je. Je dokonca solitérom aj medzi druhmi inými. *Sladký čas Kalimagdory* sa nedá s ničím porovnávať. Jedinou styčnou plochou môže byť konštatovanie, že experimentoval, podobne ako veľa filmov konca 60-tych, ale to je všetko. Pomenujme jednotlivé štylizácie, syntéza ktorých sa podieľa na onej zvláštnosti.

Samozrejme, do polohy zvláštného ho predurčila už literárna predloha. Príbeh muža, ktorý sa počas jari správa ako dieťa, v lete ako dospelý (adekvátnejšie – sexom posadnutý), jesenné

⁹⁵ Tatarka, D.: Panna zázračnica. Slovenský spisovateľ. Bratislava 1964, s. 50.

⁹⁶ Tatarka spolupracoval aj na realizácii filmovej podoby.

⁹⁷ Citát z filmu *Sladký čas Kalimagdory*.

⁹⁸ Televízia, Bratislava, 22.1.1990.

obdobie prezíva a zimu prespí je závažne nerealistický. Lahola je odvážlivcom (experimentátorom) už výberom látky, ale tu jeho pokusníctvo nekončí.

„Pomýlené“ rozvrstvenie života (rast – poznávanie, zrelosť – nasycovanie sa poznáním, staroba – odumieranie, smrť – oddych) konfrontované s natiahnutým prirodzeným životom. Laholove štyri ročné obdobia versus život sú charakteristikami ich vlastností: Lahola zjednodušuje, pohybuje sa v teréne priamočiareho – v období detstva ukazuje iba naivnosť (bezprostrednosť), ľudské leto je sex, jeseň únava a zima spánok. Dajme bokom chronológiu:

Jeseň má u Laholu tridsať minút. Strašných, dlhých, nudných tridsať minút sa hlavná postava (Jonáš) unavene tmlí dejom. Proces starnutia čiastočne graduje. Jednotlivé stupne únavy sú však vždy odvodené z rovnakého základu – únavy. Divák je unavený tiež. Dookola tie isté situácie. Jonáš, ktorý si už nedokáže pripáliť cigaretu, sebou a celým okolím štipaný alebo polievajú vodou, aby nezaspal. Jonáš, ktorý unavene klipká očami. Ťažko povedať, do akej miery ide o autorský zámer, ale jeseň je iná nudou. Divák si hovorí, už dosť, viem, už ste mi to povedali a Jonáš s kropajami potu na tvári (od únavy) melie z posledného (stráca schopnosť plynule rozprávať), ale melie. Lahola naťahuje, v istej chvíli rezignujeme (sme unavení, nielen dĺžkou jesene, ale aj inými obdobiami), a v tom sa objavuje čaro „dlhého“, jeho inakosť. Alebo neobjavuje. Pochybnosť ostáva, s ňou ale aj fakt inakosti.

Jar je naopak – dynamická, výbušná, poznávajúca. Pristavme sa pri štylizácii herca. Jonáš (Rüdiger Bahr) je zahraný (v detstve osobitne) tak teatrálne, že jeho správanie pripomína skôr dospelého blázna ako dieťa. Samozrejme, dospelý muž správajúci sa ako dieťa je kombinácia, ktorá sa istej teatrálnosti nemôže vyhnúť. Pohyby, gestá, mimika, artikulácia... všetko o stupeň nad prirodzeným, či prirodzene neprirodzeným (deti, s ktorými sa na pieskovisku háda o bábiku pôsobia svojou prirodzenosťou vďaka Jonášovej prítomnosti ako dospelí). Ale... je iný, môžeme pochybovať o hereckom výkone (resp. o vedení herca režisérom), ale o to znepokojenie ide: nevieme, a to znamená, že režisér odviezol dobrú prácu, či to tak má byť, alebo sa dívame na nepodarok.

Leto je presýtené sexom. Jonáš začne chápať, že po sklonení žena zatvára oči podobne ako bábika a tak nohou odtláča hračky. Iný, podobne jednoduchý tvar nástupu pohlavnej opojenosti má kostým - sýto červená košeľa. Aby bol „samec“ vyjadrený dôkladne, Jonáš sa v nej preháňa na koni, pričom cválenie je prestrihávané zábermi na milovanie.

Zaujímavou je postava Dambu. V jari sa javil ako kladný hrdina. Úprimný, veselý, život si užívajúci, Jonáš u neho našiel porozumenie. V lete sa z neho stáva agresívny milovník. Oklame aj Jonáša, aby sa dostalo jeho neobmedzenej žiadostivosti zadosť. Damba je zahraný podobne teatrálne ako Jonáš, táto postava je však úplne zničená zlým dabingom. Dambov hlas je veselší ako Dambov obraz a naopak.

Nezabudnime na postavu Albínovej slepej matky. Jonáš jej počas jesene úprimne hovorí, že nie je slepá, len chladná: *Uniknúť tomuto svetu, ktorý vás nenávidí a ktorý vy rovnako nenávidíte*. Stretávame sa tu so zakliatym svetom majetnej rodiny a čistotou Jonáša.

Ďalšou zaujímavosťou je dom Lebduhovcov. Dom s moderne zariadeným interiérom. Kamera v ňom ani nemá príležitosť urobiť výtvarne nezaujímavý záber. Niektoré kompozície sú navyše dôsledne výtvarne premyslené. Jedna z nich ponúka takúto kompozíciu záberu: v ľavej časti je na sýto červenom podklade malý realistický obraz (starožitnosť), v pravej časti (asi dve tretiny obrazu) stojí dvojica pred abstraktným plátnom (jedným z mnohých u Lebduhovcov). Prítomná „umeleckosť“ vyznieva z daného kontextu ako svet „umelých“ hodnôt, svet odcudzenia, ktoré sú príznačné pre ich vzájomné vzťahy. Akoby sme počuli ten ironický posmešok: Ide o zdôraznenie možnosti kúpiť si všetko a nemať nič.

Farebnosť *Sladkého času Kalimagdory*, to sú aj kostýmy. Objavujú sa krikľavo ružové, zelené, červené, modré... a vzniká čudná paralela medzi pop-artom spomínaného interiéru a pop-artom odevu. Je za tým iba režisérove inklinovanie k farebne sviežším formám? Stačí aj to.

Zima je návratom do prírody. Jonáš opúšťa umelé, neúprimné a vyčerpávajúce prostredie mesta. Zveruje sa do opatery prostej horalky Kalimagdore. Istota má podobu skromnej drevenice vysoko v horách a teplej periny v nej.

Bilancujeme: Jonáš – dieťa, naturalistické sexuálne prejavy, polhodiny driemajúci Jonáš, drevenica v horách, moderné umenie, slepá matka; sýte farby hračiek, odevov, obrazov..., úprimnosť, nenávisť, Albín – dospelí, herecké výkony, zablúdená postava Damba, improvizácia v niektorých scénach, život v skratke konfrontovaný so životom rozvrstveným... *Sladký čas Kalimagdory* iný je.

Experiment, či rozpor s realitou, sa v *Kalimagdore* najvýraznejšie prejavuje v neprirodzenom správaní hlavných postáv. Štylizácia sa nachádza v obsahotvornej časti, v herectve, dekoráciách a kostýmoch. Podobne ako v *Panne zázračnici*, s tým rozdielom, že *Kalimagdora* je filmom farebným a túto prednosť do dôsledkov využíva.

V súvislosti so štylizovaným, neprirodzeným hereckým prejavom a mizanscénou je nutné spomenúť prvú z troch epizód koprodukčného experimentu **Dialóg 20-40-60** (1968). Film pozostáva z troch častí, nakrútených tromi režisérmi (Jerzy Skolimowski, Peter Solan, Zbyněk Brynych), ktorí vychádzali z rovnakej poviedky Tibora Vichtu. Avšak pri zachovaní jednotlivých dialógov vznikli tri rôzne filmové podoby.

Skolimowski, autor prvej epizódy, vsadil na zmätok a absurdnosť. Premietajú sa hlavne v konaní hlavného hrdinu, a v bohémskom neporiadku jeho bytu. Kuchyňa plná fliaš (na stoloch, policiach, na zemi), peniaze prepichneté nožom, umelecký artefakt v podobe ukrižovaného dieťaťa. Za zvuku stále sa napúšťajúcej vane vidíme hrdinu ako husľami naberá uhlie do piecky, ktorú zapaľuje prskavkou. Pri telefonovaní si preťahuje nožom po líci, atď.

Skolimowskeho spracovanie pôsobí rozpačito, je iba absurdnosťou pre absurdnosť. Dialógy v danom príbehu vyznievajú kľčovito (podpísaný aj zlý dabing). Text s obrazom nefunguje, a ak nemá zámerne fungovať, tak nefunguje toto nefungovanie⁹⁹.

Na záver treba povedať, že príznaky osobitého, má aj iný Laholov film: **Epizodka** (1948). Autor do témy (hrôzy a dôsledky vojny) „prepašoval“ nekonvenčné obrazové videnie ruskej avantgardy, ako aj netradičný spôsob filmového rozprávania. Napríklad v úvode vidíme chlapcov na ulici, ako čúrajú na bezmocného chrobáka, vynára sa postava muža na barlách, ktorému chýba jedna noha... Vo filme sú použité aj trikové stop-zábery: v podobe padajúcich (a nedopadnutých) bômb z lietadla a následná „špekulácia“ o tom, že všetci by mali mať dve nohy. *Epizodka* zaraďuje do hraných častí aj autentické vojnové zábery. Témou a žánrovou

⁹⁹ Solanove rozprávanie sa nijako neodkláňa od prirodzeného filmového rozprávania. Najzaujímavejšia je záverečná časť, Brynych nespánikáril pred diktátorom dialógom. Umiestnil ho do divadelného predstavenia na javisku a do monológu hlavného hrdinu, ktorý spomína v kryte šepkárne na jednu noc. Konfrontácia dávno prežitej udalosti s videným na scéne, hra minulého a prítomného, je podaná v dokonale premyslenej forme. Dlhé detailné zábery na oči a tvár šepkára. Hra čiernej a bielej na javisku. Hra s hlasitosťou hudby ale aj s hlasmi, miestami idú dvojmo, prekrývajú sa, akoby šepkár šepkal skutočnému predstaveniu – pričom on rozpráva svoj príbeh. Perfektná kameramanská práca (Jozef Vaniš) buduje výtvarne komponované zábery na silnom kontraste čiernej a bielej. A to nielen počas predstavenia. Vrchol tejto kameramanskej štylizácie môžeme sledovať v závere, keď svetlo doslova vykrajuje z tmy.

Z povedaného vyplýva i celková inakosť *Dialógu 20-40-60*. Hybridný tvar je dialógom troch odlišných prístupov, ktoré možno akceptovať ako ucelenú formu len z istého hľadiska. Jednotlivé spracovania sú generačne odstupňované (20-40-60), pričom vlastnosti často charakteristické pre každú z vekových kategórií, sa kryjú s vlastnosťami filmových foriem – 20: bláznivosť, nedokonalosť, neskúsenosť, 40: realizmus, racionalita, 60: nadhľad, snenie.

nevyhranenostou na ňu voľne nadväzuje 65 000 000 Miroslava Hornáka. Dôsledne potom, výlučne s archívnym materiálom, hrôzy vojen zobrazil Mihálikov krátky film *Lilli Marlen*.

Eden a potom režisér, ktorý luže

Z dvoch filmov Alaina Robbe-Grilleta dôkladne preveríme jeden. **Eden a potom** (1970) a **Muž, ktorý luže** (1968) nemajú experimentujúce časti, sú experimentmi „od hlavy po päty“, od titulok po titulky. Experiment sa realizuje predovšetkým v obsahotvornej rovine – v deji, ktorý pripomína halucináciu. Z formotvorných prostriedkov najvýraznejšie štylizuje strih. Znejasňuje realitu tým, že reťazí zdanlivo nesúvisiace situácie, ktoré sú neraz nejasné sami osebe. Preto bude potrebné venovať väčší priestor opisu.

Eden a potom končí tam, kde začínal - v kaviarni Eden: ...a my si budeme ďalej vymýšľať svoje príbehy, svoje čarovné a neskutočné dobrodružstvá. A keď sa zvečerí, keď hra vyvrcholí, rozhostí sa zrazu ticho. A my pomaly, jeden po druhom, obrátíme sa k skleneným dverám a tam za prievitnou stenou uzrieme neznámeho ako práve vchádza.

Ale vráťme sa na začiatok. Úvodné titulky prezradia všetko o spôsobe režisérovho filmového rozprávania (a zavádzania). Ak prijmem titulky, vážnejšie komplikácie s vnímaním *Edenu* nenastanú¹⁰⁰. V titulkoch sa rovnocenne (nerozlíšene) mieša meno hereca, postava ktorú hrá a hrané situácie¹⁰¹. Mieša sa fiktívne s reálnym. Miestami titulok (meno herca) korešponduje s obrazom, inokedy so zvukom, niekedy s ničím. Zažité kombinácie sú zámerne poprehadzované.

Začiatok tohto filmu je, akoby sme vchádzali do zvláštneho mesta a pristavili sa v prvom obchode, ktorého tovar by nám naznačil, že niečo nebude v poriadku. Chceme mlieko. Je vo fľašiach od piva, ale nápis sedí. No mlieko je aj v krabiciach s mliekom, ale niektoré z nich sú označené nápisom coca cola. Predavačka leží na skrini, ale rozoznávame ju podľa kasy a bieleho plášťa. Druhá predavačka má pokladňu pri východe z obchodu. Dôležité je že mlieko si vieme kúpiť, ale sme nútení premýšľať o tom, prečo sa mlieko nepredáva v pivovej fľaši. Sme nútení premýšľať o kliše každodennosti. Zmätok navyše spôsobí predavačkine upozornenie, že obchod v skutočnosti nejstvie, že je len našou predstavou, pretože sme mali veľkú chuť na mlieko, a ak by aj bol skutočný, ona len predstiera úlohu predavačky, pretože vôbec nevie počítat.

Film si najjednoduchšie sprehľadníme cez jeho prostredia. Základné dva sú kaviareň Eden a exotická krajina Djerba.

V kaviarni si skupina študentov vymýšľa nudu rozptyľujúce situácie¹⁰²: znásilnenie (*Chyťte ju za ruky, ak sa bude hádzať, vylepte je pár zaúch*), zastrelenie (*Aké to bolo? Ušlo, ale*

¹⁰⁰ Zvuk - dva striedajúce sa mužské hlasy: *titulky, rukopis*, Obraz - text: *Eden a potom / Zvuk - Eden*, Obraz - neónový pútač nad reštauráciou *Eden*/ Zvuk - *architektúra*, Obraz - dievča pije vodu / Zvuk - *kompozícia*, Obraz - obrazová kompozícia z rúr / Zvuk - *Katrin „Žurdanová“*, Obraz - herečka a text *Catherine Jourdanová* / Zvuk - *masky, vidiny, črepiny, hry. Plazma, inscenácia, fantázia*, Obraz - kompozícia z rúr / Zvuk, ženský hlas - *Krv to je život, darujte krv, Katrin Žurdanová, Richard* atď.

¹⁰¹ *Znásilnenie, Juraj Kukura, Labyrint, Sylvain Corthy, Vražda, Loren Rainerová, Sex, Jarmila Koleničová, Karty, Hry, Šialenosti, Šachy, Ludovít Króner, Teatrálnosť, Preludy, Dušan Jamrich, Peter Opálený, Eden, Eden to je raj a čo potom? Eden a potom, Podhľad, Výhľad, Rozhľad, Obraz, Svetlá, Tiene, Strih, Partitúra zvukov, Predmety, Obrazy, Predstavy, Preludy, Prízraky, Dom v ktorom straší, Zrkadlá - otáčavé, rovnobežné, krivé, Labyrint, Život a sny, Skutočnosť a vidiny, Život a film, Môj život.*

¹⁰² *Oproti našej fakulte je kaviareň, volá sa Eden, je celá zo skla a zrkadiel, tam sa schádzame po prednáškach, alebo namiesto nich. Tam si vymýšľame čarovné príbehy, neskutočné dobrodružstvá. Tvárimo sa akoby sme boli veselí, alebo smutní, predstierame lásku, vášeň, lahostajnosť...*

s ostrými by to bolo lepšie) a otrávenie (*A tak teraz nasleduje scéna s jedom*), ktoré končí inscenovaným pohrebom. Okrajovo je do prostredia Edenu začlenené prostredie fakulty.

Zaujme už samotný interiér kaviarene, mondrianovsky farebne štylizovaný labyrint. V ňom dobrovoľne a príjemne blúdi nová generácia: *Noviny píš, že dnešná mládež stratila vieru, pojem o hodnotách a hľadá útočisko v umelom raji* (obraz: učiteľka píše na tabuľu zložitý matematický vzorec, do ktorého zakreslí kvet), *že našou najobľúbenejšou zábavou je homosexualita, alebo spoločné milovanie* (traja študenti na posteli). *Prečítali sme si tieto články a povedali sme si, že to teda skúsime. Hrali sme to sústredene usilovne* (učiteľka pred tabuľou zakresľuje do vzorca veľkú rybu), *ale bola to len priemerná zábava*.

Umelé, štylizované prostredie a udalosti Edenu zachádzajú v hre skutočného a vymysleného tak ďaleko, že pri predstavovaní čašníka Franza ožívujú aj neprehľadnú identitu hlavnej postavy z filmu *Muž, ktorý luže*¹⁰³.

Druhý polčas prostredia kaviarne ohlásí udalosť - príchod záhadného cudzinca. Predstaví sa ako Durman a jeho účinky na správanie skupiny mladých ľudí sú podobné ako semiačka rovnomennej rastliny¹⁰⁴. Cudzinec dokonca v jednej situácii vytiahne *prášok strachu*, pričom hovorí o zaujímavom pokuse, po jeho požití sa vynárajú úzkostné stavy. Vidiny toho, čo vo filme ešte len bude. Majú podobu krátkych záberov („fleshov“).

Pozrime sa na cudzincov príchod. Zahŕňa rôzne formy štylizácie. Uvedie ho hlas rozprávačky (Viola): *...pozoroval nás spoza okien*, cudzinec sa posadí a pozoruje hru študentov – dievča si necháva maľovať pery na červeno, tužka jej schádza medzi rozopnutú košeľu. K ústam je jej priložená fľaša s kofolou. Pije. Ďalší obraz ju ukazuje s líčením akoby jej z úst vytekala krv.

Ak chcete naučím vás oveľa krajší trik Dajte mi dve fľaše, hovorí cudzinec a rozbíja jednu z fliaš. Prikazuje: *Pozbierajte črepiny*, statická kamera zaberá úlomky skla na červenej podlahe. Ruka v modrom rukáve ich začína zbierať, pričom vždy odchádza zo záberu a po ďalší úlomok sa vracia viac a viac zakrvavená. Počujeme akési pískanie na fľaši. Cudzinec: *Podajte mi tú ruku*, prejde po nej rukou a rana zmizne. Pán Durman vzápätí vysvetľuje kde sa to naučil a odkiaľ prichádza¹⁰⁵. Durman vstúpil do hry študentov, aby ju „oživil“¹⁰⁶. Ich hra privede nás do reality. Durman prichádza so silnejšou štylizáciou reality, pracujúcou s tajomstvom a snom.

Filmová forma nezaostáva: štylizácia farieb, kompozície obrazu, strihu, zvuku (hudba, ruch, hovorené slovo) spoluhrajú so štylizovaným hereckým prejavom. Formotvorné a obsahotvorné prostriedky sa divákovi nedovoľujú nadýchnuť reality, záhadný cudzinec Durman je i Alain Robbe-Grillet.

¹⁰³ ...čašík nám nalieva limonádu s horkastou príchuťou, volá sa Franz, má v sebe čosi bizarné a znepokojujúce, povráva sa o ňom, že sa venuje tajomným obchodom, vraj predáva drogy, šperky a zlato, zbrane a jedy. Pravdepodobne sa nevolá Franz, ale skôr Ján Robin, Boris Varisa, alebo Dr. Müller. Posledné tri mená patria hlavnému hrdinovi z filmu *Muž, ktorý luže*.

¹⁰⁴ Durman obyčajný – *Datura stramonium*, jedovatá rastlina. Požitie semiačok vyvoláva halucinogénne stavy, v ktorých sa úplne stiera hranica medzi realitou fikciou.

¹⁰⁵ *Naučil som sa to v Afrike. Strávil som tam tridsať rokov života. Je to starý svet, lenže iný* (echovaný hlas). *Opak aj dvojnások toho nášho. Tam sa aj mŕtva hmota stáva magickou. Krajina mučivých snov, nespútaných túžob. Krajina v ktorej stratíte svoje ja. Mladé dievčatá uväznia v celách, do ktorých neprenikne ani štipka svetla. Čarodejníci pripravujú z rastlín výťažky, ktoré okamžite zmenia ľudskú osobnosť. Na zbieranie rastlín vyberajú len tie najkrajšie dievčatá a ženy. Ale najprv sa musia podrobiť zasväcovacím obradom a skúškam. A kňazky pritom tancujú medzi blčiacimi vatrami posvätné tance* (časť povedaného sa ešte raz zopakuje).

¹⁰⁶ *Skôr, ako som prišiel, pozoroval som vás cez okno, pohybovali ste sa meravo, ani čoby ste mali nové šaty a cítili sa v nich stiesnene. Rozbite ho!* (vajíčko) *Pohrávate sa s myšlienkami, ale živej hmoty sa bojíte dotknúť, akoby ste sa neboli ani narodili. Usmievate sa, ste v bezpečí, vonku prší, sneží, páli slnko a je noc, a tu je všetko klimatizované, nikdy nie je zima ani horúco.* Vylosované dievča musí zjesť surové vajíčko.

Viola ide podľa dohody (cudzinec: *Večer na mostíku*) na stretnutie s Durmanom. Objavuje sa prostredie továrne. Pripomeňme dva štylizované predmety vťahnuté do príbehu: Kľúč (cudzinec s ním rozohral hru v kaviarni) a Obraz (malé plátno, o ktorom vieme že je to majstrova kompozícia č. 234, Violina posledná pamiatka na strýka).

Po snovo realistickom blúdení priestorom továrne¹⁰⁷ sa Viola dostáva na mostík. Cudzinec leží mŕtvy vo vode pri brehu. Viola sa vracia do továrne, hľadá spolužiakov. Po tom, ako ich nájde v kaviarni, privádza všetkých k rieke. Chce im ukázať mŕtveho Dušana (!), ten zmizol. Zisťuje, že stratila kabelku. A kľúč? Ostal v kaviarni.

Do realistických záberov sú často vstrihávané zábery iné, na prvé nadväzujúce, ale do nich sú vstrihávané ďalšie. Myšlienka v myšlienke o myšlienke. Obraz o obraze, prerušovanom obrazmi. Všetky sú rovnocenné, všetky sa v rôznych polohách pohybujú v neskutočnom a štylizovanom.

Napríklad: Viola, nemá kľúč. Dostáva návrh: *Ak chceš môžeš sa vyspať u mňa*. Dvojica ide po ulici. Nastupujú krátke prestrihy na posteľovú scénu dvojice. Do nej sú vstrihávané obrazy s mŕtvym cudzincom. Viola ukazuje pohľadnicu, ktorú našla v kabáte mŕtveho, text na nej: *Na Djerbe podľa dohody*. Viola: *Djerba, to je tá krajina, o ktorej hovoril*.

Strih zámerne mieša udalosti prítomnosti, minulosti a budúcnosti. K znejasneniu dochádza navyše tým, že dej sa nevráti k východiskovej situácii. Ak by sme spomínanú strihovú skladbu prirovnali k písaniu textu, mohli by sme povedať, že hlavný text pokračuje v poznámke.

Prostredie Edenu strieda Djerba. Po tom ako sa dozvieme, že kľúč sa našiel na klavíri, ale zmizol čašník Franz a vzácny obraz.

Grillet prenáša dej do prímorskej krajiny cez kino. Obrázok na pohľadnici (fotografia domu) je totožný s majstrovou kompozíciou č. 234. Viola hovorí, že jej to pripomína film, ktorý nedávno videla v Edene: (prostredie kina) študenti pozerajú film o Djerbe, Viola v jeho deji - chodí ulicami exotickej krajiny. Dej sa od tejto chvíle presúva do nej.

Poznávame niektoré postavy z Edenu. Čašník Franz, ktorý ukazuje Virole cestu k domu z pohľadnice, má v tomto priestore vodcovské postavenie¹⁰⁸. Ukázanie cesty (ku hľadanému domu) učiteľkou je osobitne zaujímavým motívom - situácia kde táto žena ukazuje smer sa neopakuje len vo filme *Eden a potom*, ale i v *Mužovi, ktorý luže* (predstaviteľka učiteľky je tu lekárničkou). Po Franzovi alias Jánovi Robinovi (atď.) ide o druhý výskyt intertextuality.

Na Djerbe sa miešajú udalosti predznamenané v kaviarni Eden s udalosťami novými. Rozpoznávame scénu s jedom, ako aj cudzincom opísaný svet¹⁰⁹. Novým je poznatok, že cudzinec je umelec: *V ten deň som sa s ním aj stretla, bol niečo ako sochár. Skladal rozličné predmety do rébusov veľkých rozmerov, natieral ich jasnými farbami a komponoval do nich nahé modelky*.

Úlohou Kompozície č. 234 z je vytvoriť naivnú zápletku. Všetky postavy z Edenu chcú, v zmenených filmovo-akčných úlohách, získať obraz. Režisérove výsmešné pohrávanie sa s filmovým klišé je však línia, ktorá nás nezaujíma.

Aj prostredie Djerby má svoje štylizácie, farba a strihová skladba sú najvýraznejšie. V scéne kde sa Viola miluje s cudzincom¹¹⁰, sa v kostýmoch, dekoráciách, líčení uplatňujú

¹⁰⁷ Virole vypadne kabelka - záber sa mihol v úvode filmu, kompozície rúr, výtok bielej hustej hmoty (mužské semeno?), bičovanie ženy, revolver, učiteľka nevie Virole ukázať východ: *Ste v strede*, Viola: *Nebyť, alebo stále hrať, čo je to cit, ja city neprežívam iba hrám*.

¹⁰⁸ Zamietla návrh zabiť Violu: *Ja tu rozhodujem, nech je to jasné!*

¹⁰⁹ *Mladé dievčatá uväznia v celách, do ktorých neprenikne ani štipka svetla (...) Ale najprv sa musia podrobiť zasväcovacím obradom a skúškam. A kňazky pritom tancujú medzi blčiacimi vatrami posvätné tance*.

¹¹⁰ Nahá žena otvára viacero dverí, oranžovo-modro-biele kompozície (vo zvuku nastupujú experimentálne ruchy), cudzinec v modrej košeli objíma Violu, ktorá odhadzuje oranžovú látku. Krátke prestrihy zábermi: Viola

popartvsky jasné farby. Režisér nimi vyjadruje, podobne ako predtým farbami interiéru kaviarne Eden, neskutočný svet predstáv a fantázie.

Dôležitá je Violina odpoveď na cudzincovu otázku, čo hľadá na Djerbe: *Niečo, čosi také o čom som nevedela, že to hľadám*. Preskočme „smrť“ cudzincovej žiarlivej milenky (je súčasťou banálneho príbehu, odkazov na filmové stereotypy) a väznenie Violy, ktoré súvisí so zámerne infantilnou naháňačkou za vzácnym obrazom. Viola sa podarilo utiecť. Fúka silný vietor a ona uteká po skalách na pláž. Zábery zachytávajúce ako sa plazí pieskom (aj kamera – Igor Luther) sú prerušované vstrihmi krátkych záberov ohňa a únoscov.

Viola nakoniec padne k nohám, „sebe“: Stretáva ženu, ktorá sa na ňu podobá. „Odras“ ju odvádza do domu, dáva jej obliecť rovnakú košeľu. Vzájomné hladenie, nežné bozky a pohľadzanie prstami po perách môže byť Violine sebapoznanie, alebo sebazabudnutie? Prijatá košeľa zotrela posledný viditeľný rozdiel medzi skutočnou a fiktívnou Violou. Potom sa odohrá niekoľko scén „akčnej Djerby“ (napr.: Viola beží naproti cudzincovi, tesne pred stretnutím ho zrazí auto, šofér je Franz...), ale Viola sa ešte raz stretáva so sebou: *Kráčala som len tak, na nič som nemyslela a došla som k moru*, niekoľko ráz obíde svoju dvojníčku a stráca sa. Nasleduje epilóg už z Edenu, ktorým sme kapitolu otvárali.

Zhrňme si *Eden a potom* prirovnaním k filmu *Muž, ktorý luže*.

V oboch do popredia vystupujú bedlivo komponované zábery (Igor Luther). V *Mužovi, ktorý luže* sú azda ešte prepracovanejšie, budované na výrazných kontrastoch čiernej a bielej. V oboch dielach sú výtvarne štylizované. Rozprávaniu chýba „prirodzený“ príbeh, ale nemožno hovoriť o totálnej nelineárnosti deja. Filmy majú dôkladne prepracované reťazenie udalostí do fabuly, ktorá má gradáciu (nemohli by sme ľubovoľne prehádzať ich časti), má svoj začiatok a koniec.

Strihová skladba rada predbieha neskôr videné, začleňovaním krátkych záberov (fleše) do hlavného deja. Sú to kamienky, čeriac tok hlavného prúdu (stáva sa, že rozčerené sa stane hlavným tokom).

Iná je situácia zvuku: oba tituly hádzu takmer bez prestania vyrušujúce kamienky experimentálnych ruchov. V *Mužovi, ktorý luže* je táto metóda bohatšia o prepojenie avantgardnej hudby (Pavol Šimai) s hereckým prejavom¹¹¹. Hlavná postava Jean-Luis Trintignant hádže kamienky, neustálym obzeraním sa, roztržitými, alebo opakovanými pohybmi. Pre filmy je príznačná štylizácia hereca (v *Mužovi, ktorý luže* aj spojenie s nehercom).

Realita je spochybňovaná vo všetkých zložkách, ako obsahotvorných, tak formotvorných. Obrazne (a zjednodušene) by sa dalo povedať, že *Eden a potom* syntetizuje: predkamerovú farebnosť *Kalimagdory*, rapid strihy filmu *Každý týždeň sedem dní*, absurdné zvraty v deji *Panny zázračnice*. Šimaiova hudba sa vyrovnáva Zeljenkovej z filmu *Drak sa vracia*, atď.

v čiernom, kľachiaca nahá žena v štylizovanej polohe: s revolverom v ústach, okolo nej sú rozmiestnené rôzne predmety ako tmavomodré dvere z auta, žlté ozubené kolesá, žlté dvere, všetky natreté jasnými farbami. Cudzinec sa miluje s Violou. Krátke prestrihy: krvavá (červená) žena v krvavom kúpeli, cudzinec v prístave. Cudzinec sa láska s Violou. Krátke prestrihy zábermi: tri ženy v kletke, jedna je nahá a má zaviazané oči červenou páskou, žena sa slastne pohupuje (tajomné zvuky) s rozťahnutými rukami za černou mreže, iná kompozícia - tri krvavé ženy (dve ležia na zemi, pričom jedna je napichnutá na bránici, ďalšia je vyvesená na veľkom kruhu). Cudzinec mieša tmavomodrú farbu vo vedre, v ďalšom zábere stojí spolu s Violou pred stenou natretou tmavomodrou farbou. Potom prilieva červené farbivo do hustej hmoty, tej ktorá sa objavila v továrni (mužské semeno a krv?), Viola ju mieša rukou a natiera sa ňou. Scéna je prestrihovaná milovaním.

¹¹¹ V *mystifikačnom príbehu* *Muž, ktorý luže* dobovo avantgardná hudba zdôrazňuje dráždivé prelínanie sa pravdy a fikcie (...) K *mystifikáciám príbehu* prispieva pohrávanie sa s logikou mimoobrazových zvukov: hudbu, ktorá nie je súčasťou akcie, hrdina nemôže počuť. Keď v nej však zaznie napodobenina streľby, hrdina sa zľakne. (Lexmann, J.: *Filmová hudba*. IN: *Slovenský hraný film 1946-1969*. Zborník textov. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum. Bratislava 1992, s. 104-105.)

Alain Robbe-Grillet je režisér, ktorý filmom klame, mobilizuje všetky formy štylizácie, aby spochybnil rozprávanie filmu. Dôležité je, že táto pochybnosť odкрýva a pristihuje zdanlivé „pravdy filmu“, čím vlastne relativizuje „pravdy života“.

Záver 2

Nahliadnutie na viacero odlišujúcich sa filmových foriem hranej tvorby nám odkrylo rôzne podoby štylizácie. Pitvy zreteľne lokalizovali miesto a tvar inakosti, ktorá je v dielach budovaná štylizáciou formotvorných a obsahotvorných prostriedkov filmu.

Šesťdesiate odvedli tvrdú prácu. Azda ani netušili, že nežehli len experimentátorskú pasivitu praotcov, otcov a starších bratov, ale zanechávajú tvorbu, ktorá nebude inovovaná ani ich deťmi, a zdá sa, že ani ich vnukmi. Celuloidová inakosť zabehla v šesťdesiatom čas, ktorý niekoľkonásobne prekonal starý rekord. Pritom disponovala nie jedným, ale celým tímom trénovaných a talentovaných bežcov. K jej času sa nasledujúce desaťročia len sporadicky približovali. A súčasnosť? Dostanete odpoveď: Tieto trate sa už dnes nebehajú. Je to len trénerova výhovorka?

Jedno „čudné“ družstvo silných individualistov tu predsa je, nemá súperov, ale ani záujem o preteky. Štýl ich provokujúceho „pobehovania“ naznačuje nasledujúca kapitola.

III. FILMY VÝTVARNÍKOV

Avant (pôvod, výskyt, pôsobenie)

Inakosť výtvarného umenia na Slovensku nemožno porovnávať s priestorom, v ktorom sa pohybovali filmári. Hoci aj ich svet vrcholil v silnej detonácii šesťdesiatych rokov, výtvarníci mali silnú tradíciu a „pocit istoty“ z nej vyplývajúci¹¹².

Istý časopriestorový prienik, koexistenciu pôsobnosti jednotlivých umení, tvorilo žiaľ krátke obdobie bratislavského Bauhausu – Školy umeleckých remesiel, na ktorej okrem už spomínaného Plicku vyučovali aj Fulla s Galandom a mnoho ďalších progresívne zameraných umelcov. Pripomeňme, že v roku 1931 sa na ŠUR konal prednáškový cyklus Lászlo Moholy-Nagya, ktorého experimenty s filmom patrili vo svojej dobe k najprogresívnejšiemu pobytu na tomto poli. V roku 1935 sa na ŠUR premietali aj jeho filmy¹¹³.

Filmová tvorba bola na Slovensku nováčikom a hlavne potrebovala peniaze. A zdá sa, že absencia mecenášov zapálených podporiť filmové umenie bola rovnako akútna ako dnes. Je

¹¹² Mali predovšetkým Mikuláša Galandu a Eudovíta Fullu s ich plátnami, ale aj *listami*. Tie už v roku 1930 vyzývali na súboj ľúbivé krajinomaliarstvo, volali po novom umení, umení ako hre a rozkoši. Výtvarníci vo svojich dielach testovali nový výrazový arzenál, hľadali novú emotívnu realitu, nekompromisne konštatovali: *...keď umelec cíti, že sa vyjadril, dielo je hotové.* (Súkromné listy fullu a galandu. Bratislava, 1930. Citované podľa: Matuščík, R.: Eudovít Fulla. SFVU, Bratislava 1966, s. 177.)

¹¹³ Na jar 1935 sa dvakrát predstavilo v Bratislave dielo Moholy-Nagya (...) *Premietali sa pravdepodobne snímky „Marsielle vieux port“ (1929), „Svetelná hra čierna-biela-sivá“ (1930), „Cigán“ (1932) a „Tonendes ABC“ (1932), ktoré už predtým uviedli v Brne.* (Mojžišová, I.: Osobné vzťahy. In: Profil, roč III, č. 5, 1993, Bratislava, s. 2.)

možné, že medzi predstaviteľmi tzv. východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov sa mohol zrodíť aj náš Léger, Claire, či Fischinger. Ale nenaháňajme hypotetickú „svetovosť“ Slovenska. Potrebný skrat nenastal. Výtvarné umenie išlo iba osobitnou cestou, pričom je dôležité zdôrazniť, že ťažkými obdobiami totality štyridsiatych a päťdesiatych rokov prechádzalo (jeho časť) dôstojnejšie ako slovenská kinematografia (čo je pochopiteľné, keďže film bol najdôležitejší nástroj ideológie), ale v ruke malo „iba štetec“.

Ako vieme, pre šesťdesiate roky nie je príznačný len svieži nádyh zapríčinený pohybom vedúcich stránických štruktúr, ale šesťdesiate znamenajú i výraznú zmenu pre svet umenia, a to nielen výtvarného a nielen domáceho. Ide o zmenu pozornosti. Záujem jednotlivých umeleckých disciplín sa obrátil smerom k realite, umenie sa nadchýnalo slovníkom skutočnosti. Dalo by sa povedať tým, čo dovtedy v najsyntetickejšej podobe patrilo do úplnej správy filmu a fotografie. Hovoríme o fenoméne Fluxusu. Hnutia, ktoré bolo označované aj ako antiumenie, anti-hudba, totálne umenie, splynutie umenia s neumením, tvorby so životom, hnutia syntetizujúceho divadlo, literatúru, hudbu, tanec, film a video¹¹⁴ (film ako súčasť – je rovnocenne začlenený, nie začleňujúci). Fluxus dojedol jablko nahryznuté futuristami a dada akciami.

Jednu z podôb Fluxusu rozvíjal v našich podmienkach Július Koller. Už v roku 1963 pobíjal kladivo klincami, rozohral dialóg oproti sebe postavených zrkadiel, alebo zarámoval zašpinenú handru na čistenie topánok (*Objekty*). V nasledujúcom roku tvoril (z reality tvorivo vyhľadával) pohár čistej vody, vzduch v igelitovom vrecku, farbu vytlačenú z tuby (*Ideopredmety*). Koller obohatil princíp „iba štetec“, princípom ready made: *Dadaisticko-konceptuálna tvorba M. Duchampa mi otvorila slobodné a nekonečné umelecké možnosti narábania s realitou, ideami a kontextom. Pretože mi nestačilo rozmnožovanie výtvarných predmetov a obmedzenie len na farby a plochu, rozširoval som kontakt svojich obrazov s okolitým priestorom a aktivitou v kombi – obrazoch (1964, 1965, 1966, 1967)*¹¹⁵.

Iný výtvarník Alex Mlynárčik urobil rok 1965 osobitne vzácnym. Ak Koller v časti svojej tvorby nahradil maľbu hotovým predmetom skutočnosti, Mlynárčik siahol po celej skutočnosti. Spolu so Stanom Filkom a Zitou Kostrovou vydal manifest s názvom *Čo je to Happsoc?* Manifest prekročil aj hranice *Nového realizmu*, rehabilitoval – povýšil všednú skutočnosť, „obyčajný život“ na umenie. Umenie vnímať okolité dianie. Na materiálnosť diela bol namierený (iba) imaginárny prst ukazujúci na čistú myšlienku, realizujúcu sa cez neštylizovanú skutočnosť. Počas siedmich *skutočností* sa Bratislava premenila v nepremene. *Happsoc* zabalil hlavné mesto na sedem dní (2. – 8. V. 1965) do vlastnej predstavy, vykúzlil akciu nasýtenú temperamentom ambície prekročiť za dobovú (nielen domácu) konvenciu¹¹⁶.

¹¹⁴ Fluxus robil koncerty, predstavenia, festivaly, výstavy, individuálne i kolektívne podujatia, vydával známky, pohľadnice, plagáty, návody, skladačky, manifesty, časopisy, katalógy, knižné i krabičkové objekty, multiple. Medzi aktivitami Fluxusu nachádzame events (návody k udalostiam), hudobné i divadelné kusy (pieces), experimentálne básne i hudobnografické partitúry, filmy, video i multimédiá, mechanické hračky, hudobné automatofony, nezmyselné objekty i kybernetické objekty i kybernetické systémy, pionierske podoby mail artu, vizuálneho i akustického performancu, privátnych mytológií i fikcií. Interakcie rôznych druhov umení a ich médií stierajúcich štandardné i nové podoby – hudba je báseň, je divadlo, je recept i improvizácia, je obraz i objekt, je akcia i prázdny priestor, je drobnosť i všetko. (Adamčiak, M.: Fluxus. In: Profil č. 22-23, 1992, s. 19.)

¹¹⁵ Koller, J.: Od antihappeningového otáznika k novej vážnosti. In: Výtvarný život, č. 4-5, 1994, s. 18.

¹¹⁶ Štraus v súvislosti s *Happsocom* písal Mlynárčikovi: *Dovoľ, aby som v polemike proti tvojej téze o sprostredkovanosti vývoja na Slovensku použil príklad Tvojho vlastného diela „Happsoc I.“ z mája 1965. Medzi základnými historickými počinmi konceptuálnej tvorby sa medziiným pripomína tzv. deklaračná séria, uskutočnená Atkinsom a Baldrinom na jar 1967. Za predmet umenia (art ambience) je takto prehlásený Oxfordshire v Anglicku v celku a jednotlivostiach (Magdalene College, Chrischurch Meadow, parkujúci Volkswagen na Banburg High Street a i.) Teda zopakovanie vášho spoločného počinu so S. Filkom – dva roky po Vás! Tvoja a iných intuícia nezaostávala v tých rokoch za tým, čo sa dialo v Paríži, Londýne, Dusseldorfe, a*

V šesťdesiatom ôsmom bol Mlynárčik prítomný na mieste činu, keď Piere Restany zatváral Múzeum moderného umenia v Paríži *pre jeho neupotrebitelnosť*. Mlynárčik zasahoval aj slovom: *DNEŠNÝ UMELEC patrí na stavby a do ulíc, do laboratórií tovární a obchodov! V čase koncernov, chŕľiacich denne milióny exaktných výrobkov, zostáva alogikou „kumštýrstvo“ sterilného ateliéru ... MAJETNÝ SNOB sa stal živiteľom dnešného umenia. Vytvoril si zložitú mašinériu trhu s umením, veľkagalériami, galériami a umeleckými knajpami*¹¹⁷. Mlynárčikova tvorba v „skutočnosti“ je originálna aj v ďalších akciách-hrách-podujatiach: *Memoriál Edgara Degasa, Evina svadba, či Deň radosti, keby všetky vlaky sveta*, všetky, i keď v rôznych súvislostiach, dokazujú možnosť rozpustenia hranice oddeľujúcej umenie od života.

Nachádzame tu paralely k niektorým dielam, ktorými sa zaoberala predchádzajúca kapitola. Pripomeňme si, že Grečnerov Turo sa vo filme *Každý týždeň sedem dní* pýtal: *Aký je rozdiel medzi životom a hrou? Viola v Robbe-Grilletovom Edene zase hovorí Nebyť, alebo stále hrať, čo je to cit, ja city neprežívam iba hrám*. Havetta vo filme *Predpoveď: Nula*, zobrazil skupinu mládežníkov, ktorí v pouličnom happeningu manifestačne popierajú a zosmiešňujú pravidlá reality. Yorickovi, Andrejovi a Marte sa realita stáva javiskom pre hru v Jakubiskom filme *Vtáčkovia, siroty a blázni*.

Šesťdesiate roky (a nebol to len Koller a Mlynárčik) vo výtvarnom umení na Slovensku, prešli od ilúzie dosahovanej „klasickými“ výrazovými prostriedkami k vytváraniu ilúzií pomocou „materiálu“ sveta. Svetom tvorili svet. Dalo by sa povedať, že najextrémnejšia poloha tejto tvorby spochybnila samotnú realitu sveta.

Alternatívny film? Na Slovensku?

Výtvarníci dokážu pracovať s kamerou radikálnejšie inak, ako profesionálni filmári. Kamera v rukách výtvarníka sa premieňa na nástroj, pred ktorým netreba mať žiadnu úctu. Výtvarník chce byť vždy nanovo Dzigom Vertovom¹¹⁸, kamerou chce pátrať a objavovať ešte nezaznamenané záhyby reality. Výtvarník¹¹⁹ kamerou filozofuje, autenticky kladie dôležité

možno aj v New Yorku. (Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Pallas, Bratislava, 1992, s. 209.)

Ak pozorne pozorujeme *Happsoc*, zistíme, že dôsledky tejto „udalosti“ majú význam, ktorý je väčší ako veľký. *Happsoc* sa totiž - svojím privlastňovacím gestom - zároveň stal dielom s najbohatšou dokumentáciou. Pretože ak boli jeho súčasťou všetky ženy (138 936), muži (128 727), domy (18 009), chladničky (17 534), vodovody v bytoch (400 070), vodovody mimo bytov (944), atď., boli jeho súčasťou (*šokuje svojou holou existenciou*) i všetky udalosti, ktoré počas siedmich dní v neštylizovanej skutočnosti Bratislavy prebehli. Ak by sme išli do dôsledkov, vynára sa nám „nekonečnosť“ spomínanej dokumentácie: všetky sobášne, rodné a úmrtné listy (...), účty za elektrinu, plyn, telefón (...), poštové a iné pečiatky, osvedčenia o novom vodičskom preukaze... to všetko (ak vzniklo medzi 2.- 8. májom 1965) dokladuje *Happsoc*. Dokonca ak niekto z rôznych dôvodov spomína na udalosti tých dní (napr. 3.mája si zlomil nohu, alebo vykradol obchod), mal by vedieť, že jeho spomínanie je súčasťou umeleckého diela. A konečne druhotnou dokumentáciou *Happsocu* sú všetky foto a fonografické záznamy. Môže to byť dovolenková fotka spred SND, 8mm film zaznamenávajúci prvé kroky dieťaťa, alebo časť vtedy realizovanej inscenácie v televízii.

Teoreticky: zoskupením všetkých spomínaných prejavov do audiovizuálnej formy by vznikol autentický dokumentárny film. On aj vznikol - „nakrútil“ ho *Happsoc*, tým, že ho označil - len nebol nikdy zostrihaný.

¹¹⁷Restany, P., Mlynárčik, A.: *Inde*. Slovenská národná galéria, Bratislava, 1995, s. 60.

¹¹⁸ *Som - filmové oko. Som – mechanické oko. Som – stroj, ktorý nám ukáže svet, taký, aký ho vidím iba ja. Odo dneška sa navždy oslobodzujem od ľudskej nehybnosti.* (Citované podľa: Gregor, U. – Patalas, E.: *Dejiny filmu*. Tatran, Bratislava, 1968, s. 79.)

¹¹⁹ Samozrejme, nielen výtvarník. Pojem *výtvarník* používame pre skutočnosť, že súčasťou slovenskej - s filmom experimentujúcej - scény, tvoriacej mimo oficiálnej štátnej kinematografie, boli iba výtvarníci.

otázky, na ktoré zväčša neočakáva odpoveď. Výtvarník bohato využíva možnosti štylizácie, aby sa do jeho výpovede, paradoxne, dostala čo najväčšia miera autentickej skutočnosti – tej, ktorá je „voľným“ okom neviditeľná.

Vyslovené sa vzťahuje aj na slovenskú výtvarnú scénu. Žiaľ, kamery sa razantne zmocnila až v deväťdesiatych rokoch, teda v čase, keď v našich podmienkach sprístupnela videoteknika.

Nepredbiehajte. Na Slovensku sa mimo oficiálnej štátnej kinematografie nevyskytla takmer žiadna filmová inakosť, čo zaiste súvisí s absenciou silnejšej alternatívnej kultúry vôbec. O to vzácnejšie sú filmárske aktivity niekoľkých výtvarníkov. V sedemdesiatych rokoch sa tvorbe alternatívnych filmov systematicky venoval Vladimír Havrilla. V osemdesiatych rokoch sa pridal Ľubomír Ďurček a objavilo sa aj pár individuálnych výkrikov Vladimíra Kordoša a Petra Meluzina. Pre toto priekopnícke obdobie je príznačná práca s filmovým materiálom, prevažne 8mm filmom (Ďurček, Havrilla), ale i ojedinelé pokusy s 16mm filmom (*Aténska škola* Vladimíra Kordoša). V deväťdesiatych rokoch potom niektorí autori prirodzene prešli k práci s video médiom.

Jozef Macko bol prvým, kto rozsiahlejšie zmapoval inakosť (*experimentálnosť*) domácich audiovizuálnych prejavov¹²⁰. Jeho text neobišiel ani otázku pojmu alternatívneho: *Po víťaznom nástupe „normalizácie“ sa experimentálny film na Slovensku stáva „alternatívnym“ nielen v zmysle doslovného prekladu latinského základu slova „alter-natívny“, teda „inak zrodený“, nie zo zvyčajných postupov drámy a epiky, ale v zmysle „alternatívnej“, „neoficiálnej“ či „podzemnej“ kultúry – „undergroundu“, lebo takéto filmy práve preto, že chceli byť „inak zrodené“ a „inakšie“, už mohli vznikať väčšinou len neoficiálne a v amatérskych či poloamatérskych podmienkach*¹²¹.

Zastavme sa pri pojme *alternatívny*. Nazdávame sa, že vo vedomí diváka alternatívny film nikdy nefiguroval v zmysle: **inak zrodený** - (zjednodušene:) **inak rozprávajúci**. Alternatívny experiment *Eden a potom?* Alebo, aby som ostal pri filmoch spomínaných v texte Jozefa Macka, alternatívny experiment *Deň radosti?* Nie, doslovný preklad latinského základu je zavádzajúcou cestou, pod prívlastkom alternatívny (film) rozumieme skôr Mackove *ale, aj*, teda druhý význam: **neoficiálny**. Čiže v iných (neoficiálnych) kultúrnych prostrediach zrodený, z čoho potom prirodzene vyplýva aj inakosť zrodeného diela. Treba pripomenúť, že Macko hovorí o alternatívnosti experimentálnych filmov, nie alternatívnych filmoch. Avšak označovať sledovaný okruh filmov kombinovaním pojmov *alternatívny* a *experimentálny*, môže byť - pre príbuznosti významov, ktoré nesú, ako i pre špecifickosť vžitosti pojmu *alternatívny* - navyše znejasňujúce. Z toho vyplýva, že na Slovensku do roku 1970 žiadna alternatívna filmová tvorba nejestvovala. V rôznej miere sa s možnosťami filmového jazyka experimentovalo iba na poli dokumentárneho a hraného filmu, teda oficiálnej kinematografie. Sú to tituly, ktoré sa pokúsili zachytiť predchádzajúce kapitoly tejto práce.

Čaká nás ešte jeden návrat k citovanému textu, pretože spájať neoficiálnosť *alternatívneho* a *undergroundového* by mohlo robiť ďalšie komplikácie. I keď niekto môže vnímať tieto pojmy ako synonymá, sú to dve rozdielne neoficiálnosti.

¹²⁰ Osobne som mu veľmi vďačný, pretože jeho práca o experimentálnom filme bola pre mňa dôležitým impulzom. Časť FILMY VÝTVARNÍKOV ide osobitne po ním vyznačenej trase.

¹²¹ *a ak začali vznikať alebo sa im podarilo vzniknúť v profesionálnych podmienkach a s „oficiálnou“ podporou – v Slovenskom filme alebo Slovenskej televízii – väčšinou neboli dokončené, alebo sa z nich stali takzvané „pozastavené“ či „zakázané“ filmy, alebo sa jednoducho verejne nepremietali či nevysielali.* (Macko, J.: Experimentálny film. In: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 457.)

Slovenský filmový *underground* nie je. Prečo? V inom kultúrnom prostredí zrodený, ešte neznamená v podzemí zrodený. Pod zemou sa skrýva to, čo je oficiálnym vnímané ako nebezpečný protest. *Alternatívny* film môže byť aj apolitickou reakciou na produkciu oficiálnej filmovej tvorby. To by sa v našich podmienkach samozrejme bolo čiastočne spájalo aj s politicky namiereným nesúhlasom.

Undergroundový film útočí hlavne na systém, ktorý film vyprodukoval, nie je spokojný s oficiálnym spoločenským zriadením. Okrem toho, underground je „hrubý“. Underground je nekompromisný, je nespokojný rebel s chovaním „grázla“. Prostredie pod zemou sformulovalo aj jeho vulgárny slovník¹²²: Napríklad za prezidentov portrét je nastrihnutá rapid montáž pohlavných orgánov vo veľkom detaile, ktorú vystrieda pionier kladúci kvety na hrob ruského vojaka v prelínačke s močením somára. Mohli by sme pokračovať: spartakiádu a správy zo športu prestrihávané horiacou mačkou a dáviacim starcom, vystriedajú zábery idylicky usmievajúcich sa dovolenkárov vo Vysokých Tatrách, prestrihávané zábermi z prefajčenej miestnosti kde si (v spomalenom zábere) skupinka „vlasáčov“ s rukami a nohami v obväzoch hádže o pletivom potiahnutú stenu loptu s nápisom Varšavská zmluva. To všetko za zašumeného zvuku plačúceho dojčaťa. Pritom obrazu dominuje zámerná nekvalita: škrabance, zlé nasvietenie, materiály oficiálneho sú zachytené priamo z televíznej obrazovky, zostrihaný film bol nanovo stiahnutý z premietania v rozbitom interiéri záchodu a prezentovaný premietaním na tri nahé postavy.

Na rozdiel od ostatných satelitných štátov bývalého Sovietskeho zväzu sa Slovensku takto filmom básniace „živly“ vyhli. Časť domáceho výtvarného prostredia, ktoré sa v neprajných sedemdesiatych a osemdesiatych tajne stretávalo, má od „pudovosti“ undergroundu ďaleko. Tým samozrejme nespochybňujeme silu ich nesúhlasu, ktorý sa nevyhol sprievodným javom ako sledovanie, domové prehliačky, či výsluchy realizované príslušníkmi ŠtB.

Faktom ostáva, že výtvarnícka alternatíva sa v tom čase nenechala zväbiť pohyblivými obrázkami. Na výstave usporiadanej Slovenskou národnou galériou - *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. Storočie*, iba jediný krátky film dokumentoval jedno z rady neoficiálnych stretnutí - **1. otvorený ateliér** (1970). Hoci tento čiernobiely film používa „klasické“ naratívne postupy jeho inakosťou je nekonvenčnosť predkamerovej reality (tvoria ju vystavené práce výtvarníkov a čaro zachytenej atmosféry slobodne a uvoľnene sa usmievajúceho priestoru nie oficiálneho). Alternatívna scéna výtvarníkov mala pri tvorbe svojej inakosti plné ruky štetcov, predmetov, akcií i konceptov, kameru už nebolo čím chytiť.

Vráťme sa ale k Vladimírovi Havrillovi, ktorého ako jediného výtvarníka domácej výtvarnej scény sedemdesiatych rokov film vytrvalo pokúšal.

No limit

Vladimír Havrilla vyštudoval sochárstvo, jeho tvorba však vyskúšala rôzne formy umeleckého prejavu. Podobne ako hlavná a jediná hrdinka jeho filmu *No limit* (1976),

¹²² Samozrejme takto vymedzený underground je len individuálnym chápaním pojmu, ktorý môže mať v rôznych kultúrno-historických kontextoch významovo odlišné nazeranie. Azda najrozhodujúcejším momentom, pre takto zvolené chápanie pojmu, bolo vzhľadnutie bloku filmov z bývalej NDR. Materiál bol označený podtitulom *underground* a pozostával z rebelujúco agresívnych výpovedí, ktoré mali spoločný menovateľ: obžalúvali spoločenský systém, otvorene demaskovali prezentovanú realitu. (Viacej pozri: Adamove J.: Diplomová práca. VŠMU, Bratislava 1999, s. 30-38.)

nedokončiac jednu činnosť púšťa sa do ďalšej¹²³. Autor hasí prítomnosť potreby experimentovať v testovaní jazykov, ktoré sa ho zmocňujú. Poviedku *Skleník* uvádza slovami:

Wynton Marsalis povedal, že sóla majú byť krátke. Bol to odkaz pre väčšinu jazzmanov. J. L. Borges na otázku čo radí spisovateľom, povedal: „Píšte len vtedy, keď nemôžete nepísať.“ A Picasso: „Keď nemám modrú, zoberiem červenú“.

*A teraz sa poviedka napíše sama*¹²⁴.

Havrilla chcel vždy robiť filmy. Nakrúcal ich vlastnou 8mm kamerou.

K najvýznamnejším z jeho tvorby možno zaradiť **Lift** (1974)¹²⁵. Vidíme v ňom dve, tesne nad zemou sa vznášajúce postavy žien s mierne rozpaženými rukami a mierne rozkročenými nohami. Levitujúce sa pohybujú v prostredí dômyselne nakomponovaného záberu. Tmavá pôda obrazu (ihrisko) je „preškrtnutá“ dvoma bielymi čiarami, ktoré sa pretínajú. Pohyb tmavo a svetlo odetej dievčiny sa odohráva prevažne nad týmito úsečkami záberu. Po krátkom levitačnom baletе sa protagonistky zo záberu strácajú, ostávajú len čiary.

Lift sa pohráva s možnosťami filmovej narácie (trik). Významovo mnohoznačný kontrast čiernej a bielej spolu s levitáciou v priestore ihriska (hra a jej pravidlá) pripúšťa viacero interpretačných prístupov. Otvorenosť interpretácie je príznačná aj pre ostatné Havrillove filmy.

Dva filmy z roku 1973 – **White (bazén, rúra)** a **White (pena)** sú performanciami¹²⁶ pre kameru. Prvý z nich zobrazuje ženu uviaznutú v akejsi igelitovej maternici. Performancia je založená na pohybe, ktorý zápasí so „zamotanosťou priestoru“ (pokúša sa žena oslobodiť?). V druhom filme vidíme ženu v bielom, kresliacu bielou penou na stenu. Nasleduje zotieranie peny. V podobnom duchu (akcia, performancia) prehovára **No limit** (1976), zložený zo striedania viacerých činností vykonávaných jednou osobou. Vo filme **Bábika** (1982) zase vidíme ženu sediacu za stolom prikrytým plátnom. Žena gestom (pohybom ruky) oživuje plochu stola: vynárajú sa na ňom (a nad ním) rôzne výtvarné nepredmetné kompozície (najprv čierne, potom červené) a trikovou animáciou oživená bábika.

Pre filmy druhej polovice sedemdesiatych rokov je charakteristická autorova aktivita na poli kresby. V názvoch a obsahoch animovaných filmov cítime Havrillu kresťana: **Lebo veľa hrešila** (1977), **Modliaca figurína** (1977), **Milosť** (1977). Práce vo svojej formálnej rôznorodosti potvrdzujú jeho pozitívny sklon k experimentálnej tvorivosti¹²⁷.

Havrilla si dobre rozumie aj s literárnym textom. Je autorom originálnych filmových poviedok a scenárov. Napríklad Hitlerova fiktívna návšteva Petržalky v poviedke *Tango pieseň srdca: (...) Znie pekné Dusíkove tango. Ťažko tomu uveriť, ale Hitler je dojatý. To, čo*

¹²³ S týmto výstižným prirovnaním prišiel prvý Jozef Macko. Autorova sebadefinícia: *Vladimír Havrilla – enfant terrible bratislavskej umeleckej scény. Keď modeluje sochu, myslí na poviedku. Keď píše poviedku, myslí na labute. Keď kŕmi labute, sníva o Slovenskom štáte. Keď ho volia za prezidenta Slovenského štátu, vzdáva sa kandidatúry a modeluje sochu.* (Macko, J.: Experimentálny film. In: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 459.)

¹²⁴ Úryvok z poviedky Vladimíra Havrilla *Skleník* (20. 07. 1998), autorov archív.

¹²⁵ *Tento film, tento je dôležitý, tento, Lift, jéééj ten mám najradšej, čiernobiely ale...* počujeme autora vo videožurnále **Barla**, do ktorého Peter Rónai zaradil aj Havrillov film. Samozrejme Rónai ho „posunul“, keď v ňom ponechal audio premietania - ich vzájomný dialóg (Rónai nezrozumiteľný) a zvuk premietačky. Tak sa dozvedáme, že film sa nakrúcal tri hodiny (*ale bola to zábava*) a účinkujúce stál svalovú horúčku, pretože museli 1000 krát vyskočiť, režisér mal problém s hrdlom (1000 krát povedal *raz, dva, tri – hop*).

¹²⁶ Význam pojmu *performancia* zodpovedá definícii uvedenej v Slovníku svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia (Kruh súčasného umenia Profil 1999, s. 213. – 215.). Rovnako aj pojmy *akcia* a *happening* (Tamtiež s. 19. – 23., 104. – 107.)

¹²⁷ Jozef Macko uvádza aj ďalšie filmy **Horiaca žena** (1974) a **Žlté nebezpečenstvo** (koniec sedemdesiatych rokov). V texte ich (spolu s filmami *Lift* a *No limit*) zároveň podrobuje dôkladnejším analýzám. Pozri: Macko, J.: *Slovak Alternative and Experimental Film*. In: *MovEast, Hungarian Film Institut* 1992, č. 2.

*cíti k tomuto dievčaťu, je viac ako sympatia. Podíde k dievčaťu, jednou rukou ju objíme okolo pásu a urobia prvé tanečné kroky (...)*¹²⁸. Alebo sedemdielny *Odysseov návrat*, ktorý by sa *nakrúcal asi 87 rokov* (jedna časť asi po 18 rokoch – autentické starnutie hlavného hrdinu), pričom *hlavný hrdina by sa musel dožiť minimálne 91 rokov*, preto by sa simultánne nakrúcalo desať verzíí s desiatimi hlavnými postavami¹²⁹. V poviedke *Námorníček* zachytil genézu ktorou prešlo rovnomenné dielo, a ktoré vyústilo do videofilmu **Námorníček** (1992).

K práci s pohyblivým obrazom sa Havrilla vrátil v **Café Propeler** (1999). 8mm film nahradil počítač. Projekt realizovaný v 3D trvá tridsať sekúnd, ktoré pre autora znamenali dva mesiace nepretržitej práce. Tlačil termín výročia Milana Rastislava Štefánika, ale aj výtvarníková fascinácia touto postavou. Obdivoval ho už ako malý chlapec, jeho sochu (*tá letecká čiapka s okuliarmi...*), ktorá bola nahradená nekvalitným Štúrom. Fascinácia sa spája aj so Štefánikovou smrťou, tá je podľa autora podobne ako Beňovského, Ježišova, Budhova, či Kenedyho znejasnená, čo vytvára priestor pre legendy a špekulácie, ktoré napomáhajú ich nesmrteľnosti.

V *Café Propeler* sa Štefánikova socha (návrh Havrilla) na podstavci opakovane vynára zo stredu Dunaja a rovnako opakovane nad ňou prelietavajú tri červené dvojplošníky. O dotiahnutosti projektu svedčí fakt, že bol realizovaný v mierke a prepracovaný do najmenších detailov (napr. točiace sa vrtuľky lietadiel).

Vidíme, že Havrilla pri práci s filmom inklinuje k rôznym formám animácie. V *Lifte a Bábike* vďaka nej realita nerešpektuje fyzikálne zákony, v sérii filmov z druhej polovice sedemdesiatych rokov už predkamerovú realitu nahrádza čistá animácia. Podobne ako v *Café Propeler*, v ktorom už autor nepoužil ani klasické maliarske (a sochárske) „nariadenie“.

Asketik Havrilla sa úspešne vyhýba rozpusteniu každodennosťou, je rytierom našej výtvarnej scény, pretože sa nemieni schizofrenicky tváriť, že stíha aj život aj tvorbu. Kláštor umenia vníma ako bydlisko, nie pracovisko.

Na záver: jedna z troch verzíí básne *Gulka a čelo*

*Gulka ako orech
do hlavy mi vošla
do hlavy mi vošla
gulka ako orech
gulka, čože si to urobila?
Do hlavy som vošla
z druhej strany vyšla
do hlavy som vošla
z druhej strany vyšla
To som urobila!*

¹²⁸ Dej príbehu je miestami prerušovaný poetikou výtvarníka: *Príbeh treba poponáhlať dopredu. Toto je len filmová poviedka a mala by byť čo najstručnejšia. Aj taká bude. Krátka, jasná a tvrdá ako diamant. Je rok 1994 a nikto nemá čas na dlhé state.*

¹²⁹ Avšak v poslednej poznámke k textu Havrilla spochybňuje: *Ale načo sa namáhať a simulovať deje, ktoré sa nikdy nestali? Investovať a mŕňať veľa peňazí, manipulovať hercov, prenášať kamery, stojany, svetlá, narobiť veľa kriku a neprespať mnoho nocí? Cieľom filmu je pobaviť a zanechať dojem. Ale nespĺnili to už tieto riadky? To je najjednoduchšia verzia. A napokon... Ak je príbeh dobrý, dá sa povedať jednou vetou: (a) Starší muž /106/ prešiel časové polia a teraz hrá sambu s dievčatom. (b) **DIEVČATKO A STAREC HRAJÚ SAMBU A NO END.***

V osemdesiatych rokoch sa k Vladimírovi Havrillovi pridáva Lubomír Ďurček a niekoľko ďalších, pohyblivého obrazu chtivých, výtvarníkov¹³⁰.

Extrevent

Ak je Havrilla predovšetkým animátor a len niektoré z jeho titulov zaznamenávajú vyjadrovacími prostriedkami filmu neštylizovanú performanciu, tak Ďurčekova práca s filmom vychádza hlavne z tvorby v realite - štylizovanej prostredníctvom akcií a happeningov.

Ešte roku 1979 zarezonovali v bratislavských uliciach **Rezonancie**. Akcia sa odohrala v rámci dní pouličného divadla a na vzniknutom chvení, spôsobenom včlenením divadelného (hry) do každodennej reality, sa podieľal aj Lubomír Ďurček. Spolu s Jánom Budajom a asi desaťčlennou divadelnou skupinou *Labyrinth* vyrušovali istotu okoloidúcich. Robili tak prostredníctvom niekoľkých hraných konfigurácií realizovaných podľa vopred pripraveného scenára. Akcia podliehala dvom fázam. Najprv sa nasadená skupina včlenila do davu, potom sa na povel spustila akcia.

Jednou z nich bola *Aureola*: skupina na povel a v časovom limite 5 sekúnd obkľúčila obeť - nič netušiacieho chodca z davu. Pochytaní za ruky ju potom bez vysvetlenia sprevádzali smerom, ktorým sa vydala. Ak sa človek cítil ohrozený a priblížil sa k niektorému členovi konfigurácie aureola sa rozpadla. Nedobrovoľný účastník dostal na záver akcie lístok s textom, ktorý mu oznamoval, že sa stal súčasťou akcií pouličného divadla. Keď sa už informovaná obeť ocitla opäť v „živote“ prichádzal katarzný moment: *Preto nejde len o recesiu. Bol to pokus urobiť divadlo poctivým spôsobom*¹³¹.

Ďurčekova tvorba (vyštudoval VŠVU, odbor: maľba) nasledujúcich rokov je úzko prepojená s umením akcie a happeningu, za spoluúčasti kamery.

Film **Informácia o rukách a ľuďoch** (1982) vznikol z akcie, ktorá s ním vopred počítala. I keď všetko nevyšlo podľa autorových predstáv (namiesto dvanástich prišlo len šesť účastníkov, zábery nevyšli - v titulkoch sa objaví, že ide o časť z pripravovaného filmu *Ráno*), dvanásť ohmatávajúcich sa rúk sa na filmový materiál dostalo. Zámerom akcie bolo sústrediť na jednom mieste (smetisku) ľudí, ktorí sa navzájom nepoznajú (príchod so zakrytými očami) a rozohrať identifikačnú hru (iba) pomocou hmatu. Film zaznamenáva práve toto finále. Veľkosť záberu „odrezala“ rukami poznávané ruky tak, že vznikol aj kompozične zaujímavý obraz (film je ČB): do čierneho obdĺžnika (podklad stolovej dosky) vnikajú zo všetkých strán svetlé ruky. Obklopenosť statickou čiernou akcentuje „slepotu nepoznaného“, naopak - z temnoty sa vynárajúce ruky sú svetlým poznávajúcim.

Akciu dokladuje aj kniha zložená z rôznorodého dokumentačného materiálu (scenár, diapozitívy, atď). Kniha vznikla v náklade sedem kusov, pričom dve z nich (účastníkmi neprevzaté) boli rituálne spálené.

Ďalší Ďurčekov projekt - **Domov** (1983), už aktivizuje viaceré výrazové prostriedky filmu. Na jednej strane je tu akcia ako autonómna udalosť: Štyria muži vylosovaní z trinásťčlennej skupiny boli so zakrytými očami odvedení na neznáme miesto v lese. Po príchode na miesto

¹³⁰ Je nutné dodať, že realizácia ich projektov (napriek, tomu, že si ich z veľkej časti financovali sami) nestála úplne mimo oficiálneho. Ďurčekove filmy vznikali v stredisku pre filmových amatérov, Kordošova *Aténska škola* bola súčasťou projektu realizovaného (neskôr prerušeného) Slovenskou televíziou. V tomto zmysle bol „čistou“ alternatívou iba Havrilla, ktorý vlastnil 8mm kameru.

¹³¹ Z osobného rozhovoru s Ľ. Ďurčekom.

boli štyrmi vylosovanými ženami zašití do veľkej kocky z plátna. Jej kľčovitý pohyb terénom lesa (z vnútra kocky nevideným) tvoril jadro akcie.

Filmová „dokumentácia“ vyjadruje Ďurčekov zámer špecifickými (audiovizuálnymi) prostriedkami. Film môžeme rozdeliť do dvoch častí.

Priebeh akcie: dlhšie čiernobiele zábery kocky blúdiacej lesom (bez zvuku), prestrihávané krátkymi statickými zábermi farebných fotografií z vnútra kocky (zvuk: autentické fragmenty rozhovorov zašitých účastníkov¹³²).

Po akcii: podľa prostredia môžeme rozdeliť na: 1. Les - účastníci vyliezajúci z kocky a sedenie po akcii 2. Rozchod domov - cesta a interiér dopravného prostriedku 3. Ulice Bratislavy (akcia končila na Námestí SNP). Všetky tri časti sú zložené iba zo statických farebných fotografií (zvuk: autentické ruchy), a sú prestrihávané dlhšími zábermi čierneho obrazu (bez zvuku).

Ďurčekove experimentujúce umenie, tvorené v teréne reality (*Domov*) - ktorého cieľom bolo *otestovať ten štvorec, neobývateľný priestor, priestor neslobody, kde všetci boli odkázaní na spoluprácu*¹³³ - sa k filmu nezachovalo skúpo. Nedegradovalo ho na záznam, naopak, prostrtedníctvom jednoduchej a výtvarne disciplinovanej montáže (obrazovej, zvukovej a obrazovo-zvukovej) mu vtlačilo úroveň adekvátne akcii samotnej.

V osemdesiatych rokoch vznikol aj film **Biely + čierny** (1988), v ktorom Ďurček animáciou „rozhybal“ Malevičov čierny štvorec na bielom podklade. Uprednostnime však súčasnejšiu prácu¹³⁴, realizovanú s čiastočne odlišným prístupom. Ďurček v nej prešiel k práci s videokamerou.

Extrevecnia (1991) sa skladá z menších akcií. Film nepodliehal žiadnym dodatočným úpravám, autor ho strihal priamo v kamere (Video8). Napriek tomu, že projekt je rôznorodo poetickým útvarom, má jasne čitateľný úvod a záver, ako i pauzy medzi jednotlivými odstavcami.

Film začína detailným záberom na autora stojaceho (v prísne nakomponovanom zábere) pred kmeňom stromu. Po transfokácii na jeho tvár sa vynárame v čisto bielej ploche obrazovky (prelínačka). A práve táto biela rozdeľuje (spája?) šesť rôznych a rôzne dlho trvajúcich obrazov, zložených z rôznych sekvencií. Záverečné zábery sú návratom (cez bielu a stromy) do Ďurčekovej tváre. Pridaný je jeho odchod, pričom zistíme, že vedľa stromu sa pri stoloch bezstarostne a nezainteresovane baví skupina ľudí.

Medzi tvármi sa udeje mnoho: schody, štruktúra povrchu zeme, ukladanie drevených „palíc“ o stenu (dlhý záber na ne), abstrakcia, ruky na tráve (chodia po nich mravce), tiene rúk, tráva, biela čiara krajinou, voda (dlhý záber), „bubnovanie“ po dreve, abstraktné švenky, pletivo, tieň s bodkami, tanec tieňa, abstraktné mihotanie, kývanie zoschnutým stromom (zvláštny zvuk), kanagon, zlepený strom, stohy, asfalt, štruktúry, chôdza cestou uprostred hory, ťahanie červeného a žltého kameňa po ceste na špagáte, žltý kameň a idúci tieň (neskôr sa tieň miestami zo záberu stráca), špagát, „udýchaná“ kamera... Treba dodať, že záber rád vyhľadáva abstraktný detail.

Zjednodušené označenie obrazov, ktoré vynechalo niektoré zábery a predely v bielom, aspoň čiastočne približuje Ďurčekove vizuálne vnímanie, „naostro“ vykrajujúce a zoraďujúce obrazy skutočnosti (i tej štylizovanej). Vytknúť možno miestami nadužívaný zoom a

¹³² Útržky rozhovorov a ruchy sprevádzajúce zašívanie počujeme už počas úvodných titulkov: *počkaj vypadol mi mikrofón / ruchy*. Neskôr (napr.): *pozor, pozor / lebo priestor nenasleduje za nami / už sme na to prišli / hej vy tam vzadu, netlačte sa na nás vpredu*. Zvyšné sú pre krátkosť a nekvalitný záznam nezrozumiteľné. Zaznie aj fragment ruskej hymny.

¹³³ Z osobného rozhovoru s E. Ďurčekom.

¹³⁴ K filmu *Biely + čierny*, ako aj ostatným (doteraz spomínaným) prácam E. Ďurčeka pozri aj: Macko, J.: Slovak Alternative and Experimental Film. In: MovEast, Hungarian Film Institut 1992, č. 2.

nezámerne „amatérsky“ sa trasúca kamera pôsobí ako škaredo napísané slovo inak úhľadného (aj úhľadne neúhľadného) a obsažného textu.

Ďurček je majstrom v citlivom napádaní reality (*Rezonancie, Informácia o rukách a ľuďoch, Domov, Extrevecnia*). Premyslene ju modeluje a upravuje. Niekedy dopĺňa, inokedy uberá, vždy vyrušuje. Hlbavo pozoruje a upozorňuje. Nie je ateliérový maliar, nerobí komorný happening ako Havrilla (vo filmoch *White /bazén, rúra/, White /pena/, No limit*), naopak všetky akcie „vyháňa“ do exteriéru. Havrilla sa pokúša rozptyliť (vytratiť) v levitácii a animácii, Ďurček sa rozptyľuje (vytráca) v tyle reality, akoby nám pripomínal, že pod svetlom býva najväčšia tma.

Filmové podoby akcií využívajú štylizračné prostriedky filmu skromne, ale vo výslednom tvare sa prejavujú podstatne. Najvýraznejšie sú badateľné v strihovej skladbe, ktorá dbá na pauzovité členenie. V osemmilimetrovom *Domove* sa farebné zábery v pravidelnej frekvencii striedajú s čiernobielymi, neskôr farebné fotografie s čiernymi plochami, vo videofilme *Extrevecnia* sú zase obrazy členené bielym obrazom. Druhou nápadnou štylizáciou je práca s autentickými ruchmi.

Ďurček svojou filmovou aktivitou dokazuje, že na uchovanie realizácie iného videnia netreba veľa. A v prípade, že ste sa prebrodili k inému videniu reality, máte pri súčasných video-možnostiach vyhrať.

Teoretik výtvarného umenia Radislav Matuščík vníma časť filmovej aktivity domácich výtvarníkov z obdobia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov ako surogát videoumenia¹³⁵.

Skôr ako otvoríme nasledujúce dve kapitoly povedzme si pár slov o videoumení, pretože Vladimír Kordoš a Peter Meluzin síce ešte v osemdesiatych rokoch používajú klasický filmový materiál, ale neskôr ho nahrádza novšie médium. Tvorba autorov v ďalších kapitolách našej práce sa potom zameriava výhradne na videoumenie.

Začiatok videoumenia sa datuje rokom 1963, v ktorom mal N. J. Paik prvú videovýstavu. Stalo sa tak vo wuppertalskej galérii Parnass. Paik tu pod názvom *Zen for TV* vystavil zostavu televízorov s rozpadnutým obrazom.

Povaha videofilmu je založená na elektronickom zázname obrazu a zvuku. V porovnaní s klasickou filmovou technológiou sa vyznačuje jednoduchosťou zmocnenia sa reality. Aj preto je video vďačnou výbavou výtvarníka. Dôležité je povedať, že *videopásky môžu predstavovať autonómne videopríbehy, alebo tvoria súčasť videoperformancií, videoskulptúr a videoinštalácií*¹³⁶. *Spočiatku väčšina umelkýň a umelcov začala, skôr než sa vyrovnala s elektronickým médium, produkovať videozáznamy, ktoré sa predvádzali ešte tak na festivaloch, vo videotékach múzeí a galérií, alebo sa vysielali v televízii. Mnohí svoje záznamy zaradili veľmi rýchlo do inštalácií, ktoré sú vhodné na optimálnu prezentáciu možností inherentných médiu video, aby ich podporili alebo dokonca rozšírili*¹³⁷.

Ak by sme na otázku z čoho je videoinštalácia zložená odpovedali terminológiou, ktorú nám umožňovalo používať nahliadanie na štylizáciu v dokumentárnom a hranom filme, zistíme, že predmety, ktoré ju tvoria patria do obsahotvorných prostriedkov, teda sú rekvizitami sveta usporiadanými do istých významových konfigurácií. Obrazovka(y) prezentujúca audiovizuálny zámer autora je (sú) zahrnutá(é) ako súčasť tejto štylizovanej konfigurácie. Filmový záznam akoby tu zostúpil z piedestálu „všetko-zaznamenávajúceho“ a

¹³⁵ Pozri: Matuščík, R.: Videoumenie na Slovensku (tri desaťročia: Východiská a perspektívy). In: Katalóg k výstave Video vidím ich sehe. Bern 1994, s. 45.

¹³⁶ Rusnáková, K.: Videoumenie. In: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočia. Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava 1999, s. 286.

¹³⁷ Keller, E.: Videoinštalácie. In: Katalóg k výstave Video vidím ich sehe. Bern 1994, s. 67.

vrátil sa ku svojej matke – súcnu. Obrazovka je predmetom. Neraz prezentujúcim záznam reality, ktorý v susedstve s reálnymi predmetmi sprostredkúva výtvarníkov koncept.

Samozrejme, to je len jeden z možných pohľadov, podriaďujúci sa línii, ktorú sleduje naša práca. Navyše rozoznávame viacero foriem videoinštalácií. Podľa Evy Kellerovej možno rozlíšiť päť základných variánt: videoinštalácia, multimediálna inštalácia, multimonitorová inštalácia, inštalácia closed circuit, interaktívna inštalácia¹³⁸.

Autori spadajúci do „kolónky“ videoumenia nezriedka využívajú videokameru len na čistý (bez dodatočných úprav) záznam autonómnych akcií a performancií (napríklad Vladimír Kordoš, Peter Rónai). V našich podmienkach sa v oneskorenom príchode videoumenia - v deväťdesiatych rokoch - presadila hlavne tvorba videoinštalácií (Peter Meluzin, Jana Želibská, Peter Rónai, Miroslav Nicz, a ďalší).

Zbaviť sa vážnosti

Kto pozná tvorbu Vladimíra Kordoša vie, že umenie je pre neho hrou. Nesvedčí o tom len jeho účasť na Mlynárčikových akciách *Memoriál Edgara Degasa* a *Deň radostí, keby všetky vlaky sveta*, ale predovšetkým akcio-aktívna vlastná: *Veď človek nie je blázon aby zmokol* (spolu s Matejom Krénom, *II. jarný Terén*), *Jánošík*, *Šaman*, *Hostina* a ďalšie. Aj výtvarník Kordoš „ohýbal“ podoby reality, menej štetcom, viac v teréne skutočnosti.

Ešte na začiatku osemdesiatych rokov vznikla **Aténska škola** (1981). Autor zostavil „živú“ kompozíciu podľa rovnomenného obrazu Raffaella Santiho a v statickom jednozáberovom filme ju a jej čiastočný rozpad potom zaznamenal na 16mm film. Aténska škola má svojho (o pätnásť rokov mladšieho) príbuzného: videofilm **G. Bellini 1487 – V. Kordoš 1996**. Početné obsadenie staršieho zo súrodencov (z Raffaelových 58 postáv Kordoš nainscenoval temer dve tretiny, napríklad Rudolf Sikora v úlohe Herakleita, Rudolf Fila ako Euklides), vystriedal pôvabný dialóg Kordošovej manželky a ich dvojročného syna. Obidva filmy začínajú záberom na dielo, ktoré bude interpretované. Nasleduje opäť záberová „jednoslovnosť“ postavená na dôslednej kompozícii. Dôležitým sa stáva oživenie obrazu – maľby (pohyb v obraze, nie pohyb obrazom). Druhý z filmov využíva čiastočne bohatšiu štylizáciu, kamera otvára dejisko akcie pomocou pomalej transfokácie z interpretovaného diela¹³⁹ – v zábere sa objavia „performeri“: žena v červeno-modrom a nahý chlapec, pred zeleným pozadím¹⁴⁰. Celá kompozícia je profesionálne nasvietená¹⁴¹, film končí zatmievačkou. Videozáznamy boli zhotovené aj z ďalších akcií (napr.): **Spojenie živlov** (1987), **Pocta F. X. Messerschmidtovi** (1989), **Pálenie vlastného tieňa** (1991).

Kým Ďurček realitu štylizuje vo forme „pouličného divadla“, Kordoš ju inscenuje v „scénograficky“ prešpekulovanom interiéri. Kordoš nie je iný za, ale pred kamerou. Prvé dve akcie (interpretácie Raffaella a Belliniho) sa poctivo pripravili na jej príchod, hrali iba pre ňu, ukázali jej „čo“ má vidieť, ale do akcie jej zasahovať nedovolili. Zvyšné ju akceptovali ako

¹³⁸ Viaczej pozri: Keller, E.: Videoinštalácie. In: Katalóg k výstave Video vidím ich sehe. Bern 1994, s. 67. – 69.

¹³⁹ Z toho vyplýva, že film je bez jediného strihu (na rozdiel od Aténskej školy, ktorá je zložená z dvoch záberov).

¹⁴⁰ Nasleduje hravá improvizácia: chlapec sa hanblivo „mrví“ v lone matky. Ďalej sledujeme akt dojčenia, ktorý pôsobí ako meditácia (podporená i hudbou). Vyrovnaný usmievavý výraz v „madoninej“ tvári tvaruje celý dej. Z neho razí idea harmónie, istoty – vzťah matky a dieťaťa. Hravosť ako základný predpoklad vyplynula zo spomínaných skutočností.

¹⁴¹ Film sa realizoval v priestroch VŠMU.

jedného z prizierajúcich sa. Kordošove filmy si z množstva špecifických vyjadrovacích prostriedkov filmu osvojili ten najelementárnejší: možnosť záznamu pohybu. Pohybu, ktorý zároveň dokumentuje pohyb Kordošových tvorivých podôb v hravom.

Balkón plný laku

Fakt, že teoretici všetkých umenovedných odborov by sa mali častejšie ako občas prejavíť ako filmári dokázal, podobne ako Peter Mihálik, aj výtvarný kritik a teoretik Radislav Matuščík. Stal sa kameramanom a strihačom minimalistického filmu **Loggia** (1984). Peter Meluzin v ňom natiera drevený latkový obklad loggie lakom.

Čiernobiely film pozostáva zo štyroch dlhých záberov, ktoré sa ako celok štyrikrát zopakujú. Veľkosť záberu sa takmer nemení. Kompozíciu vytvárajú rôzne široké línie latiek dreveného obkladu a kovového zábradlia. V miernom podhlade vidíme postavu lakujúceho. Umelec „zneužil“ banálnu činnosť (i keď v tomto prípade zohralo istú dôležitosť i to „čo a kde je natierané“ – film je súčasťou tematicky koncipovanej akcie¹⁴²) a spolu s Matuščíkom ju uvidel a zaznamenal inak. Prevažujúci aspekt ironického sa tu dopĺňa s vnímaním, ktoré je založené na sústredenom pozorovaní. *Loggia* nám pripomína *Violove: Mne kamera v živote umožňuje alebo ma núti pozerať sa na obyčajný objekt alebo niečo jednoduché dlhý čas*¹⁴³.

Peter Meluzin sa vo svojej tvorbe systematickejšie zaoberal pohyblivým obrazom (i nepohyblivým – obrazovka ako miesto pre statický text) v rokoch deväťdesiatych. Médium obrazovky zväčša zakomponúval do svojich diel. Pri tvorbe videoinštalácií myslel predovšetkým na dôsledné usvedčovanie média médium.

Vo videoinštaláciách **Life after Life** (1993) a **Ale pozor...** (1994) ponúka plocha obrazovky „iba“ text. V prvom diele je to krátka správa (skutočná, výtvarník sa o nej dozvedel z tlače), o tragikomickom prípade z francúzskeho Roubaix: rok mŕtveho muža našli v kresle pred rok zapnutým televízorom. Videoinštaláciu tvorilo okrem televízneho prijímača pár jednoduchých rekvizít ako kreslo, stolík pod televízor a koberec.

Videoinštalácia *Ale pozor...* cituje na piatich obrazovkách, ktoré boli uložené vedľa seba na kovovom regále, Alvina Tofflera: *To čo sledujeme teraz, je vzostup videologiky, ktorá so sebou prináša úplne odlišnú gramatiku. Ale pozor: neprechádzame od kultúry ovládanej literárnou logikou k inej kultúre, ovládanej logikou obrazovky, ale pohybujeme sa smerom k chaosu, kde sa budú logiky množiť a vzájomne stretávať, až vznikne dnešnými očami nerozpoznateľná kultúra budúcnosti.* Text sa objavuje v rôznych jazykových mutáciách (anglicky, slovensky, nemecky), ale čítať ho možno len torzovite, pretože tv-prijímače sú umiestnené v škatuliach, ktoré sú na strane obrazovky rôzne perforované.

Video **Horror vacui** (Strach z prázdna, 1993) je hravým dotvorením prázdnej plochy pamätníka. Autor na miesto kde stál pomník predstaviteľa komunistických odborov virtuálne dosadil pár „šantiacich“ ženských nôh. Posmievať sa erotično - „inštalované“ dodatočne v obrazovke - má charakter výdychu i vzdychu: Lahkosť je determinovaná pomínutou

¹⁴² (*Loggia*, poznámka J.A.) je na jednej strane vlastne časťou dokumentácie „výtvarnej“ akcie *Terrazino* z jari roku 1984, jednej z niekoľkých desiatok podobných akcií a land-artových diel realizovaných pod názvom *Terén* v krajine na štyroch stretnutiach viacerých slovenských akčných a výtvarne akčných umelcov v štyroch ročných obdobiach v rokoch 1982 – 1984. Ako terén pre svoju akciu a svoje „land-art“ použil Meluzin ironicky *terrazino* – balkónik svojho panelákového bytu – a „land-art“ ironicky degradoval na utilitárne úpravy tohto balkóna, vyjadrujúc sa tak k možnostiam a schopnostiam obyvateľa paneláku. (Macko, J.: Experimentálny film. In: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997, s. 460.)

¹⁴³ In: Profil, III roč., 1993, č. 8-9, s. 27.

(dezinštalovanou) minulosťou a obavu vzbudzuje hodnota prichádzavšieho. Autentickí okoloidúci - netušiac do akej kompozície ich autor vtiahne - sa ľahostajne prechádzajú v otvoreno-prázdnom priestore. Akoby sa „Meluzinove nohy“ posmievali práve im: Tak ako vy paroháči, štyridsaťročný „flirt“ to bol a vy ste nič nezbadali?

Záznam z videoinštalácie **Home video** (1996) uchopuje známu meluzinovskú tému: Štyri televízory, nainštalované do tmavého priestoru maringotky, supľujú sklenenú výplň okna. Výhľadom z neho sú obrazy z amerického seriálu Dallas. Život fikcie (seriálu) je dosadený na pozíciu reality, hranica je stále nejasnejšia¹⁴⁴.

Vidíme, že Meluzinova ostatná „filmová tvorba“ neusiluje o nekonvenčný filmový tvar (z uvedených projektov len jeden použil kameru), jeho inakosť (jeho audiovizuálna inakosť) je inde – záujem sa točí okolo podstaty média. Meluzinove experimentovanie s obrazom (obrazovkou – s významom, ktorého je nositeľom) nadstavuje zrkadlo žitému konzumu, je to portrét premedializovanej spoločnosti, ktorej nemoc (rozbolené brucho plné sladkých cukríkov, závislosť na nich a nedostatok „vitamínov reality“) má viditeľné symptómy v podobe neutešeného stavu „obyčajnej“ komunikácie.

U všetkých autorov sme prestupovali z rokov sedemdesiatych (Havrilla) a osemdesiatych (Ďurček, Kordoš, Meluzin) až do rokov deväťdesiatych. S nimi a videotvorbou sú pevne späté mená dvoch výtvarníkov: Jana Želibská a Peter Rónai.

Zákaz dotyku

V čase keď sa Jana Želibská začala venovať videotvorbe pôsobila na výtvarnej scéne už štvrtstoročie. Preto erotický aspekt prvej videoinštalácie **Zákaz dotyku** (1992) musíme vnímať v kontexte jej predchádzajúcej tvorby. Tvorby husto posiatej (zdanlivo naivným) kosoštvorcom, skratkovitým odkazom na ženskú, ale i (v neprítomnosti ukrytú) – mužskú percepciu „dobrodružstva rozkroku“ (a s ním súvisiaceho). Dominuje však moment Ženy pozorovanej ženou.

Nehovorme o odkrývaní sexuálneho, autorkina tvorba je jemnejšia. Stretávame sa s akýmsi čipkovane romantickým (prítom formálne veľmi minimalistickým) erotičnom, ženskosť sa v ňom prezentuje (zrkadlí) v pohlaví. Pôsobenie pohlavia v týchto dielach je „neškodné“, láskavé a najmä asexuálne (!) príťažlivé. Želibskej tvorba nám usmievajúc sa hovorí: Táto víla to je Žena, usmejte sa. Nedovolí pohľadiť, ale pohľadiť.

Výtvarníčkine kosoštvorce podľahli rôznym modifikáciám: niekedy sú to iba čierne plochy, inokedy berú na seba podobu zrkadiel (niekedy kontúrovaných kvetmi, či iným vzorom). Na módnjej prehliadke sa stávajú súčasťou odevu – pričom kosoštvorec je situovaný na „onom“ mieste, takže zakrývajú odkrýva. Inokedy sa kosoštvorcový kvetináč stáva rámom pre zasadený kosoštvorec trávy (zaujímavý je i ten, ktorý ostal - ako stopa po odobratí - v zemi). V ďalšej práci Želibská kreslí spomínaný tvar do piesku na pláži, alebo cez kosoštvorcový kameň v tráve preloží jedno steblo. Motív kosoštvorca, ako jeden z viacerých príznakových prvkov autorkinho rukopisu (prekvapuje, že po ňom nebolo siahnuté v jej

¹⁴⁴ Pripomeňme si slová z Welschovej *Postmodernej moderny*, v stati venovanej Jeanovi Baudrillardovi píše: *V Agonii reálného vyložil Baudrillard tento proces šírení indierencie na vzťah reality k jejím kontrastným termínům. Reálné – podle jeho teze – již neexistuje, protože ho nelze odlišit od jeho klasických kontrastů, jako je popis, výklad, zobrazení. V informační společnosti, kde se skutečnost vytváří informací, je nejen stále obtížnější, nýbrž i stále nemožnější a nesmyslnější rozlišovat mezi realitou a simulovanou realitou. Obě se vzájemně afikují a prostupují, což vede k situaci univerzální simulace.* (Welsch, W: Naše postmoderní moderna. Zvon, Praha 1994, s. 68.)

videotvorbe – monitor kosoštvorec?), výrazne poukazuje na intenzívny a dlhodobý záujem umelkyne o jednu tému, o ženské telo.

Napriek tomu, že Želibská (ako nakoniec i ostatní domáci videoumelci) vstúpila na pôdu videoartu až v deväťdesiatych rokoch, stihla vytvoriť viacero zaujímavých videoprojektov. V jej práci si všimnime jeden výrazný moment: kombináciu (konfrontáciu) reálneho (objektu) so záznamom tohto reálneho. Vo videoinštalácii *Zákaz dotyku* vidíme pohybujúce sa dievča (pohyb na zvuk), pričom dôležitou súčasťou „tanca“ je nástenná dekoratívna maľba¹⁴⁵, ako i fakt, že pohybujúci sa akt bol nasnímaný v priestore, v ktorom je videoinštalácia umiestnená. Reálne ostalo len miesto deja - vnímateľ, varovaný veľkou tabuľou vedľa monitora (*Zákaz dotyku* /*Nemožnosť dotyku?*), je v tom istom priestore. „Sklenené“ erotično dievčaťa vyvoláva pocit stratenej (prebehnutej) situácie a zároveň núti pátrať po jej rozptýlenosti v skutočnosti nástennej dekorácie.

Environmentálnu líniu (a vzťah „originál – kópia“) tvorby Želibskej zastupujú aj dve nasledujúce inštalácie¹⁴⁶. Formálne jednoduchšia je videoinštalácia **Kamene** (1993): Statický záznam veľkých kameňov, ktorý sledujeme na obrazovke, ironicky susediaci s reálnymi kameňmi (televízor je položený na jednom z nich, kameň je „stolíkom“). Prísne symetrická videoinštalácia **Meditácia v roku?** (1996) pozostáva z viacerých rekvizít: stôl na ktorom je umiestnený tv prijímač, po stranách stoja na podstavcoch dva kvetináče s umelými kvetmi. Nad nimi sú zarámované dve kovové formičky (tvar nočného motýľa) a v strede dominuje obraz „hviezdnej oblohy“, vytvorený zo zeleného plexiskla a vianočných sviečok. Stolička za stolom vyzýva diváka, aby sa posadil a sledoval meditáciu (pripojil sa k nej?) na obrazovke. Na nej vidíme striedavo meditáciu dievčaťa (veľký detail tváre) a v inej fáze prekrývanie očí spomínanými formičkami. Želibskej meditácia je čistým (zámerne naivným) apelom, ktorý práve cez umelosť a sterilitu rekvizít a priestoru, hovorí o možných rizikách vyplývajúcich z čoraz väčšej odcudzenosti človeka od prírody. Špecifickú úlohu zohrala práve obrazovka: kompozičnú - jej tvar obdĺžnika je súčasťou trojice rôzne veľkých obdĺžnikov visiacych na stene, ale hlavne významovú - ponuka „meditácie zo záznamu“¹⁴⁷.

Vráťme sa k motívu reálneho a zaznamenaného objektu: okrem uvedených prác sa tento vzťah objavuje aj v ďalších videoinštaláciách – **Dialóg** (1993), **Koncert pre činely a „prsia“** (1994), **Jej pohľad na neho** (1996).

Na jednej strane ide o prácu s objektom – tú si výtvarníčka pestovala a osvojovala už dlho pred videoobdobím – na strane druhej o ide o ikon, ktorý v koexistencii s originálom poukazuje na priestor (medzeru) týchto dvoch pólov. Na cestu od jedného ku druhému. Nie, nejde o nadradovanie niektorého z nich. Namiesto hierarchie vnímame len jasné konštatovanie, prezentované čistým „ukázaním“, nesnaží sa odpovedať, jednoducho: ukazuje.

¹⁴⁵ *A je tu komplikovaný, v množstve vzťahových rovín, z ktorých určujúcim je vzťah skrytej erotiky v tvaroch nástennej maľby a obnaženej anatómie videozáznamu, rozkľenuť Zákaz dotyku, v ktorom poslanie súčasnej prezentácie vrcholí. Čo zakazuje a čo sa ponúka? Kde sa začína otázka a kde odpoveď, ak sa neuzatvárame v jedinom, ale otvárame inému?* (Katalóg k výstave: Jana Želibská výber z rokov 1966 – 1996. Bratislava, 1996, s. 10.)

¹⁴⁶ K environmentálnej tvorbe patrí aj akcia *Krajina v krajine* (1993), kde na dvanásť metrovej skalnej stene kameňolomu bola spustená čierna látka s fotografiou krajiny. Po zapálení fakiel látka s fotografiou – za hudobného sprievodu dvoch flaut – zhorela. Zostala iba čierna stopa v krajine. (Katalóg k výstave: Jana Želibská výber z rokov 1966 – 1996. Bratislava, 1996, s. 91.)

¹⁴⁷ Na otázku Zory Rusinovej, či je jej vízia až tak pesimistická, autorka odpovedala: *Sentimentálna, sladkobôľna – to určite nie. Skôr reálna, až sarkastická a pesimistická – pretože tam môžeme postupne skončiť. Budeme sedieť v obrovských veľkomeských krabiciach, na stole budeme mať fragmenty „záhrady“, v ktorej si môžeme „meditovať“.* (Katalóg k výstave: Jana Želibská výber z rokov 1966 – 1996. Bratislava, 1996, s. 12.)

Honba za Skutočnosťou

Tvorba Petra Rónaia je cesta nepokojného hľadania zmyslu (o ktorom nesmie nahlas padnúť slovo), hľadania zdanlivo ne-zmyselného. Je to snehová guľa nabaľujúca stále nové impulzy, nové presahy a stále zväčšujúca svoj objem. Nepochybniteľne platí Matušítkove: *Rónai je stálosť nestálosti, istota neistoty*¹⁴⁸.

Autor je archeológom, ktorý je nespokojný s objavovaním objaveného, a tak ku svojim vykopávkam rád pridáva falzifikáty. Tie majú väčšiu hodnotu ako autentický materiál - Rónai sa hrá.

Hrá sa permanentným spochybňovaním. Vytrvalo modifikuje Skutočné. Nie vždy je zrejmé či je autor zadýchaný od naháňania Skutočnosti, alebo od úteku pred ňou. Nie je to ani dôležité, pravdepodobne sa nehrá len Rónai so Skutočnosťou, ale aj Skutočnosť s ním. Preto sa ponúka otázka, či „postduchampovec“ reinterpretoval ready-made, alebo ready-made reinterpretoval umelca – tým, že ho zahrnul v rámci celku do výpovede ako jej neoddeliteľnú súčasť.

Rónaiova metóda (alebo metóda dada?) neváži o vážnom (ako jediná možnosť ponúknuť vážne) je vypátrateľná v texte k výstave Reality¹⁴⁹, text začína otázkou: *Minule U potkana s Mirom Niczom sme rozmýšľali o tom, že o kvalite študentskej výstavy najlepšie povie nám Fero. Čo ty na to?* A Fero odpovedá (F. Lyotard): *Nie všetky požiadavky...*¹⁵⁰ V spomínanom texte sa okrem iného hovorí, že inváziu mechanického a priemyselného do umenia, nemožno vnímať ako katastrofu, pretože fotografické a kinematografické postupy ochotne prevzali úlohy maliarskeho realizmu, a ponúkli mu sebavedomie na vstúpenie do nových teritórií reality¹⁵¹. Lyotard v závere konštatuje, že dochádza k bezprecedentnému štiepeniu na odvážnych, a tých čo odmietajú prieskum nového a pomocou dobrých pravidiel sa oddávajú realite.

Rafinovaná „realitológia“ Rónaiova patrí samozrejme do prvej skupiny, autor sa najprv nechal zväbiť tvorbou odvážnych (Duchampovým dadizmom, Warholovým pop-artom, Beyusovou akciou a Kossuthovým konceptom), aby ju neskôr mohol zneužiť pre vlastný zámer. Rónaiov „príbeh vplyvov“ by sme mohli prirovnať k situácii z rozprávky o perníkovej chalúpke: výtvarník si nechal od jednotlivých štýlov ukázať ako sa posadiť na lopatu a potom ich (nie zlomyseľne, ale v sebaobrane) šuchol do pece. Samozrejme uhlíky neskôr prezentoval ako vlastné umenie. Mohli by sme pokračovať – piecku vystavil ako samostatný objekt a na niekoľkých monitoroch púšťal dym vychádzajúci z komína ako záznam akcie¹⁵².

Rónai netvorí len dielo, ale i jeho názov (BOD I ART, RE-AKCIA, INDIVIDUÁLNA MYTAUTOLÓGIA, IN-FORMÁCIE, teXttest, A PERTU-RA, Re-reprezentácia,

¹⁴⁸ Katalóg k výstave: Peter Rónai: Postduchamp. Bratislava, 1992.

¹⁴⁹ Pripravila ju katedra výtvarnej výchovy VŠPg v Nitre vo výstavných priestoroch ORBIS (Nitra, 1995).

¹⁵⁰ ...ktoré som ti na začiatku vymenoval, sú rovnocenné. Môžu si dokonca odporovať. Jedny sú formulované v mene postmodernizmu, druhé preto, aby ho vyvrátili. Nie je nevyhnutné to isté požadovať, aby sa dal k dispozícii referenčný systém (a objektívna realita) alebo zmysel (a vierohodná transcendentnosť) alebo adresát (a publikum) alebo adresant a subjektívna expresivita alebo komunikačný konsenzus a všeobecný kód vzájomnej komunikácie, napríklad ako je typ historického diskurzu... (Úvodný text k výstave – Reality. Nitra, 1995)

¹⁵¹ Ak sa ani maliar, ani románopisec nechcú stať stúpenkami (navyše málovýznamnými) toho, čo existuje, musia zanechať tieto terapeutické praktiky. Musia pozorne preskúmať pravidlá maliarskeho, alebo naratívneho umenia tak, ako sa ich naučili a prijali od predchodcov. O krátky čas sa im budú javiť ako prostriedky klamania, vábenia a čičkania, ktoré im nedovoľujú byť pravdivými (Úvodný text k výstave – Reality. Nitra, 1995)

¹⁵² Zora Rusinová hovorí: *Rónai je vynaliezavý ako starý vetešník, ktorý neúnavne prelieza dejinami umenia ako skladom so zvyškami estetických relikvií. S ľahkosťou mága tu opráší, tu upraví, tu dodá lesku – objaví i tam, kde ostatní nevedeli takmer nič objaviť.* (Štúdia k výstave – Re-KONŠTRUKCIA. Bratislava, 1995.)

DUCHAMPION, TOBEY OR NOT TO BE, COGITO ERGO KUNST, LUXUS FLUXUS, ZEITZEICHNEN, INDIVIZUALIZÁCIA, FUCKTOGRAFIA, DEO DECO, CAMERA OBSCURNA). Hravým rozkladom, alebo zámenou ironizuje skonvencionalizované pojmy, akoby poukazyval na ich „pôvodnosť“, ale i nefunkčnosť (neSkutočnosť). Rónai (POE tik?) je posmeškar¹⁵³.

Sústredme sa na Rónaia pozorujúceho Rónaia. Jeho postnarcizmus chladnokrvne prehľadáva vlastnú identitu, aby poodhalil jej Skutočno, aby sa prizrel sám sebe (cesta pre odvážnych), aby nakoniec konštatoval: *Dával som rôzne fotografie, ako umrtený odtlačok času vedľa seba a prišiel som na to, že sa na seba vôbec nepodobám...*¹⁵⁴ Autor začal hľadať čo je to „seba“. Po sebe snorí v pracne vybudovaných vlastných i nevlastných (rôzne modifikovaných) labyrintoch tváří. Preniká do iných realít (za-realít, za-tváří, za-Rónaiov), v ktorých sa ľahko zablúdi, v ktorých si živý autor musí neustále pripomínať, že on je originálom a zároveň to neustále popierať.

Vo videoinštalácii **Camera obscura** (1992-97) sa Rónaiova tvár pozerala z niekoľkých fotografických misiek a z hľadáča kamery. Misky boli poukladané v pravidelných rozstupoch na zemi, takže divákovi sa otvárali naratívne možnosti. Jednotlivé deformácie, dosiahnuté komputrovou animáciou, vytvárali príbeh, ktorý nastoľuje otázku sebaidentifikácie, sebadefinície (cez „pokrivenosť“ k „odkrivenosti“?)¹⁵⁵. Kontrast „paspárt“ (evokovali fotochemický proces vzniku fotografie) a jednotlivých portrétov, nepôsobil len ako ironické gesto, ohmatával i „vážnosť“ stavu, v ktorom fotografia prechádza do postfotografie¹⁵⁶.

Ten istý, počítačom generovaný postfotografický portrét použil Rónai aj vo videoinštalácii **Cogito ergo kunst** (1994). Malý LCD monitor, umiestnený „v hlave“ umelca, oživoval nielen farebnosťou – tá vtlačala fragmentu ilúziu detailu – ale aj kontrastom (iného - „živšieho“) média v médiu. Rónaiove zvlnené LCD čelo v kombinácii s nevýrazným výrazom narcisa, odkazuje na proces myslenia a anti-myslenia zároveň (ak do videoinštalácie zahrnieme aj videorekordér s káblom, ktorým čelo „preteká“). Ďalšiu (nadinterpretačnú?) možnosť ponúka nápis na videu – AUTO HEAD CLEANING, v tejto rovine prechádza výpoveď do plurálu, keďže univerzálnosť SAMOČISTIACEJ HLAVY sa dotýka všetkých (Cogito ergo uns?).

Vo videoinštalácii **Autoreverse** (1997) autor opäť pracuje s malým LCD monitorom, ktorý tentoraz „nalial“ do turistickej fľaše. Rónaiov (ne)rast v podobe rýchlo sa striedajúcich fotografií (od detstva po dospelosť a späť) bol spojený s nákupným košíkom naplneným po vrch potravinami. Rónai (turista života) si ľahá niekoľko zásob, ktoré hovoria o determinovanosti hmotného, živého-starnúceho-vyvíjajúceho sa.

¹⁵³ Pripomeňme si jeden z Rónaiových kúskov, keď na vernisáži výstavy IN-FORMÁCIE, bol príhovor výtvarnej teoretičky čítaný odzadu (výtvarník to pomenoval ako OFU – Opačne Fungujúce Umenie).

¹⁵⁴ Citované z dokumentárneho filmu o P. Rónaiovi (cyklus Človek uprostred, réžia J. Fajnor, STV Bratislava, 1998)

¹⁵⁵ Peter Rónai: *Autor aj človek pozná seba najlepšie, to je model, ktorý je stále pri ruke, stále aj vonkajšok, aj vnútrajšok je k dispozícii.* (Tamtiež.)

¹⁵⁶ *Postfotografické oko už nepotrebuje objektív a tmavú komoru, čo znamená koniec tradičnej fotografie. Postfotografia s explóziou nového obrazu a informačnými technológiami umožňuje zmeniť akýkoľvek prvok vo fotografii použitím digitálnej manipulácie, čím vytvára potenciál pre mnoho modifikácií.* (Rusnáková, K.: Videoantológia. Bratislava, 1997, s. 3.)

Rónai pracuje s Rónaiom rád. Aj v ďalších videoinštaláciách¹⁵⁷. Potiera svojou tvárou rôzne objekty: raz sa „škerí“ zaliaty polyuretánovou penou z kovového vedra – **Slovenská virtuálna realita** (1996), inokedy sa nechá v detskej podobe zatvoriť do postdiogenovho suda – **Neodiogenetika** (1995), alebo sa zahrabe (zarámuje?) do hromady ľudských kostí – **Canibale ante portas** (1997).

Rónai hľadá¹⁵⁸, obrazovka je pri tom. A Skutočnosť?

Barla

Rónaiov záujem o video¹⁵⁹ spôsobil aj vznik osobitne vzácneho projektu **Barla** (1996). Rónai spolu s Miroslavom Niczom zoskupil niekoľko desiatok krátkych (domácich i zahraničných) experimentov do videožurnálu, ktorý je produktom doby: *Kamery sa stávajú dostupnejšími a umelci s nimi pracujú ako s dokumentarizačným prostriedkom, ktorý používajú v jeho najextrémnejších a experimentálnych polohách. V tom istom čase sa na Slovensku opäť zužujú možnosti prezentácie tzv. „inej“ umeleckej tvorby, ktorá je vytlačená mimo oficiálnu sféru, zároveň však vzniká záujem niektorých odborných pracovísk venovať sa videoumeniu (...)* V takomto kontexte autori projektu **BARLA** vyzývajú umelcov, aby oboslali svoje práce, aby sa navzájom predstavili, prezentovali a vytvorili akúsi barlu na záchranu svojich názorov, ale aj istého subkultúrneho prostredia, na obhajobu svojho pohľadu na svet, na jedinečnosť individua¹⁶⁰.

Vznik väčšiny videofilmov spadá do deväťdesiatych rokov, pristavením sa pri niektorých z nich zavŕšime pohľad na filmy výtvarníkov.

Výstup na najvyššiu horu (1992) Petra Bartoša predstavuje divákovi tvorbu, ktorú si sám vymedzil ako životnú cestu *...možno som sa mýlil, ale v hľadaní pravdy... idem ešte ďalej a pokračujem...* Stúpa na najvyššiu horu, napriek pochybnosti o dosiahnutí cieľa. Ide pretože je to jeho cesta. Výtvarník pracuje s neživou hmotou a živým bodom, vytvára prírodné plátno: *šepsujem tým, čo každý rok okolo seba vidím, biela, ktorá padá, ktorá sa topí, ktorá zatiaľ, pokiaľ tu žijeme neprestáva. Neprestáva jej mŕtvy život, je to len hmota.* K prírodnému

¹⁵⁷ Napríklad videoinštalácia **Elastická realita** (1997), zložená z troch striebornosťou sa prekrývajúcich Vecí - kufřík, rebrík, lampáš. Kufřík je zdrojom (ukrýva video), na ktorý ukazuje obrátený rebrík (zavesený na stene). Na jeho vrchole (teraz dne) je v lampáši umiestnený LCD monitor, z ktorého sa (postfotograficky) tvári tvár autora.

¹⁵⁸ *Vznikla taká skutočnosť virtuálna, kde na obrazoch, na počítačových magnetických doskách existuje strašne veľa skutočností, možno viac ako v skutočnej skutočnosti. Táto skutočnosť môže byť v budúcnosti, pre budúcich archeológov veľmi zaujímavý nález... V súčasnosti je dôležité ako sa my ľudia vyrovnáme s tou druhou skutočnosťou, ktorá je okolo nás všade.* Citované z dokumentárneho filmu o P. Rónaiovi (cyklus Človek uprostred, réžia J. Fajnor, STV Bratislava, 1998)

¹⁵⁹ Od roku 1990 pedagogicky pôsobí na Katedre výtvarnej výchovy v ateliéri video na Univerzite Konštantína filozofa v Nitre. V roku 1993 sa stal vedúcim Ateliéru konceptuálnych tendencií na Fakulte výtvarných umení Vysoké školy technickej v Brne. Videoart chápe ako autonómny prejav: Napriek (vďaka?) obmedzeniam vyplývajúcich z nízkej úrovne techniky (*naše cvičenia, ktoré sú zamerané na interpretáciu, nie sú o technike, ale o tom, že ja sa pozerám na obraz a obraz sa pozerá na mňa. Samozrejme, používame počítač na zmiešanie videom nasnímaného obrazu, a to aj z akčných cvičení – dokumentaristických, aj pri tzv. hraných príbehoch – aranžovaných scénach s určitým dôrazom na zvuk a prácu s fenoménom času*) rozvíjajú jeho poslucháči v jednotlivých prácach mediálne myslenie. Dôležitou súčasťou diel je práca s textom, jeho vizualizácia, tvarovanie v kompozícii, ale aj „kazenie“ nedokonalo dokonalej reality – preklad banálneho redukciou skutočnosti: *S poslucháčmi nehovoríme o didaktike konceptuálneho myslenia, ale zaoberáme sa myslením o videní. Naše témy sú čas, priestor, pohyb.*

¹⁶⁰ Murin, M.: Barla 1996. In: Almanach 98. Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko v spolupráci s vydavateľstvom ARCHA. Bratislava 1999, s. 175.

podkladu (rukou nanesený snehový obdĺžnik na kmeni stromu v lese) prikladá živý bod (holuba). Bartoš vytvára živý kinetický obraz, ktorý dopĺňa hovoreným slovom: *Bod ako situácia toho, čo znovu vidím, sa k nemu približujem a zdá sa, že tento bod sa hýbe ... Živý bod na neživom snehu. Život. Zhustený, život ktorý sa trasie, trasie pred smrťou.* Filmová „modlitba“ prebúda našu vnímavosť cez autorom otvorené bytostné vnímanie zeme. Umelec z nej (z pralátky, z pôvodcu) čerpá „čisté“ výtvarné prostriedky svojej výpovede. Ešte roku 1979 napísal: *Na okno mi klope jarný dážď. Rám okna je rám obrazu, ktorý som nenamaloval. Dážď je mojím materiálom, podobne ako zem, blato, sneh*¹⁶¹. Výstup na najvyššiu horu nie je len záznamom akcie. Dej (príchod, akcia, odchod) je funkčne spomaľovaný fázovaním pohybu (jeho spochybnením?¹⁶²) a „zašumený“ ťažko špecifikovateľným ruchom (v závere sa nakrátko objaví i hudba).

Anna Daučíková rozohrala akciu (až hmotného) hmatu vo videofilme **Chtonický pozdrav pre C. Paglia** (1996). Autorka pracuje so skromným výrazovým arzenálom – ako kulisa jej poslúžilo umývadlo, na pozadí ktorého si „zahrali“ (ako jediní a hlavní predstavitelia) umelkynine ruky. Dominantnou rekvizitou sa stal malý okrúhly predmet z keramiky. Film začína umývaním predmetu napenenou žltou hubkou. Pomalými nežnými ťahmi „láska“ zvolenú „okrúhosť“, zbavuje ju fiktívnej špiny. Po umývaní pod prúdom vody, nasleduje krehké uchopenie a pristúpenie k hlavnému dejstvu: masírovanie, ktorého tempo sa zvolna zrýchľuje. Od trenia palcom (výčnelku s otvorom) prechádza do búrlivého „žmýkania“ predmetu, kde je už aktivizovaná celá dlaň. Dôležitým faktorom je zvuková zložka diela: škripavý zvuk - vznikajúci pri spomínanej činnosti - evokuje (vulgárnejšie než obrazová časť) činnosť inú... Vŕzganie sa spomaľuje a opäť plynule zrýchľuje, podľa intenzity trenia. Výpoveď stojí niekde medzi chladom kuchyne a pornografiou spálne (alebo chladom spálne a pornografiou kuchyne?).

Kamera je statická, umývadlo vykryva celý obraz, detail „treného“ ponúka autorka približovaním predmetu k objektívu kamery (približovanie je tiež akosi vzrušujúco vzrušené), takže za celou kompozíciou obrazu cítiť „ruku“ výtvarníka. Daučíková prezentuje Umenie cez umenie hmatu aj v ďalších videách **Afternoon** (1996), alebo **Sentimental Letter** (1996).

Vo videofilme Dušana Záhoranského **Čas miesta** (1996) sú zaznamenané udalosti z rôznych prostredí v istom časovom rozostupe. Spolu ide o desať priestorov (osem exteriérov a dva interiéry) roztrúsených po Bratislave: železničná trať s prechádzajúcim vlakom, železničný most, prechod pre chodcov, okraj lesíka, obchodný dom (chodiace schody), periféria (v pozadí cesta s prechádzajúcimi autami), stred cesty (deliaci pruh), výhľad na mesto (panoráma), Dunaj, podchod. V strede záberu stojaca postava bola nakomponovaná tak (veľkosť záberu), že po strihu plynule prechádza medzi jednotlivými prostrediami. Striedanie „kulís“ je podrobené nenáhodnej disciplíne. Montážou vytvorený rytmus nemá ďaleko od obrazovej melódie. Kamera (Křížovenský) je statická, zvuk je zložený z autentických ruchov prostredí. Plynutie „času miesta“ je badateľné v zmenách, ktoré nastali v niektorých prostrediach. Napríklad prechod pre chodcov je raz prázdny, inokedy zaplnený chodcami, podobne je tomu v obchodnom dome.

O obrazovo-zvukový výklad básne sa vo filme **Interpretácia Knižáka** (1996) pokúša performancia Szilárda Fecsóa. Čo predchádza (interpretovanému) textu, ktorý sa objaví až v poslených záberoch? V obraze vidíme muža (autor?), v rukách drží televízor. Potom ho postupne dvíha (vytvorenie dojmu váhy a vážnosti uchopeného?), na obrazovke televízora vidíme chodcov prechádzajúcich cez prechod. Performancia pôsobí ako zápas, istá výpoveď

¹⁶¹ Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Pallas, Bratislava 1992, s. 189.

¹⁶² Ako to už pred 2500 rokmi urobil Zenón z Eley v známej apórii o letiacom šípe. Rozfázovaný pohyb letiaceho šípu sa skladá z množstva statických momentov.

o neistom. Prechodom pre chodcov sa stala autorova hrud' (otvorená rana medziľudskej komunikácie? osamotenosť vo vrhnutosti? – DO TMY BUŠÍ BIMBALÁLY – POUŠŤ JE PUSTÁ). Stiesnenosť výpovede umocňuje aj priestor bežného panelákového interiéru, v ktorom sa performancia realizuje.

V ďalších záberoch vidíme performeru prikrýteho (privaleného?) doskou. Pohyb vyčnievajúcich končatín hovorí rečou úzkosti (dusiaci sa? SLYŠÍŠ - ZVONIT - ČERNOU - PERLU - A NIC). Ponúka sa aj asociácia s ukrižovaním. Potom sa na doske objavuje televízor, na obrazovke beží záznam stotožňujúci sa s práve predvádzaným – umelcove vyčnievajúce nohy („obrazovkové“) sú „kameňom“ tlačiacim na dosku (a iné variácie). Započatý zápas pokračuje, tentoraz už prenesený do sebakúmového ponoru (ZDVIHÁ SE - VÍTR – A LASKAVÝ – DĚŠŤ). „Kozmická“ hudba usmerňuje videné do priestoru transcendentálneho.

Zaujímavá je promiskuita reality: to čo sledujeme je záznam akcie, ten pracuje so záznamom (seba samého). Prítomné je konfrontované s minulým, tým sa práve predvádzané javí ako „reálne“, na druhej strane príbuzný dej na obrazovke pripomína, že práve vnímané „reálne“ je už tiež minulým.

Jolly Joker (1996) Henricha Fichnu je zložený z dvadsiatich piatich záberov. Striedajú sa v nich tri opakujúce sa obrazové motívy, tie môžeme pomenovať ako: a) búchanie hlavou, b) muž ležiaci vo vani, c) miestnosť. Zábery sú zoradené v nasledovnom poradí: a b c b a b c b a b c b a b c b a b c b c. Z načrtnutého je zreteľná formálna pravidelnosť (rytmus) videofilmu (prvý až dvadsiaty štvrtý záber). Pozrime sa dôslednejšie na túto striedajúcu sa trojakosť: Udierajúca hlava bola nasnímaná cez takmer nepriehľadný materiál tak, že hlava udiera čelom priamo oproti objektívu kamery. Pre krátkosť záberov je táto skutočnosť takmer neodhaliteľná, obraz je iba akýmsi nejasným mihotáním tieňov, ktoré je sprevádzané tlmeným búchaním. V nasledujúcom zábere vidíme muža nehybne ležiaceho vo vani. Tvár, plecia a priestor okolo vane sú pokryté červenou farbou (ilúzia krvi), mŕtvolosť zobrazeného je zvýraznená aj neprítomnosťou zvuku. V treťom zábere zachytáva kamera – rýchlym otáčaním sa o 360 stupňov – interiér miestnosti. Avšak rýchlosť pohybu kamery nám nedovoľuje uvidieť „realitu“ (podobne ako v prvom zábere), to čo vidíme je len dynamická abstrakcia. Zmena prichádza v dvadsiatom štvrtom zábere: muž vo vani sa pohne, najprv sa mierne zosunie, potom pomaly vstáva, predkláňa sa a po návrate do obrazu (záberu) si nasadzuje šašovskú čiapku s rolničkami. Posledný záber prezradí spomínaný interiér bytu, pretože kamera sa tentoraz roztáča pomaly (zistujeme i to, že je snímaný „dole hlavou“) a iba postupne nabere „abstraktnú“ rýchlosť.

Autor nám dáva kľúč – od videného (odmena za trpezlivosť?) - až v závere. Obsah výpovede sa neodvažujeme dopovedať, no nie je ďaleko od problému izolácie jedinca (úzkosť z vrhnutosti?), od absurdity snahy „prekričať svet“.

Enikö Szücs je v Barle zastúpená videom **Woodoo symbols** (199?). Pod príznačným názvom prezentuje tele-džungľu vysielaných programov. V rapid montáži sa strieda spravodajstvo rôznych televíznych staníc so zábermi na tenis, surf, či iný program. Text *woodoo symbols, their low, Give me voices* je včleňovaný strihom, alebo jednoduchým prechodom pohľadu kamery z jednej obrazovky na druhú (umiestnenú vedľa). Obraz je snímaný z rôznych vzdialeností a film oživuje i dynamický rakurz kamery. Pre vykrojené detaily zobrazeného je charakteristická zámerná nedokonalosť (abstraktné makrodetaily, zrnenie, šum).

Už v polovici osemdesiatych rokov sa na každoročnej prehliadke experimentálneho filmu AXIS (SRN) objavil francúzsky film Videoburger, v ktorom hornú a spodnú časť obrazu vyplňal rozkrojený senvič a jeho steak suplovalo rôzne spravodajstvo (zásah protiteroristickej

jednotky, havária, tenis, atď). Szűcsovej film síce neprichádza s novou témou, avšak chlad invázie tele-bytia je prerozprávajúci výtvarene originálnou výpoveďou.

Záver 3

Aj na základe sondy do videožurnálu Barla, v ktorej sú zastúpení aj ďalší domáci autori (Milan Adamčiak, Jana Bodnárová, Miloš Boďa, Juraj Ďuriš, R. Jozef Juhász, a iní¹⁶³) môžeme vidieť inakosť „výtvárika s kamerou“. K stabilnej domácej videoscéne sa viažu mená ako Miroslav Nicz, Anna Daučíková, Peter Rónai, Dušan Záhoranský, ktorí aj naďalej systematicky vstupujú do zápasov s audiovizualným záznamom reality. K najmladšej generácii výtvárikov v rôznych formách využívajúcich videozáznam patria Martin Sedlák, Pavlína Fichta Čierna, Dorota Sadovská, Anton Čierny, Marek Kvetán, a ďalší. Okrem bratislavskej VŠVU a nitrianskej Univerzity Konštantína filozofa sa video-videnie začína sľubne rozvíjať na špecializovaných katedrách Technickej univerzity v Košiciach a Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.

Ak bolo v úvode povedané, že práve táto skupina ľudí disponuje osobitne originálnym filmovým videním, ktoré chce pátrať a objavovať, tak tvorba rokov deväťdesiatych to len potvrdzuje. Jej záujem sa čoraz viac odkláňa od „svetského“ (uchopiteľného) a obracia sa voči samotnému médiu, pričom extrémne polohy už s pohyblivým obrazom nemajú (okrem záujmu oň) nič spoločného¹⁶⁴. Navyše pokrok zaznamenaný v oblasti počítačov a internetu otvára nové možnosti k experimentovaniu s obrazmi a zvukmi (webart, netart, cyberart, rádioart, a iné¹⁶⁵). Štylizácia reality sa hromadne sťahuje do virtuálneho priestoru. Včera progresívne formy starnú zo dňa na deň. Napríklad klasická videoinštalácia má pocit menejcennosti, pretože bez prvku interaktivity už pôsobí trápne a zastaralo¹⁶⁶.

Výtvárik s kamerou je individualista, jeho „dokumentárna“ i „hraná“ tvorba dokumentuje a hrá jeho pocity, ale aj špekulácie. Predpoklad formálnej a obsahovej inakosti nevyplýva len z jeho „prirodzenej orientácie“ (choroby z povolania) byť originálnym, ale aj z neprítomnosti tlaku podmienky (ktorej „otrokmi“ sú, pre zameranie sa na oslovovanie širšieho publika, „klasickí režiséri“) „býť zrozumiteľný“. Ak má výtvárik pocit, že myšlienku - všetci ľudia sú rovnakí - najlepšie vyjadrí celovečerným záberom palca na nohe (natretého zlatou farbou) sprevádzaného hymnami jednotlivých štátov, tak to jednoducho urobí. Netrápi sa komunikatívnosťou či nevnímateľnosťou výpovede. A ak má pocit, že po prvej verejnej prezentácii musí byť dielo zničené, je len na ňom, či sa tak stane. Výtvárik s kamerou je

¹⁶³ Tituly, ktoré v Barle reprezentujú Vladimíra Havrillu, Lubomíra Ďurčeka, Vladimíra Kordoša a Petra Meluzina sú začlenené v „ich“ kapitolách.

¹⁶⁴ Napríklad film Petra Rónaia (uzatvára Barlu) **Slovenská virtuálna realita** má podobu viac než dvojminutového „šedého obrazu“. Školská práca poslucháčky VŠVU V. Šramatyovej (3 roč. – 1999/2000) **Autoprtrét** pozostávala z videokazety umiestnenej na stene spolu s popisným textom: *Kresba autoportrétu je prevedená bielou pastelkou na biely papier o rozmere A3. Dokumentácia je zaznamenaná na vystavenej kazete BASF 180, VHS.*

¹⁶⁵ Tematicky sa novým médiám v umení venoval Profil, roč. VII, 2000, č.4.

¹⁶⁶ Na druhej strane možno pozorovať príklon výtvárnych tendencií smerom k dokumentu. Jana Oravcová v diskusii venovanej kasselskej výstave Documenta 11 hovorí: *Podľa niekoľkých predchádzajúcich prehliadok súčasného umenia naozaj dominujú filmy a videá dokumentárneho charakteru. Stiera sa hranica medzi videom a krátkym filmom, či dokumentom, čo v našom umeleckom prostredí nie je zatiaľ zvykom. Striktne oddeľujeme tieto kategórie, avšak zásadne nevylučujem ich prítomnosť na veľkých prehliadkach umenia, pokiaľ sa ustriehne proporcia.* (Profil, roč. IX, 2002, č. 2, s. 27.)

autonómny, a práve pre tento druh slobody (absencia nadriadeného – publika) „filmuje“ úplne inak.

VI. ZÁVER

Písanie o dielach iných sa v mnohom podobá jazde autom. Človek má spočiatku strach, jazda je opatrná a křčovitá. Neskôr prichádza šoférovaniu na chuť, sebavedomie mu dodáva počet prejdených kilometrov (či bez nehody sa ukáže až neskôr). Menej a menej počúva skúsenejších vodičov a vozidlo vedie „po svojom“.

My sme sa vydali za vzácnymi miestami troch rôznych krajín. Kým v prvých dvoch (hraný a dokumentárny film) platia „aké-také“ pravidlá a existujú dosť podrobné mapy, v poslednej (filmy výtvarníkov) je organizácia dopravnej premávky (ktorá je hlavná cesta?), podobne ako architektúra jej pamätihodností, viac než ľubovoľná. Nevieime koľko dôležitých miest sme minuli, pričom prednosť dostalo menej dôležité, a koľko zrazených ostalo ležať na ceste. Ale veríme, že do máp prvých dvoch krajín boli dokreslené aspoň jeden-dva chodníčky (niekde boli možno navrhnuté aj zmeny značiek Daj prednosť v jazde) a blúdenie v čerstvo vystavanej (a rozostavanej) krajine videoumenia aspoň naznačuje súradnice jej polohy.

Čo majú navštívené krajiny spoločné je jeden bod ústavy: možnosť byť iným. Nenápadný, ale dôležitý je nasledujúci moment: všetky filmové projekty okolo ktorých sa točil náš záujem, sú väčšou, alebo menšou, ale vyhratou bitkou nad každodennosťou. Naplňajú ľudskú túžbu odpútať sa od reality - nie v zmysle zabudnutia na ňu („relax“ pri Smrtonostnej pasci II), či prežitia v „bežnom živote“ nazažiteľného (pád do priepasti, atď.) to je naopak súčasťou každodennosti, jej konzumných potrieb – čo nad každodennosťou víťazí je To, čomu každodennosť nerozumie, To „naviac“, To, čo je zdanlivo „neužitočné“ a „nefunkčné“. Pokúsme sa práve povedané potvrdiť jednou z podporných vrstiev.

Na začiatku onoho boja s každodennosťou stojí dávno položená otázka: *Vždyť i sama sókratovská otázka spočíva přece v tom, že celý život jakožto fakt se stává problematickým, že se hledá něco, nač jej vynaložit, nač se vyplývat, co tedy stojí nad životem*¹⁶⁷. Hegel nachádza odpoveď (vyslobodenie) v ríši absolútneho ducha, transformovaného do troch rovnocenne koexistujúcich foriem (filozofia, umenie, náboženstvo): *Jednak totiž vidíme, že je člověk zabrán do obyčejné skutečnosti a pozemské dočasnosti, že je tísněn potřebou a nouzí, omezován přírodou, zaplétán do hmoty, hmotných cílů a do jejich požívání (...) Ve všech sférách absolutního ducha zbavuje se duch omezujících hranic svého faktického bytí tím, že se logicky vymaňuje z nahodilých poměrů své světskosti a z konečného obsahu svých účelů a zájmů k pozorování svého bytí o sobě a pro sobě*¹⁶⁸. Každodennosť „trápila“ a bola „trápená“ aj ďalším vzácnym menom – Martin Heidegger ju pomenoval ako *obstarávanie*. Pod týmto pojmom rozumel vzťah *pobytu* k vnútrosvetskému súcnu, upadanie *pobytu* v *ono sa* (hovorí, stáva, robí), upadanie do *neautentického bytia*. O trochu inej, ale vôbec nie vzdialenej súvislosti je „sebazabudnutie Ericha Froma“, tiež hovorí o morbidnosti cieľov vytýčených v spiacich životoch. Pozornosť chcenia ľudí je obrátená na množstvo cieľov, ktorých postupné zdolávanie neprináša nič iné ako potrebu vytýčiť si cieľ nový. Človek vie o márnosti tejto

¹⁶⁷ Patočka, J.: Platón. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992, s. 53.

¹⁶⁸ Hegel G. W. F.: Filosofie, umění a náboženství. Jan Laicher, Praha 1943, s. 149-150.

aktivity, avšak má strach pátrať po jej zmysle – nie je odhodlaný: a tak sa učí na dobré známky, kupuje lepšie auto, podniká cesty, zarába viac peňazí: *Když takové otázky vyvstanou jsou tísnivé, neboť zpochybňují všechno, na čem staví dotyčný svou veškerou aktivitu, svou představu toho, co chce. Lidé se proto snaží takové myšlenky zahnat. Cítí, že by se museli těmito otázkami trápit, protože jsou únavné a sklíčující – pokračují dál, aby dosáhli těch cílů, jež považují za své vlastní. Všechno to nasvědčuje tušení následující pravdy: moderní člověk žije v iluzi, že ví co chce, zatímco ve skutečnosti chce to o čem se domnívá, že chce*¹⁶⁹.

Boj s každodennosťou neznamená popieranie života, ale „odstup“, ktorý premieňa naše pobyty na autentické bytie. Inakosť audiovizuálnych „básnení“ môže byť jedným z prostriedkov jeho odomknutia¹⁷⁰.

V Závere 2 bolo použité prirovnanie k behu, ponúka sa ešte jedna športová metafora. V šesťdesiatych bol skupinou zdatných horolezcov dobitý vrchol hory, ktorá prifahovala svojim špecifickým tvarom. Odvtedy sa na túto horu naše expedície ani jednotlivci nevydali. Považujú ju za zdolanú a preto nepríťažlivú? Netvrdím, že neboli realizované iné náročné výstupy (i keď nie na osemtisícovky), ale nazdávam sa, že zástavku zapichnutú šesťdesiatymi by v jej samote potešila zástavka nová. A ktovie, možno sa po rozptýlení hmly ukáže, že je to len miesto pre základný tábor pod týčiacim sa vrcholom.

Appendix

Fikcia nielen v non fiction

Fikcia nie je skutočnosť, je opozitom toho, čo označujeme za realitu. U nie- fiktívneho filmu (termín *non fiction* budeme vnímať podľa Václava Maceka: ako **rodové** označenie pre rôzne filmové druhy¹⁷¹) preto predpokladáme splnenie základnej vlastnosti – nemal by si vymýšľať. Ak hovorí o štyridsaťročnom Jurajovi Spodniakovi zo Zvolena, nemal by povedať, že ide o Trnavčana Milana Kuceja, ktorý je tridsiatnik. Non fiction film má vychádzať z faktov - skutočnosti. Lenže autor nie-fiktívneho filmu (ide prevažne o dokumentárne filmy¹⁷²), chce byť aj umelcom, nechce len dokumentovať skutočné - dokumentované chce autorsky spracovať.

Aby sme objasnili prítomnosť dvojakej fikcie v non-fiction tvorbe, musíme siahnuť po dvoch pojmoch: *obsah* a *forma*.

Obsah: S vymýšľaním si (fikciou) sa môžeme stretnúť u každého z členov non fiction rodu. Najviac k nemu inklinuje dokumentárny film. Napríklad poukáže na jeden z dôvodov (označí ho za jediný, alebo kardinálny), pre ktoré sa Juraj Spodniak stal skrachovaným alkoholikom. Dôvodov je v skutočnosti oveľa viac a ten hlavný úplne inde. Zdôrazní motív sexuality v Jurajových maľbách a označí ho za fažiskový, pritom celá jeho tvorba je predovšetkým o

¹⁶⁹ Fromm, E.: Strach ze svobody. Naše vojsko, Praha 1993, s. 132-133.

¹⁷⁰ I keď nevyhnutnosť a lákania každodennosti sú takmer nezdolateľnou prekážkou: *Cožpak není právě bydlení s básněním neslučitelné? Na naše bydlení doléhá bytová nouze. A i kdyby jí snad nebylo, je naše dnešní bydlení štváno prací, téká ve spěchu za prospěchem a úspěchem, propadá svodům zábavního průmyslu a rekreační mašinerie.* (Heidegger, M.: Básnický bydlí člověk. Oikoyomenh, Praha 1993, s. 77.)

¹⁷¹ *Pod non- fiction film zahrňáme: spravodajský, publicistický, dokumentárny, populárno-vedecký, náučný, vedecký film.* (Macek, V.: K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992, s. 9.)

¹⁷² Avšak nemožno súhlasiť so striktným názorom Václava Maceka, ktorý v súvislosti s rodovým členením žánru píše: *Rozdiely sú však podstatné. V prvom rade všetky druhy non-fiction produkcie existujú mimo rámca umenia s výnimkou jediného – dokumentárneho filmu.* (Tamtiež, s. 9-10.) To by však bolo na dlhšiu diskusiu – o vymedzení rámca umenia.

človeku, ako súčasť prírody. Dokumentarista si vymýšľa, interpretuje - vŕhne do dokumentovaného autorský faktor. To sú však ešte „šťastnejšie“ prípady obsahových minifikcií, polopráv, ktoré sú zväčša „nevedomými“ prešľapmi, zlyhaniami ľudského faktora (autor je presvedčený, že prezentuje skutočno)¹⁷³. Nebezpečnejšie druhy fikcií sú ideologického rázu. Manipulácie s faktami vždy lákali aj rodových príbuzných dokumentu: spravodajský a publicistický film¹⁷⁴.

Nás ale viac zaujíma to, ako autor dostáva do non fiction filmu umelecké. Opitý Juraj Spodniak naťahujúci si nefungujúce hodinky a plačúci pri (na modro natretej a na modro nasvietenej) studni (vidíme z nej len roh, kompozíciou pripomína roh lode), na ktorej je jeho svadobná fotka z mladosti, (doplnené Bachovou melódiou, zdeformovaným nárekom Jurajovej matky a ruchom škrípajúcich súčiastok a lodným trúbením) – môže byť obraz fiktívny, vymyslený režisérom. Ale inscenáciou nie skutočného, sa mu podarilo zachytiť a vystihnúť skutočný stav skutočnejšie, realistickejšie - ako keby sa striktne pridržiaval skutočnosti. Čiastočne sme už v oblasti *formálneho obsahu* záberu, kde je prítomná reč formotvorných prostriedkov filmu (kompozícia záberov, ich vzájomné zoradenie, práca so zvukom, atď.). Skôr ako sa k forme dostaneme, musíme urobiť rozdelenie, ktoré sa týka obsahu, a ktorého absencia by nám neskôr nazeranie znejasnila. Ide o obsahovosť (záberu /Z/, sekvencie /S/, obrazu¹⁷⁵/O/, filmu /F/): nejde len o to **ako** niečo zaznamenať (Z) a zoradiť v rámci celku (S, O, F), ale aj **čo** zaznamenať.

Pokúsme sa vymedziť polia pôsobnosti (prienik - spoločné územie príde na rad o niečo neskôr) obsahovotvorného a formotvorného na Jurajovi pri studni. Odmyslime si všetko technické a ostane nám opitý Juraj naťahujúci si nefungujúce hodinky, plačúci pri modrej studni, na ktorej je jeho svadobná fotka z mladosti (zvuk – Jurajov plač a prirodzené ruchy /štebot vtákov, vietor, atď./) – tento „zvyšok“ je čistá obsahovosť. Oslobodená od obsahu, ktorými prispeli zúčastnené formotvorné prostriedky. Odmyslime si režisérom zinscenované, a ostane nám Juraj. Nanajvýš opitý a plačúci Juraj¹⁷⁶. Dostávame sa k vytúženému rozdeleniu: Obsahovotvorné prostriedky filmu môžu byť: **tvorené** a **netvorené**. Pomenujeme ich skratkami **OtPT** a **OtPN**. Neskôr ich budeme potrebovať.

Forma: Pri prechode od skutočnosti, formovanej ešte len nemateriálnou myšlienkou, k jej zaznamenaní do audiovizuálnej formy, je non fiction film determinovaný rôznymi stupňami fikcie. Režisér nikdy nemôže úplne vylúčiť predstavu, zdanie a výmysel. Musí voliť, pričom niekto by volil inak. Najelementárnejšia podoba prítomnosti fikcie¹⁷⁷ spočíva v tom, že aj dvadsaťminútový statický záber zobrazujúci (farebný film, realite adekvátna svetelnosť) Juraja Spodniaka je iba jedným z možných (vzdialenosť, miesto a uhol, ktorý si kamera vybrala). Ak prejdeme od tohto extrémneho variantu k „prirodzenému“ filmovému rozprávaniu, vynoria sa ďalšie výmysly: ohraničenosť záberu (len výrez – detail skutočnosti¹⁷⁸, zoradenie záberov, zmeny ich veľkostí, pohyb kamery, svetlo, zvuk (najhodnovernejšia zložka

¹⁷³ Skúmaná téma je samozrejme vždy subjektívnym pohľadom. O relativite pravdy (pohľadu na vec) nás poučil už Kurosawov **Rašómon** (1950), ale to je trochu iný terén.

¹⁷⁴ Z obdobia studenej vojny by sme iste našli príklady (na oboch stranách železnej opony) na flirtovanie s fikciou aj u populárno-vedeckého, náučného a vedeckého filmu.

¹⁷⁵ Obraz ako jednotka zoskupujúca sekvencie do vyšších celkov.

¹⁷⁶ Ak ho neopil sám režisér v snahe zachytiť „skutočného“ Juraja stroskotanca, vediač, že Juraj sa v alkoholickom opojení vždy rozľútosť a rozplače.

¹⁷⁷ Hovorí sa o najelementárnejšej fikcii z hľadiska formálnych (výrazových) prostriedkov filmu. Najelementárnejšou **fikciou filmu** je zdanie pohybu, dvojrozmernosť simulujúca priestor, atď.

¹⁷⁸ V porovnaní s reálnym zrakovým vnímaním človeka (jeho záberom) je filmovým objektívom zaznamenaná skutočnosť fikciou, i keď aj človek vníma iba výrez – detail skutočnosti, výrez je iný. Situácia videnia v skutočnosti a imitácii skutočnosti sa zrovnoprávňuje vo virtuálnom priestore.

záznamu /reprodukcie/ skutočného) – **formotvorné** prostriedky. Dostávame sa k inému rozdeleniu.

Formotvorné prostriedky non fiction filmu môžu byť: (buďme veľkorysí) **nechtiac fiktívne** alebo **chtiac fiktívne**. Inými slovami **neštylizované**, alebo **štylizované**.

Neštylizované formotvorné prostriedky sú, ako to vyplynulo so spomínanej determinácie, fiktívne nedobrovoľne. Výsledná forma filmovej výpovede sa snaží o skutočný, realistický záznam skutočného. Jednotlivé prostriedky sú v službách zrozumiteľného, zo sveta kopírovaného s ním porovnateľného. Nohy tackajúceho sa Juraja môžu byť snímané pripravenou jazdou, ale kamera sa neodváža ísť do protipohybu, strih nesiahne po asociatívnom susednom zábere detských nôh, alebo rapid montáži. Nie, Jurajove nohy nebudú ani spomalené, ani zrýchlené a neuvidíme ich cez červený filter (v kombinácii so zeleným svietením). Budú skutočné, budú také by ich videl a počul (zvuk ponúkne iba kroky) človek v pozícii kamery.

Formotvorné prostriedky non-fiction filmu môžu teda byť aj **štylizované**. Rozumieť pod nimi budeme všetky útoky na „prirodzené“ rozprávanie filmu. Od viac, či menej vyrušivého radenia záberov, cez nekonvenčné kompozície záberu¹⁷⁹ a (ne)pohyby kamery, nie skutočné (nie realite zodpovedajúce – vymyslené) svietenie a farebnosť, až po rôzne variácie (vo vzťahu k obrazu i vzájomné) členov zvukovej stopy (hovorené slovo, hudba, ruch). **Štylizované** formotvorné prostriedky non fiction tvorby sa vzťahujú prevažne k dokumentárnemu filmu, ale nemožno vylúčiť ani ostatné druhy rodu. Ktorýkoľvek z nich sa, napriek tomu, že jeho prvoradou úlohou je odovzdať divákovi informáciu¹⁸⁰, rád zaodeje do audiovizuálne príťažlivej formy. Dokumentované nemusí byť interpretované¹⁸¹, ale autor sa pohráva s obrazovými a zvukovými možnosťami formy (metódou chtiac fiktívnej formulácie)¹⁸². Tieto filmy sa môžu stať autorskými výpoveďami len v úvodzovkách¹⁸³ - z formálneho hľadiska.

Prirodzene, málokto z filmov používa len neštylizačné, alebo naopak, štylizačné postupy. Aj tie prvé siahnu aspoň po výpovedi mimo obraz či náladovej hudbe. Naopak, užívatelia druhej metódy (zväčša triezvo - z ohľadu na vnímateľnosť) kombinujú štylizované a neštylizované zábery. Najvzťažnejšie formy aplikácie štylizácie slúžia ako ozvlášťovače (osviežovače) neštylizovaných sekvencií: Dvadsaťminútový film zachytáva Juraja v neštylizovanej forme, ktorej prevažne zodpovedajú i obsahotvorné prostriedky filmu (Juraj pri práci v ateliéri, v krčme, s rodičmi, Juraj hovorí o tom ako sa mu život zamotal, rozhovor s jeho bývalou ženou, Juraj vysvetľuje svoje obrazy – hovorí o význame a zmysle tvorby, atď.). Tridsať sekúnd z filmu je pritom vyhradených pre štylizáciu (abstraktné makrodetaily Jurajových vráskavých rúk, detaily obrazov, opustený strom v krajine, atď.). Nastal čas

¹⁷⁹ Nielen štylizáciou nakomponované, režisérom postavené: Juraj Spodniak bol oblečený do bielej nočnej košele a s fľašou piva (od režiséra) bol postavený pred (štábom natretú) čiernu stenu, pretože o sebe hovorí, že keď je opitý cíti sa ako stratený anjel. Kompozície môžu byť aj bez zásahu – svetom nakomponované, ale boli režisérom (kameramanom) uvidené – vyrezané: Juraj stojí v symetrickom obraze pred výčapným pultom dedinskej krčmy, krídla „čapovacieho zariadenia“ mu vyrastajú z pliec – opitý stratený anjel. _

¹⁸⁰ Neuvažujme teraz o tom, že ona môže byť neskutočnou, to spadá pod kompetencie *obsahu*.

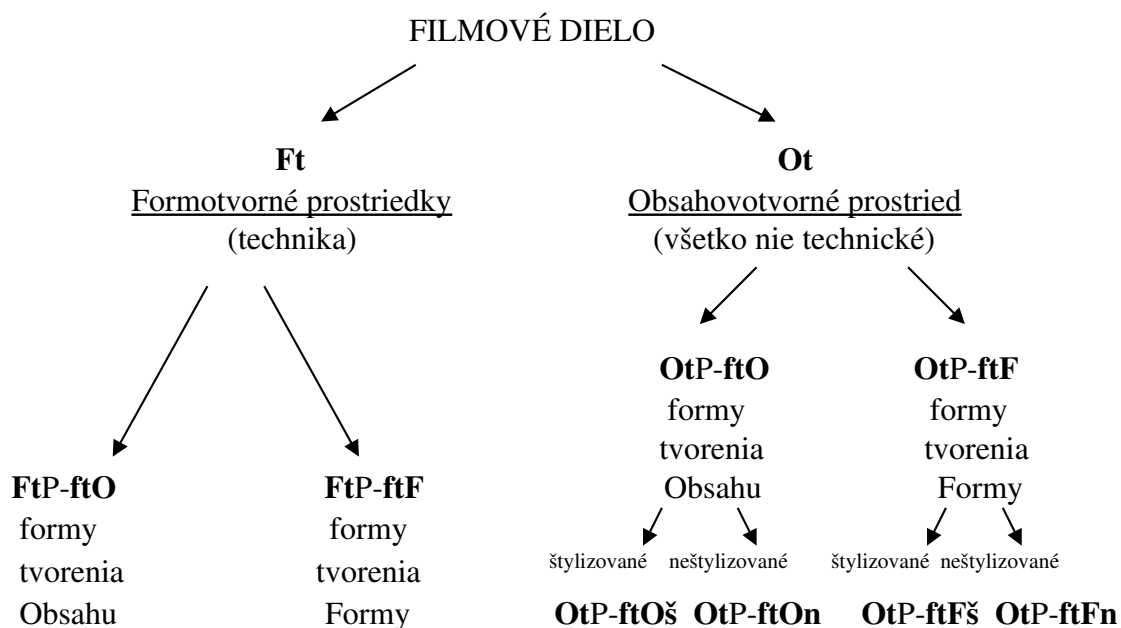
¹⁸¹ Alebo naopak: dokumentované môže byť (podmienene) interpretované, to sa týka - z práve sledovaných druhov rodu – prevažne spravodajského a publicistického filmu. Táto forma interpretácie faktu udalostí je rozdielna od interpretácie faktu témy v dokumentárnom druhu. Príklad: ak týždenník *Nástup* z roku 1941 „po svojom“ interpretuje fakty ,robí tak podmienene, s nemožnosťou obchádzky – vyplýva to z jeho druhej podstaty.

¹⁸² Film o činnosti svalov počas plávania, výrobe tvarohu, či bezpečnosti pri práci nemusí byť formálne „sucho“ realistický.

¹⁸³ Nejde o hierarchizovanie výpovedných hodnôt, jednotlivých druhov non fiction tvorby, ale o vklad (mieru) *autorského*, ktoré je v týchto filmoch zastúpené. Autorský handicap vyplýva z ich rozhodnutia sa pre druh, ktorý je dobrovoľným otrokom Informácie.

odskočiť si k spoločnému územiu, respektíve vzájomnej determinovanosti obsahovotvorného a formotvorného (OT, FT).

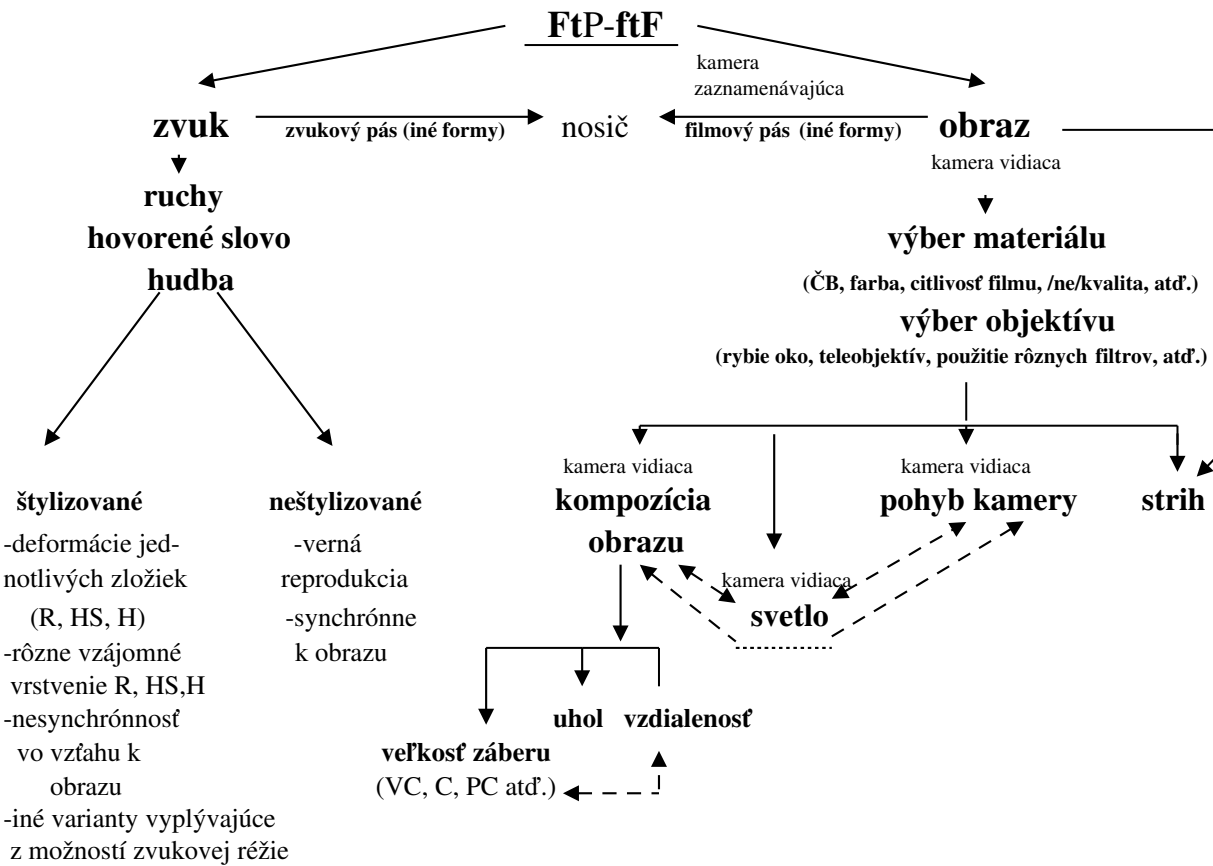
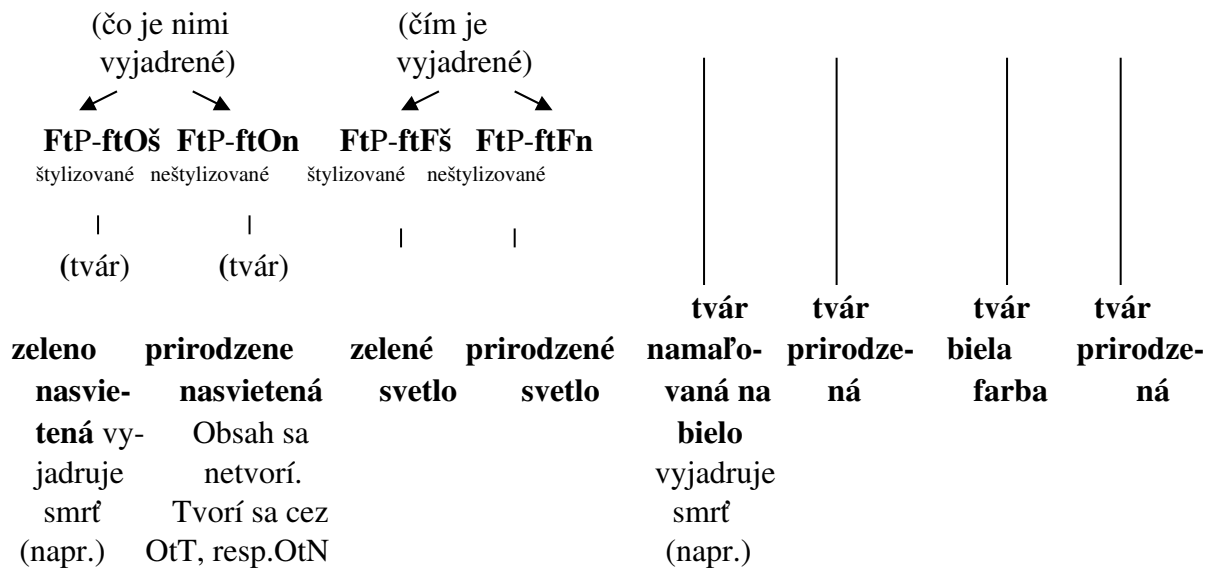
FT-né môže byť OT-né. Na modro nasvietená studňa, kompozíciou záberu pripomínajúca loď (spojené so zložkami FT-ho zvuku - Bachova melódia, zdeformovaný nárek Jurajovej matky, ruch škrípajúcich súčiastok, lodné trúbenie) môže byť obsahovo vyjadrením Jurajovho nenaplneného (premrhaného, vyplytvaného) života¹⁸⁴. Ale FT-né len participuje na formulácii obsahového vyjadrenia: To, na čo svieta, čo dotvára zvukom (modrá studňa s fotkou, pri nej stojaci Juraj) je územím OT-ného. Žiadalo by sa povedať FT-né dotvára OT-né. Ale FT-né má v rukách eso - má v rukách kameru, film. Bez nich by OT-né ostalo v polohe divadla (všetky formy), alebo holej reality (skutočnosti). A ak sme na začiatku hovorili, že FT-né môže byť OT-né¹⁸⁵, z práve povedaného vyplýva, že FT-né musí byť OT-né. A naopak: Ak by nebolo OT-né **zaznamenané** nešlo by o OT-né prostriedky filmu. A ak by „nebolo čo“ zaznamenávať, nevznikol by film - I keď sú isté výnimky, ktoré nám umožňujú vyhlásenie: FT-né nemusí byť OT-né¹⁸⁶. Práve tieto výnimky patria často do sféry inakosti. Poďme však ďalej, poďme vyraziť eso FT-ným prostriedkom filmu. Odnímeme im kameru. Musíme ju vnímať dvojako, zaznelo to už v poslednej poznámke: ako **kameru zaznamenávajúcu** a **kameru vidiacu**. Tvorba zaznamenávaním a tvorba videním sú dva odlišné významy pojmu tvorenia. Dozrel čas na sprehľadnenie doteraz povedaného dvoma pavúkmi:



¹⁸⁴Môže byť, ale aj nemusí byť. Pre niekoho môže byť obsahovo iným – napr. prozaickejším - vyjadrením (nie húkajúci Titanic menom Juraj, ale Juraj opitý ako námorník). A pre niekoho môže byť **obsahovo prázdny vyjadrením** – zvyčajne v praxi označované ako formalizmus.

¹⁸⁵ Zväčša reč štylizovanej Formotvornosti.

¹⁸⁶ Mimo stojí práca s filmovým pásom ako surovinou – (abstraktné) rýpanie, farbenie, atď... (na Slovensku takmer panenská pôda). Čiastočnú výnimku môže tvoriť aj animovaný film, OT-né je v ňom „nakreslené“ (možné tri stupne: bez predkamerovej reality - vytvorené v počítači, alebo kreslením priamo na film /príbuzné s prácou so surovinou/, s predkamerovou realitou – políčkové snímanie nakresleného. Ďalšou výnimkou je film, ktorý je iba záznamom abstraktnej „hry svetla“, OT-né vzniká takmer iba pomocou FT-ného (kamerou zaznamenané, kamerou videné - uhol, vzdialenosť, kompozícia / svietenie). OT-né je zastúpené iba minimálnym stupňom OtN-ho (obrazovotvorného neštylizovaného) - predkamerovou realitou (na Čo je svietené).



Zvolený bol jednoduchý príklad s tvárou, ktorá je sama o sebe **OtP**, zástupcom **FtP** sa stalo svetlo¹⁸⁷. Veríme, že každý si dokáže namiesto neho dosadiť inú zložku. Ďalší pavúk nám v tom pomôže, pretože **FtP-ftF** (štylizované/neštylizované) si žiada ešte malé prístavenie.

¹⁸⁷ I keď práve svietenie nepatrí k výsostne filmovým vyjadrovacím prostriedkom, mohlo by figurovať aj pod **OtP-ftF**, ale povedali sme si (v snahe veci zbytočne nekomplikovať), že **FtP** sú technické (a naopak).

Ešte pár poznámok k už načrtnutému: Do **OtP-ftFš** samozrejme patrí - okrem bielej farby¹⁸⁸ - i výber tváre (jej vráskavosť, vpadnuté oči, atď.). Tu musíme opäť rozlišovať: medzi formou tváre a obsahom tváre. Tvar (chytiteľný) a výraz (rozpoznateľný) – **OtP-ftFš** a **OtP-ftOš**. Inými slovami (zjednodušene): štylizovane otvorené ústa mŕtvej tváre - hmotné, a význam štylizovane otvorených úst. A ak by mŕtva tvár (radšej hovorme o mŕtvolne vyzerajúcej tvári) nebola štylizovane herecky stvárnená (zahraná), mohli by sme hovoriť o dvojici **OtP-ftOn** a **OtP-ftFn**. Napriek tomu, že chuť pokračovať v prehľadávaní priestoru **OtP** je veľká, pocit zodpovednosti víťazí, vrátíme sa k pre nás dôležitejšiemu a hlavne (nami) nezadefinovanému. Vrátime sa k **FtP**.

Druhý pavúk načrtáva (už toľko ráz inde pomenované) **čím** sa vyjadrujú **FtP** filmu a rozlišuje kameru zaznamenávajúcu a vidiacu. Zvuk je načrtnutý zjednodušene, aj pri ňom by sme mohli rozoznávať mikrofón zaznamenávajúci a počujúci, rozlišovať strihovú skladbu, atď. Všetky zložky obrazu môžu byť podobne ako zvuk štylizované, alebo neštylizované. Zabudlo sa na filmové triky (spomalený záber, spätný chod, dvojexpozícia, atď.), samozrejme patria k výrazne štylizovaným formotvorným prostriedkom. Rozdelenie možností strihu by bolo na samostatného pavúka, ale o to teraz nejde, potrebné bolo vymenovať základné zložky formotvorných prostriedkov.

Dostávame sa k najdôležitejšiemu (nehovoríme už len o dokumentárnom filme): filmová inakosť sa formuluje prevažne prostredníctvom rôznych kombinácií týchto zložiek. Ak sa po prečítaní tejto práce obzrieme, zistíme, že „bohatosť“ a rôznorodosť audiovizuálnych poetík je umením výberu a kombinácie malého počtu formotvorných prostriedkov filmu (prirodzene aj obsahotvorných).

Zoznam použitej literatúry:

- Adamove J.: Film ako pokus (Diplomová práca). VŠMU, Bratislava 1999.
- Branko, P.: Mikrodramaturgia dokumentarizmu. Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum. Bratislava 1991.
- Branko, P.: Straty a nálezy 1948-1998. Filmová a televízna fakulta VŠMU, Národné centrum pre audiovizuálne umenie, Bratislava 1999.
- Fromm, E.: Strach ze svobody. Naše vojsko, Praha 1993.
- Gregor, U. – Patalas, E.: Dejiny filmu. Tatran, Bratislava 1968.
- Hečko, K.: Príprava a scenár dokumentárneho filmu. Artifex, Bratislava 1998.
- Hegel G. W. F.: Filosofie, umění a náboženství. Jan Laicher, Praha 1943.
- Heidegger, M.: Básnický bydlí člověk. Oikoymenh, Praha, 1993.
- Jaroš, J.: Juraj Jakubisko, ČFÚ, Praha 1989.
- Kolektív autorov: Krátky slovník slovenského jazyka. Veda, Bratislava, 1989.
- Lexman, J.: Film na Slovensku a hudba. Roky 1896-1990. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1994.
- Macejková, M.: „Školská“ tvorba Juraja Jakubiska a Ela Havetta (Ročníková práca). VŠMU, Bratislava 2000-2001.
- Macek, V.: Dušan Hanák. FOTOFO, Bratislava 1996.
- Macek, V.: Elo Havetta. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1990.
- Macek, V.: K dejinám slovenského dokumentárneho filmu. Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, Bratislava 1992.
- Macek, V., Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Osveta, Martin 1997.
- Macko, J.: Slovak Alternative and Experimental Film. MovEast, Hungarian Film Institut 1992.
- Matuščík, R.: Ludovít Fulla. SFVU, Bratislava 1966.
- Mihálik, P.: Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948. Kabinet divadla filmu SAV, Bratislava 1994.
- Patočka, J.: Platón. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992.
- Restany, P., Mlynárčík, A.: Inde. Slovenská národná galéria, Bratislava 1995.
- Rusnáková, K.: Videoantológia. Bratislava 1997.
- Štraus, T.: Slovenský variant moderny. Pallas, Bratislava 1992.
- Tatarka, D.: Panna zázračnica. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1964.

¹⁸⁸ Tiež len príklad, môže to byť čierna farba, lebka položená na čele, červy vychádzajúce z nosa, atď. Líčenie, rekvizity, a ak by nešlo o detail tváre, tak aj prostredie a dekorácie.

Trebišovský, J.: Ústav pre škol. film. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1970.
Welsch, W: Naše postmoderní moderna. Zvon, Praha 1994.

Kolektív autorov: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočia. Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava 1999.

Zborník textov: Almanach 98. Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko v spolupráci s vydavateľstvom ARCHA, Bratislava 1999.

Zborník textov: Slovenský hraný film 1946-1969. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum. Bratislava 1992.

Elán, roč. IV, 1933, č. 1.

Elán, roč. XI, 1941, č. 1.

Film a doba, 1952, č. 6.

Film a doba, 1954, č. 2.

Film a doba, 1954, č. 5.

Film a doba, 1956, č. 8-9.

Film a doba, 1969, č.9.

Kultúrny život, 1964, č.9.

Profil, roč. II, 1992, č. 22-23.

Profil, roč. III, 1993, č. 5.

Profil, roč. III, 1993, č. 8-9.

Profil, roč. VII, 2000, č. 4.

Profil roč. IX, 2002, č. 2.

Slovenské pohľady X, 1965.

Televízia, Bratislava, 22.1.1990.

Výtvarný život, č. 4-5, 1994.

Katalóg k výstave: Jana Želibská výber z rokov 1966 – 1996. Bratislava 1996.

Katalóg k výstave ORBIS FICTUS, Praha, 1996.

Katalóg k výstave: Peter Rónai: Postduchamp. Bratislava 1992.

Katalóg k výstave Video vidím ich sehe. Bern 1994.

Úvodný text k výstave – Reality. Nitra, 1995.

Štúdia k výstave – Re-KONŠTRUKCIA. Bratislava 1995.

Register filmov:

A tak sa pán Kráľovič stal kráľom (1977) Fero Fenič

...a tak som začal utekať (1988) Miro Šindelka

Afternoon (1996) Anna Daučíková

Argillia (1991) Kvetoslav Hečko

Atď. (1987) Kvetoslav Hečko

Aténska škola (1981) Vladmír Kordoš

Balada v dreve (1966) Martin Slivka

Batromijov dom (1984) Fero Fenič

Bábika (1982) Vladimír Havrilla

Beh na konci leta (1992) Samo Ivaška

Berlín, symfónia veľkomesta (Berlín – die Symphonie einer Grosstadt, 1927) W. Ruttman

Biely + čierny (1988) Ľubomír Ďurček

Bubeník červeného kríža (1977) Juraj Jakubisko

Café Propeler (1999) Vladimír Havrilla

Čakajú na Godota (1965) Juraj Jakubisko

Čas miesta (1996) Dušan Záhoranský

Čenkovej deti (1994) Kvetoslav Hečko

Človečina (1975) Fero Fenič

Dážď (1965) Juraj Jakubisko

Dedo Siváň (1971) Ivan Húšťava

Deus ex machina (1984) Samo Ivaška

Dezider Milly (1971) Ján Zeman

Dialóg 20-40-60 (1968) Jerzy Skolimowski, Peter Solan, Zbyněk Brynych

Dominik Tatarka (1969) Kamila Nadulinská

Dominik Tatarka - medzi domovom a svetom (1998) Peter Gerža

Domov (1983) Ľubomír Ďurček

Dovidenia v pekle, priatelia (1970) Juraj Jakubisko

Drak sa vracia (1967) Eduard Grečner

Dvanásť storočí umenia (1967) Ladislav Kudelka
 Eden a potom (1970) Alain Robbe-Grillet
 Elektrostatika (1942) Ladislav Lettko
 Etudy o človeku zo slovenskej gotiky (1967) Martin Slivka
 Extrevencia (1991) Ľubomír Ďurček
 Fotografovanie obyvateľov domu (1968) Dušan Trančík
 Fulla (1966) Kazimír Barlík
 G. Bellini 1487 – V. Kordoš 1996 (1996) Vladmír Kordoš
 Galanda (1970) Vlado Kubenko
 Grafik Vincent Hložník (1957) Vladimír Pavlovič
 Gravitácia (1943) Ladislav Lettko
 Happsoc (1997) Kvetoslav Hečko
 Horiaca žena (1974) Vladimír Havrilla
 Horror vacui (Strach z prázdna, 1993) Peter Meluzin
 Chtonický pozdrav pre C. Paglia (1996) Anna Daučíková
 Chvenie (1989) Miro Šindelka
 Ikony (1966) Martin Slivka
 Impresia (1966) Dušan Hanák
 Informácia o rukách a ťažoch (1982) Ľubomír Ďurček
 Interpretácia knižáka (1996) Szilárd Fecsó
 Intolerancia (1969) Ladislav Kudelka
 Jana Želibská (1994) Kvetoslav Hečko
 Janko Alexy (1968) Milan Černák
 Ján Cikker (19??) Štefan Kamenický
 Jolly Joker (1996) Henrich Fichna
 Kaplnka svätej Barbory (1995) Kvetoslav Hečko
 Každý deň má svoje meno (1961) Juraj Jakubisko
 Každý týždeň sedem dní (1964) Eduard Grečner
 Kľukatou cestou (1963) Arnold Jakub Fraňo
 Kompozícia obrazu a štýl filmu (1966) J. Grussmann, D. Hapala, S. Jendraššáková, D. Kulíšek, P. Lačný, J. Růžička, B. Slavík, J. Trebišovský, I. Vaníček, J. Zachar.
 Krajina plná svetla (1988) Samo Ivaška
 Kristove roky (1967) Juraj Jakubisko
 Labutia Púť (1976) Fero Fenič
 Labyrint sveta (1981) Milan Milo
 Lebo veľa hrešila (1977) Vladimír Havrilla
 Leopoldovská pevnosť (1968) Ladislav Kudelka
 Let modrého vtáka (1974) Dušan Hanák
 Lift (1974) Vladimír Havrilla
 Lilli Marlen (1970) Peter Mihálik
 Lines Romanus (1968) Vojtech Andreášsky
 Litánie PRO XXI. (1999) Samo Ivaška
 Loggia (1984) Peter Meluzin
 Ealie poľné (1972) Elo Havetta
 Ľudia na vode (1958) Martin Holý
 Ľudovít Fulla (1972) Martin Slivka
 Majster farebnej palety (1967) Martin Slivka
 Majster Pavol z Levoče (1955) František Kudláč
 Malé tajomstvo krovín (2002) Samo Ivaška
 Maľované sny (1982) Peter Hudák
 Memento (1990) Samo Ivaška
 Metamorfóza vlákna (1968) Martin Slivka
 Metamorfózy (1965) Dušan Hanák
 Mikulášsky týždenník (1961-63) Juraj Jakubisko, Elo Havetta
 Milosť (1977) Vladimír Havrilla
 Mlčanie (1963) Juraj Jakubisko
 Modliaca figurína (1977) Vladimír Havrilla
 Modrý autobus (1983) Samo Ivaška
 Moje meno je Jé Té Katkin – Svetelný strom (1999) Samo Ivaška
 Mozog (1965) Vojtech Andreášsky
 Muž, ktorý luže (1968) Alain Robbe-Grillet
 Muž s kinoaparátom (Človek s kinoapparatom, 1929) Dziga Vertov
 Na lokomotíve (1942) Eugen Mateička
 Námorníček (1992) Vladimír Havrilla

Národný umelec Eugen Suchoň (1978) Stanislava Jendraššáková
 Národný umelec Karol Plicka (1970) Martin Slivka
 Nevesta hôľ (1971) Martin Ťapák Niekedy v novembri (1958) Štefan Uher
 No limit (1976) Vladimír Havrilla
 Obec plná vzdoru (1969) Ladislav Kudelka
 Od Tatier po Azovské more (1942) Ivan J. Kovačević
 Odchádza človek (1968) Martin Slivka
 Oheň na palette (1979) Milan Milo
 Ohnivé rieky (1965) Ctibor Kováč
 Ondrej Nepela (1974) Juraj Jakubisko
 Pálenie vlastného tieňa (1991) Vladmír Kordoš
 Panna Zázračnica (1966) Štefan Uher
 Papierové hlavy (1995) Dušan Hanák
 Pocta F. X. Messerschmidtovi (1989) Vladmír Kordoš
 Pod holým nebom (1942) Paľo Bielik
 Posledná večera (1968), Mikuláš Ricotti, Martin Slivka.
 Posledný nálet (1960) Juraj Jakubisko
 Poznanie bolesti (1970) Ivan Hušfava
 Prečo experiment (1990) Kvetoslav Hečko
 Predpoveď: Nula (1966) Elo Havetta
 Premeny podôb (1986) Milan Milo
 Prišiel k nám Old Shatterhand (1966) Dušan Hanák
 Psychodráma (1964) Jozef Zachar
 Rom (1969) Ivan Húšfava
 Ruky (1963) Jozef Zachar
 Salón pod viničom (1985) Samo Ivaška
 Scénografický útok na Groningen (1992) Kvetoslav Hečko
 Sentimental Letter (1996) Anna Daučíková
 Squat (1991) Kvetoslav Hečko
 Šibenica (1969) Dušan Trančík
 Sladký čas Kalimagdory (1968) Leopolda Lahola
 Slávnosť v botanickej záhrade (1969) Elo Havetta
 Slnko v sieti (1962) Štefan Uher
 Slovenská stredoveká maľba (1962) Jozef Zachar
 Sonáta, alebo Hľadanie šťastného čísla (1966) Dušan Hanák
 Spišská Sobota (1961) Dmitrij Plichta
 Spojenie živlov (1987) Vladmír Kordoš
 Stavba storočia (1972) Juraj Jakubisko
 Stredoveká plastika (1962) Jozef Zachar
 Stredoveké nástenné maľby (1961) Dmitrij Plichta
 Subjekt (1984) Samo Ivaška
 Suterén (1983) Samo Ivaška
 65 000 000 (1962) Miroslav Horňák
 Tak som prešla veľký svet (1982) Fero Fenič
 Taký je film (1990) Kvetoslav Hečko
 Ten život odviaľ čas (19??) Ladislav Kudelka
 34 dní absolútneho kľudu (1965) Elo Havetta
 322 (1969) Dušan Hanák
 Učenie (1965) Dušan Hanák
 Učiteľka (1955) Štefan Uher
 Umelé srdce (1960) Vojtech Andreášsky
 V. Oravec a M. Pagáč (1994) Kvetoslav Hečko
 Voda a práca (1963) Martin Slivka
 Vody podzemia (1966) Ladislav Kudelka
 Vtáčkovia, siroty a blázni (1969) Juraj Jakubisko
 Výpravca holubov (1990-91) Samo Ivaška
 Výzva do ticha (1966) Dušan Hanák
 White - bazén, rúra (1973) Vladimír Havrilla
 White - pena (1973) Vladimír Havrilla
 Woodoo symbols (199?) Enikö Szücs
 Zanechať stopu (1970) Dušan Hanák
 Zasněžené sny (1993) Samo Ivaška
 Zádumčivosť (1963) Dušan Hanák
 Zbehovia a pútnici (1968) Juraj Jakubisko

Zem spieva (1933) Karol Plicka
Zo Suterénu (1989) Kvetoslav Hečko
Žehra (1968) Vlado Kubenko
Žlté nebezpečenstvo (197?) Vladimír Havrilla

Register videoinštalácií:

Ale pozor... (1994) Peter Meluzin
Autoreverse (1997) Peter Rónai
Camera obscura (1992-97) Peter Rónai
Canibale ante portas (1997) Peter Rónai
Cogito ergo kunst (1994) Peter Rónai
Dialóg (1993) Jana Želibská
Elastická realita (1997) Peter Rónai
Home video (1996) Peter Meluzin
Jej pohľad na neho (1996) Jana Želibská
Kamene (1993) Jana Želibská
Koncert pre činely a „prsia“ (1994) Jana Želibská
Meditácia v roku? (1996) Jana Želibská
Neodiogenetika (1995) Peter Rónai
Life after Life (1993) Peter Meluzin
Slovenská virtuálna realita (1996) Peter Rónai
Výstup na najvyššiu horu (1992) Peter Bartoš
Zákaz dotyku (1992) Jana Želibská
Zen for TV (1963) N. J. Paik