

Současný český a slovenský film

**– pluralita estetických,
kulturních a ideových
konceptů**

Editor: Luboš Ptáček

Univerzita Palackého v Olomouci
2010

Oponenti: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.
prof. PhDr. Peter Michalovič, Ph.D.

Tato publikace vznikla v rámci výzkumného záměru MŠMT Pluralita kultury a demokracie (MSM 619895211) a s jeho finanční podporou byla také vydána.

1. vydání

Editor © Luboš Ptáček, Romana Veselá, 2010

ISBN 978-80-244-2605-1

Obsah

Alena Bohunická Slovenčina, ktorá sa na nič nehrá	7
Katarína Mišíková O generačnej mimoreči	17
Martin Boszorád Cool ako výrazová kvalita slovenských filmových projektov súčasnosti	35
Peter Gavalier Cesta dokumentaristu – odvážne angažovaný hlas Mareka Kuboša	43
Tomáš Tvrdoň Postavy excentrikov a extravagantov v slovenskej porevolučnej kinematografii Niekoľko poznámok k zobrazeniu kategórie výstrednosti vo filme <i>Na krásnom modrom Dunaji</i>	59
Daniel Kováčik Literárnosť vo filme: <i>Rozhovor s nepriateľom</i> ako intermediálna pasca Semiotické vzťahy verbálnej a ikonickej zložky naratívu	69
Eva Filová Spoločne, každý sám – reflexia minulosti v slovenských a českých filmoch.....	87
Juraj Malíček Ako sa Juraj a Alžbeta vlastné mýty podujali rúcať Revízia sociokultúrnych mýtov vo filmoch Jánošík – Pravdivá história a Bathory	103
Sylva Poláková „Současný český videoart“ jako výzva filmovým studiím.....	111

Alexandr Jančík	
On-line databáze českého audiovizuálního umění.....	127
Martin Mazanec	
Mizanscéna kina	141
Lukáš Masner	
Kamera v současném českém filmu	151
Milan Klíma	
Počátky, vývoj a budoucnost digitálních speciálních efektů v českém filmu	173
Lukáš Gregor	
Několik poznámek k ukázkové nekoncepčnosti dramaturgie ve filmu <i>Kozí příběh: Pověsti staré Prahy</i>	185
Oto Horák	
Mezi pamfletem a idylou Bohdan Sláma mezi Věrou Chytilovou a Jiřím Menzelem	199
Jan Švábenický	
Exploatační filmy Romana Vojkůvky v kontextu italského modelu žánru Současný český horor v rámci procesu žánrové hybridizace.....	211
Eva Chlumská	
Queer identity v českém filmu?	231

Úvod

Tato publikace vznikla jako doprovodný text k 13. česko-slovenské filmové konferenci, která se uskutečnila v Olomouci ve dnech 11.–14. 11. 2010. Jejím tématem se stal český a slovenský film po rozpadu Československa, což ji odlišuje od předchozích setkání věnovaných především obecným teoretickým problémům, nebo naposledy konkrétnímu filmovému teoretikovi.

Publikace tentokrát vychází ještě před konáním samotné konference. Záměrem tohoto přesunu bylo, aby se program vyhnul „čtecímu režimu“, kdy se prvotní informativní seznámení s jednotlivými příspěvky odehrává až v okamžiku konferenční prezentace textu. Smyslem této změny je „zatraktivnit“ průběh akce a hlavně povzbudit a rozšířit diskusi nad základními myšlenkami. Zda se to podařilo, nemohu zatím soudit. Časové omezení však ovlivnilo počet odevzdaných příspěvků. Odpadla takřka polovina přihlášených, dva příspěvky jsme odmítli. Z původně zamýšlených bloků tak zůstala „pohromadě“ pouze trojice textů věnovaných současnému českému videoartu. Ostatní příspěvky pak mozaikovitě pojmenovávají některá témata a problémy současného českého a slovenského filmu a také dokazují jeho šíři, která bývá často redukována na hrané celovečerní filmy.

Jako součást konference byl proto naplánován i diskusní blok věnovaný příštímu směřování následujících konferencí v rovině organizační, tematické a metodologické.

Konferenci uspořádala Katedra divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci za finančního přispění FF UP.

Vydání publikace bylo uhrazeno z výzkumného záměru MŠMT Pluralita kultury a demokracie.

Luboš Ptáček

V Olomouci 21. 9. 2010

Slovenčina, ktorá sa na nič nehrá

Alena Bohunická

Cieľom príspevku je reflektovať istú dynamiku filmovej slovenčiny v období po roku 1990. Impulzom k tejto reflexii bolo sledovanie verbálnej zložky v novších slovenských hraných filmoch, ktoré sa snažia vystihnúť špecifický obraz societ a subkultúr formovaných mladými ľuďmi (subkultúra gothic stvárnená vo filme *Polčas rozpadu*; hiphoperi v *Bratislavafilme*, paneláková kultúra nie len mladých z *Velkého rešpektu*). Verbálna zložka tvorí jednu z ústredných a najvýraznejších zložiek komplexu správania postáv (popri štýle obliekania, gestách a pod.), ktorá sa podieľa na zobrazení ich osobitého životného štýlu. V novších projektoch je evidentná snaha tvorcov uplatňovať viaceré z existujúcich variet súčasnej značne diferencovanej slovenčiny a aj prostredníctvom verbálneho výrazu postáv smerovať k ich vyššej autenticite¹. Tvorcovia odstupujú od uniformity spisovnej slovenčiny, ktorá v tejto sfére dlho dominovala, vo filme (a širšie na divadelnej scéne či v médiách) sa udomácňujú formy rečového prejavu hodnotené ako subštandardné², aby naplnili postavy životom.

Z dejín slovenského filmu sú divákovi známe skôr adaptácie literárnych klasík, historické filmy, melodrámy... Slovenská duša však nemá len poetický či melodramatický rozmer³, ku ktorému pestovaná podoba slovenčiny prislúcha. Dnešný film reflektuje súčasnú spoločnosť v jej rozmanitosti, človeka v prirodzených životných situáciách, jeho správanie v neformálnom prostre-

¹ Pojem *autentický* tu používam v zmysle „interpretovaný ako/resp. akoby skutočný“.

² Teda charakteristické uvoľnenou normou, vyznačujúce sa vyššou mierou expresivity, deformovanou výrazovou štruktúrou, záplavou slangových anglicizmov. Porov. Oľga Orgoňová – Zuzana Sedláčková, „Coolový pokec o slangu teenagerov,“ in *Slovo – Tvorba – Dynamickosť*, ed. Mária Šimková (Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2010), s. 152.

³ Tu nadväzujem na názor Mariany Čengel-Solčanskej vyjadrený v rozhovore s redaktorkou denníka SME Zuzanou Uličianskou. Zatiaľ čo Čengel-Solčanská je presvedčená o melodramatickej duši Slovákov, ktorú majú slovenské filmy vystihovať, redaktorka ju nabáda uvažovať nad tým, či nie je takéto mýtizovanie duše Slovákov len východiskom pre tvorcov neschopných písať autentické dialógy. Zuzana

dí. Filmári si vyberajú komunity symptomatické pre súčasnú spoločenskú situáciu a tie chcú hodnoverne zachytiť. Pritom sa snažia zohľadniť, že k zobrazeniu postáv v situáciách s parametrami neformálnosti, súkromnosti patrí reč vyznievajúca spontánne. Hovoríme o diferenciacii filmovej slovenčiny, v rámci ktorej je badateľná tendencia spontaneizovať dialógy a priblížiť ich tak kvalitám konverzačnosti bežnej hovorenej reči.⁴

O tom, že výsledky snáh o autenticitu reči nezodpovedajú vždy očakávaniam, svedčia postoje filmových konzumentov, kritikov a iných, ktorí hodnotia, že filmoví tvorcovia s problémami vnášajú do filmu reč príslušníkov rôznych sociálnych vrstiev či subkultúr tak, aby zneli dialógy hodnoverne. Je pravda, že výsledný efekt mal neraz podobu extrémov. Nájdeme prostitútku bezchybne uplatňujúcu ortoepickú normu⁵ či mafiánske dialógy spontaneizované prehnaným západoslovenským prízvukom.⁶ Jeden i druhý prípad je zdrojom diváckych rozpakov. Nejde o žiadny originálny postreh, kritiky hodnovernosti filmových dialógov sa na Slovensku stávajú konverzačným klišé a ich obsah sa neraz zúži na uvedenie kontrastu medzi irečitou slovenčinou, ktorá sa (vraj) vkladá do úst napr. mafiánskym grázlom.⁷ Na jednej strane sú tieto hlasy vyzývajúce, aby filmové postavy hovorili normálne, súčasne sa obviňuje z amaterizmu a vulgarity filmový dialóg, ktorý už normálnejšie znieť nemôže – napr. improvizovaný dialóg nehercov v *Bratislavafilme*.⁸ Repliky Michala Nemtudu a partie nehercov sú z perspektívy profesionálneho herectva amatérske, avšak zároveň normálne – zodpovedajúce norme zobrazovanej society, a preto funkčné.

Uličianska, „Slováci nemajú radi vlastnú reč,“ *SME*, 17. 7. 2010, s. 18. A propos, stojí za úvahu, či je vôbec možné napísať autentický dialóg, ak má byť výsledkom autentický *hovorený* dialóg.

⁴ To môže byť súčasťou celkovej tendencie ku konverzacionalizácii, ktorá sa pozoruje v mediálnej sfére, kde vzrastá podiel nepripravených, spontánnych prehovorov. Porov. Lubomír Kralčák, „Sociálno-komunikačné aspekty hovorenej podoby slovenčiny v médiách,“ in *Hovorená podoba jazyka v médiách*, ed. Lubomír Kralčák (Nitra: Pedagogická fakulta UKF, 2008), s. 24.

⁵ Diana Mórová vo filme Vlada Balca *Rivers of Babylon*.

⁶ Vybrané repliky Petra Bathyanyho v *Bratislavafilme*, ale i Stana Staška vo *Veľkom rešpekte*.

⁷ Z glosy Tomáša Prokopčáka, „Ó mojej matky reč je krásota,“ *SME*, 5. 3. 2009, s. 22.

⁸ Nadväzujem na recenziu autora vystupujúceho pod menom LudkoSchmidt, „Jeden z najhorších kúskov slovenskej kinematografie,“ *Feeling Movies*, 11. 8. 2009, citované 15. 7. 2010. Dostupné na [www: http://www.feelingmovies.sk/2009/bratislavafilm/2130](http://www.feelingmovies.sk/2009/bratislavafilm/2130).

Kostým pre slovenčinu

Možno vycítiť, že floskule ako írečítá slovenčina či iné publicistické variácie (ľubozvučná slovenčina) sa dnes používajú skôr s dešpektom. Odkazujú k národným (írečitosť, čistota) či estetickým (ľubozvučnosť) ideálom o slovenčine dlhodobo pestovaným v slovenskom kultúrnom prostredí a zohrávajúcim svoju úlohu i pri regulácii podoby spisovného jazyka, ktorý bol pre Slovákov obzvlášť významnou kultúrnou hodnotou. Juraj Dolník výstižne hovorí o existencii „kultu spisovného jazyka“ na Slovensku, ktorý pretrváva dodnes.⁹ Spisovný jazyk Slováci „nevnímali len ako fundamentálnu existenčnú podmienku národa, ale aj ako objektívnu duchovnú silu slovenského národa“¹⁰ a práve to viedlo k uctievaniu kodifikovanej formy jazyka, ktoré sa stalo tradíciou.¹¹ Pestovanie tohto kultu (ideálneho spisovného jazyka) nebolo len v rukách lingvistov, celkom prirodzene sa vykonávalo i cez literatúru, divadelnú scénu, neskôr masmédiá a prenos tejto pestovanej formy slovenčiny do filmovej scény bol len prirodzenou metaforou. Najprv spisovatelia, neskôr aj herci tvorili (nielen) v slovenskom prostredí jazykovú elitu, ktorá mala byť jazykovou autoritou pre ostatných používateľov.¹² A väčšina hercov sa tak musela učiť po slovensky, ak chceli byť hercami. Cnosťou hercov bola tzv. *javisková reč*¹³ s prísnu ortoepickou normou, odchýlky od spisovnej slovenčiny mali byť uvedomované (nespontánne) a boli odôvodnené, ak mali charakterizačnú funkciu. Herci boli zvyknutí na racionálnu metódu práce s jazykom a uplatňovali ju i vo filme. Také herecké osobnosti ako Ladislav Chudík či Štefan Kvietik (a iní) boli skutočným vzorom jazykovej kultúry a časť verejnosti ich jazykové kvality uctieva dodnes. Ich rečový prejav možno nazvať kultovým. Hodnotenie filmovej reči z takejto pozície vnímania spisovnej slovenčiny ako kultu predstavuje aj dobový názor Pavla Fabryho,

⁹ Juraj Dolník, „Kultové objekty v slovenskom jazykovom prostredí,“ in *Studia Academica Slovaca* 39, ed. Jana Pekarovičová – Miloslav Vojtech (Bratislava: Univerzita Komenského, 2010), s. 66–69.

¹⁰ Tamže, s. 68.

¹¹ Je zrejme, že historicko-nacionálny kult spisovnej slovenčiny bol v socializme nahradený občianskym kultom, ktorý bol v pozadí záujmu verejnosti o spisovný jazyk.

¹² Bližšie Slavo Ondrejovič, „Z výskumu jazykových postojov v oblasti dramatických umení,“ in *Sociolinguistica Slovaca* 1, ed. Slavo Ondrejovič (Bratislava: VEDA, 1995), s. 75–76.

¹³ Pravda, to nie je slovenská rarita, porov. tamže, s. 74.

onoho času pedagóga študentov herectva v Košiciach: „A tak sa vždy bojím, keď sa z časopisu Televízia dozviem o obsadení televíznej inscenácie povedzme mladými bratislavskými hercami, viem, že to bude festival nespisovnej výslovnosti a jazykového nevkusu.“¹⁴

Slovenčina, ktorá „sa na nič nehrá“?

Súčasní tvorcovia sa odvracajú od ideálov k realite a s procesom demaskovania súvisí i zostupovanie z jazykového parnasu do petržalských ulíc. Napríklad pri tvorbe filmov o mladých, v ktorých je referenčným rámcom skutočnosť, „odkukávajú“ správanie mladých v prirodzených komunikačných situáciách a snažia sa ho dostať i do filmu. Sebavedomo vystavujú „poklesky“ bežného hovoreného jazyka: zaznávaný bratislavský prízvuk; aktuálny slang s vysokou mierou expresivity, cudzosti či s obmedzenou zrozumiteľnosťou:

(„Dáš si jedného malého prda?; hen jaká pipenka; ty čo dávaš; ti gdo kedy povedal, že ja nedavam chalošov do riti; ukradli mi bajk smradi feťacki; ešte že tu je grass a porno; ne je nad to si zhúlený vyhoniť pri dobrom porne; si predstav že príde za tebou nejaká jebačka a ty jej otvoríš v župane; ty kokot, hustý model; no mne sa zdá, že ju chcete obidvaja naložiť; na jednej kalbe vstanem a vedľa mňa kamošova babka; som ju musel presvedčiť, že nejsom úplne na sračky“ – repliky z filmu *Velký rešpekt*).

Tak ako fungujú vulgarizmy v bežnej reči niektorých societ, aj do filmových dialógov sa dostávajú i mimo svojej typickej funkcie nadávok, či už ako nositele pozitívneho hodnotenia (*ty kokot; to je popiči*) alebo emocionálne vyprázdnené, napr. vo funkcii častíc či prostriedkov odkazujúcich k nerozvinutosti pomenovacej kompetencie príslušníkov zobrazovaných spoločenských skupín. Na jednej strane sa tak vulgarizmami spontaneizuje reč postáv, na druhej slúžia ako prostriedok, na základe ktorého identifikuje divák postavu s istou societou. A čo možno považovať za významnejšie pre naplnenie efektu spontánnosti, to je odklon od „textovosti“ dialógu. Dôvod, prečo na diváka nepôsobil dialóg napriek hovorovým slovám či vulgarizmom doreveryhodne a prirodzene, je, že v rovine výstavby sa reč vyznačovala kvalitami písanosti. V súčasnosti je možné pozorovať vo filmových dialógoch úsilie

¹⁴ Pavol Fábry, „Z jazykovej kultúry dostatočná,“ *Nedelná Pravda*, 1986, s. 4.

o dosiahnutie konverzačnosti bežného dialógu, pre ktorý sú príznačné presahy (simultánne vyslovenie častí replík), vyššia frekvencia častíc a neurčitých zámen, nedokončené vety, dvojité začiatky, opravy a iné deformácie logickej výstavby vety. Porovnajme naznačené kvality autentického dialógu v ukážke z *Bratislavafilmu* s dialógom mladých chalanov z *Fontány pre Zuzanu*.¹⁵

Olino: a ona si tam (.) zostane. ona totiž za nič nemôže. veď ten (.) chalan z ulice vám ešte ukáže. / Kamarát: mať tvoje problémy. a čo mám hovoriť ja? na jeseň sa budeme sťahovať. / Olino: hmmm, páni. to je nádhera. to hrá samo. to ani necítiš struny. / Kamarát: zvykol som si. netúžim po peknom výhlade. radšej by som ostal dole. tu to už poznám. / Olino: konkurz do skupiny decibely. hm. / Kamarát: zosilovač ti nechám v piv[nici]. / Olino: [ale] veď to už je zajtra.

Fontána pre Zuzanu

Miško: ti jebe? / Adam: čo zase / Miško: oldo musíme ísť riešiť asi haluze teraz / Oliver: čo jaké ty gádzo / Miško: vieš gdo ma chytil ty kokot teraz pod krk aj one s nožom? / Oliver: s čím? / Miško: s nožom / Oliver: ti neverím / Adam: teraz? / Oliver: s nožom? / Miško: ten robo od rudyho / Oliver: jaky robo more / Miško: ten [od rudyho] / Adam: / [ten od rudyho one] / Oliver: ten s-ten s- / Miško: [ten hlavaty kokot] / Adam: [no, no ten škaredy] / Oliver: [TO JE TEN] S TYMI PANČAMI NE na tej hlave / Miško: čo ti jebe?

Bratislavafilm

Tieto kvality ústnosti nenachádzame len v improvizovaných dialógoch nehercov, ale približujú sa k nim aj repliky hercov (napr. Zuzana Fialová ako Stanka v *Bratislavafilme*). V novom ovzduší spontaneizácie, ktorej sprievodným javom je spriemerňovanie úrovne reči (moderátor, herec, ale i politik chce, aby mu „divák“ uveril, chce pôsobiť úprimne, preto sa prispôbuje jeho reči a rozpráva jeho jazykom), sa stráca prestíž spisovnej slovenčiny

15 Hranaté zátvorky[] sú použité na vyznačenie tzv. presahu, teda simultánneho vyslovenia častí replík. Lomkou / sú oddelené repliky vyslovené rôznymi postavami. Spojovník – vyjadruje nedokončenie slova. Veľkým písmom je zaznamenaná časť repliky, ktorá bola vyslovená hlasnejšie v porovnaní s okolím. Bodkou v zátvorkách (.) vyznačujem veľmi krátku pauzu. Podčiarknutie zachytáva dôraz. V súlade s pravidlami prepisu hovorených dialógov sa nezačínajú výpovede veľkým písmom, ani nie sú ukončené bodkou, ak melódia neklesla.

a ako hovorí Bosák, i prestíž jazyka umeleckej literatúry ako vzoru.¹⁶ Konceptným krokom v boji proti literárnosti slovenčiny v audiovizuálnej sfére bola metóda divadla *GUnaGU* nazvaná „spontinijos spíč“ – metóda spontáneho prejavu, ktorú uviedol režisér Karol Vosátko. Ako sám hovorí, citlivo vnímal problém zle napísaných dialógov. Metóda podľa neho spočíva v prenose jazyka ulice a jazyka rôznych skupín ľudí na javisko.¹⁷ Najznámejším reprezentantom uplatnenia tejto metódy bola „cool komédia“¹⁸ z roku 2000 *English is easy, Csaba is dead* o živote mafiánov v novej demokratickej krajine. Spontaneita dialógov sa tu dosahuje napodobňovaním reči vybranej society tak, ako ju poznali tvorcovia predstavenia a herci. Modelový sociolekt bol navyše regionálne ukotvený v oblasti Myjavy.¹⁹ So sociálne charakteristickými znakmi reči sa tak dostávali do „spontánnej slovenčiny“ vybraného predstavenia aj dialektizmy. Efekt spontánnosti reči sa mal dosiahnuť hlavne prízvukom a lexikou. Takéto napodobňovanie je jedným z možných spôsobov dosahovania spontaneity. Negatívnym dôsledkom je opäť len viac či menej citeľná štylizovanosť prejavu. Tá je zjavná hlavne v hyperbolizovaní domnelých charakteristických znakov reči zobrazovanej society (mafiáni, modelky). Hoci sa metóda práce s rečovou zložkou nazýva „spontinijos spíč“, o spontánnosti či autenticite hovoriť nemožno, ide len o iný druh racionálnej metódy práce s jazykom s cieľom napodobniť istú varietu. Použitie vulgarizmy či slangizmy na úrovni lexiky a západoslovenská intonácia tu neprispievajú k tomu, že rečový prejav pôsobí autenticky, ale zámerne hyperbolizujú nedostatky postáv a práve touto štylizáciou sa dosahuje komický efekt. Možno hovoriť o štylizovanej spontánnosti. Mafiánsky „spontinijos spíč“ nezostal v priestoroch divadla *GUnaGU*. Stal sa populárnym, expandoval do televízneho derivátu divadelnej hry, seriálového bestselleru s názvom *Mafstory* a stal sa mediálnym variantom spontáneho slovenčiny. Možno s popularitou tohto variantu spontánnosti kalkulovali tvorcovia *Bratislavafilmu*, keď práve Petra Batthyányho, jedného z „mafiánov“ divadla *GUnaGU*, obsadili do role mafiána. Dalo sa predpokladať, že Batthyány zostane naštylizovaný v známej

¹⁶ Ján Bosák, „Dynamika subštandardov,“ in *Studia Academica Slovaca* 34, ed. Jozef Mlacek – Miloslav Vojtech (Bratislava: Stimul, 2005), s. 22.

¹⁷ Karol Vosátko, *The best of GUnaGU 1985–2004*. DVD. DZ GUnaGU a Falkona s. r. o., 2004.

¹⁸ Tak prezentujú predstavenie samotní tvorcovia, tamže.

¹⁹ V inom predstavení, *Modelky*, odkazuje „spontinijos spíč“ k mestskej reči Bratislavy.

mafianskej spontánnosti. Konfrontácia batthyányovskej štylizovanej spontánnosti s civilnou spontánnosťou verbálnych improvizácií nehercov pôsobí ako pozdrav komercie s undergroundom.

Spisovná slovenčina nie je cool

Zmenená spoločenská situácia má vplyv na dynamiku jazyka, dynamiku jeho používania a dynamiku postojov k jednotlivým varietám národného jazyka. Vyššie uvedené vulgarizované repliky z *Veľkého rešpektu* či z *Bratislavafilmu* by sa neocitli vo filme pre mládež v „predzamatovej ére“, v ktorej masmediálne prostriedky mali viesť k formovaniu mravného profilu socialistického mládežníka. Možno dnes ešte tak trochu pod vplyvom rezonancie „dialektiky nadväzovania“ znamená výpoveď o skutočnosti skôr vystihnutie jej negatívnej tváre. Aj súčasný tínedžer sa naplno ukazuje v slovenskom filme vo svojom pubertálnom rozpuku, drzý, vulgárny, penetrovaný hip-hopom a anglicizáciou, sexuálne odviazaný, holdujúci marihuane, kriminalizovaný. Nie že by obdobný mládežník (s pozmenenými parametrami) v normalizovanej spoločnosti neexistoval, ale vplyvom paradigmatickej spoločenskej zmeny, s vytrácaním sa pocitu záväznosti noriem akoby nastala demokratizácia hrubosti a aj novšie filmy vďačne „exploitujú“ a ukazujú mladého človeka v jeho drsnej (a možno ešte drsnejšej) podobe.²⁰ Porovnajme si komunikačné správanie filmových postáv v podobných situáciách: Hlavná hrdinka Zuzana sa vo filme *Fontána pre Zuzanu* (1985) háda a bije so sestrou, v afekte jej zanadáva, že je *krava* a sestra jej urážku opätuje, že je *tava*; v hádke s matkou dostane Zuzana facku za to, že si dovolí nazvať matku *obyčajnou meštiačkou*. Približne o 20 rokov neskôr vo *Veľkom rešpekte* (2008) hovorí

²⁰ A to nielen nízkorozpočtové filmy *Veľký rešpekt* či *Bratislavafilm*, ale napr. i *Polčas rozpadu*. Porovnajme i závery Jany Hoffmannovej, ktorá sleduje istú vulgarizáciu češtiny a považuje ju za prejav celkovej tendencie, ktorú nazýva dehumanizáciou. Jana Hoffmannová, „Humanizace a dehumanizace, či spíše uniformizace a jina-kost diskurzu,“ in *Retrospektívne a perspektívne pohľady na jazykovú komunikáciu*, I. diel, ed. Pavol Odaloš (Banská Bystrica: Pedagogická fakulta UMB – Fakulta humanitných vied UMB, 1999), s. 85–92. Je zaujímavé si porovnať i skupiny pre mládež dôležitých reálií, ku ktorým odkazujú slangové výrazy uzualizované i mimo marginalizovaných skupín: Oľga Orgoňová a Zuzana Sedláčková, „Etnokultúrny základ reči slovenskej mládeže,“ in *Studia Academica Slovaca* 39, ed. Jana Pekarovičová – Miloslav Vojtech (Bratislava: Univerzita Komenského, 2010), s. 162–163.

Mišo o svojej sestre Veronike: „*neviem, ja sa o tú kundu nestarám*“, v inej scéne Veronika vyhadzuje svojej matke na oči, že „sa spárla s retardom“ (bez facky). Sympatické je, že ani matka pred dospievajúcou dcérou nerobí formu a vynervovaná si ulávi: „Kurva, dokedy tu budete vrátať“

Viacere z novších slovenských filmov sugerujú, že výraznou sprievodnou hodnotou spontaneizácie komunikačného správania je hrubosť výrazu. Vytvára sa schéma, že ak sa má postava správať neformálne, uvoľnene, správa sa hrubo, otrávene či „nasrato“, baví sa o ničom.²¹ Reprezentatívnym príkladom je dvojica kamarátov z *Velkého rešpektu*: odviazaný Michal, ktorý učí Petra uvoľniť sa a žiť v súčasnom štýle, naznačuje zároveň tendenciu k dekulтивácii štýlu mladých a hrubosti. Na rozdiel od neho jemnocitne pôsobiaci Peter aj v partii kamarátov odmieta marihuanu v štýle „nie ďakujem, ja už si radšej neprosím“. Pripomeňme si aj „zošnurovanú“ a naivnú postavu dediččana stvárnenú Lubošom Kostelným v *Bratislavafilme* (hovorí spisovne) a jeho neformálne náprotivky, drsných mestských hiphoperov. Jazyková situácia vo filme napovedá, že spisovná slovenčina akoby sa vnímala nielen ako strojená, ale i ako príliš jemná, nemoderná. Naproti tomu predstave modernej spontánosti správania zodpovedajú subštandardné formy jazyka (s tendenciou k vulgarizácii), ktorým sa pripisujú hodnoty autenticity, úprimnosti („na nič sa nehrá“). Spisovný variant sa v tomto kontexte pociťuje ako neprirodený v komunikačných situáciách, kde sa v minulosti vnímalo ako normálny (porovnajme vyššie uvedené ukážky dialógov medzi mladými „chalanmi“ z bratislavského sídliska – v *Bratislavafilme* a vo *Fontáne pre Zuzanu*).

Výsledkom tejto dynamiky je, že spisovná varieta vo filmovom uplatnení nadobúda nové stylistické hodnoty. Spisovný prejav sa vo filme často spája napr. s naivitou postavy, jej jemnosťou, ale i nemodernosťou. Ten, kto hovorí spisovne, má pôsobiť citlivo, naivne, neskúsene, inokedy ako dobrák, outsider alebo príslušník generácie, voči ktorej sa mládež vymedzuje (viac-menej spisovne hovoria rodičia, ktorí „nič nechápu“). K predstave o spisovnosti inklinuje jemnocitný Peter z *Velkého rešpektu*; podobne Mišova matka z toho istého filmu (jej prejav je osviežený niekoľkými „oficiálnymi“ slangizmami a nadávkami); aj gothičke Mii z *Polčasu rozpadu* spisovná slovenčina prispieva k výrazu naivity (symptomatically v jej podaní znie vulgarizmus, ktoré-

²¹ Možno pripísať i istej „nevypísanosti“ slovenských režisérov, že tieto trendy kulminujú v slovenskom filme v čase, keď sú v českom filme či v literárnej tvorbe skôr na ústupe.

ho vyslovenie pôsobí, akoby sa Mia práve učila nadávať). Novým spôsobom distribúcie variet slovenčiny vo filmoch sa tak ustalujú aj nové hodnotiace stereotypy k jednotlivým typom rečových prejavov.

Bibliografia

- Balco, Vlado, dir. *Rivers of Babylon*. Film. ALEF Film & Media Group, 1998.
- Bosák, Ján. „Dynamika subštandardov.“ In *Studia Academica Slovaca* 34, ed. Jozef Mlacek – Miloslav Vojtech. Bratislava: Stimul, 2005. s. 21–29.
- Csudai, Viktor, dir. *Veľký rešpekt*. Film. Cultfilm a VŠMU, 2008.
- Dolník, Juraj. „Kultové objekty v slovenskom jazykovom prostredí.“ In *Studia Academica Slovaca* 39, ed. Jana Pekarovičová – Miloslav Vojtech. Bratislava: Univerzita Komenského, 2010. s. 61–73.
- Dolník, Juraj. *Teória spisovného jazyka*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2010.
- Fábry, Pavol. „Z jazykovej kultúry dostatočná.“ *Nedelná Pravda*, 1986, s. 4.
- Fischer, Vlado, dir. *Polčas rozpadu*. Film. JMB Film & TV Production s. r. o., 2007.
- Hoffmannová, Jana. „Humanizace a dehumanizace, či spíše uniformizace a jinakost diskurzu.“ In *Retrospektívne a perspektívne pohľady na jazykovú komunikáciu*, I. diel, ed. Pavol Odaloš. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta UMB – Fakulta humanitných vied UMB, 1999. s. 85–92.
- Klimáček, Viliam – Vosátka, Karol. *The best of GUnaGU 1985–2004*. DVD. DZ GUnaGU a Falkona s. r. o., 2004.
- Kralčák, Lubomír. „Sociálno-komunikačné aspekty hovorenej podoby slovenčiny v médiách.“ In *Hovorená podoba jazyka v médiách*, ed. Lubomír Kralčák. Nitra: Pedagogická fakulta UKF, 2008. s. 23–33.
- Króner, Jakub, dir. *Bratislavafilm*. Film. Inoutstudio, 2009.
- Ludko, Schmidt. „Jeden z najhorších kúskov slovenskej kinematografie.“ *Feeling Movies*, 11. 8. 2009, citované 15. 7. 2010. Dostupné na [www: http://www.feelingmovies.sk/2009/bratislavafilm/2130](http://www.feelingmovies.sk/2009/bratislavafilm/2130).
- Ondrejovič, Slavo. „Z výskumu jazykových postojov v oblasti dramatických umení.“ In *Sociolinguistica Slovaca* 1, ed. Slavo Ondrejovič. Bratislava: VEDA, 1995. s. 74–81.
- Orgoňová, Oľga – Sedláčková, Zuzana. „Coolový pokec o slangu teenagerov.“ In *Slovo – Tvorba – Dynamickosť*, ed. Mária Šimková. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2010. s. 151–162.
- Orgoňová, Oľga – Sedláčková, Zuzana. „Etnokultúrny základ reči slovenskej mládeže.“ In *Studia Academica Slovaca* 39, ed. Jana Pekarovičová – Miloslav Vojtech. Bratislava: Univerzita Komenského, 2010. s. 155–164.
- Prokopčák, Tomáš. „Ó mojej matky reč je krásota.“ *SME*, 5. 3. 2009, s. 22.
- Rapoš, Dušan, dir. *Fontána pre Zuzanu*. Film. Slovenská filmová tvorba Bratislava, 1985.
- Uličianska, Zuzana. „Slováci nemajú radi vlastnú reč.“ *SME*, 17. 7. 2010, s. 18.

Summary

The author deals with the concept of spontaneity to characterize the tendency of film speech at Slovak movies after 1990. This tendency in film speech reflects the dynamic of Slovak language and the dynamic of attitudes to Slovak standard language which loses a prestigious role in media sphere. The paper focus on speech indicators of stylized variant of spontaneity and civil spontaneity (of non-actors) in Slovak movies for young people. The final part of article discusses the new values of different varieties of Slovak language in the film context as a result of this tendency in film speech.

Alena Bohunická (1982) alena.bohunicka@gmail.com

Působí jako odborná asistentka na Katedre slovenského jazyka Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Zameriava sa na výskum súčasného slovenského jazyka a kultúry.

O generačnej mimoreči

Katarína Mišíková

Absencia vhodného produkčného zázemia, roztrieštené autorské prostredie, dlhodobá finančná podvyživenosť štátnej podpory kinematografie, nefunkčná inštitúcia dramaturgie a neprítomnosť ďalších faktorov, garantujúcich (istú) kvantitu a kvalitu tvorby – to všetko spôsobuje, že pohľad na súčasný slovenský film je problematický a vari aj preto je len málokedy predmetom záujmu relevantnej filmologickej reflexie a venuje sa mu predovšetkým recenzentská kritika.¹ Napriek uvedeným faktom by sa dalo hovoriť o istých štylistických a naratívnych trendoch, ktoré sa nesmeli a neraz i rozpačito sprítomňovali v slovenskom filme nedávneho obdobia.² Na tomto mieste sa však zameriam na analýzu generačnej konfrontácie, presnejšie na tematizovanie vzťahu detí a rodičov, prípadne starých rodičov.

Pravda, medziludzské vzťahy sú jednou z najexploatovanejších tém v kinematografiách rôznych oblastí a období. Pri pohľade na ostatné dve desaťročia slovenského filmu je však nápadná návratnosť generačnej témy v rôznych príbehových podobách a žánrových spracovaniach. Jej frekvencia môže byť

¹ Viaceré z uvedených problémov sa pokúsili pomenovať účastníci diskusie *15 rokov slovenského filmu*, ktorú roku 2008 pripravila Slovenská filmová a televízna akadémia. Je však zároveň príznačné, že diskusia sa namiesto reflexie tvorby samotnej venovala výlučne rozprave o inštitucionálnom a finančnom zázemí kinematografie. Prepis z diskusie pozri In: *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 154–166. K hodnoteniu 15 rokov slovenskej kinematografie pozri aj úvodný referát Martin Šmatlák, „Hľadanie vlastnej cesty“, *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 135–147.

² Václav Macek sa pokúsil pomenovať spoločné znaky rozmanitých debutantov 90. rokov prostredníctvom postmoderných charakteristík: „Pre autorov je príznačné, že využívajú poetiku videoklipov s prudkými strihmi a rýchlym tempom rozprávania, reklamnú stručnosť a efektnosť, pritom sa v príbehoch radi odvolávajú na vynikajúce diela či osobnosti domácej alebo svetovej kinematografie.“ Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie* (Martin: Osveta, 1997), s. 495. V širšom horizonte 90. a 10. rokov sa však dnes táto charakteristika javí ako príliš generalizujúca a nie celkom dominantná, hoci isté pokračovanie tohto štylistického trendu môžu predstavovať pokusy o žánrový film zasadený do mestského prostredia (*Vadí nevadí, Polčas rozpadu, Bratislavafilm* a i.).

do istej miery daná autobiografickým momentom predovšetkým v prípade debutov či možnosťami komornej realizácie v obmedzenom produkčnom zázemí. Tieto činitele sú však sekundárne. Vari by bolo presnejšie hovoriť o generačnej konfrontácii nie ako o špecifickej téme, ale ako o motívickej konštante, ktorá umožňuje tematizovanie iných problémov. Môže ísť napríklad o filmy usilujúce o generačnú výpoveď, teda o vyjadrenie životného pocitu generačne určenej skupiny. Hoci generačné výpovede vôbec nemusia pracovať so vzťahom rodičov a detí (napr. *Na krásnom modrom Dunaji*), nájde sa medzi nimi viacero takých, ktoré problém explicitne alebo implicitne formulujú prostredníctvom rodinných väzieb – či už z brehu detí (*O dve slabiky pozadu*, *Vadí nevadí*) alebo z brehu rodičov (*Tango s komármi*, *Polčas rozpadu*). Ďalšiu skupinu filmov zaoberajúcich sa generačnými vzťahmi tvoria diela reflektujúce určitú sociálnu situáciu (*Malé oslavy*, sčasti *Návrat bocianov*). Ku stretu generácií sa špecificky stavajú aj snímky, ktoré analyzujú ženské role a emócie (*Modré z neba*, *Quartétto*, sčasti ... *kone na betóne a Nebo, peklo... zem*). Výrazným programom generačných konfrontácií je aj hľadanie pevného životného bodu a identity v okamihoch prevrstvovania či sponchybnovania hodnôt viazaných k rodinným koreňom a tradícii (*Všetko čo mám rád*, *Záhada*, *Hana a jej bratia*). Tento výpočet pochopiteľne nemá ambície presnej klasifikácie, ide o tematické okruhy, ktoré sa neraz prekrývajú, pričom v niektorých tituloch tá-ktorá téma vystúpi do popredia. Hoci sa zameriam na „neokridlenú“ tematickú analýzu s miernymi interpretačnými presahmi, mojím cieľom nie je sociologická sonda do súčasnosti prostredníctvom výskumu jej filmových reprezentácií. Skôr ma zaujíma, ako sa kinematografia stavia k vytváraniu obrazu sveta prostredníctvom rozprávania o fungovaní rodinného mikrosveta.

Medzigeneračné a partnerské vzťahy: ženy (bez) mužov, deti (bez) rodičov, rodičia a deti

Vo väčšine vybraných titulov je signifikantná absencia tradičného rodinného modelu, slovenské filmové rodiny sú neraz nefunkčné alebo rozpadnuté, častá je neprítomnosť jedného alebo oboch rodičov. Vzťahy rodičov a detí sú poznačené pocitmi viny a výčitkami, ktoré majú za následok odcudzenie či trápne pokusy o zmier. K medzigeneračnému dialógu dochádza neraz „ob-

kročmo“, preskočením generácie rodičov a väzbou na figúry starých rodičov. Neľahké riešenia rodinných väzieb sa následne premietajú do tápania v milostných vzťahoch.

Tri generácie žien z filmu *Modré z neba* spája spoločný, priam ženský údel. Matka Marta po rozvoде prebrala na seba úlohu hlavy rodiny. Dcéru Alicu chce pevne viesť: skritizuje jej výber partnera, dožaduje sa vysvetlenia k nájdenému fotoaktu či zakrvavenej britve, chce ju usmerňovať aj v tvorbe, a tak musí opraviť hlavu figúrky, ktorú dcéra modeluje. Rodičovsky sa stavia aj k babičke Eliške, ktorá má plnú hlavu detinských nápadov a kopcom rekvizít si sprítomňuje minulosť. A tak Alica s Eliškou pre svoje drobné výčiny nachádzajú porozumenie skôr jedna u druhej. Hoci toto rodinné spolužitie občas sprevádzajú hádky či prieky, nakoniec vždy zvíťazí ženská solidarita. Babička, matka a dcéra totiž majú čosi spoločné. Keď je im ťažko na duši, jedia broskyňové kompóty. Každá z nich zažila bolesť spojenú s materstvom: Eliška počas vojny potratila, Marta kvôli milencovi podstúpila interrupciu, Alica po rozchode s milencom čaká nechcené dieťa. Muži im veľa šťastia neprinesli. Eliške zostal po dedovi I. kufor plný topánok ako odškodné za milostné avantúry, s dedom II. sa napriek chorobnej žiarlivosti nerozviedla, a tak si ťažký život zľahčovala aspoň apartnými klobúkmi. Marte zlomil srdce huslista, preto sa vydala za lekára Viktora, ktorý sa neostýcha využiť aj intrigu s pozemkom, aby si bývalú manželku znovu k sebe pripútal. Alicin milenc Juraj má plno rečí o „normálnom vzťahu“, ale pri rozchode sa vyhráža samovraždou. Brat Marty je zasa notorik, ktorý vymýšľa hotové rozprávky, aby mu sestra poslala peniaze. V tomto filme česť mužského pokolenia zachráni len spasiteľský zememerač Jozef, ktorý je taký dokonalý, že by mal byť tým modrým z neba pre každú ženu. Kým iní muži ženy len zraňujú, on im rany hojí. Vie, ako namaľovať dážď, ako pomôcť Alici vyrozprávať svoje trápenie mohutnému stromu, či ako si pri šúpaní jablák získať nedôverčivú Martu. Skrátka, Jozef rozumie ženskej duši, preto nosí po vreckách broskyne a leukoplasty – na ošetrenie rán na duši i na tele.

Quartétto poskytuje pohľad na rôzne formy nefunkčných partnerstiev prostredníctvom analýzy vzťahu troch dcér k umierajúcej matke. Tie vzťahy sú priam rodovo predurčené a namiešané podľa receptu Bergmanových *Šepotov a výkrikov* a *Jesennej sonáty*. Matka trpela v manželstve bez lásky, preto zo straty kariéry vinila svoje deti, neodvážila sa však opustiť manžela a začať nový život s milovaným mužom. Trpkosť z premárneného života dala pocítiť aj dcéram. Najstaršia Viera sa proti jej vôli, no z lásky vydala „pod úroveň“. Jej manželstvo napriek tomu stroskotalo. Prostredná Kristína sa podujala

naplniť matkine ambície a stala sa opernou speváčkou. Na súkromný život jej nezostal čas, ale v divadle len otročí. Najmladšia Silvia je stále živou spomienkou na dávneho milenca. Chcela sa vymaniť spod vplyvu matky, dostala sa však do inej citovej závislosti a uviazla vo vzťahu so ženatým mužom, ktorý sa nechystá rozviest'. Zoči-voči blížiacej sa matkinej smrti pre tieto ženy nastal čas prelomiť mlčanie o svojich citoch a štvorhlasne vyjaviť neželanú pravdu o príčinách vzájomného odcudzenia. Ich krížová sponď má terapeutický účinok: smrť matky opätovne stmelí sestry, ktoré v závere pri ničení chaty Silviinho milenca vykonajú akt oslobodenia deštrukciou a symbolickú pomstu na mužskom pokolení. Tieto ženy nepotrebnú chlapa-záchrancu, pre tento okamih majú jedna druhú.

Protagonistky filmu *Malé oslavy* Magda a Zora nemali v živote veľa šťastia: jedna z nich je slobodná matka, ktorá sa ocitla s dospievajúcou dcérou Agátou na ulici, druhej ťahá na štyridsiatku a bojí sa, že zmešká „posledný vlak“. Kým sa Magda potáca v beznádeji, Agáta zápasí s pubertálnou neistotou. Utieta sa k príznačne „silovému“ spôsobu života mladistvých delikventov, ktorí „zbierajú“ po električkách peniaze. Ešteže všetko vyrieši ďalší z rodu spasiteľských záchrancov, kanadský emigrant Yuri, s ktorým sa Zora zoznámila na inzerát. On sám nezvládol vzťahy k rodičom ani synovi z prvého manželstva: emigroval krátko pred otcovou smrťou, matku v domove dôchodcov navštevuje len zriedkavo, o vzťahu k synovi sa nedozvieme nič okrem toho, že po ďalšom dieťati už netuží. Hádam v snahe kompenzovať svoje zlyhanie zaujme voči Agáte otcovský postoj, a tak ju nepriamo zachráni pred osudom sídliskového vagabunda. Keď napokon vezme Zoru so sebou do Kanady, už nič nebráni v šťastí ani Magde a Agáte: môžu sa presťahovať do kamarátkinho bytu a Magda sa môže vrátiť k práci upratovačky.

Pre balerínu Kláru z filmu *Nebo, peklo... zem* je rodinné zázemie len ďalším črepom v jej rozbitom živote. Zatiaľ čo sa sama vyrovnáva so vzťahom k Rudovi, ktorého manželka nechala samého s dcérou, Klárin otec má mladú milenkú a zúfalá matka trpí hystériou. Obe rodiny sa napokon zázračne stmelia. K Rudovi sa zrazu vráti manželka, matka zázrakom otehotnie, a tak sa s otcom nerozvedie, ich puto navyše posilní aj tragická smrť Klárinho brata. Pre Kláru už v tomto príbehu, kolísajúcom medzi Janou Eyrovou a červenou knižnicou, nezostane miesto, preto radšej využije atraktívnu pracovnú ponuku v Španielsku.

Uponáhaná Zuza z filmu *O dve slabiky pozadu* si rieši svoj život takpovediac v pokluse zo školy do dabingu, od jedného milenca k ďalšiemu, z Bratislavy do Paríža. Kontakt s rodičmi prakticky nemá, respektíve je jed-

nostranný a sprostredkovaný len jej hlasom z dabingu. Matka je stále na cestách, spolu s priateľom predáva pleťové krémy. Otec pije a dcéru vyhľadá, len keď potrebuje založiť. Jedinú väzbu k rodine predstavuje maďarská stará mama Eržebet, aj tento vzťah je však takpovediac nezaväzný: Zuza k nej prichádza a odchádza od nej s istotou, že Eržebet vždy počká na svojom mieste. Zuza totiž nemá čas pestovať vzťahy, musí žiť svoj free-cool-in život v zrýchlenom tempe. Jej zážitkový svet je tým ale paradoxne redukovaný na chronický pocit nestíhania, akcentovaný montážnymi sekvenciami, v ktorých vidíme hrdinku pobehovať po bratislavských uliciach s telefónom, či po parížskych bulvároch s mapou. Jej vzťahy s milencami sú tiež stále v pohybe. So sinológom Kornelom síce chodí, ale nestihne si všimnúť že sa medzičasom rozšli. Šéf dabingového štúdia Feďo jej vytrvalo dvorí a myslí to s ňou „vážne“, no chýba mu fantázia a tak mu Zuza na výlete v Paríži radšej ubzikne, s Olivierom prežije romantický úlet a následne aj tvrdý dopad. Záverečné zmierenie s otcom sa tiež odohrá v behu, na ceste, kde ho náhodou takmer zrazila.

Nemeckej hrdinke z *Návratu bocianov* Vande podobne chýba puto k rodičom a nahrádza ho väzbou k babičke. Má matku, ktorá s novým priateľom trávi väčšinu roka na slnečnej Ibize a nestojí o problémy svojej dcéry ani svojej matky. Vo vzťahu k partnerovi Davidovi Vanda necíti potrebnú istotu a strata zamestnania je pre ňu príležitosťou preveriť seba i svoju lásku. Vydá sa preto za babičkou, ktorá na staré kolená poslúchla volanie srdca a vrátila sa za svojou prvou láskou na slovensko-ukrajinské pohraničie, odkiaľ ju ako Nemku po vojne vystaňovali. Zatiaľ čo matka považuje babičku za nezodpovednú, vnučka chápe jej túžbu po návrate ku koreňom. Zdalo by sa, že Vande nezostáva veľa času na vyjasnenie si vlastného života, lebo ju príliš zamestnáva láskovanie s miestnym pašerákom Mirom a dokonca sa zapletie aj do obchodu s utečencami. Po Davidovom príchode a Mirovej smrti sa však všetko akosi samo vyrieši.

Avšak ani „kompletné“ rodiny nefungujú bezproblémovo. Excentrickí rodinní príslušníci Martina z filmu *Hana a jej bratia* sú zamestnaní vlastnými problémami, a tak chlapec v zmätku z jeho nevyjasnenej sexuálnej orientácie nenachádza žiadny pevný bod. Matke Viere je stále zle a úľavu hľadá v bizarných liečebných procedúrach suseda Dugu. Otec Vlado sa pre pijatiku a futbalové rozhodcovstvo potáca z jedného maléra do druhého. Sesternica Hema je posadnutá túžbou zbaviť sa panenstva. Ujovia a tety sa striedavo milujú a nenávidia, potom sa potrebujú vyžalovať jeden druhému či jedna druhej. V tomto streštenom príbehu jedna žiarlivá scéna, hádka, či naháňač-

ka strieda druhú. Martin preto hľadá únik z rodinného blázince v alternatívnej rodine podobne inakších spriaznených duší, obývajúcich kabaret, kde speváčka/spevák Hana spieva staré šansóny.

V *Polčase rozpadu* sa zase stretávame s rodičmi hrdinky Mie, Patrikom a Bibi. Erotický život si spestrujú hrou „na remeslá“, čo ich zjavne zamestnáva viac ako citové problémy dospievajúcej dcéry. Patrik nechce, aby si o ňom myslela, „že je starý bambus, ktorý ničomu nerozumie“ a Bibi dbá o jej životosprávu aspoň tak, že ju pozve na obed do reštaurácie. Tým sa však ich komunikácia končí. Mia vo vzťahu ku gothikovi Konzimu vyjadruje opozitný životný postoj. Konzi so sebou všade nosí granát: nie že by chcel zabíjať, ale chce mať tú možnosť, lebo nevie, čo bude o 10 minút. Mia preto kompenzuje nedostatok istoty u „uja Viktora“, ženatého rodinného priateľa a notorického sukničkára so zlatým srdcom. Viktor síce skočí po každej sukni, ale potom na ňu prišije slušnú záplatu: (obchodnej) partnerke dôveruje natoľko, že mu môže vyfúknuť významného klienta a založiť si vlastnú firmu, albánskej čašníčke Madonne poskytne svoju garsónku a pomôže jej zachrániť sestru, a vlastne akosi plánuje zabezpečiť aj Miu – pre začiatok aspoň nadupaným notebookom a kľúčikmi od garsónky. Viktor hádam aj miluje svoju ženu Karlu, ale jednoducho na ňu kašle. Niet sa čo diviť, po rokoch márnej snahy o otehotnenie, pre ktorú sa vzdala aj kariéry lekárky, je z nej neistá žena a život jej navyše strpčuje dementná matka. Protagonisti tohto filmu vo svojich životoch dosiahli bod, keď sa z nich stali trápni páprdovia, ani jeden z nich sa však v tejto úlohe nespoznáva, ich vzťahy sú za „polčasom rozpadu“, stále si to však odmietajú uvedomiť. Keďže nemajú odvahu pozrieť sa na seba a svoj svet pravdivo, radšej si berú masky, podobne ako sa albánska imigrantka prezlieka za Madonu. Bibi a Patrik v kostýmoch inštalatéra či policajtky rozduchávajú vášeň tam, kde už vyhasla, Karla túži po šťastnej rodine, hoci jej muž sa viac zaujíma o hárem milieniek, jej matka, pani profesorová, si nenechá vysvetliť, že v banke jej nedonesú obľúbené pečivo aj keď ona si pamätá, že tam vždy bývala cukráreň, Viktor za zovňajškom úspešného biznismena skrýva skrachovanca v strednom veku, ktorý toho vlastne veľa nemá. Generácia detí síce toto pokrytectvo odmieta, ale žiadnym alternatívnym plánom nedisponuje. Mia si o Viktorovej generácii myslí, že by najradšej každého „dala na remeň“, ale svojich rodičov považuje za príliš liberálnych. Svojím foto projektom má ľuďom a vzťahom v polčase rozpadu nastaviť zrkadlo a ukázať – doslova – nahú pravdu. Táto „šokujúca“ pravda však nie je pre žiadneho zo zúčastnených ničím novým, a tak riešenie vzťahov, ktoré prináša, motivuje len na úrovni dramatických klišé.

Z perspektívy strednej generácie, úctujúcej s vlastnými prehrami a zlyhaniami, je rozprávany i príbeh *Tanga s komármi*. Jej protihráčom je generácia detí, ktorá sa naučila pretĺkať životom sama. S rodičmi veľmi nepotrebuje udržiavať kontakt, pri občasných telefonátoch sa radšej vyhovorí na končiaci kredit na mobile. Vlastne sa tým deťom niet čo čudovať – ich rodičia sú príliš zaneprázdnení prácou alebo na svoje deti „len“ kašlú. Tina je tehotná, študuje, pracuje, prerába byt, jej priateľ odchádza za prácou preč. Matka Eva žije v Brne, nie ďaleko, ale predsa len v inej krajine. Otec Karol žije v Španielsku a ani nevie, že má dcéru. Je to starnúci donchuan, ktorý sa potrebuje na staré kolená uchytiť a plánuje sobáš s bohatou Luciou. A tak sa Tininou rodinou stal rusínsky imigrant Bohdan, ktorý jej pomáha s prestavbou. Skrachovaný herec Rudo učí Španielov slovenčinu, pravda, keď práve nesleduje Karola na objednávku jeho snúbenice. K rodine či manželke nemá hlbšie väzby, ak neberieme do úvahy jeho kocúra Macha. Všetci majú nejako dokafranú minulosť, niektorí sa našli v zväzkoch Štátnej bezpečnosti a všetci sú tak trochu zbabelí.

Emocionálne najrozvrstvenejší obraz rodičovsko-detských a mileneckých vzťahov ponúka film *Všetko čo mám rád*.³ Problémom jeho hrdinu Tomáša je neschopnosť generačného, partnerského i osobnostného sebazadefinovania. S manželkou sa síce rozviedol, ale ona mu stále nechce dovoliť celkom sa odstrihnúť, a tak sa mu pripomína príležitostnými škandálmi. Tomáš prežíva vzťah s anglickou lektorkou Ann, ale nevie sa rozhodnúť, či má s ňou odísť do Londýna. Jeho otec, stelesňujúci typickú patriarchálnu figúru, Tomáša považuje za babráka, ktorý nemá prácu ani rodinu. Ich odcudzenie je už dávno spečatené, a preto sa otec počas pobytu v meste radšej uchýli do hotela. Kolízia životných programov rodičov a ich detí sa tu premieta do odlišných predstáv o fungovaní (rodinného) života a jej výsledkom je séria trpkosmiešnych trapasov, či už na hoteli s Rumunkou a vysávačom, alebo pri slávnostnom rodinnom obede, ktorý sa skončí vychladnutou polievkou a výčitkami. Tomášov dospievajúci syn Andrej zase na oplátku usvedčuje Tomáša z babráctva pri pokusoch o medzigeneračný dialóg. V tomto filme, bilancujúcom pevné hodnoty na vratkej pôde rozpadnutého sveta, sa generačné i partnerské vzťahy ocitli v slepej uličke. Tradičné modely nefungujú, nové nejestvujú. Pokusy o uplatnenie otcovskej autority končia len trápnym demaskovaním jej absencie, demokratický model výchovy má tiež svoje úskalia. V závere sa

³ Režisér Martin Šulík sa téme vzťahu rodičov a detí venoval už v školskom filme *Rozhovor* a absolventskej snímke *Staccato*.

Tomáš s Andrejom predsa len naladia na spoločnú nôtu, keď sa synovi konečne podarí zahráť skladbu, ktorú mu otec falošne predspieva. Nie náhodou je tou skladbou evergreen skupiny Beatles.

Martin Šulík pokračoval v medzigeneračnom rozvažovaní aj v *Záhrade*. Podobne ako v predošlom filme aj tu dochádza ku stretu životných hodnôt otca a syna. Jakub je tridsiatnik, učí na škole, býva u otca – krajčira, spáva s jeho vydatou zákazničkou. Jeho odchod do záhrady po starom otcovi nie je len snahou uniknúť preč zo zamotaných vzťahov, ale aj vyjadrením túžby nájsť pevnú zem pod nohami, nadviazať kontakt s vlastnými koreňmi. To sa mu podarí vďaka objaveniu zápiskov starého otca a vďaka Helene – Panne zázračnici s liečiteľskými schopnosťami a darom otáčať naruby svet postavený na hlavu.

V oboch Šulíkových filmoch prichádza k medzigeneračnému zmieru v podstate bez motivácie vonkajšími udalosťami. Pravda, to je šťastie spôsobené konštrukciou rozprávania, v ktorej sú k sebe voľne radené kapitoly bez pevných kauzálnych či časových väzieb. Niektoré kapitoly sú dejové, v iných prevláda lyrika (*Všetko čo mám rád*) alebo alegória (*Záhrada*). Hrdinovia síce nič neurobili, a predsa sa všetko zmenilo. Zázrak zmierenia je v oboch prípadoch prekrytý iróniou, lebo sú vlastne skôr mierumilovnou mimorečou, hoci aj tehotnou nádejou.

Táto deskripcia poukazuje na to, že ponovembrová generačná konfrontácia nie je vedená v ostrých hranách. Začiatkom 50. rokov 20. storočia bol v slovenskej kinematografii vzťah rodičov a detí (napr. vo filmoch ako *Katka*, *Kozie mlieko*, *Piatok trinásteho*) postavený na jednoduchom konflikte starého a nového, čo bolo dané ideologickými potrebami agitácie za spoločenský prerod. Na Slovensku v 60. rokoch (na rozdiel od českého filmu, v ktorom formanovská línia nemilosrdne demaskovala trápnosť rodičovskej generácie) prekvapujúco vzniklo len málo filmov o vzťahoch rodičov a detí (napr. *Slnko v sieti*, *Deň náš každodenný*) a vo viacerých z nich prevážil metaforický kľúč, využívajúci rodinu skôr ako určitý archetypálny model (napr. *Tri dcéry*, *Trio Angleos*). Počas 70. a 80. rokov sa generačná tematika presunula do privatisma viac alebo menej podarených psychologizujúcich dramatických žánrov, odkrývajúcich citové problémy a len niektoré tituly (napr. *Ružové sny*, *Citová výchova jednej Dáše*, *A pobežím až na kraj sveta*, *Kosenie Jastrabej lúky*, *Správca skanzenu*) sa ozaj venovali medzigeneračnému dialógu ako rozprave o životných hodnotách. V druhej polovici 80. rokov potom s väčším počtom

filmov pre deti a mládež súvisela aj zvýšená frekvencia stretov rodičov a detí, v tomto prípade zarámovaných problémami citového dospievania (napr. *Sojky v hlave, Vlákári*).

V 90. rokoch – hádam aj v šoku z vlastnej minulosti – sa slovenský film ocitol v úplne inej situácii ako pri predchádzajúcej zmene spoločenského systému. Keďže tému komunistickej minulosti prakticky obišiel, premeškal tak aj istú šancu na generačné zúčtovanie. Až koncom nasledujúceho desaťročia sa odvážil na opatrné ohmatávanie minulých rokov. Vo filme *Muzika* – prakticky jedinom, ktorý sa explicitne venuje životu v socializme – sú rodičia i deti na jednej lodi plnej normalizačných svinstiev a ich vzťahy neurčuje hodnotový antagonizmus, len všakovaké drobné animozity. Naproti tomu v snímke *Tango s komármi* je konfidentská skúsenosť už len nadflahčene relativizovaným klincom do hrobu jednej stratenej generácie.

Generačná konfrontácia v sledovanom období je rôznymi spôsobmi zmäkčovaná a zlahčovaná. Napomáha tomu častá komická kresba charaktérov a pointovanie dramatických situácií prostredníctvom trapasov. Postavy sú ozvlášťňované bizarnými rysmi, ktoré majú sympaticky páchnuť človečinou, alebo aspoň nie sú vyslovene negatívne. Alebo, ako napr. vo filme *Vadí nevaďí*, sú vzťahy rodičov a detí vytesnené na okraj a z rodičov sa stáva komicky nadsadený a málo významný kamienok príbehovej mozaiky. Konfrontácia generácií prakticky nikdy neprerastie do skutočného konfliktu, a to aj preto, lebo s výnimkou dvoch Šulíkových filmov a Sivákovej *Quartétta* sa rodičia a deti nedostávajú do hodnotového rozporu. Ale aj v týchto filmoch nezhody zväčša uzatvára všeobecné zmierenie a odpustenie. Spomínanému zmäkčovaniu konfliktu napomáhajú aj „spasiteľské“ figúry, ktoré raz náhodne, inokedy zázračne zachránia hrdinov aj ich generačné vzťahy (Helena v *Záhrade*, Jozef v *Modrom z neba*, Yuri v *Malých oslavách*, režisér Hollý v *O dve slabiky pozadu*, šéf flamenco súboru v *Nebo, peklo... zem*).

Domov

Každý vzťah určuje priestor, v ktorom sa realizuje. Rodinné vzťahy určuje domov, miesto do ktorého sa človek narodil a v ktorom ho vychovávali. Preto je to miesto, ku ktorému sa môže prihlásiť, alebo sa voči nemu vyhraniť. Záleží na procese formovania identity, na akceptovaní alebo odmietnutí hodnôt, ktoré toto miesto predstavuje. Človek, ktorý sa voči domovu vyhraňuje, volí alternatívne miesto, svoj domov si v ňom vytvára sám.

V niektorých snímkach sledovaného obdobia sa koncept domova viaže ku konkrétnemu priestoru, miestu či domu, stelesňujúcemu dedičstvo predkov a rodinnú väzbu. Ide spravidla o izolovaný priestor, dedinu alebo okraj mesta. Hrdinovia sa tu uzatvárajú do samoty, aby vyriešili svoje vzťahy. Rodina z *Quartétta* obýva starú vilu v malomeste. Je to veľký dom s reprezentatívnym salónom, pôsobivým schodiskom, terasou a mnohými izbami. Z jeho zariadenia dýcha dobrý tón lekárskej rodiny, ale aj puch nezabudnutých krívd. Tajomstvá sa skrývajú na prachom zapadnutej povale a v matkinom denníku písanom medzi riadkami partitúry. Po smrti matky sa dcéry majú dohodnúť, ako s rodinným sídlom naložiť, a to je hádam šanca pre najmladšiu Silviu, aby – doslova i metaforicky – našla svoje miesto. Po očiste sa vráti tam, odkiaľ predtým ušla.

Dom troch žien vo filme *Modré z neba* je naopak vlúdny miestom, preteplným slnkom. Každý kút rozpráva čo-to o rodinnej histórii. V prilahlej záhrade môže Alica tráve porozprávať o svojom šťastí, Marta spáliť svoj smútok a Eliška prevetrať garderóbu a spomienky. Ani jedna z nich nepochybuje o tom, že na toto miesto a k týmto ľuďom patrí, preto priestor rodiny nikdy neopúšťajú. Hrozba rozpadu rodinného spoločenstva prichádza zvonka: sprítomňuje sa mužmi (Viktorova intriga, Jurajov zápas s babičkiným alarmom) a votrelcami z miestneho úradu, ktorí chcú preveriť vlastníctvo pozemkov. S príchodom Jozefa, ktorý sa v dome prezúva (!) a so samozrejmosťou sa zapojí do domácich prác, ohrozenie domova pomíne a v rodinnom hniezde rastie nová nádej na pokračovanie ženského pokolenia. Domov i rodina budú zachránené.

V *Návrate bocianov* Vanda miesto, kam patrí, len hľadá. U matky, ktorá prenajíma časť domu, či u Davida s pokazeným bojlerom ho nenachádza. Jej babička našla svoje miesto v rodnej dedine pri Viktorovi a nadviazala na prerhnutú osudovú niť pred vyše päťdesiatich rokov. Jej zničený rodný dom je stále prítomnou spomienkou na bolestnú minulosť, pred ktorou však nechce utekať, ale chce s ňou žiť. Na rozdiel od utečencov, ktorí týmto kútom sveta denne prechádzajú, si Vanda v slobodnom svete môže zvoliť svoj domov. Nakoniec pochopí, že patrí tam, kde je jej srdce a s Davidom sa v závere môže vybrať kamkoľvek do slnkom zaliatej krajiny. Čo na tom, že za toto jej poznanie musel zomrieť človek a denno-denne budú ďalší utečenci na hranici skúšať šťastie.

Jakub sa siahne do samoty „požehnanej“ *Záhrady*, aby dospel k múdrosti sebaopoznania. Táto metaforická road-movie sa odohráva na jednom mieste – hrdina tu necestuje po svete, svet prichádza za ním. Sprievodcami po ceste

sú mu zápisky starého otca a Helena – vďaka nim sa učí vnímať svet odznova. Zveľadovaním záhrady, ktorú jeho otec neznáša, hľadá autentické hodnoty v tradícii rodu, v ére racionality učí seba i otca viere v zázraky.

K takémuto tradičnému chápaniu domova sa viažu aj rodinné rituály. Môžu byť spojené s prírodnými cyklami ako vo filme *Záhrada* (starostlivosť o stromy) alebo *Modré z neba* (varenie džemu, výroba burčiaku, hody). V ironizujúcej polohe tieto rituály využíva film *Všetko čo mám rád*, aby z nich vyťažil trápnu silenosť a zdôraznil tak nemožnosť vrátiť sa k tradičnému rodinnému modelu vo svete rozbitých vzťahov a hodnôt: pred spoločným jedlom otec požeňuje obed, ktorý nikto nedoje, pri rodinnom fotografovaní všetci krčovitvo pózujú. Neschopnosť životného ukotvenia Tomáša je akcentovaná absenciou domova: v rodičovskom dome sú vzťahy napäté, bývalá žena mu vysťahovala všetky veci, k Ann chodí do prenajatého bytu, so synom sa pokúša komunikovať v aute, na odpočívadle, pri jazere. Kapitoly príbehu, ktorý je skôr opisom stavu ako rozprávaním, sú vlastne katalógom Jakubovho sveta, všetkého, čo má rád a čo sa nakoniec rozhodne neopustí. Vari aj preto, že hovorí: „I'm Slovak, bohužiaľ“.

Hrdinovia filmov z mestského prostredia sú doslovnými či duchovnými bezdomovcami. Napríklad Magda v *Malých oslavách* je po strate podnájmu vyhnaná do sociálnej ubytovne. V *Tangu s komármi* socialistická generácia riešila, ako čo najrýchlejšie odísť do sveta, ich deti dnes hľadajú spôsob, ako sa užiť doma. Posun doby ilustruje odovzdávanie emigrantskej štafety na východ (Bohdan a jeho synovec prišli na Slovensko, Tinin priateľ cestuje za prácou do Nemecka).

Zuza v *O dve slabiky pozadu* tiež nemá „svoje“ miesto. Býva na internáte, lieta po svete. Prebudovanie podkrovia v babičkinom dome je šancou na vytvorenie si vlastného domova (prvú rekvizitu – psa – si už zadovážila, o štyroch deťoch – „takých malých strakách“ – zatiaľ len rozpráva), ale tej šanci nemá čas sa venovať.

Hrdinovia filmu *Vadí nevadí* sa doma nezdržiavajú, ich väzby sa z rodiny už definitívne presunuli do partie kamarátov a domovom sa im stali dôverne známe bary.

V snímke *Dážď padá na naše duše* hrdinovia Kika a Joko, liečiaci si boľáčky z rozvrátených rodinných vzťahov, utekajú pred nemilosrdným svetom, ktorý pre nich nemá pochopenie a chvílkový azyl nachádzajú na brehu rieky.

Postavy *Polčasu rozpadu* sú stratou domova frustrované viac, ako si priznávajú. Žijú v chladných a prázdnych priestoroch ako Viktor s Karlou, alebo nemajú potrebné súkromie ako Bibi s Patrikom. Viktor nikdy nedokáže dať

do poriadku rodičovský dom, garsónka sa mu zase hodí na milostné úlety. Konzi domov nepotrebuje, býva v práci s bielymi myšami, kedykoľvek je schopný zbalit sa a odísť „do piče“, napríklad do Holandska. Zmätená Mia hľadá z tohto sveta a vzťahov únik – na konci príbehu chce odísť do Ameriky a zabráni jej v tom len nešťastná (dramaturgicky nezvládnutá) smrť.

Ku konceptu domova sa viažu aj tradičné rodinné symboly: stromy, bociany, záhradné plody, rodinné relikvie. *Záhrade* dominuje symbol stromu, jablone obťažkanej bohatou úrodou, o ktorú sa treba postarať, inak sa konár nalomí a záhrada chradne. Bocian vo filme *Modré z neba* je poetickým symbolom kontinuity pokolenia v bezpečnom hniezde. V *Návrate bocianov* sa rovnaký symbol dostal priamo do titulu filmu a hovorí o ceste k vlastným koreňom prostredníctvom spriaznenej duše. Vo filme *O dve slabiky pozadu* sa opätovne vracia motív tekvice, s ktorým film pracuje vo viacerých vrstvách, aby artikuloval hrdinkin nevyriešený vzťah k rodine. Eržebet upečie Zuze tekvicu, ale ona ju neznaša, a tak večera skončí v koši. Otec jej donesie obrovskú dyňu, v sne jej dáva tekvicové semiačka, ktoré ona zahadzuje. Neskôr ju vidíme v tričku s obrázkom tekvice a v závere dôjde k zmiereniu s otcom práve prostredníctvom tekvicových semiačok.

Naopak ku konceptu vykorenenosti bez domova odkazuje najmä v posledných rokoch frekventovaný motív utečencov z východu, ktoré nachádzame v tituloch *Dážď padá na naše duše*, *Návrat bocianov*, *Polčas rozpadu*, *Tango s komármi*. Hoci vyvoláva dojem istého multikultúrneho dialógu, vo väčšine prípadov pôsobí cudzorodo, nie je dostatočne integrovaný do deja, je skôr snahou o umelú aktualizáciu príbehu alebo zámienkou na moralizovanie a o súčasnosti nevyopovedá nič podstatné. Vari len to, že už aj Slovensko je chceným „vyspelým“ západom.

Kríza identity a jej medzigeneračné riešenia

Škrípanie v rodinných a partnerských vzťahoch i hľadanie domova zastihujú hrdinov v stave krízy identity, ktorá je pre nich príležitoustou premeny. Len výnimočne ide o krízu spôsobenú vonkajšími faktormi, či existenčnými problémami. Príčina krízy pochádza z vnútorného sveta hrdinov a jej riešenie je takpovediac existenciálne. Tomáš vo filme *Všetko čo mám rád* prešlapuje na križovatke rozhodnutí, ktoré vedome odmieta urobiť. Preto viac pozoruje, menej koná. Pasivita a pôst sú vnútornou očistou, v ktorej vyplávajú balast a preoseje to, na čom mu skutočne záleží.

Jeho nasledovník Jakub v *Záhrade* podstupuje fyzickú i psychickú premenu v „rozprávko- ezotericky“⁴ nadsadenej konfrontácii s návštevníkmi: sv. Benediktom, Jeanom-Jacquesom Rousseauom a Ludwigom Wittgensteinom. Naučí sa od nich pokore, chudobe a mlčaniu. Helena mu zase sprostredkuje sféru ireálna a živočíšny kontakt s prírodou. Jakub pomôže aj otcovi podstúpiť premenu, aby v závere pri levitujúcej Panne zázračnici mrzuto, no predsa len zmierlivo, prijal existenciu vecí zázračných.

Martin vo filme *Hana a jej bratia* prechádza zložitým procesom rozpoznania a akceptácie svojej identity, na jeho konci sa odváži na coming out. Je neistý, má pocit, že je iný ako ostatní, hoci pri sledovaní bláznivých členov jeho rodiny divák nadobudne skôr pocit, že práve on je jediný normálny. Hľadá sám seba, nespomína sa na svoju sexuálnu identitu. Hoci sa mu núka náruč o čosi staršieho pedagóga, Martin hľadá viac, hľadá porozumenie v kruhu duchovne príbuzných (Hana, Theodora). Jeho „priznanie farby“ doslovne akcentuje zafarbenie vlasov na červeno a podarí sa mu primäť k odhaleniu aj príbuzných. Tí ho zachytia pri skoku z výšky, uloženého v truhle oplačú, aby sa nakoniec mohol znovuzrodiť.

Rôznymi krízovými premenami prechádzajú aj ďalší hrdinovia: životnými etapami zrodu a smrti (*Modré z neba*, *Quartétto*), krízou stredného veku (*Polčas rozpadu*, *Tango s komármi*), rozchodom (*Nebo, peklo... zem*, *Všetko čo mám rád*, *Polčas rozpadu*). Prekonaním kríz majú dospieť k oslobodzujúcemu či bolestnému sebaopoznaniu a väčšinou i k vzájomnému zmiereniu, alebo aspoň k vnútornému prerodu (existenciálne štylizovaný úvodný a záverečný záber na Viktora v *Polčase rozpadu*).

Teda, akú povahu má medzigeneračný dialóg v slovenskom filme a aký vytvára obraz sveta? V paralelnom toku mimoreči rodičov a ich detí ten obraz musí byť rozporuplný. Filmové príbehy reflektujú rozpad tradičných rodinných väzieb. Riešenia dramatických konfliktov sa však naopak utiekajú práve k týmto hodnotám. Najmä 90. rokom dominujú príbehy o hľadaní identity prostredníctvom zmiernenia sa so svojimi koreňmi. Neraz sú tie príbehy zasadené na izolované a uzatvorené miesta, dobová realita v nich má úlohu nepodstatného pozadia alebo je potlačená vytváraním bizarného mikrosveta. Ku koncu 10. rokov 21. storočia zase prevažujú témy, ktoré prostredníctvom analýzy generačných vzťahov chcú vypovedať o súčasnosti, ale neraz len podsúvajú obraz Slovenska ako multi-kultú krajiny.

⁴ Macek – Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 501.

V slovenských filmoch ostatných 20 rokov generačná konfrontácia slúži väčšinou na rozohranie dramatických situácií, málokedy však ide o konfrontáciu odlišných životných hodnôt. Svedčí to o skutočnosti, že možnosť sloboodne sa prihlásiť k určitým hodnotám po roku 1989 viedla paradoxne k ich vyprázdneniu.⁵ Filmy sa síce odvolávajú na tradičné koncepty ako rodina, domov, viera, exponujú ich však zázračne riešenými zmiereniami, únikmi alebo nepravdepodobnými závermi.

Socialistickú minulosť, v ktorej rodičia prežili skoro celý život, väčšina filmov obchádza.⁶ Ak sa deti prihlásia k rodinnej tradícii, tá sa prostredníctvom figúr starých rodičov viaže najmä k „zlatým časom“ prvej republiky. Napokon, aj samotní filmári sa odvolávajú na filmové dedičstvo „zlatých šesťdesiatych“, pričom je pre nich príznačné vyprázdnené a neraz ironické prihlásenie sa k poetike „60“ prostredníctvom citátov, alúzií a odvolávok (najmä na filmy Dušana Hanáka a Ela Havettu). Napriek tomu sa v obraze sveta i v sveste samotnom čosi zmenilo a slovenský film by to chcel aj prostredníctvom generačných konfrontácií pomenovať. Zdá sa však, že v prúde zmierlivých mimorečí nateraz viac zahmlieva.

Bibliografia

- „15 rokov hraného filmu.“ *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 154–166. Záznam z diskusie, ktorá sa uskutočnila 17. 4. 2008 na FTF VŠMU v Bratislave. Prepísala Žofia Bosáková.
- Adamik, Kasia – Holland, Agnieszka, dir. *Jánošík. Pravdivá história*. Apple Film Production. Koprodukcija: In Film, Telewizja Polska S. A., Charlie's, HBO Central Europe, Eurofilm Studio. S príspevkom Polski Instytut Sztuki Filmowej a MK SR, 2009.
- Adásek, Vladimír, dir. *Hana a jej bratia*. Film. Saint Anthony, VŠMU Bratislava, Trigon Production, 2001.
- Balco, Vladimír, dir. *Dážď padá na naše duše*. Film. Trigon Production. Koprodukcija: STV, Ateliéry Bonton Zlín, 2002.
- Barabáš, Stanislav, dir. *Trio Angelos*. Film. Filmová tvorba a distribúcia Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1. tvorivá skupina Albert Marenčin / Karol Bakoš, 1963.
- Bergman, Ingmar, dir. *Höstsonaten*. Film. Filmédis, Incorporated Television Company (ITC), Personafilm, Suede Film, 1978.

⁵ Za všetko hovorí štatistický paradox: vysoké percento ľudí hlásiacich sa k cirkvi a zároveň rastúca miera rozvodovosti.

⁶ Keď sa slovenský film venuje minulosti, zameriava sa radšej na legendy ako na históriu, ako to je vo filmoch *Bathory*, *Jánošík – Pravdivá história* alebo *Legenda o lietajúcom Cyriánovi*.

- Bergman, Ingmar, dir. *Viskningar och rop*. Film. Cinematograph AB, Svenska Filminstitutet, 1972.
- Bielik, Paľo, dir. *V piatok trinásteho*. Film. Československý štátny film na Slovensku, Štúdio umeleckých filmov Bratislava, 1953.
- Borušovičová, Eva, dir. *Modré z neba*. Film. Charlie's, In Film Praha, Česká televize Praha tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého, Slovenská televízia Bratislava, s finančnou podporou Sorosovho centra súčasného umenia, 1997.
- Borušovičová, Eva, dir. *Vadí nevadí*. Film. Studio Honza s. r. o., Štúdio Koliba, Televízia Markíza, 2001.
- Čengel-Solčanská, Mariana, dir. *Legenda o lietajúcom Cypriánovi*. Film. Magic Seven Slovakia (Slovensko), Pleograf (Poľsko), 2010.
- Fišer, Vlado, dir. *Polčas rozpadu*. Film. JMB Film and TV Production, Primea Communication, Slovenská televízia Bratislava, 2007.
- Hanák, Dušan, dir. *Ružové sny*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 2. tvorivá skupina Moniky Gajdošovej, 1976.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Bathory*. Film. Jakubisko Film Slovakia s. r. o., Jakubisko Film s. r. o., Česká televize, Film and Music Entertainment, Eurofilm Studio KFT, 2008.
- Jariabek, Ondrej, dir. *Kozie mlieko*. Film. Československý štátny film na Slovensku, Štúdio umeleckých filmov Bratislava, 1950.
- Kadár, Ján, dir. *Katka*. Film. Československý štátny film na Slovensku, Štúdio umeleckých filmov Bratislava, 1949.
- Krivánek, Otakar, dir. *Deň náš každodenný*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivá skupina Albert Marenčin / Karol Bakoš, 1969.
- Lihosit, Juraj, dir. *Sojky v hlave*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 3. tvorivo – výrobná skupina, vedúci Ivan Húšťava, 1983.
- Lihosit, Juraj, dir. *Vlakári*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 3. tvorivo – výrobná skupina, vedúci Ivan Húšťava, 1988.
- Luther, Slavomír, dir. *Tango s komármi*. Film. Luther & Partner, Filmia, Avion Film, 2009.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997.
- Nvota, Juraj, dir. *Muzika*. Film. ALEF Film & Media Group, box! Film, cine plus, 2007.
- Párnický, Stanislav, dir. *... kone na betóne*. Film. JMB Film & TV Production Ltd., Česká televize Praha, Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, Slovenská televízia Bratislava, s finančnou podporou štátneho fondu kultúry Pro Slovakia, 1995.
- Repka, Martin, dir. *Návrat bocianov*. Film. Sen Film, s. r. o., Stoked Film, GmbH, Hoo Doo, s. r. o., 2007.
- Siváková, Laura, dir. *Nebo, peklo... zem*. Film. Trigon Production. Koprodukcija: Slovenská televízia, Česká televize. S príspevkom MK SR a Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia, 2009.
- Siváková, Laura, dir. *Quartétto*. Film. Charlie's, Česká televize, vyrobené s podporou Ministerstva kultúry SR, 2002.
- Solan, Peter, dir. *A pobežím až na kraj sveta*. Film. Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivá skupina Štefana Sokola, 1979.
- Šmatlák, Martin. „Hľadanie vlastnej cesty.“ *Kino-Ikon* 12, 2008, č. 1, s. 135–147.

- Šulajová, Katarína, dir. *O dve slabiky pozadu*. Film. Trigon Production, Slovenská televízia, Česká televize Brno, Ateliéry Bonton Zlín, 2004.
- Šulík, Martin, dir. *Rozhovor*. Film. VŠMU, 1983.
- Šulík, Martin, dir. *Staccato*. Film. VŠMU, 1986.
- Šulík, Martin, dir. *Všetko čo mám rád*. Film. Charlie's, Slovenská televízia Bratislava, s finančnou podporou Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia, 1992.
- Šulík, Martin, dir. *Záhrada*. Film. Charlie's, Slovenská televízia Bratislava, Producenské centrum umeleckých programov – tvorivá skupina Bieliková – Bednár, ARTCAM International Paris, Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, s finančnou podporou Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia a Národného kinematografického centra pri francúzskom Ministerstve kultúry, 1995.
- Tyc, Zdeněk, dir. *Malé oslavy*. Film. ALEF Film & Media Group, Miracle Film, TV, Carlo D'Ursi Produzioni. Koprodukcija: Česká televize (CZ) / Filmové ateliéry Zlín (CZ) / UN Film (SK). S príspevkom MK SR / Štátneho fondu ČR pre podporu a rozvoj českej kinematografie / Eurimages / Media Plus Programme, 2008.
- Uher, Štefan, dir. *Kosenie Jastrabej lúky*. Film. Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 2. tvorivá skupina Andreja Lettricha, 1981.
- Uher, Štefan, dir. *Slnko v sieti*. Film. Filmová tvorba a distribúcia Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivá skupina Alberta Marenčina, 1962.
- Uher, Štefan, dir. *Správa skanzenu*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivo – výrobná skupina, vedúci Peter Jaroš, 1988.
- Uher, Štefan, dir. *Tri dcéry*. Film. Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivá skupina Albert Marenčin / Karol Bakoš, 1967.
- Zeman, Ján, dir. *Citová výchova jednej Dáše*. Film. Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 2. tvorivá skupina Moniky Gajdošovej, 1980.

Summary

This paper deals with the subject of inter-generational relationships and analyzes various ways of their formulation in Slovak films of the last two decades. This much explored and exploited subject has been present in Slovak cinema in a large number of films and can rather be seen as a certain topical constant which facilitates articulation of different themes, such as generation statements, gender roles, the search for one's self-realization and identity, portrayal of present-day social situation, etc. Slovak films of recent period show a significant shift from traditional family model: most of the families are incomplete or suffer from communication problems. It influences parents-children as well as romantic relationships. However, the concept of home still remains a key value in forming one's patrimonial identity. Although it is frequently somehow endangered, characters head towards reconciliation through magical figures or surprising endings. Generational confrontation is thus replaced by parallel flow of speeches.

Katarína Mišíková (1979) misikovakatarina@gmail.com

Pôsobí na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Venuje sa dejinám filmu, kognitivistickým impulzom v súčasnej filmovej teórii a historickým premenám modelov narácie v slovenskom filme. Je autorkou publikácie o kognitivistických prístupoch k teórii filmovej narácie *Mysl a príbeh ve filmové fikci* (Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009).

Cool ako výrazová kvalita slovenských filmových projektov súčasnosti

Martin Boszorád

Homer: So, I realized that being with my family is more important than being cool.

Bart: Dad, what you just said was powerfully uncool.

Homer: You know what the song says: "It's hip to be square".

Lisa: That song is so lame.

Homer: So lame that it's... cool?

Bart, Lisa: No.

Marge: Am I cool, kids?

Bart, Lisa: No.

Marge: Good. I'm glad. And that's what makes me cool, not caring, right?

Bart, Lisa: No.

Marge: Well, how the hell do you be cool? I feel like we've tried everything here.

Homer: Wait, Marge. Maybe if you're truly cool, you don't need to be told you're cool.

Bart: Well, sure you do.

Lisa: How else would you know?¹

Aká je súvislosť medzi staťou, ktorá sa zaoberá slovenskou kinematografiou, a dialogickým fragmentom zo seriálu *Simpsonovci*? V prvom pláne – na úrovni obsahu – funguje citovaná pasáž ako dôkaz problematického určenia hraníc referenčného poľa slova cool, k čomu sa v nasledujúcich riadkoch, prirodzene, ešte dostaneme, keďže práve kvalita pomenovaná týmto verbálnym internacionalizmom, odkazujúc hneď k názvu príspevku, stojí v centre našej pozornosti. Druhý plán je o niečo sofistikovanejší – v ňom

¹ Časť dialógu z dvadsiatej štvrtej epizódy siedmej série seriálu *Simpsonovci* s názvom „*Homerpalooza*“ tematizujúca nejednoznačnú, problematickú, américkú referenčnosť kvality cool. Používame prepis replík v originálnom anglickom znení, pretože v českom preklade sa slovo cool nevyskytuje.

totiž nejde o obsah, ale o to, čím daný artefakt – popkultúrny artefakt – je, resp. čo reprezentuje. Popkultúra nie je nevyhnutne spätá s módnosťou, minimálne na recepcnej úrovni periférie určite jestvuje a funguje nad jej rámec. Parafrázujúc Juraja Malíčka, citovaný seriál je klasikou, ťažiskovým emblematickým popkultúrnym artefaktom, vďaka fanúšikom inštitucionalizovaným do podoby akéhosi neformálneho, nespochybnujúceho kánonu.² Je ale takisto mainstreamom – hlavným prúdom – je teda aj trendy, módnou záležitosťou, nezabúdajúc na pointu tohto plánu, je súčasťou čohosi, čo môžeme, snáď aspoň v tejto chvíli, nazvať cooltúrou. Ešte raz, prečo sme do tohto textu vstúpili citáciou zo *Simpsonovcov*? Odpoveď znie: Aby sme ilustrovali, že výraz cool je problematický, vágny, jeho význam diskutabilný a aby sme naznačili, že skôr, než pristúpime k samotnému jadrú – teda k interpretácii (presnejšie, k interpretačným vstupom do) vybraných slovenských filmových projektov súčasnosti z hľadiska ich estetického výrazu, musíme pojem cool, samozrejme, nejakou uchopiť.

Pokúšajúc sa vyhnúť akémusi podvedomému tendenčnému výkladu predmetného termínu, východiskovým pre nás bude *Tezaurus estetických výrazových kvalít* – publikácia, ktorá sa venuje esteticky významným výrazovým kategóriám – konkrétne a priamo spracovanie kategórie cool:

„§ 1 V subkultúrach znamená: a) vynikajúci alebo prijateľný, b) pokojný, nezúčastnený, c) najnovší trend, štýl. § 2 a) Niečo úžasné, skvelé, vynikajúce, senzačné, výborne, úžasné; slangovo: práma, super, špica, špicové, famózne, báječné, fantastické, fasa, vynikoš, tip-top. Cool môže byť aj niečo, čo nie je vynikajúce, ale možno to akceptovať, je to dostatočné, prijateľné, vyhovuje to našim predstavám. b) Pokojný a nezúčastnený postoj. Nikoho neznepokojuje, ale vyjadruje vnútorný dištanc od vecí. Je chladnokrvný, indiferentný, nedotklivý, citovo neangažovaný, môže byť aj nonšalantný. c) Čo je cool, to je súčasné, moderné, aktuálne, akceptovateľné v tomto čase a tomto priestore; slangovo: trendy. Opozitá cool vyjadrujú prílišnú emocionálnu zaangažovanosť (vzrušený, zaujatý, znepokojený, rozčúlený; hovorovo: vyhecovaný) alebo naopak prílišnú nezaujatosť, príp. nezaujímavosť (nestranný, objektívny, fádny, všedný, ošúchaný, tuctový, banálny) ... § 3 ... Cool je spontánne a úzko späté s módou (v obliekaní, gestikulácii, umení ap.), ale nemožno ho

² Juraj Malíček, *Vademecum popkultúry* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008), s. 68.

redukovať len na módu, pretože móda, módnosť je iba prejavom cool. Po kodifikácii sa táto kvalita stráca. Preto cool zvyčajne nebýva to, čo je prijaté väčšinou alebo dominantnou kultúrou³.

Predpokladáme, že čitateľ má v tejto chvíli predstavu o tom, čo budeme ďalej reflektovať a snať čiastočne i o tom, v akej optike. Aby však predstava nadobudla jasnejšie kontúry – za slovným spojením slovenské filmové projekty súčasnosti sa ukrývajú dva artefakty: *Veľký rešpekt* Viktora Csudaia a *Bratislavafilm* Jakuba Kronera.

Naše hlavné metodologické východisko je sformulované v tomto citáte: „Ak je spôsob vyjadrovania synonymom štýlu, potom možno povedať, že výrazové kvality vytvárajú štýl výpovede a rozbor výpovede z hľadiska výrazových kvalít je rozborom jej štýlovej roviny.“⁴ A to aj napriek tomu, že našou ambíciou nie je komplexná interpretácia, ale skôr len čiastková interpretačná sondáž, keďže sa koncentrujeme len na jednu výrazovú kvalitu, nie na celý ich register. Keďže štýl sa vytvára na základe témy a jazyka danej výpovede, bude nás prirodzene zaujímať rovnako obsah ako forma predmetných filmových artefaktov.

Narácia *Veľkého rešpektu*, filmu s pomerne jednoducho recepčne odčitateľným žánrovým zaradením a pracovným názvom *Nuda v Petržalke*⁵, sa odvíja okolo dvojice sídliskových chlapcov – Miša a Petra – dvoch diametrálne odlišných charakterov. Jeden je samozvaným machom, pseudofrajerom, kvázitvrdasom, druhý – značne zženštilý – sa snaží všetkých naokolo presvedčiť o svojej „čisto a jasne“ heterosexuálnej orientácii. Veci sa začínajú diať, keď sa zhodou niekoľkých okolností v opare nudy sálajúcej z betónovej džungle sídliska objavuje okradnutý maďarský turista Zoltán a protagonistisi sa ho ujímajú. Z uvedenej synopsie (s trochou nadsázky by sa možno dokonca dalo hovoriť o fabulačnej schéme) je asi jasné, že vychádzajú z fundamen-

³ Erich Mistrík, „Cool ako výrazová kvalita,“ in *Tezaurus estetických výrazových kvalít*, ed. Lubomír Plesník (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008), s. 233. Citujeme všetky tie časti textu, ktoré sa venujú významu slova cool, aby sme mu autorom pridelené referenčné pole čitateľovi prezentovali v plnej jeho šírke.

⁴ Lubomír Plesník (ed.), *Tezaurus estetických výrazových kvalít* (Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008), s. 17.

⁵ Pozri blog asistentky režiséra Petry Palevičovej: <http://www.soubiznis.sk/titulna-strana/film/velky-respekt-ci-nuda-v-petrzalke/11331.html>, 10. 9. 2010.

tu kinematografie bolo cieľom autorského tímu jednoducho vytvoriť čosi, čo má pobaviť publikum (najmä mladé) a vyplniť medzeru v slovenskej filmovej tvorbe, čosi, čo môžeme pokojne nazvať sídliskovou komédiou.

Druhý predmetný filmový artefakt – *Bratislavafilm* – sa vďaka svojej undergroundovej povahe môže do určitej miery štylizovať do pozície blízkej umeleckému dielu, do polohy čohosi, čo zábavu presahuje, vo vzťahu k *Veľkému rešpektu* o ňom tak možno v tomto zmysle uvažovať ako o opozícii. Jeho perspektíva je skutočne iná. Koniec koncov, bolo by zvláštne, ak by nebola, vzhľadom na to, že tento projekt sa nachádza na druhej strane pomyselného spektra – priznáva, že bol zamýšľaný ako dráma. *Bratislavafilm* je mozaikou príbehov troch postáv – mafiána lavirujúceho medzi profesionálnym a súkromným životom, nie nevyhnutne spojeným s jeho priateľkou, taxikára prežívajúceho životnú krízu a mladého dílera zakúšajúceho krízový život – príbehov, odohrávajúcich sa približne v intervale jedného dňa. Tieto čiastkové rozprávania sa vnútorne naznačujú, prelínajú a zlievajú. Štvrtý príbeh, ktorý uvedené tri rámčuje – obsahovo na úrovni repliky „všade je veľa aj dobrých, aj zlých ľudí a musí to tak byť aj v Bratislave“, formálne na úrovni jeho konkrétnej realizácie vo filme – divákovi predstavuje cezpoľného človeka, prichádzajúceho do veľkomesta za prácou a so snahou naplniť predstavy, stať sa na vlastnej koži svedkom zhmotnenia ideálov o živote vo veľkomeste.

Obzrúc sa späť k citovanej pasáži venovanej cool ako výrazovej kvalite, je zrejme tá najpríhodnejšia chvíľa, aby sme spresnili to, ako chápeme predmetný pojem my. Ak v súvislosti so slovenskými filmovými projektmi operujeme prívlastkom cool, robíme tak s úmyslom vyjadriť, že ich najpríznačnejšou črtou je – nasledujúce slovo treba obzvlášť zdôrazniť – pokus pôsobiť súčasne, moderne, autenticky, štýlovo a zároveň nepôsobiť všedne a tuctovo, pričom treba dodať, že uvedené atribúty nemožno aplikovať na oba filmy v plnej miere a plnom rozsahu. Aj z toho dôvodu, no hlavne pre lepšiu prehľadnosť, sme sa rozhodli hovoriť o onej kvalite vo viacerých čiastkových rovinách pozorovaných filmov, a síce v rovine prostredia, postáv, jazyka a konkrétnej (remeselnej, formálnej) realizácie.

Veľký rešpekt aj *Bratislavafilm* chcú byť odrazom „zeitgeistu“ dneška. Toto konštatovanie zrejme možno prijať bez výhrad. Domnievam sa, že prinajmenšom tak, ako je v oboch prípadoch podstatná odpoveď na otázku kedy, je podstatná odpoveď aj na otázku kde. V súčasnosti in Petržalka – to sú slová, ktorými by do deja oboch filmov mohol diváka viesť pomyselný rozprávač. Podstatné, a zároveň paradoxné, však je, že tak, ako Csudaiov počín s tým Kronerovým miesto spája, tak ich aj rozdeľuje. Petržalka *Veľkého rešpektu* je

obyčajným sídliskom, urbánnym bludiskom, ktoré síce má aj svoje negatíva, ale nie preto, lebo bolo postavené nad bránou do pekla, ale preto, lebo ho obývajú ľudia. Je to miesto, ktoré na druhej strane nie je ani niekdajším zabudnutým, ale napriek tomu akosi étericky prítomným, edenom zaliatym betónom, povedané inak, táto Petržalka je toposom so špecifickým *genius loci*, napriek tomu ale miestom pevne ukotveným v realistickom rámci, priestorom nudy a nedostatočných možností voľnočasového vyžitia mladých, ošarpaných králikární s vrťajúcim susedom, preplnenou mestskou hromadnou dopravou a tak podobne. V porovnaní s uvedeným *Bratislavafilm* predkladá obraz démonizovaného toposu, dimenzie zla, dištriktu podsvetia. Anticipujúč čiastočne jednu z ďalších reflektovaných rovín, Bratislava je tu zhmotnenou vizualizáciou hip-hopových textov.

Veľký rešpekt je údajne filmom o dvoch „lúzroch“⁶, *Bratislavafilm* o ľuďoch z periferie. Súhlasíme, sčasti, no napriek tomu sme toho názoru, že niektorým z postáv možno pokojne udeliť prídomek cool. Csudaiov Mišo je chlapík, ktorý sa neustále tvári, že je nad vecou, rozdáva rady o tom, ako sa má správať chlapík dneška, dáva lekcie z toho, ako byť štýlový. Obeťou mu je zväčša Peter, ktorý by síce bol rád akceptovaný, ale akosi nie je schopný osobnostnej rekonfigurácie, dokonca ani pretvárinky a keď sa o to snaží, končí to fiaskom. Dvojica grázlov a zlodějov bicyklov, ktorá svojím vyčítaním rámcuje film, tiež do istej miery zodpovedá coolovému profilu, najmä vtedy, ak ju divák vníma ako groteskné duo zložené z filozofujúceho vagabunda, hľadajúceho, a čo je horšie, aj nachádzajúceho, zmysel vo svojich skutkoch a mlčanlivého muža pästí. Táto ich výrazová potencia je o to intenzívnejšia, o čo viac sa títo mladíci pokúšajú reflektovať spoločensko-kultúrnu situáciu ich televíziu deformovanej prítomnosti a reality a demonštrujú, ako sa projektuje do nich samých. Kronerom vytvorený fikčný svet sa v súvislosti s postavami kandidujúcimi na titul cool javí priam ako ich rezervácia uprostred sveta ostatných. Jeden je štýlovejší ako druhý bez ohľadu na to, či práve sledujeme skupinu mafiánov alebo deti ulice.

Snáď najmarkantnejšie sa onen cool charakter predmetných filmov prejavuje na úrovni jazyka, prehovoru jednotlivých postáv. Tie hlásajú ostošeť, alebo sa o to aspoň snažia, forsírujú čosi, čo zrejme má korešpondovať s prirodzeným, vo vzťahu k skutočnosti živým, jazykovým prejavom daných typizovaných charakterov. Prebiehajúca jazyková hra je celkom jasne podriadená

⁶ Ako protagonistov nazýva už v predošlej poznámke spomínaná Palevičová. Dostupný na [www: http://www.soubiznis.sk/titulna-strana/film/velky-respekt-ci-nuda-v-petrzalka/11331.html](http://www.soubiznis.sk/titulna-strana/film/velky-respekt-ci-nuda-v-petrzalka/11331.html), 10. 9. 2010.

dosiahnutiu efektu spontaneity a naturálnosti. Prenikavo subjektívny aspekt reči sa prejavuje v jej intenzívnej vulgárnosti, ktorú s ohľadom na povahu pozorovaných artefaktov zrejme treba vnímať ako odraz postojov, mentality, životného štýlu a v neposlednom rade ako výraz spoločenského statusu či skupinovej identity. *Veľký rešpekt* v týchto kontextoch oproti *Bratislavafilmu* reprezentuje akúsi menej otvorenú a viac regulovanú variáciu na chcenú autenticnosť, pretože nedisponuje tak drsným a necenzurovaným slovníkom. Hoci sa dialógy tiež nezaobišli bez slangových výrazov a vulgarizmov, konečné vyznenie je rozdielne. Použijúc analógiu z oblasti literatúry, akoby študenti cibriaci si svoj štýl pre potreby hodín kreatívneho písania venovaných súčasnému jazyku narazili na Chucka Palahniuka alebo Charlesa Bukowskeho.

Estetika *Bratislavafilmu* si status štýlovosti priam vynucuje, napríklad digitálne snímaným obrazom, roztrasenou kamerou, klipovitosťou, využívaním filtrov a rôznych postprodukčných efektových úprav. Čo sa týka konkrétnej realizácie filmu s dôrazom na vizuálne riešenie, v prípade *Veľkého rešpektu* neevidujeme nič tak zásadné, aby to v spätosti s výrazom cool stálo za zmienku. To, čo však oba projekty spája, je duch hip-hopovej subkultúry, a to nielen preto, že v oboch vystupujú známe tváre bratislavskej hip-hopovej scény (Csudai obsadil do úlohy MC Slinu Tomáša Hafnera, vďaka Kronerovi okúsili herectvo Čistychoy, Miki Mora a Moloch Vlavo), ale najmä preto, že práve títo a im podobní ľudia sa viac či menej podieľajú na hudobných stopách filmov, participujú tak na ich atmosférickom vyznení a majú na svedomí, že tak *Veľký rešpekt*, ako aj *Bratislavafilm* pulzujú v rytme prevažne úderných beatov.

Predmetné slovenské filmové projekty možno čítať ako cool, pretože cool chcú byť. Hoci toto konštatovanie zaváňa tautológiou, má zmysel. Využitie na tomto mieste spomínaného ducha hip-hopovej subkultúry, ktorý sa podpisuje na konečnom vyznení oboch filmov, sa domnievame, že ako je póza priam povinnou figúrou v rámci hip-hopovej komunity, tak je črtou vlastnou aj Csudaiovmu a Kronerovmu počinu. V prípade prvého menovaného filmu je póza jedným zo stavebných konštituentov jeho príslušnosti k žánru komédie, integrálnou súčasťou značne využívaného postupu hyperboly (taktiež paródie) a sprievodným javom irónie, ktorú hádam najlepšie vystihuje samotný názov projektu. V druhom prípade sa póza nielen výrazne spolupodieľa na povahe diela (prirodzene, obsahovej i formálnej), ale čo je paradoxne podstatnejšie, presahuje ho, najmä v súvislosti s tým, čo mu predchádzalo. Máme na mysli sumu informácií, ktorá tvorila recepcný kód *Bratislavafilmu*, teda to, že prichádza priamo z ulice do kina, že je hraným dokumentom,

pravdivým obrazom doby alebo filmom, ktorý sa na nič nehrá. Dovoľme si oponovať, *Veľký rešpekt* i *Bratislavafilm* sa hrajú. Jeden to priznáva, hoci nie otvorene, druhý to neprizná zrejme nikdy, pretože by to bola zrada jeho autentickejšti.

Bibliografia

- Archer, Wes, dir. *The Simpsons*. „Homerpalooza.“ 1996, séria 7, epizóda 24.
- Csudai, Viktor, dir. *Veľký rešpekt*. Film. VŠMU Bratislava / Cultfilm Creative Company, 2008.
- Kroner, Jakub, dir. *Bratislavafilm*. Film. Inout & 4ever, 2009.
- Malíček, Juraj. *Vademecum popkultúry*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.
- Palevičová, Petra. *Veľký rešpekt či nuda v Petržalke?* Dostupný na [www: http://www.soubiz-nis.sk/titulna-strana/film/velky-respekt-ci-nuda-v-petrzalke/11331.html](http://www.soubiz-nis.sk/titulna-strana/film/velky-respekt-ci-nuda-v-petrzalke/11331.html), 10. 9. 2010.
- Plesník, Lubomír (ed.). *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.

Summary

The essay reflects the contemporary Slovak cinematography by focusing on two film projects – Viktor Csudai's *Veľký rešpekt* and Jakub Kroner's *Bratislavafilm* – as artefacts whose aesthetic expression is strongly influenced and actually build up by the quality of cool. For the word has a relatively wide reference field and therefore doubtful meaning, the first part of this text is mainly devoted to this topic. The second part consists of fractional interpretative probes into the films trying to outline, which contentual components and formal characteristics seem to be connected with the category of cool. Finally, we discover that pose is an important feature of both film projects, i. a. signalized by the contained essence of hip-hop subculture.

Martin Boszorád (1985) martin.boszorad@ukf.sk

Je interným doktorandom v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Zaoberá sa popkultúrou, filmom a súčasnou slovenskou literatúrou.

Cesta dokumentaristu – odvážne angažovaný hlas Mareka Kuboša

Peter Gavalier

Tvorba novej generačnej vlny slovenských dokumentaristov, ktorej jadro sa sformovalo v 90. rokoch na katedre dokumentárnej tvorby Vysokej školy múzických umení (VŠMU), sa v súčasnosti teší zaslúženej pozornosti nielen doma, ale i vo svete. Tvorcovia ako Juraj Lehotský (*1975), Peter Kerekes (*1973), Jaroslav Vojtek (*1968) a Marko Škop (*1974) sú momentálne na výsluní – ich filmy putujú po medzinárodných festivaloch a dokážu zarezonovať i na tých najprestížnejších, akými sú Cannes, Chicago, Rotterdam a Karlovy Vary.¹ V ich tieni akoby tak trochu zostal ich rovnako talentovaný generačný súputník z VŠMU Marek Kuboš (*1970), hoci jeho osobitité školské filmy vykazovali umelecké kvality, potvrdené i viacerými domácimi aj zahraničnými oceneniami a uznaniami, ktoré predurčovali ich tvorcu stať sa jedným z najvýraznejších dokumentaristov svojej generácie. A hoci je pravda, že Marek Kuboš sa na rozdiel od svojich priateľov v posledných rokoch ako dokumentarista autorsky odmlčal, myslím si, že i v súvislosti s jeho dlho pripravovaným dokumentom *Dôchodcovia – made in Slovakia*, ktorého realizácia sa po rokoch konečne ocitá vo finálnej fáze, bude zaujímavé a verím, že i stále podnetné, vrátiť sa k jeho doterajšej autorskej tvorbe, ktorá je podstatne menej reflektovaná ako tvorba jeho dnes medzinárodne úspešných bývalých spolužiakov, a pokúsiť sa o jej sumárne analytické zhodnotenie, ktoré sa mi zdá potrebné i vzhľadom na isté špecifiká, ktoré Kubošova tvorba v porovnaní s jeho generačnými druhmi stále vykazuje.

Ak niečo voľne spája tvorbu tejto silnej generácie, tak je to vnímavý, no zároveň osobitý autorský pohľad, ktorým jednotliví režiséri – každý vlastným štýlom – uchopujú a reflektujú realitu a jej rozmanité podoby. Zatiaľ čo

¹ *Slepé lásky* (2008) Juraja Lehotského získali ocenenie C.I.C.A.E. Art Cinema Award na MFF Cannes 2008. Snímka Petra Kerekesa *Ako sa varia dejiny* (2009) získala Zlatého Huga v kategórii dokumentárnych filmov na MFF Chicago 2009. Film Jaroslava Vojteka *Hranica* (2009) bol uvedený v sekcii Spectrum na MFF Rotterdam 2010. *Osadné* (2009) Marka Škopa získalo Cenu za najlepší dokumentárny film na MFF Karlovy Vary 2009.

Peter Kerekes, ktorý vyštudoval hranú réžiu, vo svojej dokumentárnej tvorbe tvorivo využíva dar priam felliniovsky nespútanej fantázie, Marko Škop vo svojich filmoch, v ktorých sa prelínajú prvky reportáže a inscenácie, nezaprie svoje žurnalistické korene. A kým Jaro Vojtek poctivo kladie dôraz na autenticnosť svojich časozberných snímok, Juraj Lehotský nenápadne vtlačá realite svoj hravý, citlivý a zároveň jemne ironický pohľad. Z takéhoto uhla pohľadu možno tvorbu Mareka Kuboša zaradiť práve niekde medzi Vojteka a Lehotského. S prvým z nich ho okrem citu pre autenticitu spája spoločenská a sociálna angažovanosť, s tým druhým tvorivé pohrávanie sa s montážou a cit pre miešanie smiešneho s vážnym, pričom všetkých zároveň spája schopnosť pohľadu do hĺbky významov zdanlivo obyčajného.

Pokiaľ ide o spomenuté špecifiká, ktorými sa Kubošova tvorba v porovnaní s jeho generačnými kolegami vyznačuje, jedným z podstatných je tvorivé nadviazanie na odkaz generácie novej vlny 60. rokov – predovšetkým na tvorbu jedného z jeho pedagógov, režiséra Dušana Hanáka, ktorá mala na Kuboša zásadný vplyv. V prípade začínajúceho mladého režiséra nie je práve obvyklé, aby sa jeho vzorom stal takmer o dve generácie starší tvorca, na ktorého dielo však Kubošova počiatočná tvorba naozaj citelne odkazuje.

Vplyv Dušana Hanáka je neprehliadnuteľný už pri prvom filme Mareka Kuboša *Cesta fotografa* (1995), ktorý v mnohom pripomína Hanákovu slávne *Obrazy starého sveta* (1972). Protagonistom 15-minútovho čiernobieleného dokumentu je oravský fotograf Jaromír Sýkora, ktorý dlhé roky zachytáva a prostredníctvom svojich fotografií približuje každodenné príbehy starých ľudí, prostých a opustených, spojených s prírodou a tichým a izolovaným životom v dreveniciach na oravských grúňoch. Sýkorov cyklus fotografií i Kubošov film sú zamyslením sa nad behom času – starnutím človeka, plynutím ľudského života i jeho zmyslom, ktorý niekto z portretovaných nachádza v dennodennej manuálnej práci, kým inému pomáha hlavne viera a modlitba. Zoči-voči nevyhnutnosti blížiacej sa smrti človeka vzniká na konci jeho cesty životom fotografom zachytený „malý ľudský príbeh“, uchovaný a oživujúci na čiernobielych snímkach, zdôrazňujúcich existenciálnu samotu človeka i jeho zrastenosť s drevenou chalupou a rodným krajom, ktorých sila tkvie v ich neštylizovanosti a úprimnosti – v Sýkorovej schopnosti „vniknúť do psychiky“ portretovaných, priblížiť sa k nim fyzicky i duševne, v jeho spoluúčasti a porozumení.

Podobne ako fotograf i režisér citlivo preniká do miznúceho sveta ľudí, nepoznačených modernou civilizáciou, ktorí celý svoj život prežili na jednom mieste – v prostredí horooravských lazov, významne spoluvytvára-

júcom ich identitu, čo zdôrazňujú nielen Sýkorove fotografie, ale i Kubošov film, ktorý je tak zároveň osobitou reflexiou oravského kraja, predstavujúceho pre režisérovu tvorbu trvalú inšpiráciu. Pri prieniku do tohto jedinečného sveta, ostro kontrastujúceho so súčasným globálnym konzumným svetom, režisér tvorivo využíva pomerne pestrú škálu vyjadrovacích prostriedkov – obrazových i akustických možností filmu. Zvýrazneným tikotom hodín, upozorňujúcim na neustále ubiehajúci čas existencie človeka, sa snaží upriamiť divákovu pozornosť na zlomové okamihy ľudského bytia i kolobehu života vôbec, ktorého prirodzenou súčasťou je aj smrť. Jej blízkosť v závere filmu symbolizuje fotografia „Križová cesta“, pri snímaní ktorej kamera vertikálne stúpa od jej protagonistu – starého muža, ktorý akoby sa na svojej ceste životom poklaďačky z posledných síl dotýkal zeme – hore k nebu, zatiaľ čo v zvukovej rovine očakávanie prechodu do „iného sveta“ evokuje zvonenie zvonov i majestátna organová hudba, ktorú Kuboš vo filme využíva. Vertikálne i horizontálne jazdy kamery po Sýkorových fotografiách pôsobivo detailne približujú svet, v ktorom žijú ich protagonisti, zdôrazňujúc z neho často objekty sakrálneho charakteru – cintorínske križe či náboženské sošky, ktoré nadobúdajú pre veriacich na sklonku života určujúci význam. Podobne funkčne režisér využíva transfokátor kamery, ktorého nasmerovaním do hĺbky portréty človeka akoby divákovi približoval jeho vnútro a umocňoval jeho dôstojnosť.

Pokiaľ sa ešte vrátíme k porovnaniu *Cesty fotografa s Obrazmi starého sveta*, nachádzame medzi oboma filmami jeden základný rozdiel: kým pre Dušana Hanáka fotografie Martina Martinčeka predstavovali inšpiráciu k vlastnému vnímavému pohľadu na jeseň ľudského života, prenikajúcemu do najhlbších zákutí duše človeka a objavujúcemu jeho vnútornú čistotu a slobodu – Marek Kuboš okrem témy „obrazov starého sveta“ Hornej Oravy prináša a paralelne rozvíja i ďalšiu líniu svojho filmu, ktorú tvorí vlastná „cesta fotografa“ Jara Sýkoru k protagonistom svojich portrétov, ktorých individuálne ľudské príbehy nám obrazovo i slovné približuje – a z tohto pohľadu je *Cesta fotografa* nielen meditáciou o starobe, ale i zaujímavou výpoveďou o práci fotografa-samouka a jej zmysle. Samotný Kuboš silný Hanákov vplyv na svoju tvorbu otvorene priznáva:

„V prvom ročníku na škole som chodil do Univerzitnej knižnice a tam som pozeral na VHS dokumentárne filmy, medzi inými aj filmy Dušana Hanáka. Vtedy som ho osobne nepoznal, no pri sledovaní jeho filmov som mal zrazu akýsi zvláštny pocit. Tematicky aj formálne som sa pozeral na filmy,

ktoré som chcel v budúcnosti nakrútiť ja. Tak som si povedal, že ten človek mi je nejako súdený. Neskôr som ho oslovil, či by si neprečítal scenár k môjmu dokumentárnemu filmu. Keďže sme sa nemohli stretnúť osobne, pretože mal roztočený film, svoje postrehy mi povedal po telefóne. Prvýkrát sa mi stalo, že ma niekto takýmto spôsobom naštartoval a rozprúdil. Všetky moje myšlienky sa odvíjali od toho telefonátu. Tak vlastne vznikol môj prvý film *Cesta fotografa*. Podobne to bolo aj pri filme *Žel. St. 2 tr. – Kralovany*. Dušanovi Hanákovi som ukázal prvú verziu strihu. Opäť pár viet a mal som nad čím rozmýšľať ďalších niekoľko mesiacov. Dušan Hanák je pre mňa ideálny pedagóg, ktorý ma – ako skúsený vodca poznajúci úskalnia filmovej tvorby – priviedol k filmovému vnímaniu čo najkratšou cestou a ukázal mi ako robiť filmy. Bez neho by som zrejme doteraz blúdil niekde na polceste. Ak existuje filmové tretie oko, tak mi ho pomohol otvoriť práve Dušan Hanák a som mu za to nesmierne vďačný.²

Dokumentárny debut *Cesta fotografa* 25-ročného Mareka Kuboša je profesionálne zreлым dielom, na ktorého sugestívnom vyznení majú okrem režiséra nemalú zásluhu predovšetkým kameraman a strihač Peter Kubela, ale i autor hudby Marián Čurko. Film okamžite zarezonoval v odborných kruhoch: na udeľovaní národných filmových cien získal prémiu Igric 1996 za scenár a réžiu – a z festivalu Art Film 1996 v Trenčianskych Tepliciach si mladý režisér odniesol hlavnú cenu v kategórii Na ceste i cenu filmovej kritiky.

Vplyv Dušana Hanáka i oravský patriotizmus – ako ďalší špecifický znak tvorby Mareka Kuboša, približujúceho vo svojich dokumentoch región, z ktorého pochádza a dôverne ho pozná (podobne ako napr. tvorba Marka Škopa je úzko spätá so šarišským a najmä rusínskym regiónom), sa naplno prejavili i v jeho nasledujúcom filme *Žel. st. 2. tr. – Kralovany* (1998).

Kubošov 20-minútový čiernobiely dokument zasväcuje diváka v 279 postupne odrátavaných záberoch do života malej železničnej stanice, do špecifických rituálov, ktoré sú pre železničiarsky svet charakteristické, do množstva predpisov, zákazov, príkazov, nariadení a obmedzení, ktoré pracovníkom stanice, zodpovedným za jej chod, nie vždy uľahčujú výkon ich povolania a často prichádzajú do konfliktu s ľudským faktorom.

² Dáša Čiripová, „Okamihy pre dokument...“, *Film.sk*, 2004, č. 5, s. 17–18.

Film približuje svojrázny kolorit stanice v Kraľovanoch – dôležitého železničného uzla, ku ktorému neodmysliteľne patrí i pestrá škála cestujúcich – hravou a zábavnou formou, akoby nám režisér po vážne ladenej *Ceste fotografa* chcel ukázať oravskú mentalitu z iného, tentoraz veselšieho uhla pohľadu, zdôrazňujúceho pozitívne emócie, vitalitu tunajších ľudí a ich osobitý zmysel pre humor. Kuboš zachytáva ducha stanice miešaním výpovedí železničiarov, reprezentujúcich rozmanité spektrum povolání – rušňovodiča, výpravcov, námestníka prednostu stanice, elektromontéra, posunovačov, návestného majstra, signalistu, skladníka prepravy batožín a spešnin, upratovačky a pokladníčky, ktorí predstavujú do kamery svoju každodennú prácu, s rozhovormi s cestujúcimi, ktorých na stanicu v Kraľovanoch privádzajú rôzne dôvody – amatérsky entomológ-lepidopterológ bol na Orave skúmať vzácnu čelaď vidlochvostovitých motýľov, ktorých kresby vzápätí režisér ukazuje zoradené v ilustrovanom atlase motýľov, starší muž sa vracia z návštevy syna, ktorý si odpykáva trest odňatia slobody, mladá mníška obdivuje krásy okolitej prírody, v ktorej objavuje Stvoriteľa.

Autentické výpovede železničiarov, ktorých približuje nielen odborne, ale i ľudsky, kombinuje Kuboš so štylizovaným komentárom, nahovoreným zdeformovanými, strojovo-úradnícky znejúcimi hlasmi Csongora Kassaia a Jozefa Fručeka, odľahčujúcimi citované paragrafy železničných predpisov, ktorých vážnosť dokážu občas zlahčiť aj samotní železničiari, napr. výpravca, ktorý si interpretuje zákaz fajčenia na nástupišti ako platný len za tabuľou tohto zákazu, ale pred ňou už nie, pričom režisér celú scénu recesisticky završuje obrazovou paralelou medzi dymiacou parnou lokomotívou a fajčiacim železničiarom.

Tvorivý proces vznikania svojho najzábavnejšieho filmu, ktorému predchádzala opäť inšpirácia novou vlnou 60. rokov, ale i spoločnú filozofiu svojej tvorby približuje Marek Kuboš takto:

„Napríklad pri Kraľovanoch som stokrát čakal na tej stanici na prípoj. Až raz som sa však stal svedkom scény akoby z Formanovho filmu *Hoří, má panenko*. Dvaja ľudia diskutovali spolu cez okno. V podstate sa tam nič nedialo a zároveň sa tam dialo všetko. Zarezonovalo to vo mne a uvedomil som si, že táto stanica a hlavne ľudia v nej, si zaslúžia, aby sa o nich nakrútil film. Na začiatku je vždy idea, o čom film má byť. Forma prichádza ,až' v druhom

slede. Každému filmu sa usilujem dať novú a teda inú formu. Aj preto sú moje dokumenty také rozdielne. Jediné, čo ich spája, je jednotný uhol pohľadu na okolitý svet, a to uhol pohľadu vlastný môjmu vnímaniu.³

Ako sme už naznačili, snímka *Žel. st. 2. tr. – Kralovany* môže okrem formanovskej inšpirácie nielen svojou témou, ale najmä zvolenou formou filmovej koláže zároveň znovu odkazovať na tvorbu Dušana Hanáka – na jeho krátky film *Deň radosti* (1972) o kolektívnej akcii-slávnosti „Keby všetky vlaky sveta“, ktorej iniciátor, výtvarník Alex Mlynárčik, s príspevom svojich kolegov oslávil poslednú cestu starého vlaku oravskou lesnou železnicou spontánnym happeningom. Kubošov film sa – podobne ako Hanákov – vyznačuje experimentovaním s filmovou rečou v duchu novej vlny 60. rokov, hľadaním moderných možností vyjadrovania sa „obrazom v pohybe“ a jeho intermediálnou komunikáciou, navzájom sa obohacujúcim, významovým prepojením-montážou slov, obrazov a zvukov i funkčným využívaním rozmanitých zdrojov – miešaním dokumentárnych záberov, výpovedí železničiarov, rozhovorov s cestujúcimi i nahovoreného komentára s fotografiami, ilustráciami a textami z odborných kníh, bezpečnostných a technických príručiek i cestovných poriadkov, ale aj s animovanými vsuvkami a titulkami, kreslenými vtipmi či známkami na železničiarstvu. Medzi Hanákovým a Kubošovým filmom však i tentoraz nachádzame nielen paralely, ale aj odlišnosti: kým Hanákov experiment je filmovou autorskou replikou na Mlynárčikovu slávnosť, tvorivo využívajúcou samotnú umeleckú akciu a zároveň aj inšpiráciu niektorými postupmi, charakteristickými pre moderné výtvarné umenie – technikami koláže či asambláže, Kuboš vo svojom dokumente premyslene buduje kontrasty seriózneho a naivne banálneho – kreatívne zužitkováva princíp koláže na odľahčenie vážneho smiešnym bez toho, aby skĺzol k zosmiešňovaniu svojich hrdinov. Humor vo filme funguje vďaka presnému a súčasne dynamickému strihu, ktorým režisér vytvára často neočakávané komické zvraty, hudobne podfarbené hravými a veselými improvizáciami Cyrila Šikulu na flautu a Mareka Rostoku na gitaru.

Charakteristickou ukázkou postupu, príznačného pre koláž, je Kubošove využitie obrazových možností filmu v scéne, kde návestný majster so zástavkou v ruke demonštruje do kamery pokyny „Stoj“, „Vzdialiť“, „Priblížiť“ a „Popotiahnuť“, ktoré režisér postupne prestriháva záberom na idúcu lokomotívu, počas ktorého zastaví obraz, záberom na bežiaciho psa, ktoré-

³ Tamtiež, s. 16.

ho vzdiali pomocou triku so spätným chodom filmu, záberom na pasúcu sa kravu, ktorú priblíži pomocou transfokátora kamery, a napokon záberom na mladú sprievodkyňu, ktorej potiahne sukňu nahor prostredníctvom animácie. Podobne invenčne Kuboš prestriháva scénu, v ktorej elektromontér približuje činnosť trakčných transformátorov pri trati, slúžiacich na transformáciu prírodného napätia, portrétmi fyzikov Volta, Ampéra a Ohma, alebo demonštruje význam slov detskej vlakovej riekanky „Šťastie, nešťastie, láska...“, ktorá vo filme odznieva v podaní dvoch dievčatiek – vyznaním železničiara, ktorý šťastie vidí v zaopatrenej rodine, výpovedou nešťastného otca, ktorého syn je vo výkone trestu, či pohľadom na zamilovanú dvojicu, čakajúcu na vlak, do ktorých postupne nastriháva zábery spokojne si pískajúceho chlapca pri trati, vlakovej havárie a bociana na stožiaroch.

Vytvorením osobitej kolážovej mozaiky veselých i vážnych „obrazov železničiarkeho sveta“, ktorý si aj vzhľadom na používané zastarané technické, prevažne ručné zariadenia a v dnešnom modernom svete už priam bizarné pracovné rekvizity opäť zaslúži prívlastok „starý“ či tradičný, dokumentarista Marek Kuboš potvrdil a zároveň ďalej rozvinul svoj talent, keď počas nakrúcania sa naplno prejavila režisérova schopnosť reflexie sociálnej skutočnosti, jeho cit zachytiť reálnych ľudí v reálnych situáciách, zatiaľ čo počas postprodukčných prác vynikla autorova tvorivá hravosť a fantázia. Kubošov mimoriadny talent opäť potvrdili i dosiahnuté ocenenia filmu *Žel. st. 2. tr. – Kralovany*, ktorý získal jednu z hlavných cien na festivale Etnofilm 1998 v Čadci, zvíťazil v kategórii dokumentov na festivale Áčko 1999 v Bratislave a v roku 2000 i na medzinárodnom festivale železničiarkech filmov v Paríži, odkiaľ si režisér odniesol hlavnú cenu Zlatú koľajnicu.

Ďalším špecifikom tvorby Mareka Kuboša je jeho občiansky angažovaný postoj, ktorý sa naplno prejavil pri dvoch po sebe nasledujúcich dokumentoch *Hlas 98* a *Taká malá propaganda*, v ktorých zaznieva v rámci Kubošovej tvorby nový, ostrý spoločensko-kritický tón. Ich význam umocňuje najmä fakt, že režisérova kritická reflexia spoločensko-politického vývoja na Slovensku koncom 90. rokov je v rámci súčasného slovenského dokumentu dodnes ojedinelým – a nielen generáčnym – hlasom.

Autorsky najodvážnejším Kubošovým dielom je 15-minútová, kontroverzne prijatá snímka *Hlas 98* (1999), v ktorej sa režisér nekonvenčným využitím prvkov mystifikácie odkláňa od formy klasického dokumentu. Film vznikol veľmi rýchlo a intuitívne v priebehu niekoľkých dní. Kuboš si vymyslel fiktívnu postavu pána Dunaja, ktorý vo filme v predvečer parlamentných volieb roku 1998 akože z ústredia vládneho Hnutia za demokratické Sloven-

sko (HZDS) telefonuje ľuďom a presviedča ich, aby volili Mečiarove hnutie, sľubujúc im za to rôzne výhody – či už priamo peniaze alebo možnosť profesionálneho rastu. Telefonát volajúceho je teda simulovaný, reakcie volaných sú však až mrazivo autentické.

Pokiaľ ide o Kubošov výber respondentov, ktorých tvoria rôzni známi režiséra i jeho spolužiakov, ťažko pri ňom hovoriť o nejakej účelovej manipulácii, o čom najvýraznejšie svedčí fakt, že ich veľmi rôznorodé odpovede na korupčnú ponuku reprezentujú tú najširšiu škálu názorov: sú medzi nimi Mečiarovi oddaní priaznivci, voliaci HZDS z presvedčenia (jeden z radových členov hnutia sa však pozastavuje nad aktuálnosťou ponuky, lebo u nich „takéto akcie už dávno prebiehali“), i takí, čo tak robia zo ziskuchtivosti, sú medzi nimi ľudia, podliehajúci nátlaku a vyhrážkam, nerozhodní, čo by sa najradšej pridali k väčšine, i váhajúci, ktorí sa evidentne boja povedať jasné nie, a nájdu sa medzi nimi aj občania, ktorí ponuku rovno odmietnu, niektorí slušne, iní rázne a nekompromisne (ba jeden z nich sa dokonca odváži spýtať: „Nie je toto ovplyvňovanie volieb, chlapi?“).

Napriek mystifikačnej hre s volanými, ktorú si režisér zvolil, podáva Kubošov dokument nečakane objektívne svedectvo. Nastavuje spoločnosti zrkadlo – zachytáva skutočný „stav vecí“, atmosféru na Slovensku, odráža pocity a nálady obyvateľstva, strach i odvahu ľudí, rozpoltenosť spoločnosti pred kľúčovými parlamentnými voľbami 1998, ktoré znamenali Mečiarov pád. Režisér prostredníctvom bezprostredných reakcií respondentov odhaľuje

reálny obraz Slovenska v ére mečiarizmu, pravdu o drsnej dobe, ktorá sa vďaka zvráteným totalitným praktikám vtedajšej vládnej moci i tajnej služby zapísala do novodobých dejín Slovenska čiernym písmom – zastrášaním, sledovaním i prenasledovaním ľudí, ale aj únosom a vraždou, dodnes nevyjasneným najmä kvôli Mečiarovým amnestiám.

Kubošov nápad postaviť film na autenticky zachytených hlasoch volaných je originálny – zvukový záznam reakcií respondentov tvorí ťažisko filmu a nesie jeho významovú výpoveď, ktorú v obrazovej rovine pozoruhodne dotvára skrytá čiernobiela kamera Martina Kollára, evokujúca sledovaním ľudí akýsi mocenský mechanizmus kontroly a vyvolávajúca pocit úzkosti z jej všadeprítomného oka, ktoré si vyberá najmä priestory s vysokou kumuláciou ľudí – verejné komunikácie a priestranstvá, cesty, podchody, obchody, nemocnicu, letisko či verejné toalety, ktoré kamera symbolicky zaberá aj vo chvíli, keď jeden z volaných uvažuje o volajúcich ako o „eštebáckych hajzloch“. Režisér rozohráva s divákmi hru založenú na odhaľovaní skrytých významov, ktorej súčasťou je aj použitie gýčovo optimistických predvolebných

billboardov a najmä televíznych šotov HZDS, zobrazujúcich ako nadšených voličov hnutia dynamických a akčných mladých ľudí i rozvážnych a spokojných seniorov, prezentujúcich šťastnú budúcnosť detí či v animovaných klipoch zosmiešňujúcich všetky opozičné strany. Kombinovanie čiernobielych dokumentárnych záberov, nasnímaných reportážne živou Kollárovou kamerou, s farebnými a flašikovskými⁴ nevkusne štylizovanými spotmi a billboardami zároveň umocňuje rozdiel medzi skutočnosťou a falošnou realitou, v ktorej pred voľbami evidentne žilo Mečiarovo hnutie.

Už na začiatku filmu vidíme Vladimíra Mečiara usmievať sa na billboarde „Hlasujte srdcom“, ktorý bol súčasťou kampane HZDS „Slovensko – krajina tvojho srdca“. Prepálenú kampaň zviditeľnilo to, že na veľkoplošných plagátoch, ktoré apelovali na pocit spolupatričnosti Slovákov, sa pod Kriváňom použila švajčiarska príroda ako falošná slovenská krajina. V zvukovej stope sa predseda vlády a líder HZDS zamýšľa nad tým, aké budú blížiace sa voľby. Faktom je, že Kubošov film nemohol mať asi lepší prológ, ako Mečiarove varovanie, že „niekedy sa dopúšťame chyby v tom, že nedomýšľame súvislosti“. Billboard z úvodu filmu – tentoraz však roztrhaný, doškriabaný a počmáraný, s Mečiarom zosmiešneným prikreseným klaunským nosom, vyplazeným jazykom, odstávajúcimi ušami, kladivom a kosákom či nápisom KGB – predstavuje v jeho závere aj akýsi symbolický epilóg končiacej sa absurdnej éry mečiarizmu. V zvukovej rovine opäť znie Mečiarov razantný úvodný prejav – tentoraz však režisérom pustený odzadu. Aj z nezrozumiteľnej reči vystupuje do popredia Mečiarova dikcia a vyniká jeho diktátorský tón, no jeho slová akoby súčasne stratili zmysel – ako keby sa po prehraných voľbách odrazu zmenili na akýsi smiešny blabot.

Kuboš sa vo svojich autorských dokumentoch – podobne ako tvorcovia novej vlny vo svojich novátorských dielach – snaží o pozdvihnutie myšlienkového úrovně kinematografie, hľadá nové spôsoby vyjadrovania a interpretácie reality, dokáže priniesť novú pocitovosť i vlastný uhol pohľadu na okolitý svet, svoju filozofiu života, ktorá poukazuje aj na jeho absurdity. *Hlas 98* je nielen občiansky angažovaným postojom autora, ale zároveň jeho odvážnym pokusom

rozšíriť dimenzie slobody umeleckého vyjadrovania, ktorý – podobne ako v prípade tvorby príslušníkov novej vlny – narazil na nepochopenie a odmietnutie, tentoraz zo strany akademickej obce katedry dokumentárnej tvor-

⁴ Fedor Flašík ako majiteľ reklamnej agentúry Donar mal na starosti predvolebnú kampaň HZDS v roku 1998.

by VŠMU, ktorej niektorí členovia obvinili režiséra zo zavádzania a zneužitia respondentov, netušiacich o príprave jeho dokumentu. Marek Kuboš reakciu zo strany pedagógov na svoj pôvodne absolventský film zhrnul takto:

„*Hlas 98* mal tri etapy. Pred štátnicami sa film páčil, oceňovali to, čo som filmom pomenoval, film dostal prémii Igric za réžiu, oponentský posudok 1 a posudok vedúceho pedagóga 2. Počas štátnic Ivo Brachtl ako jediný predniesol štátnicovej komisii svoj názor, že film je neetický, nekresťanský a nemal vzniknúť. Tento postoj zaujímal aj celé týždne pred štátnicami. Komisia sa zaujíkala, ako vznikol film. Povedal som, že niektoré pasáže nie sú autorsky ošetrené. Komisia sa rozhodla, že neabsolvujem štátnicové skúšky filmom *Hlas 98*. Bolo mi navrhnuté absolvovať scenárom k inému filmu, čo som akceptoval a o pár dní som štátnicu urobil. Po štátniciach sa mi niektorí pedagógovia nevedeli pozrieť do očí, niektorí mi medzi štyrmi očami povedali, že nechápu, čo sa to udialo. Hoci ma mrzí, že po tejto udalosti sa ľudia viac zaujímajú o šum, ktorý nastal okolo filmu, ako o film samotný, som rád, že som to všetko zažil a videl, ako sa zachovávajú rôzni ľudia v hraničnej situácii – myslím tým seba, pedagógov i ľudí, čo účinkovali vo filme. Sám si niekedy dávam otázku, ako by som konal v štátnicovej komisii ja, a zrejme by to bolo ako Hanák, Slivka, Hochel – chápem ich – vážim si ich – viem sa vcítiť, že za tejto situácie napokon hlasovali za moje vylúčenie. Na druhej strane nerozumiem konaniu Brachtla a jemu podobných. Dožijeme sa niekedy, že múdrosť zvíťazí nad hlúposťou? Vnútny hlas nad strachom?“⁵

Mystifikácia má v histórii umenia i jeho súčasnosti svoje miesto – ako tvorivú metódu ju vyzdvihovali už dadaisti a surrealisti, dnes je na nej založený napr. štýl „mockumentary“, fiktívna dokumentaristika. Určite sa o vhodnosti jej použitia v rámci dokumentárneho filmu dá – aj v Kubošovom prípade – polemizovať, najmä v akademickej rovine, v prvom rade je však potrebné zohľadniť jej cieľ, resp. úmysel tvorcu. Pokiaľ ním je – ako u Kuboša – hľadať pravdu, narušiť stereotypy, vyvolať diskusiu alebo zdravý otras, vyzvať na sebareflexiu, pokiaľ svojou mystifikáciou nikomu neublíži, môže sa stať užitočným pomocníkom tvorcu, ktorý prostredníctvom nej chce – a v prípade *Hlasu 98* evidentne aj dokáže – upozorniť na vážne spoločenské problémy. Ak Kubošov film chce motivovať ľudí k tomu, aby sa nenechali zastrašovať systémom, ktorý sa snaží „valcovať“ svojich oponentov, potom je

⁵ Z autorovho rozhovoru s Marekom Kubošom. Bratislava, 16. jún 2010.

jeho obvinenie z „neetickosti“ jednoducho absurdné. Nehovoriac o tom, že aj na mystifikácii môže byť veľa pravdy. Napokon, pokiaľ ide o politiku, koľkokrát už existovalo dôvodné podozrenie, že nielen HZDS, ale aj iné strany si kupovali hlasy voličov a dokonca ich kontrolovali, či „správne“ odvolili. V inom akoby zas Kuboš iba trochu predbehol realitu – veď pred tohtoročnými parlamentnými voľbami už niektoré politické strany, konkrétne napr. Strana demokratickej ľavice, bežne telefonovali ľuďom priamo domov a presvedčali ich, aby volili práve ich stranu.

Marek Kuboš po skončení nakrúcania kontaktoval respondentov a oboznámil ich s faktom, že išlo o vymyslenú hru. Napriek tomu väčšina z nich súhlasila s použitím svojho hlasu v jeho filme, niektorým účinkujúcim ho režisér na ich požiadanie zmenil. Pravdou je, že niektorí tento súhlas neudelili a z tohto dôvodu film – ako Kuboš informuje v jeho záverečných titulkoch – nemôže byť publikovaný vo verejných médiách.

Je potešujúce, že *Hlas 98* sa napriek všetkým problémom stal akýmsi manifestom autorskej odvahy pomenovať zlo, ku ktorému sa hlási takmer celá generácia dnes už renomovaných dokumentaristov, študujúcich v tom období na VŠMU – z tohto pohľadu ide určite o jeden z najdôležitejších slovenských dokumentárnych filmov 90. rokov. Zároveň je smutné, že zamietavá reakcia vedenia katedry i fakulty, po ktorej nasledoval i zákaz verejného uvádzania Kubošovho výnimočného dokumentu, vypovedajúceho o absurdate mečiarovskej doby, ktorej atmosféru a ducha v predvečer volieb presne odhaľuje, poukazuje na tristnú situáciu nielen v akademickom, ale i audiovizuálnom prostredí vôbec, poznačenom pravdepodobne podobným strachom z vtedajšej vládnej moci, aký sprítomňuje Kubošov film, vrátane ľudí, ktorí ako tvorcovia na vlastnej koži bolestne zažili totalitné cenzúrne praktiky, panujúce za čias socializmu.

Jeden z možných spôsobov, ako takýto strach môže vzniknúť, vysvetľuje aj nasledujúci film Mareka Kuboša *Taká malá propaganda* (2001), ktorý absurditu a pokročilý marazmus mečiarovskej éry, zavŕšenej práve volebným rokom 1998, zachytáva a približuje z úplne iného uhla pohľadu. Režisér si tentoraz zvolil oveľa tradičnejší model dokumentárneho portréту bývalého spravodajského redaktora Slovenskej televízie (STV), vytvárajúceho „pozitívny obraz Slovenska“ za Mečiarovej vlády, v ktorom odhaľuje, ako fungujú posttotalitné mechanizmy televíznej manipulácie. Šokujúca výpoveď exhibicionistického protagonistu odkrýva nielen politické zákulisie a praktiky, pomocou ktorých sa vládnuce hnutie snažilo vylepšovať si svoj obraz na verejnosti, no jeho svedectvo ukazuje najmä, aký silný nástroj na ovplyvnenie

verejnej mienky mala v podobe postkomunistickej štátnej televízie v rukách vládna moc, ktorá ho neváhala zneužiť na vlastnú propagandistickú prezentáciu i znemožňovanie vtedajšej opozície.

Exreportér Jozef (jeho priezvisko nie je vo filme uvedené) hrdo opisuje, ako k tomu sám prispel, pričom uvádza i konkrétne možnosti manipulácie verejnej mienky prostredníctvom televízie – ako ľahko sa dá upraviť význam obrazu alebo zmeniť zmysel slov, ako účelovo sa dá využiť strih či hudba. Neskrýva pritom svoj dobrý pocit z „manipulovania obrovského množstva ľudí“, čo považuje za „zábavu“, ale i „zaujímavú skúsenosť“, keďže podľa neho „každý túži po moci“. Za „geniálneho manipulátora“ označuje Goebbelsa, pričom sám seba skromne považuje iba za „takého malého manipulátora, ktorý hýbe figúrkami na šachovnici“, nevedomujúc si, že práve on bol len smiešnou figúrkou v rukách skutočne mocných.

Kubošov zatiaľ najdlhší, 30-minútový farebný film má výbornú strihovú dramaturgiu – režisér s výdatnou pomocou strihača Františka Kráhenbiela srieda a prelína záznam štúdiového rozhovoru s ukázkami zo spravodajského archívu STV, ilustrujúcimi dobu, spôsoby prezentácie vládneho hnutia, velebenie Mečiara i očierňovanie opozície, ale aj dokumentujúcimi konkrétne reportážne manipulácie, na ktorých sa Jozef podieľal. Kuboš počas jeho výpovede zároveň viditeľne zámernými strihmi a priznanými trikmi upozorňuje diváka na fakt, že v každom – i jeho – filme sa skrýva určitá miera manipulácie.

Aj pri zachytení a zobrazení narcistického antihrdinu, s ktorým sa poznal z Oravy, sa režisér verne drží svojho dokumentaristického kréda, ktoré v jednom rozhovore sformuloval takto: „Pri dokumente čerpáš z reálnych ľudí. Počúvaš, čo hovoria, pozoruješ ich činy, gestá. Film potom staviaš na tom, že emócie a akcie idú na plátno z reálneho dokumentárneho hrdinu, ktorý dáva svoju dušu na plátno.“⁶ Kubošova metóda, použitá v prípade *Takej malej propagandy*, nemá ďaleko od akejsi psychoanalytickej psychoterapie, ktorá pracuje na základe „hovor, čo ti napadá“ – aj režisér necháva Jozefa voľne a otvorene rozprávať svoj životný príbeh, prejavíť svoju povýšenosť i poodhaliť temné zákutia svojej duše prostredníctvom spontánnej výpovede, v ktorej sa exhibicionisticky mieša namyslenosť so sebaľútosťou. Režisérovi sa darí zachytiť navonok potláčané negatívne emócie nesympatického protagonistu aj pomocou jeho nepokojnej mimiky a gestikulácie (napr. keď si spokojne sa usmievajúcí Jozef zrazu nervózne utrie spotené čelo), prezrádzajúcej v de-

⁶ Dáša Čiripová, „Okamihy pre dokument...“, *Film.sk*, 2004, č. 5, s. 18.

tailných záberoch kameramana Norberta Hudeca vnútornú neistotu a strach – skrývanú existenciálnu úzkosť, ktorú po celý čas inak veľmi sebavedomý „hrdina“ prekvapivo odhalí v závere filmu, keď sa prizná, že sa bojí po večeroch chodiť po ulici a nemá rád ľudí, pretože „ľudstvo je to najhoršie, čo sa na tejto zemi objavilo“.

Samolúby pseudofilozof, ktorý tvrdí, že „pokorný človek si nemôže sám seba vážiť“ a svoju inteligenciu označuje „na hranici geniality“, sa vo filme prejavuje najmä ako zdatný demagóg, keď na jednej strane dokáže alibisticky obhajovať všetky napáchané svinstvá, na ktorých sa osobne podieľal, konštatovaním, že on sa necíti zodpovedný za to, že „ľudia sú telce“, čo mu na strane druhej nebráni moralizovať na tému ľudskej dôstojnosti bolestínskym sťažovaním sa, ako sa cítil ukrivdený, ponížený a menejcenný, keď prišiel o miesto redaktora.

Jozef príležitost' na pokánie, ktorú mu film poskytol, nevyužil – bez najmenšieho pocitu viny zostal presvedčený, že všetko, čo robil, bolo v poriadku, a keby mohol, urobil by pre uspokojenie svojich chlebobarcov i vlastného ega znovu presne to isté. My ostatní aj vďaka nemu vieme, že to v poriadku nebolo – a vďaka Kubošovmu filmu o tom zostalo zachované cenné svedectvo – dôkaz nielen o totalitných praktikách mečiarizmu, ale i rozsiahlych možnostiach manipulácie vo „verejnoprávnom“ médiu, ktorý by mal slúžiť ako varovné memento, že ak je pracovnou metódou politikov lož, potom ani to, čo vidíme v televízii, nemusí byť pravda.

Film *Taká malá propaganda*, ktorý na festivale Áčko 2001 v Bratislave získal ocenenie za najlepší strih i cenu filmovej kritiky, len potvrdzuje, že Marek Kuboš vo svojich dokumentoch systematicky odhaľuje pravdu o súčasnej slovenskej realite, ktorej rôznorodé podoby reflektuje prostredníctvom rozmanitých ľudských príbehov a osudov. Pri tejto príležitosti by možno bolo vhodné spomenúť, že Kuboš okrem Dušana Hanáka ako ďalších filmárov, ktorých tvorba ho na jeho režisérскеj ceste ovplyvnila, uvádza Krzysztofa Kieslowského, Andreja Tarkovského, Kena Loacha, Akiru Kurosawu či Kim Ki-duka, všetko výrazných predstaviteľov autorského filmu, v ktorých tvorbe sa prelínajú spoločensko-kritický, sociálny a duchovný rozmer – „morálny nepokoj“ človeka, vyplývajúci z večného konfliktu dobra a zla, i mystika ľudskej existencie, spätá s pátraním po prameňoch viery človeka. Azda nebude príliš trúfale tvrdiť, že ozveny týchto tém v rôznych podobách či náznakoch nachádzame aj v Kubošovej obsahovo i formálne mnohotvárnej tvorbe, kto-

rú spája autorská odvaha – nielen pokiaľ ide o výber témy, ale i spôsob jej realizácie – a snaha o angažovanú, často kritickú, no predovšetkým autentickú výpoveď o aktuálnej sociálnej, spoločenskej i politickej situácii na Slovensku.

Hoci Marek Kuboš – čo sa týka kvantity – nepatrí medzi najproduktívnejších tvorcov, pokiaľ ide o kvalitu jeho filmov, latku drží stále vysoko. Možno aj vďaka neúnavnému tvorivému hľadaniu, často sprevádzanému i pochybnosťami, poctivému trápeniu sa nad výsledným filmovým tvarom, ktoré ho na jeho dokumentaristickej ceste od začiatku sprevádzajú a podpísali sa i pod niekoľkoročné prestávky medzi jeho filmami. Verme, že tú najdlhšiu z nich už má za sebou. Práve dokončovaný nový dokumentárny film Mareka Kuboša *Dôchodcovia – made in Slovakia* právom vzbudzuje nemalé očakávania vzhľadom na režisérom už tradične zvolenú silnú, opäť sociálne angažovanú tému, ktorá zároveň ponúka i pozoruhodný historický presah. Mozaiku zo života dôchodcov na Slovensku zostavil režisér z ich odpovedí na otázky: Aká je doba, v ktorej žijeme? V čom vidíte rozdiel oproti minulej dobe? Čomu nerozumieme v tejto dobe? Keby ste mali tú moc, čo by ste na svete a vo svojom okolí zmenili? Hoci si na odpovede dnešných dôchodcov na riešenie životných situácií v súčasnej, pre nich obzvlášť zložitej realite budeme ešte musieť chvíľu počkať, je zrejmé, že neexistuje dnes na Slovensku veľa takých celospoločensky závažných tém, ako priniesť výpovede ľudí, ktorí sa narodili ešte pred vojnou alebo počas nej a ich osobne prežitú dejiny 20. storočia, plné dramatických dobových otrasov, sú doslova dejinami schizofrénie. Druhá svetová vojna, fašistický slovenský štát, povojnový nástup komunistov v Československu vo februári 1948, budovanie socializmu a totalitného režimu, stalinistické 50. roky, relatívne slobodnejšie 60. roky, okupácia Československa vojskami Varšavskej zmluvy v auguste 1968, „normalizačné“ 70. roky, „nežná revolúcia“ v novembri 1989, budovanie kapitalizmu, rozpad spoločného štátu a vznik samostatnej Slovenskej republiky, jej vstup do Európskej únie – to všetko vtiesené do jedného ľudského života, počas ktorého človek zažil asi príliš veľa prevratov a zmien – vlád, ideológií i hraníc – za príliš krátku dobu, aby mohol a dokázal žiť v harmónii s vonkajším svetom i svojím vnútrom.

Zostáva iba vyjadriť presvedčenie, že film *Dôchodcovia – made in Slovakia* ponúkne zaujímavé odpovede konkrétnych ľudí z oravského regiónu na tieto dôležité otázky a jeho autor sa vďaka nemu vráti tam, kam patrí – do prvej línie súčasného slovenského dokumentu, ktorý Marek Kuboš – odvážne angažovaný hlas svojej generácie – určite potrebuje.

Bibliografia

- Čiripová, Dáša. „Okamihy pre dokument...“ Film.sk, 2004, č. 5, s. 16–18.
- Forman, Miloš, dir. *Hoří, má panenko*. Film. Filmové studio Barrandov / Carlo Ponti, 1967.
- Hanák, Dušan, dir. *Deň radosti*. Film. Československá televízia Bratislava, 1972.
- Hanák, Dušan, dir. *Obrazy starého sveta*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1972.
- Kuboš, Marek, dir. *Cesta fotografa*. Film. LUX media, 1995.
- Kuboš, Marek, dir. *Dôchodcovia – made in Slovakia*. Film. PSYCHÉ film, 2011.
- Kuboš, Marek, dir. *Hlas 98*. Film. MARKJURKUBLEH, 1999.
- Kuboš, Marek, dir. *Taká malá propaganda*. Film. MARKJURKUBLEH, 2001.
- Kuboš, Marek, dir. *Žel. st. 2. tr. – Kralovany*. Film. LUX media, 1998.
- Ostrochovský, Ivan. *Hlas 98*. Dizertačná práca, rukopis. Vysoká škola múzických umení: Bratislava, 2010.

Summary

The Path of the Documentarist – courageously involved voice of Marek Kuboš

This study deals with the works of director Marek Kuboš, one of the major representatives of new generational wave of Slovak documentarists, who entered cinematography in the second half of the 90ties. It refers to the particularities, which make Kuboš production special in comparison with his generational mates – creative referring to message of the 60ties new wave generation, patriotism to the Orava region, his committed civic attitude. It provides a summary analytical assessment of the existing Kuboš creation involving a documentary film *The Path of the Photographer (Cesta fotografa, 1995)*, *Kralovany – Second Class Railway Station (Žel. st. 2. tr. – Kralovany, 1998)*, *Vote '98 (Hlas 98, 1999)* and *Just a Bit of Propaganda (Taká malá propaganda, 2001)*. Marek Kuboš systematically reveals the truth about the reality of present-day Slovakia, which diverse forms reflects diverse human stories and fates. His creation various by content and form is connected through authors courage – not only in terms of choice of topic, but also the method of realization – and the ambition of an involved, often critical, but especially the authentic statement about the current social, communal and political situation in Slovakia.

Peter Gavalier (1964) gavalier@chello.sk

Pôsobí ako odborný asistent na Katedre umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií Filmovej a televíznej fakulty VŠMU, kde vedie semináre o klasickej moderne vo filme, ázijských kinematografiách a autorskom filme. Pracuje tiež ako dramaturg bratislavského Filmového klubu Nostalgia. Je autorom monografie *Spletité cesty Wima Wendersa* (2006) a spoluautorom profilu *Herec Ivan Palúch* (2008).

Postavy excentrikov a extravagantov v slovenskej porevolučnej kinematografii Niekoľko poznámok k zobrazeniu kategórie výstrednosti vo filme *Na krásnom modrom Dunaji*

Tomáš Tvrdoň

I.

Na úvod vymedzíme spôsob, ktorým budeme v našom texte narábať s termínom excentricita a jeho odvodeninami. Na pomoc si prizveme etymologické slovníky anglického jazyka, pretože sa zdajú, že sú rozsahovo bohatšie oproti slovenčine a môžu nám pomôcť zachytiť nuansy spomenutého pojmu.¹ Vzhľadom na predmet nášho záujmu pôjde o dva relevantné výrazy, ktoré budeme vysvetľovať súbežne, pretože ide o slovný základ *eccentric* a jeho odvodeninu *eccentricity*. Obe slová pochádzajú zo stredovekého latinského *eccentricus*, odvodeného zo starogréckeho ἐκκεντρῶν (*ekkentros*), ktoré je spojením slovného základu κεντρῶν (*kentros*) znamenajúceho *stred*, s predponou ἐκ (*ek*) označujúcou to, čo je *mimo, vonku* a podobne. Pôvodne astronomický význam, používaný v Európe v 14. storočí, sa postupne rozšíril aj do ďalších oblastí exaktných vied, ako napríklad matematika či technika. Od konca 17. storočia dochádza k posunu významu smerom od doslovného k obraznému zmyslu a pojem sa začína používať pri opisoch a charakterizácii ľudského správania, ktoré môžeme ilustrovať nasledujúcimi adjektívami zo súčasnej slovenčiny: *výstredný, neobvyklý, zvláštny, ojedinelý, nestály, čudný, čudácky, rozmarný, vrtošivý, podozrivý*. Ako podstatné meno znamenajúce osobu určitých kvalít sa slovo excentrik používa približne od 30. rokov 19. storočia.

¹ Porov. Walter William Skate, *A Concise Etymological Dictionary of The English Language* (Oxford: Clarendon Press, 1967), s. 75.

Porov. Douglas Harper, *Online Etymology Dictionary*. Dostupný na [www: http://www.etymonline.com](http://www.etymonline.com), 5. 7. 2010.

Z uvedeného nám vyplýva, že pojem excentricity predstavuje v najvšeobecnejšom zmysle slova kategóriu vymedzenia sa určitého javu (astronomického, matematického, sociálneho...) zo stredu či z centra. Samotný názov príspevku naznačuje antropologické zameranie tohto textu, preto sa ako zaujímavé javí vysvetlenie excentricity z hľadiska psychológie. Slovníky tejto vednej disciplíny poukazujú na skutočnosť, že ide predovšetkým o odchýlku jedinca od normálneho správania, no nemusí byť automaticky spojená s duševnou chorobou pozorovaného individua.² V rámci nášho uvažovania o excentrických postavách v slovenskom porevolučnom filme budú teda smerodajné práve tie vymedzenia, ktoré odkazujú na ľudský rozmer excentricity, predovšetkým v zmysle výstrednosti, neobvyklosti či čudáctva, v protiklade k všeobecne prijímanej a platnej norme či konformite.

Počas vlády totalitného režimu v bývalom Československu sa fenomén výstrednosti v celej svojej šírke neteší veľkej oblube (výnimku predstavujú hádam len neoficiálne štruktúry spoločnosti ako napr. undergroundové „hnutia“ a podobne). Ba čo viac, jeho rôzne podoby sú (predovšetkým) štátnym aparátom systematicky potláčané a eliminované. Všetko, čo vybočuje z hora narysovaných mantinelov normality, je vládou a jej posluhovačmi označované za zlé a opovrhnutiahodné a postupne zakazované či deštruované. Jednoducho, „je potrebné“ permanentne kritizovať to, čo určitým spôsobom vybočuje z rámca šedej masy priemernosti a každodennej stereotypnosti, pretože tento druh inakosti odporuje umelo živenej ilúzii vlády ľudu ako homogénneho celku. Posadnutosť jednakostou demonštrujú spoločenské represálie voči odlišnému výzoru (napr. dlhé vlasy, punková móda a podobne) i mysleniu (vierovyznanie, iný pohľad na ekonomické, politické, spoločenské a ďalšie otázky) jednotlivca. Programové smerovanie minulého režimu výstižne ilustruje satirický text skladby s názvom *Odtnite mu hlavu*, ktorú zložila slovenská undergroundová kapela *Bez ladu a skladu* v druhej polovici 80. rokov minulého storočia:

„Odtnite mu hlavu, nech nevytrča z davu.
Nepotrebuje takých ozembuchov, nech si ju nosí pod pazuchou.
Aby sme si boli všetci rovní, aby sme mu videli do očí,
aby nezatienil našu slávu, odtnite mu hlavu.
Odtnite mu hlavu, nech nevytrča z davu.“

² Porov. Pavel Hartl, *Stručný psychologický slovník* (Praha: Portál, 2004), s. 62.
Porov. James Drever, *A Dictionary of Psychology* (London: Penguin Books, 1966), s. 77.

Armáda potrebuje rovné šíky, nebudeme sa maznať s nikým.
Aby neunikol našim zrakom, aby bol celý v našom zornom poli,
aby sa neskrýval v mrakoch, aby si nerobil po vôli,
aby neunikol nášmu právu, odtnite mu hlavu.“

Táto neutešená situácia sa, samozrejme, musela preniesť i do oficiálnej sféry umeleckej produkcie a recepcie. Monopol vlády strany si je vedomý, že slobodná umelecká tvorba je mocným kultúrnotvorným fenoménom a predstavuje potenciálnu hrozbu voči jeho demagogickým snahám. Preto komunisti hneď po uchopení moci do svojich rúk budujú dôkladnú mašinériu cenzúry. „Krátce po únore 1948 poznamenal komunistický ministr informací s uspokojením, že nyní komunistická strana plně ovládá všechny sdělovací prostředky a celou kulturu, včetně výrobních procesů.“³ Film, ktorý je Leninom vyhlásený za najdôležitejšie umenie, sa musí mať o to viac na pozore. Napriek tomu nájdeme v dejinách československej kinematografie veľmi plodné obdobie, z ktorého snímky sa dokázali vzoprieť diktátu jednostrannosti. Ide o tvorbu 60. rokov, ktorú charakterizuje Ján Žalman v úvode svojej knihy *Umlčený film*, venovanej práve československej kinematografii tohto obdobia. „Naproti absencii didaktizmu, kritický, nezriedka až skeptický vzťah k panujúcej skutočnosti, intelektuálny akcent mnohých diel, snaha o vyjadrovací i formálny osobitosť – to vše svédčilo o nechuti ke katechizovanému myšlení.“⁴ Napriek tomu je veľké množstvo filmov po ich dokončení ilegalizovaných a následne uzamknutých v trezore, aby nemohli divákov nabádať k iným formám myslenia a reflexie spoločenskej reality. Niektoré sa do kín vôbec nedostali. Trezor sa stane údelom i mnohých filmov vyrobených na Slovensku. Istú časť z týchto diel tvoria snímky tematizujúce kategóriu excentrickosti. Za všetky spomeňme napríklad jediný Laholov režisérsky počín *Sladký čas Kalimagdory*, mozaikovitý a metaforický podobenstvo Juraja Jakubiska vo filme *Vtáčkovia, siroty a blázni*, psychologickú drámu Dušana Hanáka 322, či „karnevalový“ debut Ela Havetu *Slávnosť v botanickej záhrade*. Vo všetkých spomenutých filmoch možno nájsť zobrazenie výstredných a čudáckych postáv bez toho, aby im boli apriórne vnucované negatívne vlastnosti. Andrej Obuch vidí tieto postavy ako znak uchovania identity a voľnosti bytia (Hanák, Havetta) a analogický charakter nachádza aj v Jakubiskových postavách, i keď si je vedomý, že ich spoločenská neetablovanosť vychádza z iných myš-

³ Jan Čulík, *Historie cenzury v Čechách: Část pátá: Od roku 1945 po současnost*. Dostupný na [www: http://www.blisty.cz](http://www.blisty.cz), 16. 7. 2010.

⁴ Jan Žalman, *Umlčený film* (Praha: Kma, 2008), s. 21.

lienkových základov.⁵ Tematizácia excentrických hrdinov, spoločne s častou dekompozíciou fabuly a množstvom rôznorodých štylizračných postupov je tak vo filmoch režiséroov štvrtej generácie prejavom ich vnútornej potreby vyjadriť sa autenticky okrem iného aj k fenoménu inakosti jednotlivca.

II.

Presunieme sa však do obdobia po nežnej revolúcií a pokúsime sa zistiť, ako spoločnosť (v našom prípade zastúpená tvorcami a kritikmi siedmeho umenia) reflektuje zobrazenie spomenutého typu postáv, ale aj samotnú kategóriu výstrednosti. Emblematickým (a možno jediným skutočným) dielom slovenskej porevolučnej proveniencie, ktoré explicitne pracuje s problematikou excentricity, je celovečerný hraný debut režiséra Štefana Semjana *Na krásnom modrom Dunaji*. Jemu venujeme dominantnú časť tohto príspevku. V centre všetkého diania stojí trojica kamarátov Ady (Vlado Hajdu), Juraj (Juraj Johanides) a Maroš (Maroš Kramár), žijúca v metropole novej európskej krajiny – v Bratislave. Ich správanie nesie znaky výstrednosti hneď na niekoľkých úrovniach.

V prvom rade je to dobrovoľné vymedzenie sa postáv voči zákonu, zobrazené niekoľkonásobným motívom krádeže cudzieho majetku. Zločin sa stáva znakom výstrednosti, pretože predstavuje druh nonkonformného správania kontrastujúceho so životom bežného človeka. Hlavní hrdinovia kradnú vo filme relatívne často a rozsah tejto ich ilegálnej činnosti je pomerne pestrý – od maličkostí, ako sú banán (scéna zobrazujúca postavu Juraja, ako „kupuje“ banán, no nezaplatí zaň ani polovicu, takže ho vlastne ukradne) alebo fľaša alkoholu, až po niekoľko áut, či dokonca trolejbus. Z hľadiska budovania príbehu je však najdôležitejšia krádež notoricky známeho obrazu, stvárnená v expozícií filmu a tvoriaca jeho leitmotív. Nielenže predstavuje syntetický prvok spájajúci ústredné trio túžiace po rýchlom zárobku, ale zároveň determinuje smerovanie ďalšieho deja. Zápleтка filmu totiž spočíva na vytrvalej snahe hlavných postáv nakontaktovať sa na mafiána Léviho (Juraj Šimko), ktorý ich má vyplatiť za vykonanie krádeže.

⁵ Porov. Andrej Obuch, „Štvrtá generácia slovenských režiséroov hraného filmu – vzťahy a súvislosti,“ in *Filmový sborník historický 2*, ed. Jana Kašová (Praha: Čs. filmový ústav, 1991), s. 172.

Odcudzeným výtvarným dielom je slávna sieťotlač *Marilyn*, vyrobená najznámejším predstaviteľom umeleckého smeru nazývaného pop-art Andy Warholom v 60. rokoch minulého storočia. Autor obrazu i „portretovaná“ herečka Marilyn Monroeová predstavujú ikony svetovej kultúry, ktoré môžeme bez zveličenia charakterizovať ako výstredné, netradičné, no i populárne postavy svojej doby. Z tohto uhla pohľadu môžeme na ulúpený umelecký artefakt nazerať ako na symbol výstrednosti, týkajúci sa fenoménu celebrit a šoubiznisu. Motív „celebritnej“ excentricity je naznačený aj v úplne poslednej scéne filmu (Juraj sa vezie v kabriolette plnom dievčat nočnou Bratislavou) a počas záverečných tituliek prostredníctvom skladby *Passenger* z produkcie krstného otca punku Iggyho Poppa, čoby excentrickej hudobnej ikony par excellence. Vo filme sa prostredníctvom odkazov na Warhola, Monroeovú či Poppa implicitne tematizuje výstrednosť, ktorá je vlastná niektorým umelcom predovšetkým od minulého storočia a viažuca sa na problematiku slávnych jednotlivcov, superhviezd a idolov, ktorí šokovali svet svojimi búrlivo nekonvenčnými životmi. Na túto sféru sa odvoláva scéna, keď postava Juraja recituje vlastné verše na undergroundovej vernisáži spojenej s koncertom, v priestoroch konotujúcich svojou industrialistickou práve Warholovu Factory, ktorá sa stala „...postbohémským doupčtom pro filmaře a ‚supers-tars‘ – ďalší Warholův vynález“.⁶ Postava Juraja síce nezosobňuje umeleckú „megastar“, ale môžeme ju chápať ako alúziu na bohémsky svet spomenutých umeleckých osobností. Ide teda o tematizáciu excentricity v pomyslenom druhom pláne filmového diela.

Vráťme sa však k rysom ilustrujúcim excentrickosť hlavných protagonistov skúmaného filmu. Druhý relevantný znak je zobrazený v aplikácii alkoholu a drog ako atypickej črty vymedzujúcej správanie ústredného trojlístka postáv voči normálnej väčšine. Tento typ je úzko prepojený s predchádzajúcou excentricitou spomenutých idolov minulého storočia (Warhol, Monroeová, Popp), ktorí, samozrejme, predstavujú len fragment umeleckej branže hľadajúcej inšpiráciu, či len útek od reality, práve v omamných látkach. Traja hlavní protagonisti Semjanovho filmu majú k alkoholu veľmi pozitívny vzťah. Pijú takmer neustále: ráno (scéna pitia šampanského ešte pred raňajkami, deň po krádeži obrazu), na obed (scéna pitia destilátu na Slavíne) aj v noci (barové scény). Toto pôžitkárske trio sa veľmi nebráni ani „tovaru tvrdsieho rangu“, čo ilustruje scéna šňupania kokaínu. V extatickom rauši

⁶ Hal Foster a kol., *Umění po roce 1900* (Praha: Slovart, 2007), s. 486.

následne pobejú v starom schátranom bazéne a oddávajú sa euforickým halucináciám, s cieľom uniknúť pred ošarpanosťou a šedivosťou mesta, ktoré ich dennodenne obklopuje, alebo sa len túžia rýchlo a bez námahy zabaviť.

Sexuálna aktivita sama osebe nie je znakom výstrednosti, avšak v spôsobe, akým je stvárnovaná v konaní hlavných predstaviteľov, absorbuje prvky excentricity. Je to tak predovšetkým v tých pasážach filmu, keď sa erotický či sexuálny kontakt medzi ľuďmi externalizuje a vymedzuje sa tým zo sebe vlastnej intímnej sféry súkromia zaangažovaných jedincov. Ide o scénu odohrávajúcu sa v reštaurácii umiestnenej na hlavici pylónu Nového Mostu, v ktorej Juraj rukou sexuálne uspokojuje čašníčku (Anna Šišková) pred zrakmi pána vrchného (Marián Labuda) i svojich kamarátov. Inou variáciou tohto typu výstrednosti je scéna Marošovho „vstupu“ do tanečného čísla striptérky, pričom vlastným obnažovaním sa narúša konvenčný status erotického vystúpenia (aktívna striptérka – pasívne obecenstvo) a sťhá na seba pozornosť obecenstva.

V konaní hlavných postáv teda evidujeme tri znaky výstredného správania, ktoré môžeme zosumarizovať ako protizákonnosť, užívanie omamných látok a externalizácia sexuality. Všetky tieto javy sprevádzajúce vo filme stvárnenu výstrednosť považuje majoritná časť obyvateľstva žijúceho v našej krajine za prejav spoločenského regresu, rozkladu morálky a straty pozitívnych hodnôt. Práve vizualizácia tohto typu výstrednosti sa stala terčom výčítiek a hanobenia filmu zo strany redaktoriek niektorých celonárodných denníkov. Eva Hoffmanová píše: „Hoci nepatrím k ctiteľom čistých hrdinov, prezentácia zlodejov, hochštaplerov, ktorí drogujú, cigarety neodložia z úst a prázdne fľaše od alkoholu sú najčastejšou dekoráciou ich bytu, je na uváženie.“⁷ Ešte kritickejší tón použije Jana Šimulčíková v novokoncipujúcom sa promečiarovskom denníku Slovenská Republika, pričom vo svojom texte dvakrát „premenuje“ režiséra filmu na Štefana Demjana:

„Výsledný dojem (a zrejme zámer) je taký, že traja dobrodruhovia (v podaní Vlada Hajdu, Juraja Johanidesa a večne chlapčenského Maroša Kramára) názorne predvádzajú, ako nekultúrne v našich zemepisných súradniciach žijú, bývajú a správajú sa tzv. obyčajní ľudia (nejde o nijakých zabijakov), ako primitívne sa „našinec“ nadžgáva, opíja, súloží a vykonáva všetky biologické potreby. Aký je nespratník a bitkár. Tomu, samozrejme, zodpovedá aj úroveň

⁷ Eva Hoffmanová, „Na krásnom modrom Dunaji,“ *Pravda* 4, 1994, č. 128, zo dňa 3. 6. 1994, s. 9.

dialógov (úbohosť slovenčiny) a objavnosť kamery Martina Štrbu zameranej na špinu a neporiadok (zanedbané neobývané domy, zanedbané fasády, rozkopané ulice), „krásavice na Dunaji“. Zaujímavé je, že v celom filme niet ani len náznaku, že by u nás niekto vôbec pracoval. ... Dokonca aj ten Dunaj sa podarilo zachytiť v extrémnom suchu, keď vyzerá ako biedny špinavý brod. No slovom, obraz biedy, nihilizmu, degenerácie, úpadku.“⁸

V čase uvedenia filmu do kín sa v tlači našťastie objavujú aj serióznejšie texty informujúce o filme menej zaujato a so zameraním sa na relevantnejšie nedostatky filmu, ako napríklad „absencia herectva (scéna nočného rozhovoru Juraja s manželkou) či chýbajúca čo i len čiastočná vnútorná psychologizácia postáv (scéna konfliktu Adyho s Jurajom)“.⁹ Zostaňme však pri textoch autoriek kritizujúcich film predovšetkým za vytváranie negatívneho obrazu o našej krajine a o ľuďoch v nej žijúcich. Takto artikulovaná kritika sa zakladá hlavne na nesprávnej recepcii filmu, pričom žurnalistky (možno zámerne) prehliadajú dôležitú skutočnosť – existenciu odstupeu medzi svetom stvárnenným vo filmovej fikcii a svetom, ktorého sú autentickou súčasťou. „Počas vnímania totiž nedokázali utlmiť existenciálny postoj (sklon vzťahovať sa k faktom reálneho sveta) postojom estetickým (sklon zameriavať sa na kvalitatívne entity) v intenciách Ingardenovho myslenia.“¹⁰

K uvedeniu si tejto diskrepancie má recipientovi napomôcť príslušnosť diela k žánru bláznivej komédie (crazy comedy). „Charakteristickými sú pre ňu neočakávané zvraty, absurdné životné situácie, používanie gagov, veselohernej nadsázky, ale aj prvky burlesky, frašky a filmovej grotesky.“¹¹ Film je tvorcami vybudovaný v súlade s „logikou žánru“ a absurdnosť a hyperbolizácia len dotvárajú kategóriu výstrednosti. Z mnohých to názorne ilustruje paradoxná scéna absolútne nešetrného zaobchádzania s ukradnutým obrazom *Marilyn*. Hlavná trojica ho preváža nezahalený na streche automobilu, pričom ho vystavujú možnému poškodeniu počasim a zároveň riskuje vlastné odhalenie políciou. Treba spomenúť aj hereckú zložku, podieľajúcu

⁸ Jana Šimulčíková, „O filme Na krásnom modrom Dunaji – Trápný obraz našej biedy,“ *Slovenská republika* 1, 1994, č. 24, zo dňa 8. 6. 1994, s. 8.

⁹ Porov. Martin Šmatlák, „Warhol, letisko a Dunaj,“ *Sme* 2, 1994, č. 134, zo dňa 10. 6. 1994, s. 8.

¹⁰ Porov. Vlastimil Zuzka, *Mimézis – fikce – distance. K estetice XX. století* (Praha: Triton, 2002), s. 124.

¹¹ Porov. Tibor Žilka, *Vademecum poetiky* (Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006), s. 98.

sa do značnej miery na budovaní excentrickej „aury“ hlavných predstaviteľov filmu. Predovšetkým vďaka použitiu techniky improvizácie zdôrazňujúcej živelnosť a teatrálnosť stvárnených charakterov.

Excentricnosť predstavuje veľmi zvláštny jav. Jeho neoddeliteľnou súčasťou je odlišnosť od väčšiny, ktorá určuje aj hranice normality. Spôsob, akým k nej pristupujeme, nám síce implicitne, no o to úprimnejšie napovedá mnoho nielen o nás samotných, ale aj o spoločnosti, v ktorej žijeme. Záleží teda len na nás, či k výstrednosti (aspoň k tej, ktorá je znázornená v umení) dokážeme pristúpiť s ľahkosťou a nadhľadom, alebo budeme „to iné“ nekonštruktívne zavrhnúť a pranierovať.

Bibliografia

- Čulík, Jan. „Historie cenzury v Čechách: Čast pátá: Od roku 1945 po současnost.“ *Britské listy*. Dostupný na [www: http://www.blisty.cz](http://www.blisty.cz), 16. 7. 2010.
- Drever, James. *A Dictionary of Psychology*. London: Penguin Books, 1966.
- Foster, Hal a kol. *Umění po roce 1900*. Praha: Slovart, 2007.
- Hanák, Dušan, dir. 322. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1969.
- Harper, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. Dostupný na [www: http://www.etymonline.com](http://www.etymonline.com), 5. 7. 2010.
- Hartl, Pavel. *Stručný psychologický slovník*. Praha: Portál, 2004.
- Haveta, Eliáš, dir. *Slávnosť v botanickej záhrade*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1969.
- Hoffmanová, Eva. „Na krásnom modrom Dunaji.“ *Pravda* 4, 1994, č. 128, s. 9.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Vtáčkovia, siroty a blázni*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1969.
- Lahola, Leopold, dir. *Sladký čas kalimagdory*. Film. Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1968.
- Obuch, Andrej. „Štvrtá generácia slovenských režisérov hraného filmu – vzťahy a súvislosti.“ In *Filmový zborník historický 2*, ed. Jana Kašová. Praha: Čs. filmový ústav, 1991. S. 171–174.
- Semjan, Štefan, dir. *Na krásnom modrom Dunaji*. Film. JMB Film & TV Production Ltd., Slovenská televízia Bratislava, Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum Bratislava, 1994.
- Skate, Walter William. *A Concise Etymological Dictionary of The English Language*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- Šimulčíková, Jana. „O filme Na krásnom modrom Dunaji – Trápný obraz našej biedy.“ *Slovenská republika* 1, 1994, č. 24, s. 8.
- Šmatlák, Martin. „Warhol, letisko a Dunaj.“ *Sme* 2, 1994, č. 134, s. 8.
- Zuzka, Vlastimil. *Mimézis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Triton: Praha, 2002.

Žalman, Jan. *Umlčený film*. Praha: Kma, 2008.

Žilka, Tibor. *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006.

Summary

The text as a fragmentary contribution concisely introduces the topic of depiction of eccentricity in the movie *On the Beautiful, Blue Danube* (Na krásnom modrom Dunaji; 1994) by Štefan Semjan. The extravagancy is represented by behaviour of protagonists, references to the phenomenon of celebrity, and by features of crazy-comedy-genre. The article also discusses contemporary reviews in relation to the movie and analyzes their critical viewpoint resulting from the presentation of image of eccentricity.

Tomáš Tvrdoň (1984) tomas.tvrdon@gmail.com

Je študentom denného doktorandského štúdia programu Estetika na Ústave literárnej a umeleckej komunikácie, Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Pracuje na dizertačnej práci, v ktorej problematizuje zobrazenie kategórie výstrednosti v dejinách slovenskej kinematografie.

Literárnosť vo filme: *Rozhovor s nepriateľom* ako intermediálna pasca

Semiotické vzťahy verbálnej a ikonickej zložky naratívu

Daniel Kováčik

Úvod

Po roku 1989 v slovenskej kinematografii nedošlo k veľkému uplatneniu adaptácií literárnych diel, čím sa prerušila kontinuita istej tradície. Kým ešte v 80. rokoch podľa portálu [sfd.sfu.sk](http://www.sfd.sfu.sk)¹ vzniklo 39 filmov na základe literárnej predlohy (i keď 9 z nich bolo dramatisáciou rozprávok, čo je dnes už tradícia úplne mŕtva), v nasledujúcich dvoch desaťročiach, aj pri poklese celkovej produkcie, iba 8, resp. 7.

Adaptácia je podmnožinou intertextuálnych javov, spája sa však aj s problémom prekladu, konkrétne tzv. intersemiotického prekladu. Predstavuje proces transferu významovej a výrazovej štylistickej sústavy z jedného semiotického systému („médiá“) do druhého. Rozdiel medzi médiom literatúry a filmu je zrejmý: v prvom je prostriedkom vypovedania (tzv. enunciácie²) reč, hlas, v druhom je to primárne obraz (resp. sekvencia pohyblivých obrazov); film však je *viackanálové* médium – využíva teda aj zvuk: hlas, ruchy, hudbu, príp. grafické vizuálne prvky. Azda najlepšie uvedený rozdiel demonštroval H. Porter Abbot: „Vnútrotný svet postáv vo filme dedukujeme na rozdiel od literatúry iba z figuratívnych (tvarových, obrazových, pozn. autora) prvkov.“³ Tým sa podľa neho sledovanie filmov podobá našim životom.⁴

¹ Porov. <http://www.sfd.sfu.sk/main.php?pfilm=0>

² Porov. Brian McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press, 1996).

³ H. Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to the Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 127.

⁴ Petr Bubeníček, *Mezi slovem a obrazem* (Masarykova univerzita: Ústav české literatury, 2007), Dizertační práce, s. 99.

Predmetom tejto interpretačnej štúdie je film Patrika Lančariča *Rozhovor s nepriateľom* z roku 2007, v ktorom komparatívne s jeho literárnou predlohou identifikujeme prvky tzv. literárnosti výrazu. Identifikácia hľadiska, naratívnej perspektívy a jej premeny pri adaptácii „je jednou ze základných metod interpretácie filmového prepisu, neboť se přímo dotýká narativních strategií.“⁵ V našej práci nám taktiež pôjde o porovnanie naratívnych stratégií literárneho diela a jeho filmového prepisu.

Rozhovor s nepriateľom

Prozaická poviedková, ale i divadelná a scenáristická tvorba multi-umelca (okrem iného maliar, básnik, novinár, režisér, dramatik) Leopolda Laholu, „intermediálneho tvorcu 8 remesiel“⁶ je silne spätá s témou vojny a židovského údely. Ako slovenský Žid Leopold Arje Friedmann prišiel v koncentračných táborech o rodinu, sám sa nechal internovať v tábore v Novákoch, bojoval v Povstaní, kde potom pôsobil ako vojnový spravodajca; nekonformnosť s nastupujúcou optimistickou víziou sveta komunistov ho v roku 1949 vyhnala do Izraela, odkiaľ sa iba nakrátko vrátil. V roku 1968 počas režimovania adaptácie novely Jana Weissa *Spáč ve zvěrokruhu* z roku 1937 pod názvom *Sladký čas Kalimagdory* náhle zomrel. Medzitým stihol vytvoriť niekoľko divadelných hier.

Novela *Rozhovor s nepriateľom* napísal v roku 1954 a je nasiaknutá humanizmom i existencializmom. Istá kľčovitosť tém reflektujúcich súčasnú konzumnú a hedonistickú spoločnosť priviedla filmárov opäť k historickej, vojnovnej látke. Po ročnej prestávke tak v roku 2007 slovenská kinematografia prišla s vlastnou produkciou. Snímka debutujúceho divadelného, televízneho a rozhlasového režiséra Patrika Lančariča sa považuje za istý medzník jej „resuscitácie“. Jej kvality však zostávajú poplatné literárnosti predlohy.⁷

⁵ Tamže, s. 102.

⁶ Jelena Paštéková, *Rozprávania o rozprávaní* (Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009), s. 110.

⁷ Slovenskí kritici snímke vyčítajú viacero nedostatkov, z ktorých niektoré sú aj predmetom tejto štúdie, viď najmä: Katarína Mišíková, „Otázka viny,“ *Film.sk*, 2007, č. 4. Dostupný na [www: http://www.filmsk.sk/show_article.php?id=5311&movie=&archive=1](http://www.filmsk.sk/show_article.php?id=5311&movie=&archive=1), 12. 8. 2010; Michal Michalovič, „Rozhovor s nepriateľom.“ Dostupný na [www: http://www.kinema.sk/clanok.asp?id=25578](http://www.kinema.sk/clanok.asp?id=25578), 12. 8. 2010; Ondrej Starinský, „Veľa dialógov, ale málo filmu.“ Dostupný na [www: http://www](http://www).

1. Tematický a ideový obsah diela – možnosti interpretácie

Fabula, je v pretexte i prepise totožná a elementárna: nemecký vojak, ktorý sa priateľsky predstaví ako Helmut Kampen, vedie svojho zajatca, partizána, zimmou krajinou, no namiesto popravy si vychutnáva filozofický pôžitok z rozhovoru. Jeho väzeň je spočiatku neochotný, považujúc to za hru mačky s myšou, no napokon sa voľky-nevoľky zblížujú. Na konci cesty mu však podmienky vojnového stavu vnúti rolu, ktorú musí prijať. Prekvapivý zvrät putovania pretne rozhovor – ten teraz pokračuje vypočúvaním Kampena veľiteľom partizánov. Debatoje sa, trochu abstraktne a odťažito, na tému „život po smrti“.

Žánrovo nejde o **vojnový ani historický film**, vojna (a konkrétne jej koniec, vyčerpaná ustupujúca nemecká armáda) je iba vhodným pozadím na rozohratie *filozofickej morality* a obnaženie najvšeobecnejších otázok (Je život po smrti a v akom zmysle? Ako to ovplyvňuje náš postoj tu na zemi, v hraničnej situácii, akou je napr. vojna?), na ktoré Lahola aj odpovedá. Sujet má štruktúru *laboratórneho experimentu* (žáner *komornej konverzačky* – exotériér je iba akousi kulisou; malú výpravu a epickosť sa film pokúša extenzifi-

me.sk/c/3185574/vela-dialogov-ale-malo-filmu.html, 12. 8. 2010. Leitmotív kritiky možno zhrnúť do konštatovania, že literárny jazyk pohltil filmovosť. Krátka noticka sa objavila aj v prestížnom holywoodskom filmovom časopise Variety. Dostupný na [www: http://www.variety.com/review/VE1117932908.html?categoryid=31&cs=1&p=0](http://www.variety.com/review/VE1117932908.html?categoryid=31&cs=1&p=0), 12. 8. 2010. Podľa slov producenta spoločnosti Farbyka Mareka Veselického v rozhovore pre dvojtyždenník Profit bolo zámerom vyrobiť film pre zahraničné publikum, so „slovenskou poetikou a patetickosťou“ ako aj zábermi krásnej prírody, čo je typické národné kliše; pozri. Lucia Fričová, „Rozhovor s (ne) priateľom.“ Dostupný na [www: http://profit.etrend.sk/archiv-profitu/rok-/cislo-/rozhovors-nepriatelom.html](http://profit.etrend.sk/archiv-profitu/rok-/cislo-/rozhovors-nepriatelom.html), 13. 8. 2010.

Variety film zaradila k umeleckým snímkom. Zaujímavé sú aj nadmieru kritické komentáre užívateľov csfd.cz, porov. <http://www.csfd.cz/film/227298-rozhovor-s-nepriatelom/>. Najmä poznámka o premrhaných peniazoch na historickú látku o vojne, ktorá dnešných divákov a priori nezaujíma (užívateľ Triple H), ktorá nastoľuje istú etickú otázku. Nadčasovú Laholovu novelu sa nepodarilo previesť do filmu, ktorý vyznieva miestami skôr komicky. Filmári, zdá sa, príliš pietnym prístupom k predlohe vytvorili kontext, do ktorého literárny text nezapadá. Aj preto sme sa v tejto štúdiu rozhodli venovať otázke intersemiotického či intermediálneho prevodu, zachovania či znehodnotenia obsahového a ideového invariantu pri zmene „mediálneho skupenstva“. Estetická hodnota literárnosti sa vo filmovom médiu premieňa na estetický nedostatok.

kovat' napr. pompéznyimi zábermi krajiny), ktorého výsledok, konštatovanie Kampena pred smrťou, že „človek žije ďalej hoci aj vo svojom nepriateľovi“, je akoby aj pre autora prekvapivý. Keď partizán povie Kampenovi, že od neho nečakal tak vehementnú ochranu proti nemeckému dôstojníkovi, ten odvetí, že „človek je ako ľadovec s troma štvrtinami pod vodou“. To možno interpretovať ako humanistické krédo dôstojnosti človeka, metaforický znak jeho hlbokaj tajomnosti a neredukovateľnosti. Naproti tomu partizán sa riadi poučkou komisára, že „Nepriateľ je vypočítateľný“ a sám komisár sa o Kampenovi vyjadri: „Mňa vaše odpovede nemôžu prekvapiť, pán Kampen. Stavím sa, že poznám všetky vaše odpovede až po hrob“.

To, že celý film a najmä jeho finále pôsobí až príliš obradne a slávnostne, kotví už v predlohe, i keď tam sa rituálny tón väčšmi rozrieduje. V Rozhovore totiž nejde o realistický, ale o výsostne *alegorický* obraz a nie historickej doby, ale všeobecnej ľudskej situácie na pozadí istej dramaticky hraničnej situácie.

Príbeh, dianie, udalosti sa neodohrávajú na povrchu, neusporadúvajú sa do kauzálnej reťaze príčin a následkov, ale v intenciách čechovovskej *vnútornej fabuly* sú prenesené na úroveň vnútorného diania, psychologicky a filozoficky verne a presne vymotivovaného stretu, konfliktu dvoch hodnotových sústav – materialistickej a duchovnej, realistickej či pragmatickej (vojna/smrť ako daný stav, podmienka) a idealistickej (vojna/smrť ako prechodný moment), vyjadrenej v kréde, že človek je viac, než to, čo ho zabíja.⁸ K tomuto spirituálnemu humanizmu, k hodnote smrťou nezničiteľnej dôstojnosti človeka smeruje postava Helmuta Kampena, hoci občas pôsobí trochu odťažito, akoby ho ešte aj pred smrťou väčšmi zaujímala samotná diskusia než jej výsledok.

Film zachováva ideovú premisu predlohy *ad verbum*, nepokúša sa (re) interpretovať, nevnáša do diela subjektívne inovatívne posuny. Pridáva síce niektoré nové motívy (partizánova milá, zabití cigáni) z dôvodu striedania dejísk, no najmä redukuje myšlienkovú vrstevnatosť predlohy miestami nepatričnou konkretizáciou a nepochopením postáv (nadenená, falošná dramazitácia a pátos nepodporený situáciou) a mechanickým kopírovaním replík mení tón, zbavuje ho hravého sarkazmu a prirodzenosti. V mnohých situáciách, ktoré filmári dotvárajú, pretože v literárnom texte sú iba naznačené či vôbec v ňom nefigurujú, nevystihujú správanie postáv vzhľadom na to, čo hovoria. Niektoré subtilné sémantické vrstvy v novele, napr. tématizá-

⁸ Porov. Jozef Felix, „Nad novelami Leopolda Laholu,“ in Leopold Lahola, *Posledná vec* (Bratislava: F.R.& G., 1994), s. 304.

ciu paradoxu presýpacích hodín, keď sa zajatec stáva väzňom a naopak, na viacerých úrovniach napr. prostredníctvom *chiazmu*, opakovania výpovedí v pootočenej polohe, nedokáže nahradiť, ba mnohokrát ani vycítiť.

Lahola je autorom iba 14 filozoficky ladených novielok, v ktorých sa zreteľne odráža jeho vojnová skúsenosť a typické otázky židovského osudu. Napr. v texte *Pohreb Dávida Krakowera* tematizuje vinu tých, čo prežili tábory na postave slávneho speváka, ktorý svojim spevom sprevádzal masaker a nacisti ho za to nechali nažive. Postupuje akoby formou kladenia otázok až k prekvapivo pointovanému riešeniu, vedúcemu k demonštrácii určitého etického postoja. Svoje nenásilné morality koncipuje po vzore prózy *à thèse* či divadelného *pièce à thèse*, kde sa prostredníctvom dialógu, debaty či až slovných polemík zasadených do symptomatickej situácie, názorne ilustrujúcej morálne princípy, dospieva k didaktickým argumentom. Lahola však nepoučuje a nemoralizuje, iba dôsledne predvádza, čo to znamená, ak sa človek riadi takou či onakou morálkou. Oná tézovitosť jeho próz (dej ilustrujúci, demonštrujúci ústrednú ideu, filozofickú tézu či axióm) sa prejavuje určitou „divadelne“ vyabstrahovanou mravnou situovanosťou postáv. To je však problém pre ich filmové spracovanie.

2. Pokus o prispôbenie literárnosti filmovému výrazu

Novela *Rozhovor s nepriateľom* je takmer výlučne založená na **dialógoch**, čo ju predurčuje na dramatické predvedenie. Dialógy však spolu s mimikou, gestikuláciou a choreografiou (s príspevom scénografie) tvoria primárne vyjadrovací jazyk divadla. A preň je aj *Rozhovor...*, ktorý prešiel transmediálnou anabázou (pôvodne koncipovaný ako filmový scenár, napísaný ako novela, potom stvárnený divadelne – predstavenie SND, a napokon aj filmovo), najvhodnejší.

Základný tón, výrazové i významové vyznenie aj atmosféra zostávajú zachované, vo filme však dochádza k **niekoľkým objektívnym zmenám**: vypúšťa jeden pokus o útek, resp. sa v úvode substituuje motívom „schovávačky“, aby zvýšil dramatickosť oproti jednotvárnej próze, kde dvojica jednoducho len kráča a zhovára sa; film tiež eliminuje postavu kapitána resp. ju zlučuje s komisárom; pridáva mŕtvych Cigánov (vizuálne vďačný symbolický motív horiacich huší). „Nemá“ postava Moniky Hilmerovej je tiež adícia, plní jednak vyvažujúcu dejovú funkciu ako paralelný motív k „rozhovoru-pochodu“ – tiež kamsi uteká – a zároveň jej prekvapivé rozpoznanie ako partizánovej milej v závere zvyšuje cenu Kampenovho skutku a uzatvára jej otáznu rolu.

Pri filmovej adaptácii došlo v rámci objektívnej transformácie k posilneniu vizuálnej zložky a ilustračnému zdôrazneniu charakteru zimnej prírody, ktorá je v novele ako fikčné prostredie iba jemne, neakcentovane naznačená (nie sú tu zálahy snehu, iba flaky): „Dôstojník sa unudene od neho odvracal, ani čo by tie flaky na sprostej lúke boli mimoriadne zaujímavé a...“; „Mokrý sneh padal na chleby...“; „Ladový vietor zavial od hory.“⁹ Opisy prírody tu plnia iba funkciu prestávky, rytmizujú rozhovor, ktorý je v literatúre síce dynamizujúci (zrýchluje čítanie), vo filme však skôr retardujúci činiteľ. Film si väčšmi vyžaduje rytmizáciu dialógu, zaradenie iného vedľajšieho prvku, kontrastu, ktorý mu však predloha takmer v ničom neposkytuje. Opisy prírody tak dostávajú vo filme túto úlohu, majú posilniť filmovosť výrazu. Okrem nich to plní najmä **nelineárna kompozícia**, predstavujúca najdôležitejší objektívny adaptačný posun oproti novele. Zmena kompozície z lineárnej na retrospektívnu – dej začína pred koncom, potom sa retrospektívne vracia k predchádzajúcim udalostiam, pričom obe časové vrstvy sa striedajú –, prispôsobuje rozprávanie konvenčnému filmovému postupu. Väčšmi sa hodí pre filmové médium; možno hovoriť o adaptácii či intersemiotickej alternatíve, pretože sa tu mení naratívna štruktúra, totiž prispôsobuje sa *juxtapozičnej povahe filmového média* oproti lineárnosti média slovesného (paralelné striedanie by v novele pôsobilo neprirodzene, scéna výsluchu je v sujete zaradená až vtedy, keď k nej dej dospeje). Výhoda juxtapozičnosti sa prejaví napr. v paralelnej sekvencii:

1. *útek partizána Nemcovi* / 2. *prestrih na výsluch* / 3. *Hilmerová láskajúca mŕtvu kobyľu* / 4. *opäť pokračujúci útek (naháňačka)* – resp. *skrývanie sa partizána*. Tu je vidieť filmové myslenie, ktoré sa neдрží striktné literárnej konštrukcie rozprávania. Krátke prestrihy na holiaceho sa komisára a vypočúvaného partizána, vpadajúce do časopriestoru pochodu, plnia teda najmä rytmizačnú funkciu, posilňujú filmovosť, obsahovo však pôsobia redundantne, ako zbytočne dovysvetľujúce vsuvky. Tým, že sa výsluch objavuje v úvode ako prvý, iniciuje retrospektívne rozprávanie, jeho temporalita je referenčným bodom a tzv. *Naratívne „teraz“* leží v jeho pásme a nie v pásme rozhovoru-pochodu (ako to bolo v novele, kde však iné pásma, a teda vôbec pásmová kompozícia nefigurovali). O tom svedčí aj kompozícia, ktorá v bode, kde sa retrospektívne rozprávanie pretne s aktuálnym časom, pokračuje ďalej práve z miesta a dejiska výsluchu (po vypočutí partizána prichádza do miestnosti aj Kampen).

⁹ Leopold Lahola, *Posledná vec* (Bratislava: F. R.& G., 1994), s. 224–226.

Sám pochod predstavuje tzv. analepsu (pojem G. Genneta), resp. vo filmovej hantírke *flashback* a rozprávanie sa kompozične odvíja vo flashbackoch (filmovosť), návratoch do nedávnej minulosti, o ktorej vypočúvaný partizán rozpráva. Naopak v novele figuruje vonkajší, objektivizovaný i keď personálny rozprávač – fokalizovaný na prežívanie postavy partizána prípadne aj Kampena; je to extra- a heterodiegetický rozprávač v 3. osobe, ktorého „vznášanie sa“ nad dejom film simuluje nepodareným voice-overom (viď nižšie).

Film operuje aj s inými prostriedkami snažiacimi sa **priblížiť filmovosti**: pokračovanie reči po strihu z jej retrospektívneho podávania na okamih, keď sa aktuálne odohrala, spomalené zábery, nadnášané epickou či dramatickou hudbou (ktorej význam však situácii – nedefinovanej – často uniká; dochádza k zbytočnej dramatizácii a simulovaniu falošných emócií, ktoré z „prázdnej“ situácie nevyplývajú), rozostrené objektívy, kolmé pohľady a podhľady, striedanie protiahlych rakurzov... V úvode kamera kľže po detailoch okolo tvári oboch mlčanlivých protagonistov, akoby sa tí navzájom premeriavali a divák rovnako tak študoval ich črty. Tento vizuálny štýl, akoby tekutú, jemne kmitavú detailizujúcu kameru s dozelená ladeným farebným tónovaním, snímka dodržiava aj naďalej (nakrúcalo sa s digitálnou technikou). Napokon však toto všetko vo filme často nič neoznačuje, ide len o samoúčelné predvedenie filmového registra. Skutočná typicky filmová naratívita nie je dosiahnutá, a zrejme ani nemôže byť, pretože doména slova je tu nevyhnutná.

3. Problém prvý: rezonancia

Literárny charakter snímky je daný celkovou prevahou slova nad obrazom, tým, čo Barthes nazýva v *Rhetoric of the Image* dominantné zakotvenie (anchorage)¹⁰; tu sa obraz prispôbuje slovu, nie naopak, ilustruje ho. Najväčší problém však paradoxne nepramení v literárnej predlohe. Je ním prítomnosť extradiegetického, anonymného explicitného rozprávača – rezonéra.

Chór bol už v antickom divadle v podstate pozostatkom či prímесou diegetickej narácie, sprostredkované opisného – nepriameho oznámenia, resp. zopakovania udalostí, čo v dráme popri ich priamom, bezprostrednom

¹⁰ Porov. Roland Barthes, „Rétorika obrazu,“ in *Co je to fotografie*, ed. Karel Císář (Praha: Hermann a synové, 2004).

ukázaní v konaní a reči postáv predstavovalo akési zhrnutie či akcentovanie, hodnotiaci komentár vystupujúci ako hlas ľudu, areopágu. V každom prípade išlo o *epický*, čiže nepriamy spôsob (*telling* namiesto *showing*), v divadle v podstate cudzorodý. Voice-over je aj pre filmového režiséra obvykle neuspokojivý, i keď nevyhnutný prostriedok „literárnosti“, „rečovosti“. Tu je však vyslovene zbytočný.

Hneď v otváracom rozostrenom zábere približujúcej sa postavy, ktorý by sugestívnejšie vynikol v tichu, sa nám umelo „sponad“ ilustratívnych záberov krásnej prírody prihovára **voice-over extra- a heterodiegetického narátora-komentátora** s hlbokým „múdrym“ hlasom Štefana Kvietika (nie je ani súčasťou sveta príbehu ani nefiguruje v samotnom príbehu – nemá dejovú funkciu): „Kde bolo, tam bolo, bola raz jedna krajina a v tej krajine bola vojna.“ To je klasická rozprávková konvencia povedenia do fikčného rozprávania, hneď nato však pateticky dodáva: „Strašná vojna.“ Prvá veta je klamlivá: nebude nám nič rozprávať, bude iba poučovať, hlboko a zoširoka sa zamýšľať – a strácať v spleti banálnych myšlienok. Vyznáva sa v 1. osobe: „Hľadám ho (človeka) a nikde ho nemôžem nájsť.“ Tomu divák sotva uverí, rovnako ako celej nadnesenej, obradnej nálade prejavu, ktorá nešťastne určuje tóninu celej snímky. Výklady sú následne predchnuté jednoznačnosťou a predvídateľnosťou – až na ich popltenosť.

Narátorovo hľadisko nie je späťe so žiadnou postavou (nejde o jej hlas mimo záber či mimo telo) ani s ohniskom domnelého, určitého „rozprávača“, ktorý o udalostiach referuje, pretože o nich niečo vie – buď ich čiastočne sám zažil alebo o nich počul z druhej ruky. Jeho prehovory – pojmový, patetický, rétoricky nadnesený, kvetnatý štýl s bohatými vencami rozvitých prívlastkov – priamo s udalostným dňaním nesúvisia, iba násilu poeticky súzvučia s jeho významom. Ako nadbytočná ilustrácia deja len formálne plnia funkciu klasicistického rezonéra (alternácia antického chóru), prekáža tomu aj subjektíva ich-formy, rozprávač opisuje skôr vlastné pocity a názory než objektívny stav vecí, čo je v danom kontexte rušivé. Recitátorsky prednáša hľbavé úvahy akoby pochádzajúce z novely (ktoré sa tam však vôbec nevyskytujú, nejde dokonca ani o Laholov prejav). Ich patetickosť nezodpovedá ani humanistickému, ale zároveň ani chladnému tónu Laholovho podania.

Funkciou rozprávačských monologických vsuviek je opäť naratívna rytmičnosť filmového rozprávania (odľahčujú jeho priamočiarosť, v závere sú prerušované diegetickým dialógom, čo vytvára kontrast či akoby sugestívny kontakt dvoch signifikantných vrstiev, a pod.). Lenže tento inak naratívne funkčný prostriedok je založený na nepatričnej, *urečnenej knižnosti*. Navyše

myšlienky, ktoré nesúdržne a zdĺhavo recituje, sú nanajvýš triviálne a nemajú nič spoločné s Laholovými presnými, lakonicky stručnými reflexiami a poznámkami: „Sen je všetko, čo vidíme v spánku. Smrť je všetko, čo vidíme v bdení.“; „...zastal uprostred labyrintu vlastnej duše.“; „Rozmer duše je hlbší, než nekonečno.“ Je dosť neetické, že tvorcovia sem mimo pôvodný kontext zakomponovali v samom závere aj citáciu skutočných Laholových slov „Zem bola pustá a prázdna. Chýbal ešte aspoň deň do stvorenia človeka.“, hoci to v titulku potom priznávajú. Väčšina divákov bude prehovor rozprávača pokladať za hlas samotného Laholu, resp. jeho slová z novely, čo je nepokryte manipulatívny účinok filmového média. Kvietikov hlas v kontexte obrazov krás prírody, v ktorých sa zväčša vyskytuje, vyznieva ako príhovor z reklamy na Demänovku, bryndzu či podobný produkt národnej hrdosti. V konečnom dôsledku literárnosťou narúša filmovosť; čisté nekontaminované obrazy, nesené iba hudbou by boli bývali účinnejšie a menej „doslovné“.

4. Problém druhý: „dialóg“ medzi médiami

Druhým problémom literárnosti filmu je *tézovitosť jazyka dialógov*. Inšpirácia Laholu francúzskym existencializmom sa neprejavuje iba v téme pripomínajúcej Dostojevského (viera, že človek nejako musí žiť aj po smrti, i keď sa doslovne takáto predstava zdá naivná), ale i v štýle – Sartrova revitalizácia románu *à thèse*, čiže prózy experimentálneho overovania filozofických poučiek na takpovediac „živom tele príbehu“, tu berie za svoje.

Samotná novela vlastne vôbec nie je príliš „literárna“; jej „divadelnosť“ sa však na pôde filmového média stáva väčšmi literárnou. Ide najmä o charakter dialógov, ktoré napriek istej štylizácii do ústnosti, civilnej hovorovosti a prirodzenej dikcie (oslovenia, deiza, kolokvijné osoby, krátke, nedokončené či eliptické vety) vyznievajú akosi vyabstrahovane, vykonštruovane a rétoricky, čo síce zodpovedá existenciálne vyhrotenej a hranične vzdalenej dramatickej situácii (táto nálada zrejme je zámerom a kompozičným princípom diela), avšak do filmu sa nehodia. Istá tézovitosť replík, ktoré sa pozvoľne (tu treba oceniť Laholov scenáristický talent, pretože dialógy stále zostávajú dosť živé, svieže a šfavnaté, bez zbytočného patetizovania a nadnesenosti) premieňajú na gnómy, maximy či aforizmy, filozofické rečnícke bonmoty, dodáva textu teatrálnosť, ostentatívnosť:

Človek, – povedal partizán bez rozmýšľania, – je smrteľný skrz naskrz. Nie je v živote zakotvený. Iné je, že na ňom ľpie. Jeho smrťou sa končí jeho nesmrteľnosť.

– Žije ďalej. Akoby nie. V tráve, čo rastie nad jeho hrobom, v hnojive, ktorú obohatil fosforom a vápnom svojho tela a tak.

Pre mňa je a zostane vojna zavrhnutiahodná, pretože je ako taká zlom. Nie preto, že vy padnete a či ja padnem, ale pretože vôbec vytvára stav, v ktorom ľudia padajú. ... Stálo by za to, aby ste si to predstavili.¹¹

V ukázkach vidno, ako sa určitá až štylizovaná rétorickosť – napr. precízne hypotaktické podradovanie vedľajších viet (akoby si postavy náročky vymieňali okázalé divadelné repliky a vo vzájomnej hre sa pretekali v rečnických figurách) snúbi s hovorovou živostou, kontaktným, apelatívnym jazykom, operatívnou funkciou (napr. rozkazovací spôsob). Aj ostatné prvky prednostne divadelnej semiotiky, **gestikulácia a mimika**, sú vlastne hereckým vyjadrením a substitúciou slovného výrazu, slovnosti či pojmovosti (toho, čo možno pomenovať, vyčerpávajúco povedať len rečou), ktorý sa dotýka vnútorného stavu postáv. Výrazná choreografia a reč tela je vo filme štylizovaným prostriedkom, späťým najmä s jeho nemou érou, kde práve výraz tváre vo veľkom detaile mal nahradiť chýbajúce slová. Civilnejší prejav si vyžaduje slovnosť obísť, vyjadriť sa primárne ikonicky názorným obrazom, čo je však pri adaptácii Laholovho textu, založeného na dialógu a jeho predĺženom pokračovaní v hereckej mimike a geste (najmä part Borisa Farkaša) ťažké. Obrazov je v novele málo (umierajúca kobyľa, strieľanie koní), pojmovosť prevažuje a aj zábery okolitej prírody vo filme sú tak nutne iba ilustratívne. Nenesú analogicky súzvučiacu či akcentujúcu, ani kontrastnú významovosť (krása prírody – zlo človeka, neľútostná zima – medziľudská nemilosrdnosť, príroda ako konštanta, zákonitosť – nutnosť popravy ako zákonitosť ľudského myslenia napriek jej nezmyselnosti, absurdnosti, a pod.), hoci sa o to snažia.

Literárna uvravenosť je vo filme značne cudzorodá; prejavuje sa negatívne najmä tým, že postavám repliky, na papieri dosť iskrivé, hravé, syté a plné, nejdú do úst, prednášajú ich ako automaty, neživotné figuríny. Samotné dialógy mohli byť upravené smerom k väčšej hovorovosti, posilneniu situačného kontextu – občas tieto kvality má aj sám text, no zväčša znejú repliky na plátne neústrojne k ich vyzneniu na papieri, ktorý znesie knižné, precízne, intelektuálne vyjadrovanie (dlhšie vety, podradovacie súvetia, doplnkové či

¹¹ Leopold Lahola, *Posledná vec* (Bratislava: F. R. & G., 1994), s. 233–234.

prístavkové polovetné konštrukcie s neurčitými slovesnými tvarmi – prechodníkmi, činnými a najmä trpnými prídavnými, opisné pasíva, menné prísudky namiesto dynamických činnostných a zmyslovo konkrétnych slovesných tvarov, vôbec prevaža mennosti, pojmovosti, statickosti...).

Intermediálne vyvážená je napr. paralelná sekvencia, v ktorej Kampen najprv „literárne“ (s použitím rétorických tróp, paradoxu, irónie, antitézy, epitet) konštatuje, že sa jeho väzňovi nepáči taká porážka (v jeho súkromnej vojne), ktorá mu umožní žiť, a potom sa pýta, či je teda taký jeho skutok dobrý alebo zlý. Keď nedostane odpoveď a nedarí sa mu zapáliť si cigaretu, partizán mu zacloní a prostredníctvom prestrihu do paralelného chronotopu výsluchu oznámi, že sa ho vtedy spýtal na možnosť úteku (tu je paralelná montáž funkčným a elegantným riešením). V novele je táto pasáž prezentovaná *vnútorným monológom* Kampena, cez ktorého je tak fokalizovaná: prejavuje v ňom sklamanie nad tým, že jeho väzeň nič nepochopil, že sa snaží iba zachrániť si svoj „hmyzí život, ktorý mu Kampen beztak neohrozoval“ (zmiešaná či polopriama reč), že „bezočivo zvečnil všetko, čo bolo vysoké a krásne“ a že „nedbal, že rozhovor zostane nedokončený a jeho zmysel nepochopený“; uvažuje, že sloboda je preňho nevhodná.¹² Vnútorné typy reči ako napr. polopriama, nevlastná priama či zmiešaná, ktorými sa vyjadruje vnútorný monológ (hoci môžu zastupovať aj skutočnú, vonkajšiu reč), sa nedajú adekvátne filmovo pretlmočiť, preto ju tu režisér nahrádza slovnou interpretáciou vypočúvaného partizána o tom, ako Nemeč vyzeral navonok: totiž sklamané, znechutené. Následne ukáže už iba dôsledok – Kampen zajatca nepustí, rozkáže mu ďalej kráčať, ten skloní hlavu... Je to navzdory nutnému vypusteniu celej pasáže vnútorných reflexií správne a adaptačne adekvátne filmové riešenie.

Filmovo poňatá je aj scéna nasledujúca, so zdochýnajúcou kobyľou. Ide o montáž detailných, mierne roztrášených, zoomujúcich záberov na ňu z rôznych strán a uhlov, evokujúca subjektívne, resp. zvnútorňujúce vnímanie analogické s danou situáciou (scéna je najprv uvedená záberom na sychravú oblohu so zlovestne krákajúcimi vranami). Situácia s umierajúcou kobyľou, ktorú sa nikto neodváža zastreliť, je však podaná vzrušene až afektovane a zároveň menej plauzibilne než v novele – Kampen doslova prehráva, kým v novele iba sucho konštatuje, že vojaci sa stali obeťou pudu zabíjať, ale len všetkého, čo sa hýbe; Lančarič mení aj okolnosti deja – nemecký dôstojník náhle nelogicky postrelia svojich mužov namiesto kobyly (isto za smiechu

¹² Leopold Lahola, *Posledná vec* (Bratislava: F. R. & G., 1994), s. 236.

kina) a keď sa chystá aj partizána, Kampen zasiahne (v novele dôjde len k menej dramatickej roztržke, kde sa ukáže Kampen ako partizánov protektor). Jeho teatrálny výstup pri pokuse sám kobylu zastreliť očividne znie priveľmi abstraktne umelo a tézovito, papierovo „gramaticky“ vzhľadom na to, akým rozrušeným hlasom ho v emocionálnom afekte vyslovuje. Vôbec problematické sú niektoré dramatizujúce etudy, v ktorých sa napr. Kampen náhle teatrárne hodí do snehu, a pod.; tieto vonkoncom nemajú v predlohe predobraz, no film ich na zvýšenie dramatickosti potrebuje – ibaže za akú cenu?

Od tejto scény (asi 40 minúta) sa zrýchľuje naratívne tempo striedania paralelných rovín pochod/výsluch, čo jednak zvyšuje dramatickú gradáciu, zrýchľuje vývoj a spád deja, jednak umožňuje filmovou skratkou odľahčiť doslovnosť: partizán najprv odpovedá na komisárovu otázku, či nikomu doposiaľ neprišlo čudné, že ho Nemec ešte nezabil, poukazom na onoho dôstojníka, ako sa ho chystal „okamžite zastrelit“. Vzápätí prestrih ukáže tohto dôstojníka váhavo mieriaceho a vtedy sa z boku vynorí aj Kampenov protektorský samopal. V pozadí cítime, ako to partizán slovné líči vypočúvajúcemu veliteľovi, jeho hlas ale nepočujeme, obraz tentokrát vyjadril všetko potrebné svojbytné.

Náročná pre režiséra Lančariča bola **jednotvárnosť scény** – okrem prestrihávanej a záverečnej scény výsluchu sa všetko odohráva v rovnakom prostredí, v priam divadelnej jednote priestoru. Preto film oživuje pridanými, pomerne samoúčelnými a násilne prvoplánovými symbolickými obrazmi mŕtvych cigánov (veľavýznamné pálenie huslí) či detských Troch kráľov (pozostatok jakubiskovskej magicko-realistickej malebnej poetiky), a tiež paralelnou montážou ako určujúcim adaptačným kompozičným postupom. Azda jediným filmovým predurčením textu je *motív putovania krajinou*, pochodu, doplnený o naháňačky, ktorý by sa na javisku ťažšie realizoval – muselo by sa viacej stáť a prechody do zákulisia a naspäť z druhej strany by spolu so zmenou osvetlenia naznačovali časový posun. Na druhej strane, text má sám osebe statickú, neakčnú povahu a pokus adaptovať ho filmovo vyznieva celkovo násilne.

Schéme rozhovoru ako takej pritom literárne nechýba **vnútorná dramatická gradácia**. Vytvára sa organicky, ako dialektický konflikt, stret dvoch protikladných životných a hodnotových stanovísk, v ktorom obe majú istú pravdivosť. Aj postoj komisára, ktorý sa v závere v scéne popravy takmer rozplače (vo filme užitočné do-interpretovanie textu) pri zatrpknutom odmietaní prijať ako nádej, že človek aj po smrti nejako žije ďalej (môžeme empaticky

vycítiť, že vo vojne azda stratil rodinu, Farkašov herecký prejav to naznačuje), je legitímny a Lahola mu kladie do úst filozoficky silné argumenty, vedomí si tak ako Dostojevskij váhy diabolského protivníka:

„My dnes žijeme v takom svete, kde sa prieči zdravému rozumu, aby ste vy dvaja ostali nažive.“

„Želal by som si, aby si strieľal chladno a s otvorenými očami, tak, ako si bojoval. Bez vzrušenia a bez súcitu. Nevypálil ti dom, a ty ho zabiješ. ... On ťa šetril, a ty ho predsa zabiješ. Alebo má zmysel, čo robíme, alebo nemá. Ak nemá, zbalíme veci a všetci všetci domov, vrátane mňa.“

„Čo sa robí tu za rohom, neviete, je vám náramne ľúto, ... No čo sa robí po smrti, to, pravda, viete celkom iste. Vy ste podvodník.“ (Kampen, pozn. autora)

„Všetci tí chlapi, tie ženy a nesčíselné deti, ktoré ste na svojom víťaznom pochode pobili, tí všetci žijú ďalej. Nemusíme sa kvôli nim zbytočne trápiť a zbytočne smútiť. ...

– Síce je možné, – ..., – že tým zabitým ťažko padne žiť po zásahu do lebky, no oni to robia. Ak pre nič iné nie, tak iba preto, aby ste vy mali pravdu. Je moje vysvetlenie správne? Pozdáva sa vám? Pravdaže sa vám páči, lebo vás zbavuje každej viny. Podľa neho ste nikdy nikoho nezavraždili.“

„Pravdaže, ani ja nebudem žiť večne, ale práve preto je nesmierne dôležité, aby ste zahynuli chvíľu predo mnou. To je jediná známa cesta, ako vyhrať vojnu.“

Dôraz na slovný súboj, *diskusnú polemiku* dodáva dielu charakter literárnosti. Postavy prednášajú *knižné vety* a obalujú ich nevyhnutným *divadelným výrazom* – problematické to vlastne je, iba pokiaľ sa tento nestihne na scénic-
kom priestore rozvinúť tak dôsledne ako v závere a divák cíti, že film šuší papierom.

5. Semióza slova – semióza (pohyblivého) obrazu

Na viacerých miestach v novele počujeme rozprávača empaticky interpretovať, autorsky komentovať vnímanie či vnútorné pocity postavy pomocou obrazného metaforického jazyka: „Partizán osinetý v tvári *sledoval s obdivom tento zložitý spôsob napredovania vŕtačky* (zvýraznené autorom, pozn. DK), ktorá sa krúti aj okolo vlastnej osi akosi nie v smere cieľa, aj sa

dostáva rovnomerne a nezadržateľne ta, kam má namierené.“ „Ukazovákom neočakávane bodol Kampena doprostred prs a vrátil na jednom mieste, ako keby sa chcel cezeň prevrtať na druhú stranu. *Na druhú stranu človeka.*“ (zvýraznené autorom).

Rozdiel medzi literatúrou a filmom spočíva v tom, aké kvality umožňujú *zvýznamniť* verbálny jazyk a aké pohyblivý ozvučený obraz, aké dokážu zviditeľniť súvislosti, aký druh senzitivity podnecujú. Uvedená ukážka je vyslovene literárna paradoxne práve preto, lebo operuje figuratívnym, ikonickým jazykom. Nemožno ju adekvátne sfilmovať bez redukcie významu.

Metafora vrtačky je vskutku názorná a obrazná, dosahuje výrazovú markantnosť – no iba v písomnom verbálnom texte! Adaptačne je problematická – vo filme nemožno len tak opisne, názorne, „doslovne“ ukázať skutočnú vrtačku, ktorá má fungovať (tak ako v novele) symbolicky; pôsobí to neraz silene. To, čo v písanom jazykovom kóde vyvoláva živé, priam zmyslovo evidentné predstavy a podnety, asociuje mnohé pridružené významy, v „živom“ ikonickom kóde filmu zostáva ploché a povrchné.

Zuzana Mojžišová¹³ v článku pre Týždeň „Halič na plátne“ píše, že próza Andrzeja Stasiuka *Haličské poviedky*, ktorú adaptoval režisér Dariusz Jablonski pod názvom *Jahodové víno* obsahuje „hotové filmové obrazy“ (režisérovo vyjadrenie): „Čítate a viete si ich farbisto predstaviť, máte ich priamo pred očami: nákladné auto, čo vieze dážď; piecka, čo od nej vanie mrazivá zima; ... Na prvý pohľad je (próza, pozn. autora)... schopná vyvolať veľa plnokrvných a plnofarebných obrazov.“ Vzápätí však dodáva, že do filmu sa dostala len obyčajná pec a obyčajný nákladník – obrazy „prízemne konkrétne“. Nie je to náhoda. „Vanúci chlad sa jednoducho nedá nakrútiť ako vanúci chlad, musí byť zobrazený ako niečo iné, čo v divákovi vzbudí pocit, že ešte aj z tej piecky vanie len zima.“

Podobne náročné je obrazovo vyjadriť významy stojace na pojmovosti: „Vykonával tie naozaj chlapské práce, ktorých podstatou je jednotvárnosť vedúca z nekonečna do nekonečna. Nijaká zmena, trochu peňazi, vstávanie na svitaní, vďaka tomu trvá svet.“ „Jednotvárnosť“, „nekonečno“, „trvanie sveta“ sú lexémy, na ktoré sa viaže istá sieť či pole sémantických príznačkov (seméma); nemajú však vizuálny ekvivalent – vo filme možno iba ukázať chlapa tlačiacieho pluh prípadne naznačiť časovo zhrňujúcu sekvenciu, pravidelnosť jeho ťažkej práce, a pod., nie však, že vďaka nej „trvá svet“.

¹³ Zuzana Mojžišová, „Halič na plátne“, *Týždeň*, 2008, č. 18. Dostupný na [www: http://www.tyzden.sk/casopis/2008/18/halic-na-platne.html](http://www.tyzden.sk/casopis/2008/18/halic-na-platne.html), 16. 7. 2010.

Slovo, na rozdiel od obrazu, dokáže vyvolávať flexibilnejšie, diferencovanejšie *konotácie* – akoby v ňom spočívala akási otvorená medzera, čakajúca nevyplnenosť. „Vrtačka“ tak môže byť aj príznakom istej vlastnosti hlasu, môže pripomínať ostro bodajúci ukazovák, reprezentovať (znovu-sprítomňovať neprítomné, konkrétnym zastupovať abstraktné) psychický nátlak, a pod.

„Druhá strana človeka“ tak reprezentuje niečo, čo možno povedať (rétorika, reč) a cez slovo to uchopiť, pochopiť, no čo si nemožno adekvátne vizuálne, konkrétne predstaviť. Je to pojmová, abstraktná predstava, základ literárneho výrazu – a problém pre výraz filmový.

Sfilmovať slovnú metaforu je problém. Prejavuje sa vtedy, keď film vyjadruje metaforický význam literárnej predlohy iba slovne-zvukovo a obrazová zložka tak zostáva akoby „odlepenou“ či iba nalepenou povrchovou vrstvou. V takom prípade je nutné adaptovať, re-interpretovať zdrojový pretext, aj keby sa tým narúšala vernosť k nemu; buď iba redukciami obísť všetko literárne a pokiaľ sa dá, nájsť v ňom filmické elementy, alebo ich do textu priamo dodať ako nové. Túto prácu sa *Rozhovor s nepriateľom* pokúša robiť, avšak nedarí sa mu to v dostatočnej miere. Výsledkom by musel byť značný odklon od naratívnej štruktúry predlohy, najmä adícia nových dejových motívov a zápletiok.

Záver

Kým spätný vplyv filmovosti na literatúru, príznačný pre vizualizujúce postupy populárnej žánrovej (pokleslej, brakovej) literatúry sa častejšie hodnotí pozitívne ako svojbytný postoj a tvorivé gesto, naopak ide zväčša o nedostatok, o „sfilmovanie literatúry pre analfabetov“. V rámci intermedialného a či transmedialného prekladu treba kvalifikovať Lančaričov počin ako pokus sfilmovať „nefilmový“, rétorický text. Darí sa mu to síce v miere obmedzenej, no minimálne v závere a v niektorých inteligentne filmovo riešených pasážach (paralelnou montážou) spája oba vzdialené póly. O *literárnosti filmového výrazu* však nemožno hovoriť ako o autonómnej hodnote, ale treba ju vnímať ako deficit, svedčiaci o nedostatočnej alebo nevhodnej transformácii pri intersemiotickom preklade z jedného média do iného.

Bibliografia

- Abbot, H. Porter. *The Cambridge Introduction to the Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Barthes, Roland. „Rétorika obrazu.“ In *Co je to fotografie*, ed. Karel Císař. Hermann a synové, 2004.
- Bednářová, Katarína. „K problematike filmovej a televíznej adaptácie literárneho diela (intersemiotický preklad).“ *Slavica Slovaca* 12, 1977, č. 4, s. 383–387.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1957.
- Bubeníček, Petr. *Mezi slovem a obrazem*. Dizertační práce. Masarykova univerzita: Ústav české literatury, 2007.
- Česálková, Lucie. „Adaptace.“ *Cinepur*, 2006, č. 47. Dostupný na [www: www.cinepur.cz/article.php?article=936](http://www.cinepur.cz/article.php?article=936), 18. 7. 2010.
- Felix, Jozef. „Nad novelami Leopolda Laholu.“ In Lahola, Leopold. *Posledná vec*. Bratislava: F. R. & G., 1994.
- Fričová, Lucia. „Rozhovor s (ne)priateľom.“ Dostupný na [www: http://profit.etrend.sk/archiv-profitu/rok-/cislo-/rozhovors-nepriatelom.html](http://profit.etrend.sk/archiv-profitu/rok-/cislo-/rozhovors-nepriatelom.html), 13. 8. 2010.
- Helmanová, Alicja. „Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl.“ In *Tvořivé zrady. Sočasné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, ed. Petr Mareš – Petr Szcepanik. Praha: Národní filmový archiv, 2006.
- Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.
- Jakobson, Roman. „Úpadek filmu.“ In *Poetická funkce*, Jinočany: H a H, 1995. s. 148–153.
- Lahola, Leopold. *Posledná vec*. Bratislava: F. R. & G., 1994.
- Lotman, Jurij M. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008.
- Macurová, Alena – Mareš, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha, Univerzita Karlova: Karolinum, 1992.
- McFarlane, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Michalovič, Michal. „Rozhovor s nepriateľom.“ Dostupný na [www: http://www.kinema.sk/clanok.asp?id=25578](http://www.kinema.sk/clanok.asp?id=25578), 12. 8. 2010.
- Mišíková, Katarína. „Otázka viny.“ *Film.sk*, 2007, č. 4. Dostupný na [www: http://www.film-sk.sk/show_article.php?id=5311&movie=&archive=1](http://www.film-sk.sk/show_article.php?id=5311&movie=&archive=1), 12. 8. 2010.
- Mojžišová, Zuzana. „Halič na plátne.“ *Týždeň*, 2008, č. 18. Dostupný na [www: http://www.tyzden.sk/casopis/2008/18/halic-na-platne.html](http://www.tyzden.sk/casopis/2008/18/halic-na-platne.html), 16. 7. 2010.
- Paštéková, Jelena. *Rozprávanie o rozprávání*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009.
- Pokrivčáková, Silvia. „Vizuálizácia verbálnych textov.“ In *Show ako výrazový princíp*, ed. Ľubomír Plesník. Nitra: Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie UKF, 1997. S. 309–327.
- Sabol, Ján. *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre*. Košice: Equilibria, 2009.
- Starinský, Ondrej. „Vela dialógov, ale málo filmu.“ Dostupný na [www: http://www.sme.sk/c/3185574/vela-dialogov-ale-malo-filmu.html](http://www.sme.sk/c/3185574/vela-dialogov-ale-malo-filmu.html), 12. 8. 2010.
- Žilka, Tibor. *Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: VŠPg, 1995.

Summary

Presented paper deals with the question of „literarity“ as a problematic quality in movie narrative. On example of one recent Slovak movie adaptation – Facing the enemy – it examines its peculiarity and specific effects in narration of the story. Trying to compare narrative strategy of both we find out their similarities as well as differences and indentify what can be understand as residuum of literarity in movie picture. Formalistic analysis reveals two main problems: presence of extradiegetic voice-over as a literary resonance and theses-like, rhetoric, rather theatrical dialog unsuitable for filmic medium.

Daniel Kováčik (1985) dannxy@azet.sk

Je interný doktorand na Ústave literárnej a umeleckej komunikácie UKF v Nitre, kde píše dizertačnú prácu na tému modely naratívnych stratégií v literatúre a filme. Publikoval niekoľko menších článkov v odborných časopisoch, učí predmet Estetika masmédií.

Spoločne, každý sám – reflexia minulosti v slovenských a českých filmoch

Eva Filová

Pokiaľ sa nám ešte prednedávnom javili štyri dekády totality ako nekončne dlhé obdobie – po dvadsiatich rokoch prežitých v demokracii, ktoré v množstve verejných aj súkromných vzručov pretekli ako voda, vnímať snáď to časové monštrum totality akosi inak. Aj keď treba uznať, že čas v onom spoločenskom vákuu odkvapkával o čosi zdráhavejšie. Vymeriavanie plynutia času v rôznych historických obdobiach je však predmetom pre inú vedeckú disciplínu. Do akej miery je však užitočný časový odstup na reflexiu dejinných udalostí, prelomov, stagnácií a pod.? Aký časový odstup zaručuje dostatočne „chladnú hlavu“ od príliš osobného, boľavého, intenzívneho a na sto ďalších spôsobov adjektívneho zážitku? A naopak, akú silu a hodnotu má „za horúca“ šitá reflexia?

V 60. rokoch vzniklo nemálo výnimočných filmov s tematikou druhej svetovej vojny (*Démanty noci*, *Transport z ráje*, *Organ*, *Panna zázračnica*, *Obchod na korze*, *Kočár do Viedne...*), v ktorých „veľké“ dejiny ustupujú z cesty „malým“ dejinám, páľčivé svedectvo sa mení na symptóm, alegóriu, hyperbolu, symbol. Iným príkladom sú autori promptne reflektujúci politicko-spoločenskú situáciu po augustovej okupácii Československa. Pokiaľ si ešte na aktíve tvorcov v júni 1969 Eduard Grečner povzdychol, „že tak dramatický rok a tak vďačná matéria, akou bola skutočnosť v roku 1968, sa nijakým spôsobom neodrazila v hranej tvorbe toho roku a ani v dramaturgickej príprave roku 1969 sa neobjavilo takmer nič, čo by svedčilo o silnom zážitku napätých a dramatických dní,¹ historický odstup a otvorené trezory dokázali, že úplne bez odozvy tieto udalosti neostali. Otázka angažovanosti je však zložitejšia, a podľa reakcií Alberta Marenčina na tom istom aktíve, tvorbu treba odpútať

¹ Referát Eduarda Grečnera. *Stenografický protokol z aktívu o tvorbe hraného filmu v roku 1968*. Bratislava, 20. 7. 1969. Archív Slovenského filmového ústavu, s. 7.

„...od politických postulátov a oslobodiť ju od slúžkovskej úlohy, v rámci ktorej sa pokúšala odpovedať na politicko-spoločenské problémy v súlade s momentálnymi požiadavkami premenlivej politickej línie. ... Ak sa vlnajšie udalosti premietnu do tvorby a myslím, že sa tak stane, ale nebude to polemika s nimi, ale skôr prehodnocovaním inšpirujúcich podnetov a v podstate vytváraním takých diel, ktoré budú hovoriť veľmi výstižne, kriticky skúmať slabiny učičíkaných mocných, odhaľovať ich všade tam, kde ich nájdú, poznať a nastoľovať pravdu, brániť dôstojnosť človeka nie ako hesla, ale ako indivídua.“²

Za transformovaný a pritom svojím spôsobom autentický záznam doby, v ktorom poetologické prvky prechádzajú do politických, možno považovať filmy z konca dekády: *Ucho*, *Spalovač mrtvol*, *Zbehovia a pútnici*, *Vtáčkovia*, *siroty a blázní*, *Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života*, *Dovidenia v pekle*, *priatelial!* atď. Podľa Juraja Jakubiska³ treba robiť rýchlo a nečakať na „pretavenie“ – hoci za cenu výsledného dojmu insitnosti (ďalej by sme mohli hovoriť o roztrieštenosti, barokizácii, maniere, nečitateľnej intelektualizácii...).

Máme tu teda dva prístupy v uchopení horúcej reality a odležanej minulosti, zároveň dvojaký temperament – okamžitý, bezprostredný, intuitívny a vecný, citovo nezaujatý – dva rovnocenné modusy výpovede, ktoré sa navzájom ovplyvňujú, prestupujú, dopĺňajú. Svojím spôsobom táto dvojakosť zodpovedá vnímaniu minulosti v zmysle jej oslobodenia alebo ako bremena dejín.⁴ V umení však platia flexibilné hranice a dejiny sú písané uhrančivým svetlom. Do akej miery sa ale dobové a historické súvislosti premietli do filmov vyrobených po roku 1990? Akou mierou aktualizácie dokázali filmári sprostredkovať minulosť svojím súčasníkom v dobe, keď nad faktami prevládli inovatívne prístupy k dejinám a z toho plynúca manipulácia s kolektívnou pamäťou?

Za smerodajný si zvolíme vzťah „velkých“ a „malých“ dejín – vytvorením kompatibilných dvojíc českých a slovenských dlhometrážnych hraných filmov z obdobia 1990–2009, blízke rokomy výroby a reflektujúce štyri časové úseky našich (v 3 prípadoch spoločných) novodobých dejín:

² Tamtiež, s. 12–13.

³ Vyjadrenie Juraja Jakubiska. *Zlatá šedesátá*. Česká televize 2009, réžia: Martin Šulík.

⁴ Jacques Le Goff, *Paměť a dějiny* (Praha: Argo, 2007), s. 10.

1. Prelom 80. a 90. rokov (*Neha, Žiletky*)
2. Normalizačné obdobie 70. a 80. rokov (*Muzika, Kawasakiho rúže*)
3. Stalinizmus 50. rokov (*Keď hviezdy boli červené, Vracenky*)
4. Vojnové obdobie 40. rokov (*Nedodrzaný sľub, Protektor*).

I. Doba zažratá pod kožu: Neha a Žiletky

Novembrové udalosti roku 1989, spoločensko-politická a ekonomická transformácia spoločnosti sa nemalou mierou zapísali na výrobe hraných filmov (ich rozpracovanej fázy), ako aj na tematickom aktualizovaní pripravovaných projektov. Do niekoľkých z nich sa začerstva dostali záznamy (spravodajské aj policajné) prelomových historických udalostí: sviečkovej manifestácie z marca 1988 (televízny dvojdielny film *Skús ma objat'*), nežnej revolúcie (*Lepšie je byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý*). S odstupom rokov môžeme skonštatovať, že udalosti, ktoré zásadným spôsobom usmernili ďalší spoločenský vývoj, boli viac o bezprostrednom prežívaní než o zaznamenávaní – vzhľadom na pomerne sporý existujúci filmový materiál (na rozdiel od záznamov z augusta 1968). Intenzívnosť a naliehavosť žitej reality akoby paralyzovala schopnosť okamžitej reakcie „schyť kameru a toč“; byť „pri tom“ je prirodzenejšie v pozícii občana než kronikára. Aj z tohto dôvodu nás bude zaujímať, viac než kombinácia dokumentarizácie a fikčného príbehu, schopnosť uchopiť *zeitgeist*, špecifickú klímu obdobia, ktorá sa dostala takpovediac pod kožu postáv, paralyzovala ich v aktivite, čo sa môže javiť ako úplný opak hektického a naplno prežívaného prerodu spoločnosti.⁵

Symptomatically sa v tomto ohľade javí debutový film Martina Šulíka *Neha*. Dvadsaťročný Šimon sa nie svojím pričinením zamotáva do osídien zložitého partnerského spolužitia Viktora a Márie. Jeho privátny priestor, telesný aj duševný, je narúšaný intervenciou zvonka: Mária si nepozvane prisadne k jeho stolu v reštaurácii, jednotlivito alebo spoločne prichádzajú za ním domov (podnájmu aj rodičovského domu), vnikajú mu do života a natrvalo sa v ňom usídľujú. Záverečný obraz rozptýlenej trojice (ako ináč, do trojhranného obrazca) hovorí síce o tom, že každý z nich bude ďalej fungovať

⁵ Predstave hektického obdobia zodpovedá Jakubiskov hyperaktívny ľubostný trojuholník podnikavcov v *Lepšie je byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý*.

samostatne (Mária a Viktor vymenili svoj spoločný byt za dva menšie), ale v nevyhnutnom vzájomnom prepojení (Mária čaká dieťa od Šimona a nevzdáva sa ani vzťahu s Viktorom).

Šimonov konflikt s rodičmi, obzvlášť s otcom, možno interpretovať ako generačný rozchod, dištancovanie sa od praktík minulosti, snahu začať s čistým štítom odznova a samostatne: Šimon odchádza z vidieka do Bratislavy, ostrihá si vlasy, okúsi chuť krvi v nie príliš seriózne myslenom pokuse o samovraždu, vydá sa na cestu askézy (samoštúdium tela a mysle nemusí byť nutne známkou prípravy na lekársku fakultu). Katarzným je Šimonov beh v niekoľkých opakujúcich sa intermezzách. Jeho očistné snaženie však nemá dlhého trvania a prirýchlo navykne Viktorovým praktikám. „Niekedy som zvedavý, čoho všetkého som ešte schopný. Nevieam, či je to dobré alebo zlé. Pre mňa je dôležitý pocit.“

Dobová bezpríznačnosť je narušená len v jedinom momente, keď Viktor premietne Šimonovi krátky filmový záznam z jeho a Máriinej minulosti. V štýle *home video* sa odokryje privilegovaný život v reálnom socializme: radováanky straníckych delegácií s ochrankármí a radodajnými súdružkami.⁶ V tomto bode sa spoja dovtedy voľne rozptýlené indície: vykorenenosť a poviduhodný pakt medzi Viktorom a Máriou, Viktorova ukrytá zbraň, Viktorove násilnícke spôsoby a dvojitý „rodinný“ život (s Máriou a hluchonemou Martou). O zmene spoločenskej klímy vypovedá skutočnosť, že Viktor je bez práce (Mária zarába prekladmi detskej literatúry). História Šimona a jeho rodiny ostáva zamlčaná. Šulík pracuje práve so zámlkami – veď aj tie môžu byť veľavravné (kto mlčí, ten svedčí). Veľké dejiny sú odhaľované prostredníctvom malých privátnych udalostí, nedávna minulosť vstupuje do prítomnosti vo forme príliš živého svedectva a puto medzi prítomnosťou a minulosťou je príliš silné na to, aby sa preseklo; Šimon je ako tichý pozorovateľ fascinovaný/prítahovaný a zároveň znechutený/odpuďzovaný existenciou Viktora a Márie, vnáša do ich zabehaného vzťahu nové napätie a zároveň harmóniu. A ich spoločný potomok? To je pakt o neútočení, vyrovnaní sa s minulosťou a trochu naivný vklad do spoločnej budúcnosti.

⁶ V polovici 80. rokov otriasla vládnymi kreslami kauza „Babinský“, týkajúca sa rozkrádania národného majetku, zneužívania moci a straníckych „orgiastických“ polovačiek. Prípado spracoval Lubomír Štecko v dokumentárnom filme *Stanislav Babinský – život je nekompromisný bumerang*.

Za český pandant *Nehy*, do duše a tela zažratej minulosti, by sme mohli označiť *Žiletky* Zdeňka Tyca.⁷ Prežívanie Šimona je pocitovo blízke k útrapám Andreja Chadima, ktorého príbeh začína v roku 1984. Dej je rozdelený na dve nerovnocenné časti – monochromatickú (1984: „vše je pravda“) a farebnú (1994: „vše je barevné“). Farba tu funguje v symbolickej rovine: vegetovanie v bezfarebnom sociáku prerušujú krátke farebné scény „intenzívneho zážitku“ (stretnutie Andreja s Kristýnou, Andrej v kostole); farebná časť sa odvíja v rovine vízie, túžby, alternatívnej prítomnosti/budúcnosti alebo v predsmrtnom delíriu (Andrej na farme medzi ovcami, Andrej hľadajúci životnú lásku, ideálnu ženu). Privátne dejiny formuje: ľubostný trojuholník (Andrej, Kristýna, Eva; Andrej, Mirek, Kristýna), vojenčina, úmrtie otca, pobyt v psychiatrickej liečebni, alternatívna budúcnosť; veľké dejiny reprezentuje dvojročná základná vojenská služba a s ňou spojené mocenské praktiky, príprava vojakov na spartakiádu (1985), príslušníci Zboru národnej bezpečnosti a ich obľúbené legitimovanie podozrivých osôb. Andrejova nemohúcnosť, rozpor medzi túžbou a realitou sa pretaví do výkriku zúfalstva, vyštverania sa na vysoký továrenský komín⁸ a do prejavov duševnej vyšinutosti, ktoré mu zabezpečia únik z vojenskej služby. Stúpanie zdola nahor (z nevedomia, prízemnej reality, telesnosti... do sféry poznania, spirituálna, symbolična alebo očistca) je v ireálnej rovine zavŕšené opakujúcou sa jazdou vo výťahu,⁹ v odhmotnenej architektúre s množstvom obrazoviek prenasleduje Andreja príznak všadeprítomnej ostrahy a z neho vyplývajúceho stihomamu.

Andrej aj Šimon sú postavy navonok tlmiace citové porovy a bolesti. Kým Šimon sa pokúša o cestu askézy, Andrej sa zo zúfalstva utápa v alkohole, čo náležalo k sprievodným javom normalizačnej mizérie. Psychiatrická diagnóza slúžila ako únik pred základnou vojenskou službou, ústav poskytoval azyl, ale tiež bol nástrojom moci. Je známe, že v čase politického prevratu rapídne vzrástol počet nervových zrútení – enormný tlak na psychiku vychádzal zo zmien nielen vo verejnom a pracovnom živote, ale aj v rodine a priateľských kruhoch. Vplyv na duševné poruchy a neurozy priniesla tiež nová ekonomická situácia 90. rokov so zvýšenými nárokmi na pracovný výkon, rekvifikácie, nezamestnanosť, inflácia, strata sociálnych istôt, atď. Naratív-

⁷ Vhodným adeptom na skúmanie by boli tiež *Kouř* a *Corpus delicti*.

⁸ Táto dlhá scéna deromantizuje a banalizuje hrabalovsko-menzlovský komínový výstup v *Postřižínách*; Andrejovo vyšinutie voľne nadväzuje na koncept šialenosti/bláznivosti 60. rokov, napr. na postavu Jana v Schormovom *Návratě ztraceného syna*.

⁹ Pripomeňme Johnnyho jazdu výťahom smerom nadol v Parkerovom *Angel Heart*.

ny a vizuálny zlom, ktorý rozštiepi *Žiletky*, v symbolickej rovine zodpovedá bodu zlomu, akým prešla naša spoločnosť: hoci sa všetky reformy udiali postupne, prechod do stavu slobody a demokracie bol šokovou terapiou – z väzenia a kotolní do vysokej politiky, z vládnych kresiel do hrobu.

II. Ne/všedná tvár normalizácie: Muzika a Kawasakiho rúže

O slovenskej hranej tvorbe po roku 1989 ťažko povedať, že by sa s verovou pustila do bilancie časov minulých, nehovoriac o období komunizmu. Akoby platilo, že čím dlhší historický odstup, tým „bezpečnejšia“ hladina reflexie. Do osídiel normalizácie 70. rokov sa zatiaľ ako jediný pustil film *Muzika* Juraja Nvotu. Režisér ním nadviazal na šulíkovský poetizmus s vnútorne nečitateľnými postavami raných 90. rokov (*Šimon v Nehe*, *Tomáš vo Všetko čo mám rád*).¹⁰ Hlavná postava Martin Junec prežíva svoje každodenné radosť a strasti: ako mladoženáč žije s tehotnou Marfou v spoločnej domácnosti so svokrovcami, výhodne si kúpi saxofón a začne naň cvičiť doma aj v práci, prijme ponuku privyrábať si hraním na svadbách, zalúbi sa do Anči Prepi/ychovej, stane sa otcom a po lúboštnom vytriezvení sa vracia k rodine. Banálny príbeh s typizovanou rodinou, tiesniacou sa v nedostačujúcom priestore (hoc rodinného domu) s príliš tenkými stenami. Veľké dejiny plynú (resp. stagnujú) povedľa nich: ich dedina sa nachádza v pohraničnom pásme a je „oplotovaná“ ostnatými drôťmi, bežnou súčasťou života obyvateľov sú o čosi častejšie hliadky, ktorými sú odchyťávaní podozriví dlhovlasáči, agilní prisluhovači píšu na pracoviskách hlásenia (na Martinovo džemovanie), v novinách je uverejnená informácia o zatknutých pražských muzikantoch (Plastici), Marfina matka spomína na Prahu v súvislosti s účasťou na dvoch spartakiádach, politické komisie určujú kvalitu hudobnej produkcie, za dobre vykonanú prácu sú odmenou odborárske rekreácie. K vedľajším efektom režimu patrí rozkrádanie národného majetku, úplatky, vedľajšie príjmy, zhaňanie úzkoprofilových banánov a vyššie uvedený alkoholizmus.

Martin sa ocitne medzi dvomi mlynskými kameňmi: dobrodružnou, vynaliezavou, ale neuchopiteľnou Ančou a stabilným rodinným zázemím, ktoré mu zabezpečuje trochu konvenčná Marfa, túžbou hrať džez a umelo vytvorenou potrebou privyrábať si hraním dobových šlágrův v nepočítateľnej

¹⁰ Príbuznosť vyplýva z autorskej línie Hanák – Šulík a z typu postáv, v ktorých bol Nvota obsadzovaný ako herec (*Ružové sny*, *Ja milujem, ty miluješ*, *Tichá radosť*, *Všetko čo mám rád*).

dedinskej produkcii. Vzťah s nespratnou Ančou je samozrejme zretazený s džezom, model usporiadaného občana, ktorý sa vie ožrať aj zabezpečiť rodinu, zas s Marfou.¹¹ Riešením konfliktu túžby a svedomia je, ako ináč, kompromis, ale záverečná gýčovitá vízia idylického rodinného života s Marfou je tak trochu *fake*. Nový byt? Hojnosť banánov? Dovoľenka pri mori? Nezabudnime, že budúcnosť, aká sa odvíja v Martinovej myšli, je pod vplyvom marihuany z rúk sympatickeho, „Západom“ nadchnutého sovietskeho okupanta. Dilemu by vyriešilo už len divácke „obývačkové“ hlasovanie na kuchársky spôsob Svatopluka Kuřátka: Vráti sa Martin Junec k zákonnitej manželke (a bude z býčka vól?) alebo Poberie sa zlými chodníkmi?

70. roky sa stali východiskovými aj pre český film *Kawasakiho růže* Jana Hřebejka. V tomto prípade nejde o retro-príbeh, ale konfrontáciu súčasnosti s minulosťou, ktorú prostredníctvom pripravovanej televíznej relácie vedú štyria hlavní aktéri: profesor Josek, jeho manželka, sochár Bořek a vyslúžilý eštébák Kafka. Štyri odlišné verzie sa točia okolo vynútenej emigrácie vyhodeného študenta výtvarnej akadémie, vzťahu dvoch sokov k jednej žene a údajnej spolupráci so štátnou bezpečnosťou. Každý z nich má čosi na rováži, ale tiež vlastnú podobu Pravdy. Obete režimu nie sú až také nevinné, čo nijako nezľahčuje dôležitosť rezistencie, ale odkrýva dômyselne utkanú sieť, do ktorej sa mohol chytiť ktokoľvek („däbel je v detailu“). Napokon, ponovembrové lustrácie vyradili z činnosti aj podaktorých aktérov nežnej revolúcie.

Hřebejk aplikoval model viachlasného, pluralitného vypovedania o minulosti, ktorý sa v poslednom období ujal v dokumentárnych filmoch (aj vplyvom rozšírenej orálnej histórie) – vrátane nadnárodných presahov a medzigeneračnej konfrontácie. Represie komunizmu totiž nezasiahli len staršiu a strednú generáciu, ale aj ich deti a vnukov – vedomie viny či zamlčaných faktov sa prenáša ako choroba, len navonok mení svoje symptómy. Zhromažďovaním svedectiev pamätníkov režimu sa zvyšuje obranyschopnosť voči strate kolektívnej pamäti. Cena Pamäti národa, ktorej príprava a slávnostné prevzatie rámcuje príbeh, sa stane pre profesora Joska trestom (a nie odmenou), výkričníkom za jeho zlyhanie. Prevrátenie pozícií (z uznávaného disidenta zradca, z neverného manžela moralizátor, z neznámeho emigranta otec, atď.) kulminuje počas návštevy penzistu Kafku, keď televízny

¹¹ Okrem toho, že Marfa je povestná rozmaznaná dcéra macochy z kultovej sovietskej rozprávky, inú asociáciu ponúka tzv. *Marfanov syndróm* – postupná degenerácia tkaniva, postihujúca všetky životne dôležité orgány. Prípady otupovania a mäkčnutie charakterov za normalizácie.

štáb „vypočúva“ bývalého vyšetrovateľa. Zhoda až na maličkosť: nezaujatý záznam dobrovoľnej výpovede má ďaleko od sofistikovaného „umenia výsluchu“.

III. Radosti a starosti stalinizmu: Keď hviezdy boli červené a Vracenky

Vo virvare ponovembrových udalostí sa stratili dva filmy kriticky reflektujúce povojnové obdobie a 50. roky: *Právo na minulosť* Martina Hollého a *Keď hviezdy boli červené* Dušana Trančíka. Kým Hollý sleduje anabázu vojnového hrdinu po skončení druhej svetovej vojny – zásluhy, represie, degradáciu a úsilie o rehabilitáciu, Trančíkov antihrdina vyrastá od konca 40. až po koniec 60. rokov na slovensko-maďarskom pohraničí. Z chlapčata, ktoré môže len ťažko pochopiť protimaďarskú kampaň a zoštátnenie kaštieľa grófa Arpáda Szentirmaya, sa vyvinie aktívny agitátor ideí a hesiel režimu, hoc so sympatiami k starnúcemu a umierajúcemu šľachticovi a amatérskou záľubou v astronómii. Doba sformovala malého Jožka do síce čestného a usilovného, ale taktiež uhýbajúceho a zbabelého občana. Nechá sa vmanévrovať do manželstva, v ktorom hviezdy ho vzrušujú viac než manželka, nedokáže prejaviti názor vo vyhranených životných situáciách.

Budovateľský optimizmus je ozvučený dobovou poéziou a častuškami, vo svete zúri kórejská vojna, pohraničníci úspešne strieľajú narušiteľov hraníc, nad hlavami krúžia sovietske družice a v obuvníckom priemysle vládnu pohodlné ženské pracovné topánky na nízkom opätku. V čase Pražskej jari je už z Jozefa známy amatérsky astronóm, muži sú vlasatejší a kritickejší než kedykoľvek predtým, a atrakciou nočného baru je striptízová tanečníca. Vstupom spriatelenej armád v auguste 1968 sa síce zdramatizuje usporiadaný Jozefov život (násilnou smrťou otca), ale neskoršie preverky potvrdia jeho vyhovujúci kádrový profil a ukotvia život v nanovo vymedzenom poriadku.

Témou rozporu doby a svedomia (Jozefov brat, pohraničník Viktor sa obesí, lebo sa nedokáže zmieriť so zabitím počas výkonu služby), autoritárskeho a humanistického postoja Trančík nadviazal na svoje predchádzajúce filmy (*Vítaz, Štvrtý rozmer*), navyše pridal rozpor dvoch vierovyznaní: štátnej a náboženskej dogmy. Hoc, pionieri sa v nedelu menia na miništrantov a „vesmír a pánboh sa nevyklúčujú“. Osudy ľudí určujú hviezdy, a keď padá hviezda – aj tá komunistická, – treba si predsa niečo priať.

Do obdobia 50. rokov sa v roku 1990 vrátil aj Jan Schmidt vo filme *Vracenky* – avšak odlišným spôsobom: zvolený čiernobiely filmový materiál kombinuje s archívnymi spravodajskými zábermi z priebehu prípravy, budovania a slávnostného odhalenia pražského Stalinovho pomníku (1949–1955), z tryzny za Stalina aj za Gottwalda. Príbeh najväčšieho európskeho súsošia slúži ako podložie pre príbeh malého Honzu, jeho ešte menšej sestričky, a maminky, ktorá sa aktívne podieľa na budovaní šťastnej budúcnosti pod vedením KSČ. Výsledkom je vizuálne kompaktný celok, dobové plagáty a heslá dotvárajú zákutia Prahy, v ktorých vedľa seba koexistujú občania rôznych vierovyznaní – komunistického, židovského, katolíckeho aj protestantského. Školská tabuľa slúži na jednej hodine ako závesný podklad pre učebné mapy o zázrakoch Ježišových, na inej hodine o zázrakoch Leninových. Nahradzovanie jednej doktríny ďalšou reprezentuje hneď úvodný výjav zo zdevastovaného kostola s Leninovým portrétom na mieste oltárneho obrazu; k obdobným významovým posunom bude dochádzať aj neskôr, keď sa z ulíc začnú vytrácať drobní živnostníci a ich obchody zostanú zadebnené, v bytovke prestane ordinovať súkromný zubár, z verejných činiteľov sa stanú vlastizradcovia, a nakoniec, keď mamka, presvedčená komunistka, zvesí obraz Stalina a nahradí ho zátiším s kvetmi.

Smoliar a nechcený grázlel Honzík je tiež glosátorom udalostí a ľudí, ktorí ho obklopujú; jeho sestrička sa už v predškolskom veku bifluje budovateľské veršovačky, v škole prelepujú učebnice s menami vlastizradcov a odborárske „rekreácie“ sú v skutočnosti pracovné tábory. Čo platilo ešte prednedávnom, je dnes fuč, staré hodnoty rýchlo nahradili nové a k tomu vytesané do žuly. Mamkina choroba je v skutočnosti krytím pre jej dočasné väznenie, ale tiež chorobnou vierou, z ktorej sa musela vystrábiť. Názov filmu odkazuje nielen na loptovú hru „vracanky“, ale aj spätný pohľad na začiatok *konca stalinizmu v Čechách*.

IV. Holokaust s veľkým a malým H: Nedodrzaný sľub a Protektor

Kým za komunizmu patrili filmy s vojnovou tematikou k lukratívnym ob- jednávkam, ktorých potreba narastala pri každom okrúhлом výročí a ziskom za ne boli čestné tituly, po roku 1989 ich výroba logicky skončila. Ideologický obraz sveta, dokazovanie jedinej Pravdy a „veľké“ príbehy revolučných zápasov a ich osobností sa ocitli na šrotovisku dejín. Navyše, spoločnosť unavenú z ixkrát prepísanej histórie, zaplavilo množstvo trezorových filmov, vrátane

tých vojnových, a skrivené miesta ponaprávali sprístupnené písomnosti. Niet preto divu, že záujem o dané historické obdobie sa navrátil nie skôr ako koncom dekády (*Všetci moji blízkí*) a s ďalším časovým odstupom adaptáciou novely Leopolda Laholu *Rozhovor s nepriateľom* a koprodukčným *Nedodržaným sľubom*.

Spoločné česko-slovenské dejiny rozdeľuje obdobie Protektorátu a slovenského štátu a z neho plynúce osobité frustrácie. Na jedno takéto citlivé miesto sa rozhodol zamerať práve *Nedodržaný sľub* Jiřího Chlumského – a to pracovný a zberný tábor židovského obyvateľstva v Seredi. Osud židovského mladíka Martina Friedmanna, natočený podľa skutočných udalostí, sa odvíja od zmarenej kariéry nádejného futbalistu, cez likvidáciu jeho početnej rodiny, dobrovoľný príchod do seredského koncentráku, útek z pľúcneho sanatória do katolíckeho kláštora, prechod k partizánom, až k povojnovému návratu domov. Veľké dejiny a dejatelia sú „nenápadne“ infiltrovaní do každodenných situácií súvisiacich s lokálnou židovskou komunitou: politický vzostup bánoveckého farára Jozefa Tisa, Hitlerova podobizeň na slovenských známkach, emigrácie Židov do Ameriky a Palestíny, zostrujúce sa antisemitské prejavy, arizácia židovského majetku, transporty do Poľska atď. Popri všeobecne známych faktoch sa objavujú aj tie menej známe: Biskupice (časť Bratislavy) boli známe ako silne antisemitské, a na Patrónke (lokality Bratislavy) bol vytvorený zberný tábor pre zahraničných Židov.

Napriek pomerne novému pohľadu na okolnosti deportácií na Slovensku sa autori nevyhli žánrovým klišé a vysokej miere didaktickosti; lineárne vyzropaný príbeh je maľovaný pôsobivou kamerou (s obľúbenými vertikálnymi zdvihmi), redukovanou farebnosťou, nenápadnou a pritom dojímavou orchestrálnou hudbou, a názov filmu prezrádza málo nosnú pointu. Epilógom s reálnym Friedmannom, nakrúteným počas návštevy Bratislavy v 2008, sa autori prihlásili k tradícii podobne ladených „skutočných“ príbehov a „Schindlerových zoznamov“.

Pokiaľ *Nedodržaný sľub* nadviazal na istú tendenciu filmov o holokauste, český film Marka Najbrta *Protektor* naznačil možnosti odlišného prístupu k histórii – prepojením žánrového rámca (melodrámy) so sebareflexivitou, ktorá sa nedotýka iba filmového média, ale vytvára multimediálne a intermedialne prostredie: filmom (film o filme, film v kine, archívne materiály, dobový žurnál s intervenciou animovanej grotesky), rozhlasom (pracovníci rozhlasu, audiozáznamy), fotografiou, grafikou (novinové titulky, časopis *Kinorevue*), výtvarným umením (výstava) a umením akcie (podvrtné aktivity Petra a Hanky). Multiplikovaním obrazových informácií *Protektor*, dá sa po-

vedat', nadviazal na avantgardné postupy Alfréda Radoka¹² a Laterny magiky; viacepozície, symbolickosť, redukovaná farebnosť nemajú ďaleko od vizuálnej uhrančivosti *Európy* Larsa von Triera.¹³

Príbeh manželskej dvojice Hanky a Emila na sklonku prvej republiky a za protektorátu môže na prvý pohľad pôsobiť ako tuctový príbeh z červenej knižnice. Privátne dejiny sú skladané z násilne ukončenej Hankinej hereckej kariéry z dôvodu jej židovského pôvodu, kariérnym vzostupom jej manžela Emila, rozhlasového redaktora, ukrývaním sa Hanky v byte, krátkym Hankiným dobrodružstvom s premietateľom Petrom, mimomanželskou aférou Emila s kolegyňou aj začínajúcou novinárkou, Hankin odchod s transportom. Tolko len základná schéma. Zaujímavejšie je začlenenie veľkých dejín do naratívu: zabratie časti českého územia po Mníchovskej dohode v roku 1938, obsadenie Čiech a Moravy nemeckými okupantmi, nariadenie o cenzúre, titulky z dobovej tlače týkajúce sa zostrujúcich sankcií voči židovským občanom, nástup Heydricha do funkcie protektora, atentát na Heydricha, deportácie Židov atď. Historické fakty majú len stručnú informatívnu hodnotu a neslúžia na dramatizáciu deja. Východiskový motív atentátu funguje ako anekdota (nedorozumenie okolo skrývaného bicykla navodí dojem Emilovho hrdinstva), motív holokaustu je umeleckými intervenciami Hanky a Petra odpatetizovaný, a záverečný úder, ktorý utrži Emil, pôsobí bolestinskejšie (v duchu Emilovej priposranosti) než pochod židovských odvedencov.

Príbeh Emila a Hanky je príbehom *spoza* plátna Veľkých dejín, nie príliš vzdialený mnohým osudom prvorepublikových hviezd – Oldřicha Nového, internovaného za odmietnutie rozviest' sa so svojou židovskou manželkou; Huga Haasa, vyhodeného z Národného divadla pre židovský pôvod; Zdeňka Štěpánka, ktorý v rozhlasovom vysielaní prečítal vládne prehlásenie o prijatí Mníchovskej dohody, a v Národnom divadle v mene českých umelcov vyjadril lojalitu voči Veľkonemeckej ríši po atentáte na zastupujúceho ríš-

¹² Osud Hanky z *Protektora* sa prekrýva s osudom Hanky z *Daleké cesty*: obe majú manžela nežidovského pôvodu, musia odísť z výhodného zamestnania a obe sa dobrovoľne rozhodnú pre transport v dobrej viere, že tak uchránia manžela od represii.

¹³ Samozrejme, že sa vnucuje aj príbuznosť s *Nehanebnými bastardmi* Quentina Tarantina: prostredie kina, sledovanie premietaného filmu spoza plátna, intervencie do filmového obrazu a jeho deštrukcia.

skeho protektora Reinharda Heydricha.¹⁴ Účasť na „malej kolaborácii“ ne-
minula takmer žiadneho občana Protektorátu ani slovenského štátu – či už
išlo o viac-menej vynútené verejné prejavy alebo kopanie zákopov. Postava
Emila vybočila z radu svērárkovsko-hřebejskovských tragikomických postáv
– nepotrebuje byť komikom a glosátorom, ktorý z nás vytlačí úsmev aj slzu,
pretože ako **typ** je sám osebe poľutovaniahodný a v tom zmysle tragikomický.
Protektor sa úspešne odklonil od dobrotivého, ale zbabelého *tatíkovského*
prototypu a roztomilých detských a tínedžerských hrdinov (konečne žiadne
deti!), ktorých šibalstvá a prvé lásky sú vítané v každej domácnosti.

Uvedené príklady svedčia o odlišnom prístupe k historickej reflexii – kým
český film avizuje rozchod s nedávnymi tradíciami (napr. prostriedkami se-
bareflexivity: *Kawasakihó rúže*, *Protektor*), v slovenskom filme evidujeme
kontinuálne pokračovanie vo filmových postupoch 80. rokov a opatrnicvo
v kritickej reflexii kontroverzných zákutí histórie (kto by mal odvahu pustiť
sa do Tisa, Hlinku alebo Dubčeka?).¹⁵ Slabou náplastou je úspešnosť sloven-
ských hercov, cez ktorých sú s obľubou filtrované boľacky českej spoločnosti
– v kľúčovej alebo vedľajšej úlohe „padoucha“ (*Kawasakihó rúže*, 3 sezóny
v *pekle*, *Protektor*, *Pouta*) alebo morálne ambivalentnej postavy (*Kawasaki-
hó rúže*).¹⁶ Národní hrdinovia bývajú vyberaní hlavne z domáceho košiara
(Výnimkou je slovenský geroj Jánošík s dvojnásobnou českou úspešnosťou:
T. Pištěk, V. Jiráček).

90. roky priniesli novú šancu nadviazať na rozchod s tradičnou podo-
bou historizmu, ktorý prebehol v 60. rokoch,¹⁷ a začať s obnovou pamäti
a historického vedomia prostriedkami postmodernizmu: popretím histórie
s veľkým H a jej nárokov na pravdivosť, rozbitím celistvého historického času
v prospech útržkovitosti a kolážovitosti, opustením od chronológie tradičnej

¹⁴ Petr Koura, „Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu,“ Tereza Cz Dvořáková,
„Třináct minut protektorátní idyly. Reportáž z Filmových žní 1941 a co v ní není,“
in *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové zobrazení zla*, ed. Petr Kopal
(Praha: Casablanca, 2009), s. 88, 184.

¹⁵ Úspešnejší sú v tomto ohľade divadelníci – divadlo Aréna uviedla hry: *Tiso* (2005)
a *Dr. Gustáv Husák* (2006).

¹⁶ O slovenskej identite v českých filmoch viac: Jana Dudková, „Milý Iný: Slovenská
identita v českom filme,“ *Slovenské divadlo*, 57, 2009, č. 1, s. 11–23.

¹⁷ Jiří Rak, „Hledání nového obrazu minulosti,“ in *Filmový sborník historický 4*
(Praha: NFA, 1993), s. 37–41.

naratívnej schémy, zapojením sebareflexivity atď.¹⁸ Dvadsať rokov praxe však ukázalo, že realita je trochu inde, navyše stále platí, že dejiny sú ovládané mužským hlasom a podľa toho sú konštruované príbehy a ženské postavy, pasívne koexistujúce vedľa novodobých dejateľov – eštabáka či disidenta. A hoci história (teda písanie o minulosti) je ovládaná prítomnosťou¹⁹, nad prítomnosťou, obzvlášť v slovenských pomeroch, stále bdie agilný duch minulosti – pomníky sa ľahšie stavajú než boria, obzvlášť tie danajské.²⁰

Bibliografia

- Balaďa, Ivan, dir. *Archa bláznů aneb Vyprávění z konce života*. Film. Filmové studio Barrandov, 1970–1990.
- Brynych, Zbyněk, dir. *Transport z ráje*. Film. Filmové studio Barrandov, 1962.
- Cieslar, Jiří. „Zkušenost s minulostí.“ In *Filmový sborník historický* 4. Praha: NFA, 1993. s. 43–47.
- Dudková, Jana. „Milý Iný: Slovenská identita v českém filme.“ *Slovenské divadlo* 57, 2009, č. 1, s. 11–23.
- Dvořáková, Tereza Cz. „Třináct minut protektorátní idylly. Reportáž z Filmových žní 1941 a co v ní není.“ In *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové zobrazení zla*, ed. Petr Kopal. Praha: Casablanca, 2009. S. 184.
- Hanák, Dušan, dir. *Ja milujem, ty miluješ*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1980.
- Hanák, Dušan, dir. *Ružové sny*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1976.
- Hanák, Dušan, dir. *Tichá radosť*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1985.
- Herz, Juraj, dir. *Spalovač mrtvol*. Film. Filmové studio Barrandov, 1969.
- Hollý, Martin, dir. *Právo na minulosť*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, Československá televízia Bratislava, Tvorivé združenie EKLAN Moskva, 1989.
- Hřebejk, Jan, dir. *Kawasakihō rûže*. Film. Infilm Praha, Infinity, Biermann, Tom, 2009.
- Chlumský, Jiří, dir. *Nedodržený slub*. Film. Genta film, Slovenská televízia, Česká televize, SPI International Central Europe, Studio 727, Jewish Partisan Educational Fund, MK SR, 2009.

¹⁸ Robert A. Rosenstone, „Budoucnost minulosti. Film a počátky postmoderní historie“, *Illuminace* 16, 2004, č. 1, s. 43–48.

¹⁹ Jacques Le Goff, *Paměť a dějiny* (Praha: Argo, 2007), s. 118.

²⁰ Kauza okolo „darovanej“ jazdeckej sochy Svätopluka od komunistického prominenta Jána Kulicha, šachová rošáda s „darovaným“ súsoším Cyrila a Metoda mestu Komárno.

- Jakubisko, Juraj, dir. *Dovidenia v pekle, priatelia!* Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, Stella Telecinematografica Roma, Gold Film Anstalt Vaduz, RAI TV 2 Roma, 1970–1990.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Lepšie je byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý.* Film. J&J Jakubisko Film, 1992.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Vtáčkovia, siroty a blázni.* Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, Como Films Lux c. c. f. Paris, 1969.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Zbehovia a pútnici.* Film. Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, Zebra Films, A.– Goldfilm – Compagnia Cinematografica Champion S. p. A., 1968.
- Kadár, Ján, Klos, Elmar, dir. *Obchod na korze.* Film. Filmové studio Barrandov, 1965.
- Kachyňa, Karel, dir. *Kočár do Vídně.* Film. Filmové studio Barrandov, 1966.
- Kachyňa, Karel, dir. *Ucho.* Film. Filmové studio Barrandov, 1969.
- Koura, Petr. „Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu.“ In *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové zobrazení zla*, ed. Petr Kopal. Praha: Casablanca, 2009. S. 88.
- Lančarič, Patrik, dir. *Rozhovor s nepriateľom.* Film. Farbyka, 2007.
- Le Goff, Jacques. *Paměť a dějiny.* Praha: Argo, 2007.
- Luther, Miloslav, dir. *Skús ma objať.* Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, Slovenská televízia Bratislava, 1991.
- Mašíň, Tomáš, dir. *3 sezóny v pekle.* Film. Dawson Productions, Babelsberg Film GmbH, Trigon Production, Česká televize, RWE, UPP, Soundsquare, Štátny fond ČR, MK SR, Eurimages, 2009.
- Mináč, Matej, dir. *Všetci moji blízki.* Film. In Film Praha, Česká televize, Sting, Titanic, STS Markíza, Kirch Media, 1999.
- Najbrt, Marek, dir. *Protektor.* Film. Negativ, Česká televize, UPP, SoundSquare, 2009.
- Němec, Jan, dir. *Démanty noci.* Film. Filmové studio Barrandov, 1964.
- Nvota, Juraj, dir. *Muzika.* Film. ALEF Film & Media Group, 2007.
- Pavlásková, Irena, dir. *Corpus delicti.* Film. Filmové Studio Barrandov, 1991.
- Radok, Alfréd, dir. *Daleká cesta.* Film. Československý státní film, 1949.
- Rak, Jiří. „Hledání nového obrazu minulosti.“ In *Filmový sborník historický 4.* Praha: NFA, 1993. S. 37–41.
- Rosenstone, Robert A. „Budoucnost minulosti. Film a počátky postmoderní historie.“ *Illuminace* 16, 2004, č. 1, s. 43–48.
- Schmidt, Jan, dir. *Vracenky.* Film. Filmové Studio Barrandov, 1990.
- Špaček, Radim, dir. *Pouta.* Film. Bionaut Films, Státní fond ČR, Česká televize, UPP, Film Studio Gatteo, SoundSquare, HBO, 2009.
- Štecko, Lubomír, dir. *Stanislav Babinský – život je nekompromisný bumerang.* Film. Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, 1990.
- Šulík, Martin, dir. *Neha.* Film. Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, 1991.
- Šulík, Martin, dir. *Všetko čo mám rád.* Film. Charlie's, Slovenská televízia Bratislava, Pro Slovakia, 1992.
- Šulík, Martin, dir. *Zlatá šedesátá.* Film. První veřejnoprávní, Česká televize, Slovenský filmový ústav, 2009.

- Tarantino, Quentin, dir. *Inglourious Basterds*. Film. Universal Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, Zehnte Babelsberg, Visiona Romantica, 2009.
- Trančík, Dušan, dir. *Keď hviezdy boli červené*. Film. Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, Constellation Production Paris, 1990.
- Trančík, Dušan, dir. *Štvrtý rozmer*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1983.
- Trančík, Dušan, dir. *Vítaz*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1978.
- Trier, Lars von, dir. *Europa*. Film. Alicéléo, Det Danske Filminstitut, Eurimages, 1991.
- Tyc, Zdeněk, dir. *Žiletky*. Film. Ajeto Film, ArtCam, Česká televize, 1993.
- Uher, Štefan, dir. *Organ*. Film. Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1964.
- Uher, Štefan, dir. *Panna zázračnica*. Film. Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1966.
- Vorel, Tomáš, dir. *Kouř*. Film. Filmové Studio Barrandov, 1990.

Summary

Alone Together – Reflection of the Past in Slovak and Czech Films

The article deals with updating of historical facts and the relation between History with a capital “H” and histories with a small “h” in selected films produced after 1990 which reflected four historical periods: 1. The end of the 1980s and beginning of the 1990s with the political transformation of the society (Tenderness & Blades); 2. Political normalization of the 1970s and 1980s (Music & Kawasaki’s Rose); 3. Stalinism of the 1950s (When Stars Were Red & Vracenky); 4. WW II and Holocaust (Broken Promise & Protector). Films with historical themes reveal two principles: a reflection of the “hot” reality and temporal distance; two temperaments: intuitive, first-hand temperament and a constructive temperament without emotions. This duality corresponds with perceiving and understanding the past either as a burden of history or as liberation from the past.

Eva Filová (1968) efilova@gmail.com

Působí na katedre Umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií VŠMU v Bratislave, kde prednáša Dejiny svetového filmu a Experimentálny film. Dizertačnú prácu napísala na tému *Kapitolky z dejín slovenského erosu (1921–1970)*, venuje sa slovenskej kinematografii, rodovej problematike a príležitostne občianskemu aktivizmu.

Ako sa Juraj a Alžbeta vlastné mýty podujali rúcať

Revízia sociokultúrnych mýtov vo filmoch

Jánošík – Pravdivá história a Bathory

Juraj Malíček

Bez ohľadu na permanentne kritický stav slovenskej kinematografie, pričom sme si vedomí skutočnosti, že toto konštatovanie je viac žurnalistickou floskulou, respektíve „folklorom“ ako faktom pomenúvajúcim reálny stav vecí, žiada sa nám hneď na úvod vysvetliť, prečo k obojm filmom, ktoré budú predmetom našich komparatívnych interpretačných sond – *Jánošík – Pravdivá história* a *Bathory*, pristupujeme primárne ako k filmom slovenským, hoci v oboch prípadoch ide o koprodukčné projekty, v ktorých je v konečnom dôsledku slovenská účasť dokonca možno menšinová.

Dôvod je prostý až banálny. Chceme sa na ne dívať rovnako, ako sa na ne v domácom kontexte dívali široké divácke masy. Tie totiž do kín prilákala aj akási, v rámci distribučnej stratégie hojne forsírovaná, dvojdomosť uvedených diel. Na jednej strane práve ich „slovenskosť“ – vzhľadom na látku, tému, obsah – na strane druhej ich „ne-slovenskosť“ na úrovni realizácie. Akoby sa tvorcovia takýmto spôsobom vysporiadavali so stigmou súčasného slovenského filmu, v ktorej ono „slovenské“ apriori neznamena geografickú lokalizáciu, ale – z hľadiska potenciálneho masového diváckeho záujmu – diskvalifikačný estetický súd. „Slovenský“ potom môžeme čítať aj ako divácky vlašne prijatý, až neúspešný. *Jánošík – Pravdivá história* i *Bathory* sa takémuto čomusi dokázali vyhnúť. Masívna adresná kampaň stojaca práve na „neslovenskej slovenskosti“ dokázala vzbudiť záujem najširších diváckych mas, a preto oba filmy môžeme v domácich pomeroch považovať za komerčne relatívne veľmi úspešné.¹

¹ *Barthory* je z hľadiska návštevnosti najúspešnejším slovenským filmom od vzniku samostatnej republiky – v kinách ho videlo takmer 430 000 divákov. *Jánošík: Pravdivá história* so 150 000 divákmi síce pôsobí vedľa *Bathory* ako chudobný príbuzný, avšak v slovenských kontextoch je to stále mimoriadne číslo. *Bathory* sa v roku 2008 stal najnavštevovanejším filmom roku vôbec, *Jánošík* v roku 2009 štvrtým najnavštevovanejším. Oba filmy kritika prijala rozporuplne, tieto hodnotenia však

Obe diela vstúpili do kín s jasným žánrovým zaradením (historické veľkofilmy), obe od začiatku jasne deklarovali ambíciu presiahnuť lokálny rozmer smerom ku globálnemu a obe chcú fungovať minimálne v dvoch recepcných rovinách, pričom na jednej z nich celkom vedome pracujú s voľnou intertextuálnou sieťou obsahujúcou ani nie tak priame pramenné archetexty, ale veľmi povrchné povedomie o nich nepresahujúce všeobecný kultúrno-historický rozhľad. A práve on fungoval v domácom kontexte ako základ ich recepcného kódu. V prípade Jánošíka je tento domáci kontext zreteľnejší, rovnako výrazne funguje na Slovensku a v Poľsku, v menšej miere v Čechách a minimálne v Maďarsku, v prípade Bathory však môžeme vraviť o kontexte globálnom, už preto, že Alžbeta Bátoriová sa stala súčasťou globálneho inventára hororových ikon.

Jánošík z Terchovej, hôrny chlapec, ľudový hrdina, zbojník so sociálnym cítením, ktorý bohatým bral a chudobným rozdával, bytostne odmietajúci skrivodlivosť, napráva krivdy, miluje Aničku, polapený zradnou lestou – podsypte mu hrachu, budete bez strachu. Ideologicky a nacionalisticky zneužitá projekcia porobeného národa zaťaženého traumou malosti. Zosobnená idea romantizmu štúrovskej generácie, z histórie vyrastajúci symbol národného obrodenia. Kanonizovaný Jánošík je dielom literárnej a filmovej tradície, lokálna verzia Villiama Tella či Robina Hooda, bez výrazného globálneho presahu, ale s podobným potenciálom. Film o ňom pokladá za dôležité vyrovnáť sa s jeho obrazom už v názve, odmieta oxymoron prítomný v slovom spojení Pravdivá história a zaťažuje ho iným významom – zamlčaným predpokladom, že tie ostatné Jánošíkove histórie sú lžou. Štúdium v seminári, otec týraný zemepánom, akt vedomej vzbury proti systému, to všetko v Pravdivej histórii chýba, lebo to nie je ani pravda, ani história.

Krvavá grófká, masová vrahyňa týrajúca v útrobach majestátneho hradu úbohé dievčatá, kúpe sa v ich krvi, aby zostala večne mladá. Žena netvor, zlá skrz naskrz. Takto ju poznáme, respektíve, nie poznáme, ale toto je jej obraz sprítomňujúci sa vo vedomí potenciálneho recipienta v momente, keď zaznie jej meno. Zajatá, vžitá kultúrna skúsenosť. Z hojného rezervoára tradičných spracovaní príbehu o Alžbete Bátoriovej, ktoré nesú zodpovednosť za takýto pohľad na ňu, ťažko vybrať dielo, ktoré by sme mohli pokladať za kánon, kánonom je skôr práve súbor takýchto tradičných spracovaní zodpovedajúcich historickému obrazu Bátoriovej. Jakubiskova *Bathory* tento kánon spochyb-

nie sú mienkotvorné. Ich mediálny obraz ako filmov mimoriadne úspešných sa totiž budoval prostredníctvom účelového PR a bulváru. Obom filmom sa napríklad dostalo tej výnimočnej cti, že sa na ne organizovali zájazdy z vidieka.

ňuje, stavia sa k nemu konfrontačne, odmieta ho a práve to z nej robí divácky potenciálne atraktívny film. Ponúka radikálne iný, opačný pohľad, mení pozície vinníka a obete.

Kódujúci takýto obsah (a odkaz), sú *Jánošík – Pravdivá história* a *Bathory* filmy s rovnakým prístupom ku kánonu, k tradícii, k mýtu. Predpokladajú povedomie o ňom, jeho aspoň fragmentárnu znalosť, aby ju mohli spochybniť, odmietnuť, uviesť na „pravú“ mieru, zrevidovať. Ako sme už naznačili, v prípade *Jánošíka – Pravdivéj histórie* je tento aspekt omnoho limitujúcejším prvkom ako v prípade *Bathory* – Jánošík je „lokálnejší“, *Bathory* „globálnejšia“.

V prvej z recepčných rovín, ktorá nás zaujíma najskôr, bez intertextuálnej siete, bez povedomia o kánone, dívajúc sa na *Jánošíka – Pravdivú históriu* a *Bathory* bez *Jánošíka* a bez *Bátoriovej* je potenciálna divácka atraktívnosť oboch filmov obsiahnutá v žánri historického veľkofilmu. Jej mierou môže byť výprava, choreografia akčných a davových scén, zdanie autenticity vzhľadom na zobrazovanú historickú epochu a realie, prípadne ideový, či myšlienkový presah bezprostredne súvisiaci s témou filmu, nie priamo s obsahom.

I tu je štartovacia pozícia rovnaká, oba filmy kladú maximálny dôraz na prvotné zdanie maximálnej možnej autenticity, zhody medzi zobrazujúcim a zobrazovaným. Kostýmy, rekvizity i realie zodpovedajú historickej dobe, príbehy sa odohrávajú pevne vsadené do kontúr príslušného historického obdobia. Ak sa ale posunieme len trošička ďalej, vstúpime hlbšie do filmu, ukáže sa nám, ako veľmi sa autorské koncepty oboch filmov rozchádzajú.

Zdanie autenticity v *Bathory* je vonkajškové, zjavné, príbeh vsadený do historického rámca môže fungovať bez ohľadu na dobu. Alžbeta, vo filme precízne až pedantne zvaná Eržebet, je silnou ženou na mužskom ihrisku, čelí intrigám palatína Turzu prahnúceho po jej obrovskom majetku. Dívame sa na korporátny triler zhodou okolností odohrávajúci sa hlboko v minulosti, zaplietame sa do pletenca intríg a spojenectiev, sledujeme Eržebet v náručí mužov, ktorí ju milujú, alebo ktorých milovala. Využívajú metaforu šachovej hry *Jakubisko* stavia príbeh, ktorý sa síce odohráva v minulosti, ale nie je ňou vnútorne definovaný. *Jakubiskova* minulosť – *Bátoriovej* prítomnosť je našou prítomnosťou, len v iných, historických kulisách. Aktualizačné momenty tento rozmer filmu ešte prehľbujú, *Jakubisko* reviduje obraz minulosti prostredníctvom intertextovej hry, v ktorej svet vtedy a tam funguje v zásade rovnako ako dnes a tu. Preto sa Eržebet môže stretnúť a stretáva sa s *Caravagiom*, bez ohľadu na to, ako veľmi absurdne sa nám to môže javiť,

a preto mnísi jazdia na kolieskových korčuliach, filmujú, či fotia a počúvajú gramoplatne. Jakubisko plne a legitímne využíva umeleckú licenciu postmoderny na to, aby dopovedal zamlčané, ukázal, čo ukázať za iných okolností by bolo prinajmenšom trúfalé. Slepá škvrna v životopise maliarovom tak môže byť vyplnená pobytom v Uhorsku, v službách Erzébet.

V Pravdivej histórii je to inak, hoci aktualizácii sa nebránia ani jeho tvorcovia (viď scéna intímneho zblíženia hlavného hrdinu a jeho milej, v ktorej sa oddávajú praktike v danom historickom období a kontexte priamo nemysliteľnej). Jánošíka totiž akoby nezaujímali príbeh, ale – vo vzťahu k našej prítomnosti – samotný hrdina a to, aká je jeho doba a aké mechanizmy v nej fungujú. Lebo predovšetkým o tom je Jánošík – o okolnostiach a situácii, za akej sa mohol vtedy a tam odohrať príbeh, ktorý má zmysel rozprávať dnes a tu. Preto často Jánošík pôsobí komicky, na rozdiel od Erzébet. Ten charakter, tá postava nie je postavou našej prítomnosti zasadenou do historického kontextu, ale je pokusom o rekonštruovanie charakteru, ktorý sa vtedy a tam mohol stať základom svojho dnešného mýtu. Toto v Jánošíkovi, ak je to v ňom skutočne prítomné a my sme presvedčení, že áno, je jeho najväčšou devízou, pokojne umeleckou a zároveň, z hľadiska diváka, jeho najväčším hendikepom. Sledujeme zrod mýtu, personalizovanie výnimočnej kvality do kohosi veľmi konkrétneho. To, čo dnes nazývame ľudovou slovesnosťou, poverou, výmyslom, žilkou v opasku, ktorá zbojníkovi umožní dostať sa zo zajatia, tento, z dnešného uhla pohľadu, nad-prirodzený mechanizmus oslobodenia je v Jánošíkovej prítomnosti legitímnou súčasťou vnímania reality. Je predmetom praktickej, fungujúcej viery, nie stopou pohanstva, ale prejavom jeho transformácie. Hranica medzi racionálnym a iracionálnym nefunguje. Mágia živlov je rovnakou súčasťou Jánošíkovej prítomnosti ako už dávno inštitucionalizované kresťanstvo, fungujú vedľa seba, spolu, ako dve tváre prítomnosti. Ku konfrontácii a konfliktu nedochádza, nemá prečo k nemu dôjsť. Čarodějnice, vedma, nie je „osvietenou“ figúrou, nemá nič spoločné s postavou vedmy, ktorá je prítomná aj v Bathory. Osoba Jánošíka, osobnosť, reprezentuje kvalitu, ktorá sa syntézou s dobovým vnímaním sveta môže stať a stáva mytologickým hrdinom presahujúcim svoju generáciu. Ten jeden, ktorého tí ostatní uchovávajú v generačnej pamäti. To, ako je to vo filme zobrazené, môže pôsobiť rušivo, predovšetkým v pasážach, v ktorých dochádza k prelínaniu reality a sna. Iný prejav toho istého – to, čo vo filme vnímame ako funkčný autentický folklór – žitý Jánošíkovu prítomnosť – pôsobí naopak veľmi silne, autenticky, uveriteľne.

Nie je jednoduché tomu porozumieť, existenciálny konflikt v časoch, v ktorých uvažovať o existenciálnom konflikte sa zdá priamo absurdné, nie je ľahké prijať, napriek tomu s ním film *Jánošík – Pravdivá história* pracuje, ba čo viac, stavia na ňom svoj fundament. Hrdinstvo, ktoré sa človeku jednoducho príhodí, lebo je iný a zároveň rovnaký ako jeho súčasníci. Film s ťažiskom mimo príbehu. Vedľa prostoty a jednoduchosti Bathory nepochopiteľný.

Ak by sme prijali vnútrožánrovú diferenciaciu historického filmu na psychologický a kostýmový, pričom prvému zodpovedá z hľadiska obsahu film životopisný, druhému historický (porovnaj Cieľ, str. 88), dostaneme sa na slepú interpretačnú koľaj, na ktorej medzi *Jánošíkom – Pravdivou históriou* a *Bathory* nebude výraznejší rozdiel, oba akoby boli psychologické a kostýmové zároveň, oba sú životopisné a dobrodružné. V recepcnej praxi je to ale inak, ak by sme tie diela konfrontovali ďalej a pokúsili sa v ich rámci odhaliť kvalitatívne kritériá, na základe ktorých by sme mohli jeden z nich vo vzťahu k tomu druhému označiť ako ten lepší, hodnotnejší, kvalitnejší, vedľa toho horšieho, menej hodnotného, menej kvalitného, nenájdeme na takúto diferenciaciu žiadny spoľahlivý kľúč, okrem osobného vkusu. A predsa taký kľúč intersubjektívne existuje. Je ním miera spoluprotvorby – autorský predpoklad, že divák dokončí film sám, vo svojom vedomí, domyslí ho, zvýznamní, „dopremýšľa“.

Ktorý z nich treba domyslieť viac?

Ponechajme zatiaľ túto otázku bez odpovede a sústreďme sa na oba filmy tak, ako sme ich videli – na druhej z recepcných rovín, komplexne, s vedomím kontextov vnútorného rámca – teda vo vzťahu ku kánonu. Jánošík s Jánošíkom a Bathory s Bátoriovou. Už na úrovni námetov a scenárov oba projekty spája idea vyrozprávať ešte raz to isté tak, aby to bolo iné. Ozvláštniť, zatraktívniť, aktualizovať kánon v súlade – a toto je mimoriadne dôležité – s históriou. A keďže história nemá povahu ontologickej skutočnosti, v oboch filmoch dochádza k umeleckej interpretácii historických faktov v súlade s autorským zámerom. Ten už je samozrejme iný, nevieme aký, len šípime, opierajúc sa o indicie prítomné ako vo filmoch, tak v ich vopred distribuovaných recepcných kódoch. Jánošíkovi ide o pravdivú históriu, Bathoryovej o rehabilitáciu.

Jánošíkova história je vo vzťahu k jeho mýtu až prozaicky banálna, kanonizovaný Jánošík je divácky omnoho atraktívnejší, preto sa filmová pravda o ňom sústreďuje aj na tento aspekt, skúma, ako a prečo (ak vôbec) sa reálny Jánošík mohol stať Jánošíkom kánonu – mytologickým hrdinom. Zopár ilustrovaných historických faktov presne rámcuje okolnosti Jánošíkovho

aktívneho zbojstva, ťažisko filmu je sústredené na vytvorenie uveriteľného psychologického portrétu, preto odmieta romantizujúci pohľad na hrdinu v prospech pohľadu existenciálneho. Jánošíka akoby proti jeho vôli utvárajú okolnosti, robí spontánne intuitívne rozhodnutia, ktorých následky nedomýšľa. Nie je hrdinom z morálneho presvedčenia, neženie ho žiadna vyššia mravná idea. Zbojstvo nie je jeho ideologický ani politický program (s výnimkou jediného náznaku, v ktorom Jánošík a jeho družina neozbývajú veteránov Rákociovského povstania), ale spôsob obživy, práca, remeslo. Takto vykreslený Jánošík je popretím svojho kanonizovaného obrazu, nezodpovedá predstave ani len fyzicky. Na dôvažok, Jánošík v Pravdivej histórii je výrazne pasívnou figúrou, obeťou okolností, nie iniciátorom, čím sa od kanonizovanej podoby odpútava takmer definitívne. Takmer preto, že v konečnom dôsledku hrdinom zostáva, nedochádza k obráteniu polarity a ani v Pravdivej histórii Jánošík nie je jednoducho zbojníkom – zločincem – kýmsi, kto programovo porušuje zákon. Tá pozícia z kánonu, v ktorej je obeťou, zostáva zachovaná.

Historických prameňov vypovedajúcich o Alžbete Bátoriovej je nepomerne viac, sú však kontaminované jej legendou – faktografickú podobu má len časť z nich. Ich presná ilustrácia by preto viedla iba k takému príbehu, ktorý by kánon potvrdzoval. Ak chceme do jej príbehu dostať nový dramatický rozmer, musíme prísť s nejakým predpokladom, ktorý nám historické fakty umožní interpretovať inak. Už sa to stalo, takýmto spôsobom sa Bátoriová stala súčasťou rezervoára upírskych tém, a vo filme Bathory sa to udialo znova, tentokrát je ale posun omnoho radikálnejší, lebo celkom mení rozloženie síl. Interpretuje historické pramene, fakty a legendy v súlade s autorskou ideou, podľa ktorej Eržebet nie je vinníkom, ale obeťou. Ak sú dejiny naozaj dejinami víťazov, je to vôbec ten najvďačnejší spôsob, ako jej príbeh vyzobrať znova. Zmeniť optiku nazerania, zo zápornej postavy urobiť postavu kladnú a podporiť tento prerod alternatívnym účelovým výkladom toho, čo o Alžbete vieme. V tomto snažení je Jakubisko veľmi precízny, jeho Alžbeta nie je „zlá“, ale „dobrá“, je kladnou, pozitívnou hrdinkou, čím sa z hľadiska axiológických kategórií diametrálne odlišuje od svojej kanonizovanej podoby.

Jánošík sa teda v revízií kánonu svojej kanonickej podoby nezrieka, skôr ju rozvíja, na rozdiel od Bathory, ktorá je v uvádzaní vecí „na pravú mieru“ nekompromisná a radikálna.

Ak do kontextového čítania oboch diel zapojíme skutočne celý komplex okolností, nielen samotné filmy a kánon, ale aj ich distribučnú stratégiu a celostné sprítomňovanie sa v realite – prvotnú distribúciu recepčného kódu, public relations, mediálne priesaky, generovanie potenciálne atraktívnych tém súvisiacich s okolnosťami vzniku toho ktorého filmu, môžeme v *Jánošíkovi – Pravdivej histórii* a *Bathory* a v ich vzťahu k ontologickej realite identifikovať tie isté vzťahy ako v ich vnútornom kontexte – teda vo vzťahu témy a kánonu.

Najprv je dôležité uvedomiť si, že ako *Jánošík – Pravdivá história*, tak *Bathory* sú už zo svojho kinematografického fundamentu umeleckými fikciami bez priameho napojenia na referenčnú realitu, ide jednoducho o diela, ktoré nemajú dokumentárny charakter. Ak sa za témou obracajú do histórie, ich ambíciou nie je vypovedať o nej na platforme humanitných vied, histórie a historiografie, ale na platforme umeleckej. *Jánošík – Pravdivá história* a *Bathory* sú jednoducho filmové fikcie, ich ambíciou preto nie je revidovať históriu, ale iba jej obraz spredmetnený v kánone. Jánošík tento stav akceptuje, ambíciou Bathory je ponúknuť vlastnú verziu histórie, akúsi „light“ históriu, v ktorej umelecký a vedecký obraz vzájomne nekorešpondujú, čo ale nevyhnutne neznamená, že jeden z nich sa mylí. Skôr ide o účelovú manipuláciu, v ktorej závery nevytvára sám divák, ale sú mu podsunuté tvorcom. Alebo ešte inak, jazykom žurnalistickej skratky – Jánošík históriu ilustruje, Bathory ju tvorí.

Ak nahliadneme do distribučného procesu, k medializovaným „zážitkom z nakrúcania“ oboch filmov, cesta k pointe sa výrazne skráti. Tým najzásadnejším, čo sa na Jánošíkovej ceste od námetu k filmu prihodilo, je niekoľkoročná prestávka v nakrúcaní. Hotovú Bathory vraj ktosi ukradol a žiadal za ňu výkupné.

Bez ohľadu na verifikovateľnosti jedného či druhého, ak by sme teraz na mali odpovedať na otázku, ktorý z filmov treba domyslieť viac, odpovieme, že *Jánošíka – Pravdivú históriu*. Zdá sa nám totiž celkom jednoducho pravdivejší, vo všetkých významoch toho slova.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
- Ciel, Martin. *Film, ilúzia a akcia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992.
- Ciel, Martin. *Pohyblivé obrázky*. Levice: Koloman Kertész Bagala, člen LCA Publishers Group, 2006.
- Holland, Agnieszka – Adamik, Kasia, dir. *Jánošík – Pravdivá história*. Film. Apple Film Production, 2009.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Bathory*. Film. Jakubisko film, 2008.
- Mander, Jerry. *Čtyři důvody pro zrušení televize*. Brno: Doplněk, 2000.
- Monaco, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava: Archa, 1997.

Summary

Shusterman, Richard: *Estetika pragmatizmu*. Bratislava: Kalligram, 2003.

The text is dedicated to the comparative interpretative probing of the movies *Jánošík* – the True History and *Bathory* with emphasis on searching for formal and contentual parallels. The basis is genre classification of both movies and their nearly identical distribution situation. Both movies have arisen in Slovak co-production with foreign partners and both operate with historical theme, which adequate reading is partly subjected to the knowledge of the specific reception coding. The movies dispose of two primary reception levels. The first one deals with historical movies imposing maximum emphasis on simulation of authenticity, the canon is entering the process of the reception on the second level, and which are both movies approaching in the confrontation manner. They discredit conventional notion and present a new one, more or less primal vision on frequently artistic processed theme.

Juraj Malíček (1974) juraj.malicek@gmail.com.

Pôsobí ako odborný asistent v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofickej fakulty, Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Venuje sa estetickému teórii populárnej kultúry a interpretácii a teórii filmu s dôrazom na filmový mainstream, žánre a subžánre v súlade s metodologickými východiskami Nitrianskej školy. V rámci aprobačného predmetu estetika vyučuje predmety Interpretácia filmu a Teória populárnej kultúry.

„Současný český videoart“ jako výzva filmovým studiím

Sylva Poláková

S uměleckými díly, která rozumíme pod označením *videoart*, se už také v Čechách dávno nesetkáváme jen v galeriích a muzeích. Přibývá případů, kdy jsou tato audiovizuální díla prezentována v kinosálech. Jsou jim věnované samostatné sekce na filmových festivalech nebo specializované programy v kinech. A v neposlední řadě se jim rovněž začíná věnovat filmová kritika, teorie a historie, kterým je dáván prostor nejen ve filmových časopisech (Cinempur, Film a doba, Iluminace), ale také v umělecky orientovaných periodikách jako je Ateliér či Flash Art.¹ S prezentací tzv. videoartu v kině se však nabízí otázka, v čem se vlastně *videoart* liší od filmu? Otázka po specifčnosti jedné umělecké disciplíny má efekt jako výstřel v lavinovém údolí. V době, kdy digitální média a jejich nástroje dokáží simulovat jakékoli jiné médium, se nemůžeme při definování specifčnosti média spoléhat na materiální charakteristiku. Samotné označení *videoart*, a stejně tak *film*, by pak bylo v mnoha případech nepravdivé. Kurátoři a dramaturgové se tak opírají o osobní úsudek založený na subjektivní zkušenosti. Náповědou jim bývá profesní příslušnost (filmová/umělecká) autora či autorky díla, přestože ani ti by se (až na výjimky) za video-umělce neoznačili. Pojmenovávání současných audiovizuálních děl prezentovaných v uměleckých institucích a v kinech stojí na vratkých argumentech.

Zabývání se termínem *videoart* souvisí s revizí příbuzných oblastí, jako je *film* nebo *nová média*. Přetrvávání neodpovídajících pojmů, ačkoli k vzájemnému prolínání dochází v rovině intermediality i interdisciplinarity zcela běžně, svědčí o určité rigiditě (akademici), nostalgii (umělecká kritika), pohodlnosti (kurátoři), ale i pragmatičnosti (zavádění nových označení s sebou

¹ Ve čtvrtletníku Umělec, který je považován za nejprestižnější české periodikum zabývající se výtvarným uměním, jsem v rámci rešerší na spolupráci s filmovými teoretiky a historiky nenarazila. Redakce ale spolupracuje s odborníky z mediálních studií jako je Denisa Kera a Pavel Sedlák, kteří se na stránkách časopisu věnují novým technologiím v umění, které jsou často ve vztahu právě k pohyblivým obrazům.

nese dočasné zmatení, které mívá negativní dopad na marketingovou strategii). Termín Noëla Carrollova *pohyblivé obrazy*², který byl navržen, aby zastřešil všechny tři zmíněné oblasti, se tudíž díky kombinaci výše zmíněných „zábran“ těžko ujímá. Přikláním se ke Carrollovu termínu *pohyblivé obrazy* navzdory jeho „používání“. A nebudu se pokoušet navrhnout jiné termíny, které by byly přijatelné pro populární i akademické účely. Místo toho se zaměřím na diskurzivní popis situace kolem „českého videoartu“ jako takového, z něhož teprve budu moci zpětně vyvodit, jakým způsobem tato debata ovlivňuje propojování nebo naopak vymezování diskurzu filmových studií a diskurz historie a teorie výtvarného umění. Vycházet budu především z rešerší českých specializovaných a odborných periodik (Ateliér, Cinepur, Film a doba, Flash Art, Iluminace, Umělec), které zahrnují uměleckou kritiku i odborné studie, a rovněž z vlastní zkušenosti s dramaturgickou činností.³

² Noël Carroll navrhuje používat termín *pohyblivé obrázky* (či obrazy – v originále jde o rozlišení mezi *picture* a *image*): „Možná, že označení *pohyblivé obrázky* je lepší než *film*, protože propaguje hlubokou charakteristiku této umělecké formy.“ Noël Carroll, „Definování pohyblivého obrazu,“ *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 24.

³ Čtyři roky jsem působila jako dramaturgyně a koordinátorka projektu Audiovisual, který probíhal od ledna 2005 do prosince 2008 vyjma července a srpna každý týden v pražském kině Světozor. Projekt se zaměřoval na „setkávání s audiovizuálními projekty z oblasti videoartu, netartu, reklamy, videoklipů, animovaného, experimentálního i studentského filmu doplněné přednáškami a debatami tvůrců, kritiků, teoretiků a dalších hostů“ (více o projektu a kompletní program všech čtyř sezón je dostupný na: <http://www.kinosvetozor.cz/cz/cykly-festivaly/2/Audiovisual/>, 30. 7. 2010.). Audiovisual jsem zakládala společně s Jindřiškou Bláhovou a Eliškou Děckou z katedry Filmových studií FFUK. Jednotlivé programy vznikaly ve spolupráci s lektory a lektorkami z různých oborů a ve spolupráci s několika institucemi (velký význam v dramaturgické skladbě měla organizace Tranzit – později Tranzitdisplay–, jejímž výběru patřil po celé čtyři roky vždy poslední termín v měsíci).

Význam provázanosti

Domnívám se, že postupné akceptování různých forem pohyblivých obrazů⁴ se odehrává v závislosti na průsečících mezi uměleckými školami, institucemi a organizacemi a s nimi spojenými konkrétními osobami umělců, kritiků, kurátorů, teoretiků a historiků.

Od dob prvních českých *videoartistů* působících zcela na okraji tehdejšího uměleckého provozu⁵ byly od počátku devadesátých let na uměleckých školách po celé republice zakládány ateliéry či instituty, pro které již nebyla práce s pohyblivým obrazem okrajovou záležitostí. Naopak návrat českých umělců jako Woodyho Vasulky a Michaela Bielického působících před rokem 1989 v emigraci a příchod zahraničních lektorů, kteří byli na uměleckých školách obzvláště vítáni, učinil z práce s audiovizuálními nahrávacími technologiemi výzvu. Během transformačního období vysokého uměleckého školství v devadesátých letech⁶ se objevilo hned několik uměleckých „láhni“, odkud vzešli mnohé umělkyně a umělci, pro něž se stala práce s pohyblivým obrazem charakteristickou. Mluvíme tu především o pražské Akademii výtvarných umění poté, co zde bývalý asistent Nam June Paika, Michael Bielický zakládá v roce 1991 Školu nových médií. Nebo o intermediálním ateliéru Václava Stratila a Keiko Sei na Fakultě výtvarného umění v Brně založené v roce 1993 při Vysokém učení technickém. Klauzurní a diplomové práce integrující pohyblivý obraz se na Vysoké škole umělecko průmyslové v Praze vedle tradičního ateliéru filmové a televizní tvorby objevovaly také v ateliéru konceptuální a intermediální tvorby vedeném nejprve Adélou Matasovou

⁴ Různými „formami pohyblivých obrazů“ na tomto místě myslím *aparát* a *dispozitiv*, v jakém jsou prezentovány. Přiklámám se k definicím aparátu a dispozitivu, jak je shrnuje David Norman Rodowick: „Pojem aparátu se týká aktuální technologie záznamu a projekce filmu, technického zařízení v doslovnějším smyslu... Dnes je pomocí tohoto pojmu stále možné s užitkem hovořit o specifičnosti estetických a percepčních podmínek vytvářených souborem konceptů nastolených s danou technologií. Dispozitiv se naproti tomu týká toho, v jaké situaci se nachází tělo a percepce vzhledem k předmětu vnímání.“ Petr Szczepanik – Jakub Kučera, „Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem,“ *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 102.

⁵ Srov. Martin Mazanec, „Výzkumný projekt: český videoart.“ Dostupný na [www: http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart](http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart), 30. 7. 2010.

⁶ Michal Koleček, „České vysoké umělecké školství. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény,“ *Flash Art*, 2009, č. 13, s. 46–47.

a Pavlem Kopřivou a poté Jiřím Davidem a Milanem Salákem.⁷ V druhé dekádě po roce 1989 se etablují další regionální umělecké fakulty. Pavel Kopřiva odchází učit na Fakultu umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde již působí Jiří Kovanda nebo Svatopluk Klimeš, oba významní zástupci české performance. Adéla Matasová přispívá k pedagogickému týmu Institutu umění a designu Západočeské univerzity v Plzni, jehož členy byli až do srpna 2009 také Michal Pěchouček a Dušan Zahoranský. Rovněž ve vlastní tvorbě všech těchto umělců-pedagogů vysledujeme zájem o pohyblivé obrazy, ať už je používají jako záznamový materiál, součást instalace, nebo je zajímají konceptuálně jako takové. Další umělecké okruhy vznikaly okolo samotných studentů (např. studenti z FaVU zabývající se animací okolo Filipa Cenka, který se později stal asistentem Václava Stratila). Potřeba a lačnost po vystavování, inspirovala vysoké umělecké školy k otevírání vlastních výstavních prostor. Studenti ale také byli a jsou iniciátory malých galerií, jejichž vedením se učí porozumět a orientovat se v uměleckém provozu. Užitečnosti těchto aktivit si byl vědom Jiří David, který ve svém ateliéru na VŠUP zavedl jako součást semestrálních povinností organizaci a kurátorství klauzurní či jiné výstavy studentů. Z absolventů a absolventek jeho ateliéru, kteří u této praxe zůstali, můžeme jmenovat Vasilu Artamonova nebo Terezu Velíkovou a Terezu Severovou, které se podílí na vedení pražské galerie Entrance. Mezi Davidovy studenty patřil hned dvakrát také Václav Magid, který připravil již několik výstav, v nichž pohyblivý obraz zaujímal nezanedbatelné nebo dokonce ústřední postavení. Dvakrát proto, že nejprve u Davida studoval na AVU a po dvouleté pauze na VŠUP. V současné době studuje Filosofii na FFUK a je zaměstnancem Vědecko-výzkumného pracoviště AVU. Pro Magida je charakteristické prolínání umělecké a kurátorské perspektivy, takže se může zdát, že své autorské práce promýšlí jako vědecké teoretické studie a kurátorské projekty pojímá jako kolektivní umělecká díla.

Od devadesátých let se uskutečnilo jen několik málo výstav, které tematizovaly pohyblivý obraz v dílech českých umělců. V roce 1994 se uskutečnila výstava prezentující „pionýry“ českého videoartu společně s první generací absolventů nových ateliérů a institutů; výstava *Český obraz elektronický* v ga-

⁷ Jiří David ateliér později přejmenoval na Ateliér intermédií a konfrontace. Práce s pohyblivým obrazem na VŠUP však nikdy nebyla otázkou jediného ateliéru. Takto pojednaná díla se čas od času objevila nejen na katedře volného umění, ale i na ostatních katedrách. V září roku 2008 byl otevřen Ateliér supermédií vedený Federicem Díazem zaměřený na nová média (tzv. *multidisciplinární laboratoř*, Srov. <http://www.vsup.cz/cs/volne-umeni/atelier-supermedii>, 30. 7. 2010.).

lerii Mánes se stala na dlouhou dobu jedinou souhrnnou reflexí pohyblivého obrazu v české výtvarné scéně. O více jak deset let později připravil Václav Magid další dvě výstavy, rozsahem však daleko menší.⁸ Výstavy *Věcné stavy* (2006) a *Punctum* (2007) spojovalo téma ohledávání „pravdy a lži“.⁹ Název první výstavy odkazuje ke stejnojmennému konceptu povahy skutečnosti, jak jej zformuloval Ludwig Wittgenstein ve spise „Tractatus logico-philosophicus“.¹⁰ Téma pravdivosti a manipulace bylo klíčové už pro první generaci umělců (zahraničních i českých), pro niž bylo rozkládání a znovu-sestavování pohyblivého obrazu jednou z metod, jak se orientovat v mediálně (obrazově) konstruovaném světě. Magidův výběr ale neměl takto jasně kritický apel. V druhé výstavě svůj volnější kurátorský výběr ospravedlnil Barthesovým termínem *punctum*.¹¹ Subjektivnost, k jaké se Magid zvolením Barthesova konceptu přiznává, nebyla lehkovážným gestem. Naopak poukázala na skutečnost, že české umělce a umělkyně pracující s pohyblivým obrazem nespojuje vědomá příslušnost k nějakému proudu, který by vycházel z jednoznačného zájmu o pohyblivý obraz v podobě videa nebo jednotné téma (např. kritika médií).¹²

O shrnutí vzájemné provázanosti pohyblivého obrazu ve výtvarném umění a *filmu* v českém uměleckém prostředí se na podzim roku 2009 pokusila kurátorka, historička a teoretička filmových studií Marika Kupková výstavou *Bad Filming* v Galerii U Dobrého pastýře v Brně. Díla vystavujících rozdělila do pěti sekcí, které byly pojednané jako instalace, obrazovky či projekce v simulovaném kinosálu a pojmenovány: *Žánrovost* (práce Marka Thera a Dušana Zahoranského), *kino atrakcí* (např. Petra Herotová a Viktor Takáč), *vyprávění* (např. Ivan Svoboda), *přímý odkaz a konstruovaný autor*

⁸ „Punctum,“ Centrum pro současné umění Futura, Praha, 2007; „Věcné stavy,“ Karlín studios, Praha, 2006.

⁹ Úplný seznam vystavujících a kurátorský text je dostupný na: <http://www.futuraproject.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-futura/vystavy/2007/punctum/>, 30. 7. 2010.

¹⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (Praha: OIKOYMENH, 2007).

¹¹ Roland Barthes, *Světlá komora* (Praha: Agite / Fra, 2005).

¹² O subjektivnosti v kurátorské činnosti zohledňující videoart píše také Martin Mazanec (Martin Mazanec, „Výzkumný projekt: český videoart.“): „...dříve směrodatné kategorie jako videoart, filmová avantgarda a experimentální film přestávají v souvislosti se současnými díly usnadňovat vnímání a interpretaci podobně označované tvorby. Vzniká tak ničím neomezená obrazová síť, *databáze* umění pohyblivého obrazu, do které je třeba vnášet vlastní interpretační trajektorii vycházející z individuální zkušenosti.“

(např. Adéla Svobodová). Slovník filmových studií, který Marika Kupková použila jako klíč k výstavě, byl možná jedním z důvodů, proč výstava neměla větší ohlas ve výtvarně orientovaných periodikách.¹³

S pohyblivým obrazem pracuje současná výtvarná generace „jen“ jako s jedním z výrazových prostředků, který ale jakoby zároveň nikde neměl chybět. Zastoupen je na malých krátkodobých výstavách, ve stálých expozicích, velkých přehlídkách výtvarného umění, výtvarně orientovaných festivalech; a umělecké provozy organizují doprovodné filmové programy.¹⁴ V době, kdy se s pohyblivým obrazem setkáváme takřka na každém kroku, to však není nijak překvapivá situace.¹⁵ Kina, která zažívají díky této situaci krizi, jsou zároveň „znovu-objevována“ pro svou specifickou podobu divácké zkušenosti (sledování pohyblivého obrazu na vymezeném místě a ve vymezeném čase). Sama zkušenost sledování filmu v kině prošla během své historie četnými změnami a mění se i teď už jen díky návykům, které si do kinosálu přinášíme „zvenčí“, a jak tyto „návyky“ zohledňuje současná filmová produkce a vybavenost kin.¹⁶ Kinosály přesto lákají výtvarné umělce pro zvýšenou soustředěnost diváka („efekt divácké zaujatosti“¹⁷), kterou mu nadále přisuzujeme. Nevyužívají je už jen kurátoři a dramaturgové, kteří v rámci svých komponovaných programů vyzkoušeli, jak funguje pohyblivý obraz určený pro galerij-

¹³ V segmentu periodik, která jsem pro tuto studii zpracovávala, jsem objevila pouze recenzi Pavliny Míčové. (Pavlna Míčová, „Bad Filming,“ *Flash Art*, 2009, č. 14, s. 56.)

¹⁴ *Přehlídky výtvarného umění*: Bienále mladého umění Zvon, Mezinárodní trienále současného umění, Praguebiennale, Tina B, ad.; *umělecky orientované festivaly*: Artfestival AFT, Festival ENTER, Multiplace, Namesfest, Street for Art, ad.; *umělecké provozy, které měly nebo mají filmový doprovodný program*: DOX, GASK Artfest, Meet Factory, Moravská galerie, Tranzitdisplay, Veletržní palác atd.

¹⁵ K tématu rozšíření pohyblivého obrazu do prostředí mimo kino (tzv. *filmová relokace*) Srov. Francesco Casetti <http://www.francescocasetti.net/en/publications.html>, 30. 7. 2010; Philippe Dubois, Lúcia Ramos Monteiro, Alessandro Bordina, (ed.), *Oui, cest du cinéma / Yes, it's cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms nad Spaces of the Moving Images* (Udine: Campanotto Editore, 2009); Malte Hagener, „Where is cinema (today)? The cinema in the age of media immanence,“ *Cinéma & Cie / International Film Studies Journal* 11, 2008, č. 4, s. 15–22.

¹⁶ Hyperstimulační prostředí, v němž žijeme, podněcuje schopnost selekce a rychlého vyhodnocování, které na druhé straně vede ke zploštění a povrchnosti; rozměňováním tradičního rozdělení veřejného a soukromého prostoru se zvyšuje potřeba být neustále v kontaktu skrze komunikační technologie.

¹⁷ Martin Mazanec, „Výzkumný projekt: český videoart.“

ní prostor v kině, tedy z tzv. *white cube* do *black box*.¹⁸ Dnes jsme svědky, jak dědicové prvních generací videoartistů¹⁹ (kteří pohyblivý obraz podrobovali dekonstrukci) vrací audiovizuální formáty do prostředí kina. Tato *re-relokace filmu* se liší případ od případu. Může jít jen o interakci s konkrétním prostředím v duchu *site-specific*, o další úroveň dekonstrukce pohyblivého obrazu nebo naopak záměrné využití možností filmového dispozitivu. Výjimkou nejsou ani instalace v galeriích simulující prostředí kina.²⁰

Příklady ke kurátorským i uměleckým intervencím v kinosálech v českém prostředí uvedu na programu projektu Audiovisual, který fungoval čtyři sezóny v pražském kině Světozor. Kurátorské, nebo chcete-li dramaturgické, komponované programy z oblasti pohyblivého obrazu ve výtvarném umění připravovala Pavlína Míčová, Aleš Stuchlý ve spolupráci s Markem Thorem a Martin Mazanec s Michalem Pěchoučkem. Zatímco Pavlína Míčová pojímala své programy jako prezentace vysokých uměleckých škol (např. AVU, VŠUP, FaVU, ad.), obě kurátorské dvojice své programy koncipovaly jako komplexní představení, v nichž překračovaly roli lektorů, kteří v Audiovisualu uváděli diváky do kontextu konkrétního tématu. Lehce dadaistické programy filmového kritika Aleše Stuchlého a umělce Marka Thera zahrnovaly projekce převzatých děl, vlastních „spotů“ (na nichž spolupracovali s hercem Jiřím Lábusem) a performance. Dvoudílný *Přátelský film* Michala Pěchoučka a Martina Mazance byl do jisté míry experimentem, který přímo během projekce dokazoval slabost termínů *videoart* a *film*. Slovy Martina Mazance „jde o projekci pohyblivých obrazů filmů a videa v klasických kinosálech, kde dochází ke kýženému efektu divácké ‚zaujatosti filmem‘. Na základě subjektivní volby se z videa stává film u autorů, kteří se za filmaře, videoartisty nebo vizuální umělce možná už předem považovali nebo dodnes nepovažují.“²¹ Své kritické gesto „kamufovali“ za kulinářské performance, při nichž publikum „krmili“ jednou skutečnými smaženými řízkami, podruhé velikonočními mazanci.

¹⁸ Srov. Lev Manovich, *Black Box – White Cube* (Berlin: Merve, 2005).

¹⁹ Množné číslo používám proto, abych zdůraznila, že inspiračním zdrojem nebyla pouze „první česká“ generace, ale také pionýři videoartu v USA nebo v Evropě.

²⁰ Např. výstava *Přibližuji, zvětšuji* (2009, galerie Kabinet Brno, kurátorka: Mariška Kupková). Srov. Pavlína Míčová, „Přibližuji Double Brno,“ *Flash Art*, 2009, č. 11–12, s. 57.

²¹ Mazanec, „Výzkumný projekt: český videoart.“

Ve spolupráci s organizací Tranzit (později Tranzitdisplay) vzniklo několik projektů, které byly českými umělci realizovány přímo pro kino. „Premiéru“ tu měla práce Jiřího Skály *Ano-Ne*, již později vystavil spolu se svými staršími projekty v rámci výstavy finalistů Ceny Jindřicha Chaluppeckého. Binární kód skládající obraz rtů, převedl Skála na slova „ano“ a „ne“, která spolu se svou přítelkyní přeríkávají před kamerou jako vyabstrahovanou partnerskou rozepři. Mezi dalšími „premiérovými“ uvedenými byl sedmdesátiminutový film *Okna v oknech* Jiřího Davida, který se pokusil z původních Hitchcockových záběrů, ale s novou montáží a počítačovou postprodukcí, převyprávět děj filmu *Okno do dvora* a zachovat stejnou atmosféru. Výraznější roli sehrál prostor kina (tentokrát velký sál Světozoru) v *site-specific* projektu Jána Mančušky nazvaném *Jestli je na mě něco dobrého, jsem to jen já, kdo to ví*. Dvacetiminutovou akci kombinující projekci a herecké promluvy v hledišti označil Ján Mančuška za „divadelní hru“. V roce 2007, kdy se toto „divadelní představení“ uskutečnilo, měl za sebou již několik realizací, v nichž pracoval s pohyblivým obrazem. V rozhovoru s Vitem Havránkem pro Flash Art uvedl důvody, proč jej zajímá práce s pohyblivým obrazem a *film* jako samostatné téma:

Výtvarné umění podle mě dává daleko větší možnosti než třeba film. Myslím tím výtvarné umění, které také používá médium filmu nebo videa. Narážím také na dualitu hlediště, pasivního diváka na jedné straně, a promítací plochy na straně druhé. Dalším důvodem, proč se pokouším o kritiku filmových postupů, je jejich politický význam. Může to být nástroj manipulace s myšlením a s imaginací lidí. Způsob, jak jim vnutit určité vnímání reality. A nemyslím tím pouze kategorie zábavy napojené na průmysl, i když tam je to exemplární... Moment, kdy je umělecký artefakt libovolně přenosný do jakéhokoliv prostoru, vidím jako problematický. Proto mám výhrady vůči objektu, obrazu, soše atd. Je v tom i politické přesvědčení, které souvisí s trhem a systémem v umění.²²

²² Vít Havránek, „Rozhovor s Jánem Mančuškou: Chtěl jsem se soustředit na možnosti vyprávění,“ *Flash Art*, 2006, č. 1, s. 42. O vývoji své práce s pohyblivým obrazem a tématem filmu přednášel Ján Mančuška 18. března 2010 v pražské galerii Školská. Záznam ani filmovou část *Jestli je na mě něco dobrého, jsem to jen já, kdo to ví* do výběru nezařadil, protože by zprostředkované přenesení z prostředí, v němž byla realizována, bylo příliš okleštěné. <http://skolska28.cz/page.php?event=297>, 30. 7. 2010.

Pro Jána Mančušku je pohyblivý obraz jedním z kulturních konstruktů, které podřizuje dekonstrukci a zároveň mu slouží jako nástroj institucionální kritiky stejně jako první generaci videoartistů. Podobný přístup zastává i Tomáš Svoboda, který rovněž kombinuje pohyblivý obraz s živou akcí a zabývá se dekonstrukcí narativních postupů filmu, divadla a performance. Pracuje s tzv. „*imagine film*“, kde z filmu zůstaly jen filmové titulky nebo kulisa filmové scény. V Audiovisualu Tomáš Svoboda promítl na plátno titul hollywoodského filmu *Den nezávislosti*, a poté film před publikem zkráceně převedl.²³

Malý sál s kapacitou padesáti pěti míst, v němž Audiovisual probíhal, nikdy nesplňoval předpoklad anonymně sdíleného filmového zážitku. Autorky a autoři, jejichž práce byly součástí programu, přicházeli v doprovodu přátel a vzájemně si tyto „návštěvy“ opláceli. Vznikala komunitní atmosféra. Projekce, lektorské výklady a komentáře, moderované debaty doplňovaly následné rozhovory mezi umělci, kurátory a lidmi z dalších oborů, kde se střídaly odborná a pracovní témata s obyčejným oddychem. Audiovisual je jen jedním z příkladů pravidelné praxe prolínání filmového a uměleckého provozu, který přispěl k provázanosti vztahů mezi umělci, kurátory, uměleckými institucemi i kritiky a akademiky, kteří se podílejí na formování povědomí o tzv. „současném českém videoartu“.

Resumé z rešerší kritických textů

Na základě rešerší ve specializovaných tištěných periodikách orientovaných na současné výtvarné umění nebo film je patrné, že v posledních pěti letech zájem o historické mapování, teoretické uvažování a především kritickou reflexi výstav a dalších prezentací pohyblivého obrazu stoupá. Zvýšení zájmu ze strany redakcí a externích přispívajících logicky vyplývá z narůstajícího počtu takových prezentací, které zase souvisí s každoročním „přísunem“ nových absolventů vysokých uměleckých škol, k nimž přibývají další regionální centra při uměleckých, teoretických i technických univerzitách.²⁴ V časopisech *Ateliér* (čtrnáctidenník) a *Flash Art* (měsíčník), které se zaměřují na současné výtvarné umění a snaží se o co nejširší pokrytí,

²³ „*Imagine film*“ je vlastní Svobodovo označení pro jeho filmově orientované projekty. Srov. Katarína Uhlířová, „Rozhovor s Tomášem Svobodou: Popis je jen zdánlivě strohý postup“, *Flash Art*, 2009, č. 11–12, s. 51–53.

²⁴ Srov. Koleček, „České vysoké umělecké školství.“

převažují krátké texty informačního charakteru. Rubriky drobného rozsahu se zaměřují na zpracování informací o českých výtvarných skupinách a galeriích (Ateliér). Časopis *Flash Art* pravidelně publikuje obsáhlé rozhovory s umělci. Ve složení recenzentů převažují autoři a autorky, kteří vystudovali nebo studují dějiny umění, zabývají se kurátorskou činností nebo sami tvoří.

Otázky související s tématem mého článku, tedy prostupování výtvarného umění pohyblivým obrazem se zpětnou vazbou k filmové praxi a teorii, se však v těchto časopisech téměř nereflektují. Narazila jsem dokonce na texty, kde je filmový kontext zmiňován buď pomocí podivných výrazů nebo s negativní předpojatostí.²⁵ Na druhé straně obě redakce výtvarně orientovaných časopisů začínají spolupracovat s filmovými teoretiky a historiky, např. Radomír D. Kokeš, Marika Kupková, Martin Mazanec, Pavlína Míčová. Naproti tomu se filmové časopisy pohyblivému obrazu mimo rámec kina věnují pouze ve zvláštních rubrikách nebo v tematických číslech, takže jejich potřeba autorů, kteří dovedou reflektovat filmový i výtvarný kontext zároveň, je menší. Jména se logicky opakují a přibývají ti, kteří se zabývají jinými formami pohyblivého obrazu na pomezí s výtvarným uměním (experimentální film, animace, počítačové hry).²⁶ Martin Mazanec, Pavlína Míčová a Marika Kupková se zároveň zabývají kurátorskou činností a Pavlína Míčová vystavuje v autorské dvojici s Terezou Janečkovou vlastní umělecké práce.²⁷ Provázanost uměleckých škol a uměleckých provozů zasahuje i do umělecké kritiky

²⁵ Např. Karina Kottová se v recenzi Přehlídky animovaného filmu (2010) takto pohoršuje nad prezentací videoartu v kině „Možná že ke svému oblíbenému videoartu dostanete příště i popcorn.“ Karina Kottová, „Jiné vize: mezi white cube a black box. Přehlídka animovaného filmu – Olomouc,“ *Flash Art*, 2010, č. 15, s. 65. Neúvedený autor/autorka používá v anotaci na doprovodný filmový program Moravské galerie zvláštní spojení „prostor filmového média“ a nezapomíná upozornit, že půjde o tvůrce, kteří mají daleko k mainstreamu:

Během posledních dvou let začala Moravská galerie v Brně obohacovat vlastní výstavní projekty o prostor filmového média. Provázanost tematických filmových projekcí doplnila zájem o okrajovější žánry s výraznějšími přesahy do výtvarného umění. Tuto důležitou rovinu se snaží podpořit dramaturgií založenou na dokumentárních a experimentálních filmech. V tomto směru pozornost upíná k filmovým tvůrcům, jejichž tvorba vybočuje z běžné komerční filmové produkce a která zasluhuje pozornost a veřejný časoprostor.

„Filmové projekce v Moravské galerii,“ *Flash Art*, 2009, č. 14, s. 8.

²⁶ Např. Helena Bendová, Kamila Boháčková, Eliška Děcká, Alexandr Jančík.

²⁷ Radomír D. Kokeš studuje na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty MU.

ve specializovaném tisku. Otázka, proč tedy doposud nebylo možné sjednotit pojmy týkající se pohyblivých obrazů, se stává ještě naléhavější. Je zřejmé, že působení několika autorek a autorů, kteří jsou schopni propojovat obě oblasti v publikační i praktické činnosti, nestačí.

Film a filmová studia jako možný model studia pohyblivých obrazů a nových médií

Promýšlení českého pojmosloví, které by jako nástroj pro analyzování současné situace na poli pohyblivých obrazů bylo pevnější a jasnější, má své zástupce i v odborném tisku. Teoretička a historička výtvarného umění Lenka Dolanová, která se dlouhodobě zabývá mapováním práce Woodyho a Steiny Vasulkových, publikovala již v roce 2003 studii „Vstup pohyblivých obrazů do galerie“.²⁸ Ačkoli se zde zabývá především popisem tzv. videoinstalací, dostává se přes ně i k vágnosti obecného označení *videoart*.

Prvotní videoinstalace vznikají na rozhraní uměleckých disciplín, a jejich povaha je tedy nutně heterogenní. Mnozí filmoví teoretici považují video za médium bez vlastní identity, což jej nutí k neustálému nastolování vztahů s jinými médii. Například Raymond Bellour hovoří o videu jako o „převaděči“ a domnívá se, že tato pozice videa na rozhraní médií sama o sobě možnost specifičnosti vylučuje.²⁹

Videoinstalace stojí na rozhraní mezi galerijním uměním a kontextem filmu a čistotu světa umění narušují rovněž svým přímým vztahováním se k širšímu mediálnímu prostředí. Nebezpečí ulpívání na uzavřených katego-

²⁸ Lenka Dolanová, „Vstup pohyblivých obrazů do galerie,“ *Illuminace* 15, 2003, č. 4, s. 85–99. Lenka Dolanová, mimo jiné také kurátorka a spoluautorka projektu videodokumentu *It's fun to be Bohemian*, rovněž potvrzuje hypotézu o provázanosti tzv. „české videoartové scény“. (Předpremiéra videodokumentu *It's fun to be Bohemian* se odehrála v rámci Audiovisualu 7. června 2007. Více o projektu: Michal Kindernay a Lenka Dolanová, „Projekt videodokumentu o čtvrti Pilsen v Chicagu,“ *Umělec* 11, 2007, č. 2, s. 28–33.)

²⁹ Dolanová, „Vstup pohyblivých obrazů do galerie,“ s. 89. Srov. Raymond Bellour, *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo* (Paris: Editions De La Différence, 1990). Nebo Petr Szczepanik, „Mezi-obrazy Raymonda Belloura,“ *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 85–89.

riích se odráží v rozpačitosti teoretické reflexe umění videoartu. V souvislosti s výlučnou kontextualizací „promítaných instalací“ v institucích muzea a galerie dochází v umělecko-historické praxi často k potlačování vztahů k historii a teorii filmu a médií, a tím k oklešťování prvotní mnohotvárnosti těchto děl.³⁰

Rozpačitost teoretické reflexe nejen videoartu, ale i dalších extenzí pohyblivého obrazu, a *potlačování* vztahů k historii a teorii filmu a médií ze strany historiků a teoretiků dějin umění přetrvává v českém prostředí i sedm let po uveřejnění článku Lenky Dolanové. Pokaždé, když se máme rozhodovat, jakým způsobem mluvit o různých formách pohyblivého obrazu v galerii nebo v jakémkoli jiném rámci mimo kino, jsme na rozpacích, jaké označení použít. Důvodem je, že ačkoli jsme si vědomi, že mluvit o specifičnosti informačních technologií je ošidné, stále se po specifičnosti založené na materiální (technologické) distinkci ptáme. Proto dochází k paradoxním kolizím mezi pojmy film, video/videoart, nová média/nové technologie... Zda je dílo analogové, elektronické nebo digitální nemá už dnes ve většině případů zásadní význam na to, *kdo* je jeho autorem (výtvarný umělec, filmař...) ani *kde* bude prezentováno (v galerii, v kině, v soukromém bytě, na internetu, na fasádě domu...). Specifičnost získává každé dílo zvláště až konkrétním kontextem aktuální prezentace. Tedy danou událostí. Kurátoři ani kritici by neměli spoléhat pouze na subjektivnost založenou na vlastní zkušenosti nebo intuici, ale teoretikové a historikové by ji neměli podceňovat. Ve svém výzkumu s názvem *Virtuální život filmu*³¹ se David Normen Rodowick zabývá mimo jiné právě významem subjektivnosti v myšlení o tzv. nových médiích. S rozvojem digitálních technologií nastává paradoxně moment, kdy může být prospěšné obrátit se ke klasické filmové teorii³², ne však proto, abychom její odpovědi dnes aplikovali, ale abychom porovnali, jaké otázky ohledně nového filmového média (a předtím fotografie) byly kladeny tehdy, a jaké jsou dnes.

³⁰ Dolanová, „Vstup pohyblivých obrazů do galerie,“ s. 99.

³¹ Srov. David Normen Rodowick, *The Virtual Life of Film* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2007).

³² David Normen Rodowick „klasickou filmovou teorii“ vymezuje do roku 1945. Zdůrazňuje především myšlenky teoretiků a praktiků o estetické povaze nového média (např. Jean Epstein, Béla Balázs, André Bazin, Siegfried Kracauer, a také Roland Barthes a jeho sice pozdější, ale k pracím předchozích autorů příbuzná *Světlá komora*).

Klasická filmová teorie nemůže být užitečná odpověďmi, jež dává, ale spíše otázkami, které klade... Fotografie a film jako kulturní interfejsy nám pomohou pochopit, co je nového na nových médiích. Když se nová média vynořují, vždy nejprve nastane přechodná fáze, kdy hledají svou identitu ve starých médiích. Digitální média se obracejí k filmu jako ke svému modelu... Dominantním kulturním interfejsem 20. století jsou kinematografické artefakty, které uvádějí prostor do pohybu a transformují jej temporálně.³³

Rodowick, podobně jako Lev Manovich³⁴, považuje film za kulturní interfejs dvacátého století. Mají-li pak fotografie a film pomoci k pochopení dnešních nových médií, pak se filmová studia mohou stát jakýmsi modelem pro ostatní vizuální a mediální studia („...pokud chtějí filmová přežít, musejí se integrovat do mediálních studií, jejichž modelem by se pak měl stát film.“³⁵).

Simulace, subjektivnost a temporální transformace v prostoru jsou klíčovými charakteristikami dnešních forem *pohyblivého obrazu* a myšlení o něm, jež zapříčiňují pojmové zmatení, které stálo na začátku tohoto textu. Výchozí diskem z nepřehledné situace ale tentokrát není nastolování nových pojmů. S pojmy jako je *film* nebo *video* není možné se jednoduše rozloučit a vymazat je z praktického i odborného slovníku. Obecné označení *pohyblivý obraz* lze používat jen v případě vyjadřování se o obecných problémech. Jakmile chceme hovořit o specifické praxi či díle, je třeba pojmy revidovat a upravovat v rámci aktuálního kontextu, v němž se praxe či dílo odehrává, tj. zohledňovat také metody, jakým je zkoumáno médium, jež daná praxe nebo dílo *simuluje*. Jak ukazují české případy práce s pohyblivými obrazy zmiňované v tomto textu, jež se různými způsoby odkazují k *filmu*, film a filmová studia jsou nadále relevantním a užitečným modelem studia pohyblivých obrazů včetně těch, která pracují s novými médii.

³³ Szczepanik – Kučera, „Rozhovor s D. N. Rodowickem. Virtuální život filmu,“ s. 96, 97, 99.

³⁴ Srov. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MA, 2001).

³⁵ Szczepanik – Kučera, „Rozhovor s D. N. Rodowickem. Virtuální život filmu,“ s. 95.

Bibliografie

- Bad Filming*. Výstava, Galerie U Dobrého pastýře, kurátorka Marika Kupková, Brno, 5. 8.–29. 9. 2009.
- Barthes, Roland. *Světlá komora*. Praha: Agite / Fra, 2005.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-images: Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: Editions De La Différence, 1990.
- Carroll, Noël. „Definování pohyblivého obrazu.“ *Illuminace* 13, 2001, č. 2, s. 5–32.
- Casetti, Francesco. „Back to the Motherland: The Film Theater in the Post-Media Age.“ Dostupný na [www: http://www.francescocasetti.net/en/publications.html](http://www.francescocasetti.net/en/publications.html), 30. 7. 2010.
- Casetti, Francesco. „Elsewhere. The Relocation of Art.“ <http://www.francescocasetti.net/en/publications.html>, 30. 7. 2010.
- „Filmové projekce v Moravské galerii.“ *Flash Art*, 2009, č. 14, s. 8.
- Český obraz elektronický. Výstava, výstavní síň Mánes, kurátor Jaroslav Vančát, Praha, 12. 7.–7. 8. 1994.
- David, Jiří, dir. *Okna v oknech*. Film. 2008.
- Dolanová, Lenka. „Vstup pohyblivých obrazů do galerie.“ *Illuminace* 15, 2003, č. 4, s. 85–99.
- Dubois, Philippe, Monteiro, Lúcia Ramos, Bordina, Alessandro (ed.). *Oui, c'est du cinéma / Yes, it's cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms nad Spaces of the Moving Images*. Udine: Campanotto Editore, 2009.
- Emmerich, Roland, dir. *Den nezávislosti*. Film. Centropolis Entertainment, Twentieth Century Fox Film Corporation, 1996.
- Finále 09* (výstava finalistů Ceny Jindřicha Chalupického za rok 2009). Výstava, DOX Centrum současného umění. Koordinátoři výstavy: Lenka Lindaurová, Dan Merta, Tomáš Pospiszyl, Irena Šorfová, Dana Tomášová, Praha, 23. října 2009–10. ledna 2010.
- Hagener, Malte. „Where is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Imanence.“ *Cinéma & Cie / International Film Studies Journal* 11, 2008, č. 4, s. 15–22.
- Havránek, Vít. „Rozhovor s Jánem Mančuškou: Chtěl jsem se soustředit na možnosti vyprávění.“ *Flash Art*, 2006, č. 1, s. 42.
- Hitchcock, Alfred, dir. *Okno do dvora*. Film. Paramount Pictures, 1954.
- Kindernay, Michal – Dolanová, Lenka, dir. *It's fun to be Bohemian*. Dokument, 2007.
- Kindernay, Michal – Dolanová, Lenka. „Projekt videodokumentu o čtvrti Pilsen v Chicagu.“ *Umělec* 11, 2007, č. 2, s. 28–33.
- Koleček, Michal. „České vysoké umělecké školství. Jeden z hybatelů transformace soudobé české výtvarné scény.“ *Flash Art*, 2009, č. 13, s. 46–47.
- Kottová, Karina. „Jiné vize: mezi white cube a black box. Přehlídka animovaného filmu – Olomouc.“ *Flash Art*, 2010, č. 15, s. 65.
- Magid, Václav. „Punctum.“ <http://www.futuraproject.cz/centrum-pro-soucasne-umeni-futura/vystavy/2007/punctum/>, 30. 7. 2010.
- Mančuška, Ján, dir. *Jestli je na mě něco dobrého, jsem to jen já, kdo to ví*. Divadlo. 2007.
- Manovich, Lev. *Black Box – White Cube*. Berlin: Merve, 2005.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MA, 2001.
- Mazanec, Martin. „Výzkumný projekt: český videoart.“ Dostupný na [www: http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart](http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart), 30. 7. 2010.

Míčová, Pavlína. „Bad Filming.“ *Flash Art*, 2009, č. 14, s. 56.
Míčová, Pavlína. „Přibližuji Double Brno.“ *Flash Art*, 2009, č. 11–12, s. 57.
Přibližuji, zvětšuji. Výstava, galerie Kabinet, kurátorka Marika Kupková, Brno, 3. 3.–18. 4. 2009.
Punctum. Výstava, Centrum pro současné umění Futura, kurátor Václav Magid, Praha, 28. 2.–6. 5. 2007.
Rodowick, David. N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2007.
Skála, Jiří, dir. *Ano-Ne*. Video. 2008.
Svoboda, Tomáš, *Den nezávislosti*, Performance. 2008.
Szczepanik, Petr. „Mezi-obrazy Raymonda Belloura.“ *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 85–89.
Szczepanik, Petr – Kučera, Jakub. „Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normenem Rodowickem.“ *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 102.
Uhlířová, Katarína. „Rozhovor s Tomášem Svobodou: Popis je jen zdánlivě strohý postup.“ *Flash Art*, 2009, č. 11–12, s. 51–53.
Věcné stavy. Výstava, Karlín studios, kurátor Václav Magid, Praha, 24. 2.–14. 3. 2006.
Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Praha: OIKOYMENH, 2007.
<http://www.kinosvetozor.cz/cz/cykly-festivaly/2/Audiovisual/>, 30. 7. 2010.
<http://skolska28.cz/page.php?event=297>, 30. 7. 2010.

Summary

This text focuses on the term *Czech contemporary videoart* – specifically on the terminological borderline where *art* and *cinema* collide. The initial impetus is the need to revise definitions which, thanks to a number of factors, are by now untenable. This is mainly due to the development of digital technologies which have become an important platform for very varied types of convergence. According to David N. Rodowick this text suggests that *film studies* could play a role as a model in media studies.

Sylva Poláková (1981) sylvapol@gmail.com

Je doktorandkou na katedře Filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a členkou řešitelského týmu výzkumného projektu Mediabase (FAMU, Centrum Audiovizuálních studií). Zabývá se pohyblivým obrazem, filmovou relokací a konverencemi filmu a architektury v českém prostředí.

On-line databáze českého audiovizuálního umění

Alexandr Jančík

Fenomén databáze se stal v éře nových médií přirozenou součástí každodenního života. Byť se vyvíjí již zhruba od 50. let 20. století, spojujeme existenci databáze především s terminologií nových médií a až s prudkým vzestupem internetu se dostávají do širšího společenského povědomí. Databázi lze v souvislosti s expanzí digitálních médií pojímat také jako vyšší stádium dřívějších kartoték, jež známe převážně z knihoven a jiných fyzických archivů. Novozélandský teoretik nových médií Sean Cubitt uvažuje o databázích jako o základní metafoře prostoru, charakteristické pro užívání počítačových nástrojů, ve vztahu film – databáze podle něj v souvislosti dochází k významnému posunu od zájmu o vyprávění k zájmu o prostor, což se netýká jen našeho vztahu vnímání audiovizuálních děl, ale obzvláště digitálních médií: vztah mezi okny monitoru není časový (jedním lze překrýt druhé, druhé lze zatlačit do pozadí), jde o vztah v prostoru.¹

S nástupem nových médií, především digitálního umění a internetu, začal kinematografický aparát ztrácet své dominantní postavení hned na několika úrovních. Pod vlivem pohodlné varianty televize, zapůjčení filmového titulu na videokazetě, digitálním médiu nebo jeho stažení z internetu ochabnul divácký zájem o návštěvu kina v souladu s názorem amerického filmového teoretika Noëla Carrola, který staví obsahy pohyblivých obrazů nad kontext jejich prezentace. Jinými slovy divákovi může být jedno, kde pohyblivé obrazy uvidí, důležitá je především sama jejich existence a tu lze zprostředkovat prostřednictvím videa, internetu atd. Nemusíme tomuto stanovisku sice jednoznačně přitakávat, nicméně určitým způsobem reflektuje zřejmou apatii konzumentů pohyblivého obrazu zabývat se formou nebo formátem zobrazení.

Další důležitý důsledek ztráty vlastního území hraje pro roli filmu v kontextu expanze nových médií aspekt ekonomický, videorevoluce způsobila, že filmy sleduje více diváků doma nežli v kinech², když připočteme zisky

¹ Jakub Kučera – Petr Szczepanik, „Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem,“ *Iluminace* 14, 2002, č. 3, s. 87.

² Barbara Klingnerová, „Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu,“ *Iluminace* 17, 2005, č. 3, s. 85.

spojené s přenosy kabelových televizí, technologie VoD (video na požádání), merchandisingové strategie, tak tradiční způsob uvádění filmu začíná být chápán jako reklamní nástroj pro propagaci dalších typu spřízněných výrobků.³ Co přežívá a pravděpodobně vždy bude, je především autorita narativního filmu (nehledě na médium), který neustálým variováním stejného vzorce na různém stupni kvality poutá diváckou pozornost. Zdá se, že objekt zájmu těžící především z fotorealistické nápodoby bude vždy atraktivnější pro diváka odchovaného kinem či televizí než často alternativní audiovizuální formy a náročnější umělecká tvorba pohyblivých obrazů, charakteristická především pro současnou výtvarnou komunitu. Právě pro ně mají zásadní význam současné možnosti prezentace pohyblivých obrazů, alternativní způsoby distribuce a propagace v prostředí internetu, jež umožňují především selektivní portály, vlastní webové stránky autorů a specializované databáze. Na příkladech tří českých databází se v tomto příspěvku pokusím nastítnit situaci vizuálního umění na internetu především z pozice uživatele zabývajícího se audiovizuálními projevy současné české výtvarné scény. Internetová televize *Artyčok.TV* (artycok.tv) se soustředí na archivaci pohyblivých obrazů, *Artlist* (artlist.cz) shromažďuje textové a obrazové prameny a *jlbjlt.net* je propagační portál, programový rozcestník, který pomáhá v orientaci v aktuálním dění (nejen) na výtvarné scéně. Zůstává tak trochu paradoxem, že ani jedna ze zmíněných databází není výhradně zaměřena na oblast pohyblivých obrazů.

Stále videoart? / díla přícíící se pojmenování

Zdá se, že se jistým současným trendem teoretiků či kurátorů stává snaha o velmi obezřetný přístup k definování společných jmenovatelů současné české vizuální tvorby. Hodnocení se často odvíjí v intencích subjektivního popisu nebo vlastního neověřeného výkladu, přičemž hlavním hlediskem zůstává osobní zkušenost s aktuálními projevy pohyblivého obrazu. Není to ani tak otázka neochoty hledat novou terminologii jako spíš limitující povaha definic a kategorizací, které samotné umělce v éře nových médií, jak se zdá, příliš nezajímají, neboť se „neztotožňují s programem pramenícím ze

³ Jakub Kučera – Petr Szczepanik, „Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem,“ *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 106.

specifik média⁴⁴. Pohyblivý obraz pro ně může být stejným nástrojem a výsledkem jako dláto a socha. Výtvarní umělci se neomezují na jediný prostředek, potřebu „točit filmy“ pouze následovala „tvorba pohyblivých obrazů“.

Zatímco kinematografie po více než století budovala nejrůznější systémy filmové řeči a tvořila kánony v používání výrazových prostředků, jako je režie, střihová skladba, pravidlo osy, zvuk, práce s hercem a mizanscénou, scénář atd., přičemž se do popředí dostal útvar charakterizovatelný jako dlouhometrážní narativní film, výtvarné umění se řídilo zcela jinými postupy a metodami. V reakci na Benátské bienále v roce 1999, na němž bylo vystaveno množství pohyblivých obrazů, se francouzský filmový a mediální teoretik Raymond Bellour zamýšlí nad problémem pojmenování statusu člověka obklopeného audiovizuálním uměním: „Jak máme v těchto nových formách a nových pozicích nazývat sami sebe? Diváky, návštěvníky, chodci?“⁴⁵.

Se vstupem pohyblivého obrazu do galerie začíná éra nové reflexe projekčního prostoru, ale vyvstává také problém vyjádřit novou situaci adekvátními termíny. V 60. letech se přirozeně ujal pojem videoart, který začal rozkrývat své možnosti v galeriích.⁶ Výstavní prostor poskytuje divákovi nové

⁴⁴ Martin Mazanec, „Výzkumný projekt: český videoart,“ A2, 2008, č. 49. Dostupný na [www: http://www.advojka.cz:80/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart](http://www.advojka.cz:80/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart), 3. 9. 2010.

⁴⁵ Bellour měl na mysli především multimedialní videoinstalace několika projekčních ploch zabírajících soustředěné percepci zobrazovaného. V rozhovoru pak dále upozorňuje konkrétně na instalace Douga Aitkena *Electric Earth* a *Suburb Brain* z roku 1999 od švýcarské vizuální umělkyně a performerky Pipilotti Rist. Právě Pipilotti Rist se stala obětí edičního pochybení časopisu *Illuminace*, když bylo její jméno překládáno jako mužské. Fakt, že tato v oblasti vizuálního umění všeobecně známa osobnost, která měla od roku 1984 do dnešního dne více než 70 samostatných výstav po celém světě, ještě nutně neznamená, že jsou s ní seznámení všichni čeští filmoví teoretici, alespoň ne v roce 2002, kdy byl rozhovor s Raymondem Bellourem publikován v *Illuminaci*. Dnes už jim vystačí zadat její jméno do google a zobrazí se tisíce odkazů včetně vlastních webových stránek umělkyně. Annette W. Balkena – Henk Slager, „Výzva filmu. Rozhovor s Raymondem Bellourem,“ *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 91.

⁶ Tendence galerijních prostorů absorbovat a následně propojovat techniky „nových médií“ byly patrné již ve 20. letech, především u tvůrců Bauhausu fascinovaných novými architektonickými i užitými formami a médii fotografie a filmu. V jejich případě, především v osobě László Moholy-Nagye, se však jednalo spíše o kinetické objekty než projekce jako takové. V tomto ohledu je důležité připomenout první samostatnou výstavu kinetického umění v roce 1955 v Paříži nazvanou *Le Mouvement* (Pohyb) a iniciovanou galeristkou Denise René. Výtvarné umění, kte-

souvislosti a vyjadřuje také novou společenskou pozici pohyblivého obrazu. Zatímco kinematografie si vytvořila jednodušší model projekčního systému, kde se s diváčkou aktivitou příliš nepočítá a vše je podřizováno světelnému kuželu směřujícímu z promítacího zařízení na plátno do nitra filmové reality, pohled návštěvníka galerie je mnohem více konfrontován s realitou skutečnou, charakteristickou světelnou a architektonickou proměnlivostí prostoru, způsobem prezentace, pohybem diváka a obecně širší škálou podnětů, jak se vůči pohyblivému obrazu zachovat na místě, které rozpouští pozornost cílenou na projekční plochu jako je tomu v kinosále. Na jedné straně se jedná o audiovizuální díla, která se v mnoha ohledech vymykají produkci, na kterou je zvyklý většinový divák a do kina by na ně nešel (ani by nevěděl kam), zároveň je ale svobodně vystaven možnosti nacházet specializované informace. V době informačních technologií často postačí jednoduché vyhledávací klíče internetu k tomu, aby se skrz klíčová slova horizonty nabídky mnohonásobně navýšily. Příležitosti k jejich zhlednutí jsou tedy dvě. Jednu variantu nabízí v některých případech prezentace na webových stránkách autorů či selektivních portálech zabývajících se výtvarnou a vizuální kulturou, druhou možnost představuje galerijní nebo jiný typ prezentace než v kině. Neplatí to vždy, v posledních letech u nás dochází k čím dál častějšímu prolínání obou oblastí⁷, ale obecně lze říct, že jsou častěji vystavovány návštěvníkovi skutečné galerie nebo internetové databáze než promítány divákovi kinosálu.

ré do té doby bylo statické, si postupně upevňuje nové teritorium v oblasti dynamiky. Především mobilita televizního přístroje byla zárodkem expanze pohyblivých obrazů do galerie. Také televize z hlediska konzumního provokovala celou řadu umělců k reakci. Mezi nejznámější projekty patří díla čelních představitelů uměleckého hnutí *Fluxus* založeného v USA v roce 1960 litevským emigrantem Georgem Maciunasem. Nejednalo se o programové hnutí, spíše navazovalo na poetiku a východiška *dadaismu*, které podobně jako *Fluxus* nemělo výhradní území své působnosti, ale čerpalo prvky z výtvarného umění, divadla, literatury, avantgardní hudby a bylo jednou z prvních intermediálních forem mezinárodního rozsahu. Mezi nejvýznamnější představitele patří John Cage, George Maciunas, Yoko Ono, Nam Jun Paik, Wolf Vostel, Allan Kaprow, Daniel Spoerri, Charlotte Moorman a mnoho dalších, československým zástupcem byl výtvarný umělec, performer a současný ředitel Národní galerie v Praze Milan Knížák.

⁷ Zejména od roku 2005 dochází v kontextu současné umělecké scény k pravidelnému setkávání vizuálního umění a klasického filmu. Za nejvýznamnější intervence audiovizuálních projektů do prostoru klasického kina lze považovat např. společný projekt Martina Mazance a Michala Pěchoučka *Přátelský film*, jehož cílem bylo pořádání projekcí v mnoha kinosálech českých měst, v Moskvě, v New Yorku nebo na festivalech Litoměřice posedmé, PAF Olomouc 2006 a na MFF v Karlových Va-

Když se hovoří o současných formách umění pohyblivého obrazu většinou prezentovaného v galeriích nebo v jiných alternativních prostorech mimo kinosál jako o videoartu, svědčí to především o neschopnosti artikulovat vhodné kategorie. Videoart za sebou zanechal množství stop (i umělců hlásících se k němu právem doted), které se nezpochybnitelně obtiskly do audiovizuálního jazyka dalších médií a tvůrců, z uměleckého hlediska se ale už dnes jedná o uzavřenou kapitolu. Do jisté míry to může souviset i s faktem, že v éře nových médií příliš evokuje analogové médium, podobně jako si kinematografii spojujeme spíše s perforovaným celulooidovým pásem než nosičem DVD nebo Blue-Ray. Neurčitost postavení videoartu ještě hlouběji problematizuje nástup digitálních technologií. Změnilo se i uvažování tvůrců, mediálních, ale i filmových badatelů, dramaturgů a kurátorů, pro mnohé z nich již takováto klasifikace současné tvorby začala působit nepatřičně. Vizuální umělec a iniciátor jedné z nejlépe strukturovaných databází archivující audiovizuální tvorbu ateliéru intermédií Filip Cenek na otázku ankety časopisu *Cinepur*, jak vnímá výrazné tendence v současném video-

rech, dále pak pravidelný cyklus *AUDIOVISUAL* realizovaný v letech 2005–2008 v týdenních intervalech v pražském kině Světozor; koordinátorka projektu Sylva Poláková koncipovala tyto večery jako tematické programy, které zahrnovaly projekce audiovizuálního umění, přednášky a debaty přítomných tvůrců, teoretiků, kritiků a dalších hostů.

Mezinárodní soutěž animovaných a experimentálních filmů nazvanou *Theatre Optique* pořádá od roku 2006 Fresh Film Fest. Pod hlavičkou Přehlídky animovaného filmu PAF Olomouc proběhla v letech 2007–2009 v klasických kinosálech třikrát soutěž *Jiné vize* zaměřená na tvorbu na pomezí videa, výtvarného umění a animace, MFDF Jihlava se v rámci sekce *Fascinace* již třetím rokem věnuje soutěžím mezinárodního i domácího experimentálního filmu. V několika případech v roce 2009 jsme se mohli setkat s audiovizuálními instalacemi, které tematizují oblast filmu ve výstavním prostoru, skotský umělec Douglas Gordon představil v pražské galerii DOX mimo jiné svou dosavadní apropriovanou tvorbu klasických děl světové kinematografie „*Krev, pot a slzy*“, pojem ve výtvarném umění známý jako *apropriace*, ve filmové terminologii *remake*, tematizoval také kurátor Martin Blažíček v kolektivní výstavě studentů Centra audiovizuálních studií při pražské FAMU „Zpět v CASE“, v prostoru galerie GAMU. K nezvyklé mediální výměně došlo na loňské výstavě „Andy Warhol – Motion Pictures“ v pražském Rudolfinu, kdy byly klasické filmy v podstatě velmi zásadně proměňovány zásahy kurátora Klause Biesenbacha, který nejen že původní 16mm pásy nahradil digitálním nosičem, ale také v některých případech přímo drasticky upravoval délku původních děl (např. původně více než osmihodinový snímek *Empire* byl zkrácen na 48 minut.).

artu, výstižně odpovídá: „Když jsem zkusil napsat několik podstatných slov (spolupráce, animace, intuice, chybění...) vztahujících se k tomu, co často dělám, ‚videoart‘ mezi nimi nebyl; dokonce si myslím, že jsem se s ním o desetiletí minul.“⁸ Za historicky ukončenou etapu považují videoart také mnozí odborníci a historici, mimo jiné pedagog a kurátor Miloš Vojtěchovský a výtvarný teoretik a kurátor Tomáš Poszpiszyl. Nejedná se jim o zpochybnění videoartu jako umělecké formy, spíše v souladu s expanzivitou nových médií a nových směrů (které vhodněji než videoart charakterizuje vzhledem k éře nových médií pojem media art) působí toto pojmenování nevhodně. A není to ani ojedinělý názor samotných českých vizuálních umělců. Obecně se akceptuje termín pohyblivý obraz, pod který se schová film, video, video art, mediální instalace, audiovizuální performance, textové video, animace, net art ad., nicméně pojmenování výsledného díla je v současnosti silně subjektivní záležitostí. Ke zmapování dnešní vizuální kultury neexistuje žádná odborná příručka, prudká proměnlivost médií neumožňuje orientaci v aktuálním dění jinak než prostřednictvím internetu, který dokáže poskytnout širokou nabídku informačních zdrojů i původních děl uložených v databázích.

Artyčok.TV / sběr a archivace pohyblivého obrazu

Klíčovou myšlenkou je vytvořit prostor k publikaci projektů, kterým se nedostával žádný mediální prostor, přestože je jejich pozice na živé scéně důležitá. Od samého začátku se portál vyznačil objektivním a nezaujatým pohledem, který podporuje názorovou pluralitu. Kritický pohled zde reprezentuje vlastní kurátorský postoj výkonného redakčního týmu. *artycok.tv*⁹

⁸ Filip Cenek, „Anketa časopisu Cinepur na téma ‚film a videoart‘; ptala se Pavlína Míčová.“ Dostupný na [www: http://intermedia.ffa.vutbr.cz/anketa-cinepur](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/anketa-cinepur), 6. 9. 2010.

⁹ Výňatek z průvodního textu o Artyčok.TV. Dostupný na [www: http://artycok.tv/lang/cs-cz/kontakt](http://artycok.tv/lang/cs-cz/kontakt), 3. 9. 2010.

Audiovizuální tvorba českých umělců je nejčastěji dostupná na vlastních webových stránkách autorů¹⁰ nebo v databázích spadajících pod univerzitní instituce¹¹. Zdaleka největším archivem pohyblivého obrazu vzniklého na území ČR je portál *Artyčok.TV* založený v roce 2005, jenž se profiluje jako nezávislá internetová televize zaštitěná Akademií výtvarných umění v Praze (AVU)¹². Frekvence aktuálně umístovaných záznamů na *Artyčok.TV* (1× denně nová reportáž, průběžné doplňování audiovizuálních děl a přednášek) se s permanentním provozem klasického televizního vysílání příliš srovnávat nedá, nicméně vezmeme-li v úvahu, že se jedná o mapování výhradně nekomerčních projevů, jakými jsou (podle základních kategorií umístěných v horizontální liště na úvodní straně) – *výstavy* (cca 600 příspěvků), *přednášky* (cca 60 příspěvků), *artprojekty* (cca 140 příspěvků), *extra* (14 příspěvků), *audiovisual* (cca 100 příspěvků), *umělci*, tak je to v podstatě pozoruhodný výsledek.

Působivá je také vizuální identita *Artyčok.TV* založená především na odstínech šedi. *Artyčok.TV* používá vynalézavé úvodní znělky, dynamicky pracuje s mezititulky, nabízí ke stažení videa v různých formátech, navíc podobně jako *jlblt.net* avizuje aktuální události na domácí umělecké scéně a pozvánky na konkrétní akce. Tvůrci jsou přehledně členěni do abecedních sloupců, jednotlivá jména jsou vzájemně provázána a generují ve zvýhodněném vyhledávání veškeré příbuzné informace zanesené do databáze. Nespornou předností je důsledná dvojjazyčnost (čeština/english), *Artyčok.TV* vytváří k většině reportáží anglické titulky a zrcadlově překládá také drobné anotace.

Výstavy jsou zdaleka nejpočetnější skupinou. Jedná se o sestříhaný materiál převážně z vernisáží, dle profilyce portálu zaměřené na středoevropskou oblast se zvýšeným důrazem na domácí výtvarnou scénu. Formálně se

¹⁰ Mezi významné umělce, jejichž webové stránky obsahují vlastní audiovizuální tvorbu, patří: Zbyněk Baladrán, Daniela Baráčková, Ondřej Brody, Filip Cenek, Tereza Janečková, Martin Kohout, Ján Mančuška, David Možný, Pavel Ryška, Pavla Sceránková, Matěj Smetana, Ivan Svoboda, Tereza Velíková, Dušan Záhoranský.

¹¹ Nejpropracovanější úložiště audiovizuální tvorby představuje Ateliér intermédií na brněnské FaVU VUT, který kromě kompletní tvorby svých studentů archivuje také veškeré dostupné prameny a odkazy, jež se vztahují k autorům nebo dílům.

¹² Akademie výtvarných umění v Praze (AVU) představuje mimo studijní programy také nejvýznamnější instituci zabývající se badatelskou činností a archivací pohyblivého obrazu. V rámci vědecko-výzkumného pracoviště (VVP AVU), centra pro studium českého moderního a současného umění, je budován rozsáhlý videoarchiv, jenž není sice zveřejněn on-line (pouze databáze obsahující údaje), nicméně na vyžádání poskytuje vybraná díla. Samostatným pracovištěm je Digitální laboratoř Akademie výtvarných umění (DigiLab AVU), pod kterou spadá také *Artyčok.TV*.

jedná většinou o reportáž nepřesahující deset minut, která je postprodukčně zpracována na obdobné bázi jako klasické televizní reportáže – tvůrci záznamů využívají nediegetickou hudbu, která dynamizuje tempo, příležitostně také efekty zrychlení a zpomalení, nevšední obrazové kompozice. Reportáž zpravidla obsahuje také rozhovor s kurátorem nebo vystavovaným umělcem. Informační hodnota záznamů (natáčených a zveřejňovaných ve vysokém rozlišení) je poměrně vyrovnaná, zprostředkované informace postihují základní atributy představované výstavy.

Sekce *přednášky* obsahuje často dlouhometrážní záznamy s prezentacemi umělců (např. Stelarc, Woody a Steina Vasulkovi, Ján Mančuška ad.), teoretiků a filosofů (Lev Manovich, Slavoj Žižek, Miroslav Marcelli ad.). Podnětným projektem, který iniciovala umělkyně a držitelka ceny Jindřicha Chalupického za rok 2007 Eva Koťátková, se ukázala série zhruba desetiminutových portrétů jednotlivých ateliérů pražské AVU. Pro poměrů neznalého pozorovatele může být srovnání jednotlivých ateliérů¹³ překvapivou sondou – ač jsou v názvech jasně vymezeny, důležitější roli hraje postava pedagoga. V malířské škole se vytváří audiovizuální instalace, v kreslířské se maluje, ve škole monumentální tvorby fotí... dochází k rozmazávání hranic specializovaných ateliérů, jednotlivé školy vedou výrazné osobnosti, které ale studentům většinou meze ve výběru média nekladou. Samotný sběr audiovizuálních děl pojmenovaný jako *audiovisual* (o kterých se v prostředí *Artyčok.TV* nejčastěji referuje jako o videoartu) je teprve dva roky trvající aktivitou a soustřeďuje se na česko-slovenskou výtvarnou scénu. V tomto směru spolupracuje s dalšími pracovišti v rámci AVU jako je DigiLab a VVP. Poměrně nesrozumitelná je sekce *extra*, která by možná mohla být klidně začleněna pod *artprojekty*. Momentálních 14 příspěvků se ve většině případů skrývá pod poněkud bizarním názvem *Alpy im vranním sluničky (no. 2–no. 7)*

¹³ AVU je v současnosti tvořena 18 samostatnými ateliéry (školami): Malířská škola Jiřího Sopka (1), Vladimíra Krepla (2), Michaela Rittsteina (3), Škola klasických malířských technik Zdeňka Berana (4), Škola kresby Jitky Svobodové (5), Škola grafiky Jiřího Lindovského (6), Vladimíra Kokolii (7), Sochařská škola Jaroslava Róny (8), Jindřicha Zeithammla (9), Škola figurálního sochařství a medaile Jana Hendrycha (10), Škola intermediální tvorby Milana Knížáka (11), Škola konceptuální tvorby Miloše Šejna (12) Škola monumentální tvorby Jiřího Příhody (13), Škola nových médií Markuse Huemera (14), Škola nových médií Veroniky Bromové (15), Škola restaurování uměleckých děl malířských a dřevěných polychromovaných plastik Karla Strettiho (16), Škola restaurování uměleckých děl sochařských Petra Siegla (17), Škola architektury Emila Příkryla (18).

a zabývá se opravdu leccím... Uživatelsky velmi pohodlný *Artyčok.TV* momentálně představuje (mimo soukromé sběratele či fyzické archivy zaštitěné vědeckými pracovišti nebo univerzitami) nejobsáhlejší úložiště audiovizuálních záznamů vypovídajících o současných projevech pohyblivého obrazu.

Artlist / databáze textových a obrazových pramenů

Artlist (*artlist.cz*) dokumentuje vývoj českého umění ve všech jeho projevech (tj. umělci, výstavy, galerie, pojmy) od 2. poloviny 20. století do současnosti. Databáze si klade za cíl sloužit jak odborné, tak laické veřejnosti, a to na místní i mezinárodní úrovni.¹⁴

Z mnoha databází, jež se věnují sběru textových a obrazových zdrojů lze i přes různé nedostatky přičítat čelní místo *Artlistu*, který je zaštitěn Centrem pro současné umění Praha. Vedle něj sice stojí mnoho dalších portálů zaměřených na sběr pramenů, většina z nich však mapuje buď omezené spektrum audiovizuální tvorby (spjaté např. s díly vystavenými v konkrétních galeriích), nebo pro změnu funguje na principu kartotéky a formou zveřejněných abstrakt referuje o zdrojích uložených ve fyzických institucích¹⁵.

I když seznam spolupracovníků obsahuje úctyhodný výčet předních českých výtvarných teoretiků, historiků a kurátorů, nelze se zbavit dojmu, že kvalité jejich publikovaných textů se nedostává patřičné péče. Texty se liší, rozsahy (pohybující se od krátkých anotací po obsáhlé portréty) nejsou nijak definovány a ve většině případů zůstávají neaktualizované.

Editoři textů se zobrazují jako autoři karty, což tak trochu evokuje jistou obstarožní upjatost. Grafické zpracování *Artlistu* je strnulé, spousta položek zůstala pasivních, odkazy na jiné texty v síti nejsou prolinkované, takže uživatelská vstřícnost je opravdu nízká. Stejná výtká se váže i k anglické jazykové mutaci, kde většina textových informací zrcadlově nelícuje. U popisek fotek často zůstávají zbytečně české názvy, drtivá většina pojmů z výtvarného umění v kategorii *keyword/klíčové slovo* překlad postrádá úplně. Tak trochu to vypovídá o skutečnosti, že *Artlist* poněkud postrádá systém priorit. Přes-

¹⁴ Výňatek z průvodního textu o ARTLISTU. Dostupný na [www: http://www.artlist.cz/index.php?id=315](http://www.artlist.cz/index.php?id=315), 2. 9. 2010.

¹⁵ Mezi nejdůležitější databáze pracující s prameny lze zařadit Vědecko-výzkumné pracoviště VVP AVU, nejstarší český informační systém *abART*, www.artarchiv.cz, www.sca-art.cz, art.versus.cz nebo *Artservis*.

to, že seznam zařazených umělců poskytuje stovky jmen, anglické překlady a nezřídka i chybějící české profilové texty nalezneme především u tvůrců mediálně známějších. Databáze se sice profiluje jako dvojjazyčná, nicméně stěží můžeme hovořit o plnohodnotnosti, čímž se tak trochu diskvalifikuje z mezinárodního kontextu.

Mnohem lépe se *Artlist* profiluje po obrazové stránce, fotografie v poměrně velkém rozlišení doplňují mnohé zveřejněné dílo nebo autora. Příliš často však obnažuje mezery, které u jiných databázích považujeme za málo významné. Např. při letmém pohledu do seznamu českých a slovenských umělců narazíme na jméno německého režiséra a vizuálního umělce českého původu Haruna Farockého, na čemž by samo o sobě nic divného nebylo, kdyby zde ale byli uvedeni také tvůrci, kteří v posledních letech neopominutelně poznamenali českou scénu jako výše zmiňovaní Andy Warhol, Douglas Gordon, z českého prostředí pak např. Zdeněk Sklenář. Výstava *Zdeněk Sklenář – deset tisíc věcí / deset tisíc let* v Domě U Kamenného zvonu patřila k výtvarným událostem letošního jara, takže by se dalo očekávat, že bude Sklenář v *Artlistu* alespoň zmíněn, navíc když Galerie Zdeněk Sklenář zde uvedena je. Tento příklad demonstruje neohebnosti redakčního systému, často nereagujícího na zřetelné souvislosti. Asi zcela nechtěnou náhodou jsou v kategorii *odkazy* nefunkční adresy právě na *Artyčok.TV* (link není prokliknutelný) a *jelibojelito*, kde je webová stránka zkomolena na neexistující www.jelibojelito.net.

jlbjlt.net / propagace audiovizuální kultury

jelibojelito:

pomáháme propagovat kulturu okrajového zájmu, ale nezanedbatelného významu¹⁶

jlbjlt.net (zkrácený jazykolam jelibojelito) představuje nejdůležitější programový rozcestník současné české audiovizuální kultury, o to více udivuje, že jako jediná ze zmíněných databází funguje z vlastních prostředků a z darů uživatelů. Vlastní výše uvedená charakteristika databáze je stručná a zřejmá, jako ostatně její celková struktura. Ta je velmi funkční z hlediska aktuálně proměnlivého charakteru, *jlbjlt.net* efektivním a navíc elegantním způsobem

¹⁶ Kompletní charakteristika databáze z úvodní stránky jlbjlt.net. Dostupný na www.jlbjlt.net, 3. 9. 2010.

bem zpracovává veškeré zásadní informace hned na úvodní straně, což je z hlediska hierarchie zobrazovaných kategorií při fulltextovém vyhledávání v portálech typu google nebo yahoo velmi účinná strategie. Vnější fasáda je jednoduchá, strukturovaná takřka výhradně typograficky, vynalézavý logotyp je složený z písmen, j l b j l t kapkovitých tvarů, písmo v dominantní kombinaci černé a modré na bílém pozadí je drobné ale čitelné, texty strukturované do tří dominantních sloupců shromažďující veškeré informace a horní lišty obsahující typy akcí (např. koncert, vernisáž, performance ad.) a města, ve kterých se zrovna konají. *jlbjlt.net* je založeno na bázi přispěvatelů, kteří mohou po snadné jednorázové registraci umísťovat na web tzv. *aviza* (kromě textů mohou obsahovat odkaz na soubor, stránka je uzpůsobená také umístění souborů png, jpg a pdf, flashových bannerů a gifů, které se v náhledu projevují aktivně, ad.), která se zobrazí v centrálním sloupci, současně se v pravém sloupci zařadí do přehledného kalendáře. Levý sloupec obsahuje vyhledávací pomůcky a odkazy na projekty, magazíny, portály a instituce, které jsou často předmětem avizovaných událostí. *Aviza* odpovídají vkusu pravidelných přispěvatelů, kterých je kolem 130. *jlbjlt.net* tak krom propagační platformy skýtá také archiv událostí dohledatelných podle jednotlivých přispěvatelů nebo dat. Data umístění avizované události i datum jejího konání jsou vzájemně provázány (ostatně jako takřka všechny objekty umístěné na úvodní straně). Přirozeně komunikuje i se sociálními sítěmi a příznivými portály jako je právě vznikající *artmap.cz*. V neposlední řadě účelně využívá dostačující google translator k okamžitému zrcadlovému překladu celé databáze do angličtiny.

Horizonty databází pohyblivého obrazu

Z předchozích charakteristik ústředních atributů významných českých databází vyplývá, že nejslabším článkem je organizace textových pramenů. Tuto ještě poněkud nedostatečně zpracovanou oblast zabývající se audiovizuálním uměním on-line se pokouší zdokonalit nově vzniklý projekt *Mediabaze.CZ*, který se soustřeďuje na archivaci a prezentaci pramenů, jehož cílem je zmapovat a funkčně aplikovat poznatky o českém audiovizuálním umění od 60. let 20. století do současnosti.

Ambicí *Mediabaze.CZ* je uvést české audiovizuální umění do širšího společenského povědomí, prostřednictvím metodiky zpracování materiálů, veřejnosti dostupné databáze pramenů, v zahraničí publikovaných textů, an-

tologie textů, výstav a výukových seminářů se zaměřením na předmět tohoto výzkumu. V úvodu tohoto textu byl zmíněn názor Seana Cubitta nahlížející databáze v éře nových médií především jako nový prostorový fenomén. Internetové databáze mají však také jasný temporální charakter. V porovnání s jinými úložišti informací (dat), jakými jsou např. CD-romy nebo encyklopedie, se odlišují především svou variabilitou. Více se podobají institucím knihoven a jiných fyzických archivů, permanentně doplňovaných o nové přírůstky, přičemž ovšem i zde narážíme na neměnnou povahu tištěných publikací, které se už ze své podstaty nedokážou modifikovat. V tomto ohledu je naprostá bezbřehost charakteristickou vlastností internetu. Troufám si tvrdit, že využíváním výše popsaných databází se o situaci současného českého vizuálního umění dozvíme více než z jakkoliv objemné publikace encyklopedického nebo antologického charakteru. Na druhou stranu se může stát (i když tomu momentálně nic nenasvědčuje), že na rozdíl od knihy v době zveřejnění tohoto příspěvku nebude už žádná ze zmiňovaných databází existovat.

Bibliografie

48. Benátské bienále 1999 / www.labiennale.org
Andy Warhol – Motion Pictures. Výstava, Galerie Rudolfinum, kurátor Klaus Biesenbach, Praha, 30. 1.–5. 4. 2009.
art.versus.cz
www.artarchiv.cz
www.sca-art.cz
Akademie výtvarných umění / www.avu.cz
Artlist / www.artlist.cz
Artmapa / www.artmap.cz
Artservis / <http://www.artservis.info>
Artyčok / <http://artycok.tv>
Ateliér intermédií / <http://intermedia.ffa.vutbr.cz>
Audiovisual / <http://www.kinosvetozor.cz/cz/cykly-festivaly/2/Audiovisual>
Balkena, Annette W. – Slager, Henk. „Výzva filmu. Rozhovor s Raymondem Bellourem.“ *Illuminate* 14, 2002, č. 4, s. 91–99.
Carroll, Noël. „Definování pohyblivého obrazu.“ *Illuminate* 13, 2001, č. 2, s. 5–31.
Filip Cenek, „Anketa časopisu Cinepur na téma ‚film a videoart‘; ptala se Pavlína Míčová.“
Dostupný na [www: http://intermedia.ffa.vutbr.cz/anketa-cinepur](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/anketa-cinepur), 6. 9. 2010.
Centrum audiovizuálních studií (CAS) / <http://cas.famu.cz>
Centrum pro současné umění Praha / <http://cca.fcca.cz>
DigiLab AVU / <http://dl.avu.cz>

Dolanová, Lenka. „Vstup pohyblivých obrazů do galerie.“ *Illuminace* 15, 2003, č. 4, s. 85–99. Fresh Film Fest / www.freshfilmfest.net
Informační systém abART / <http://abart-full.artarchiv.cz>
jlbjlt.net / www.jlbjlt.net

Klingerová, Barbara. „Současný cinefil. Filmové sběratelství v éře po videu.“ *Illuminace* 17, 2005, č. 3, s. 83–104.

Krev, *pot a slzy*. Výstava, Galerie DOX, kurátor Jaroslav Anděl, Praha, 4. 6.–27. 9. 2009. Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MA, 2001.

Mazanec, Martin. „Výzkumný projekt: český videoart.“ *A2*, 2008, č. 49. Dostupný na [www: http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart](http://www.advojka.cz/archiv/2008/49/vyzkumny-projekt-cesky-videoart), 3. 9. 2010. Mediabase.CZ / www.mediabase.cz

Le Mouvement. Výstava, Galerie Denise René, kurátorka Denise René, Paris, 6. 4.–30. 4. 1955. MFDF Jihlava / www.dokument-festival.cz

Přehlídka animovaného filmu – PAF Olomouc / www.pifpaf.cz

Szczepanik, Petr – Kučera, Jakub. „Film je speciální efekt. Rozhovor se Seanem Cubitem.“ *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 83–105.

Szczepanik, Petr. „Mezi obrazy Raymonda Belloura.“ *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 85–89.

Szczepanik, Petr – Kučera, Jakub. „Virtuální život filmu. Rozhovor s Davidem Normanem Rodowickem.“ *Illuminace* 15, 2003, č. 2, s. 89–106.

Zdeněk Sklenář – deset tisíc věcí / deset tisíc let. Výstava, Dům U Kamenného zvonu, kurátor Ivo Binder, Praha, 17. 3.–6. 6. 2010.

Zpět v CAsE. Výstava, Galerie GAMU, kurátor Martin Blažiček, Praha, 3. 11.–4. 12. 2009.

Summary

The Internet brought new possibilities also into the contemporary visual arts with the expansion of new media. We have an opportunity to see the moving picture not only in the galleries (and in the cinema occasionally) but also on the Internet where we can find the databases connecting with the archiving, reflection and propagation of the moving picture. This report is concentrated on the description of the three most important Czech databases representing these spheres – Artyčok.TV (artycok.tv), Artlist (artlist.cz) and jlbjlt.net. Artyčok.TV specializes in the archiving of moving pictures, Artlist collects the textual and pictorial sources and jlbjlt.net is the promotional portal, program guidepost which helps to find a way through actual events (not only) of creative arts.

Alexandr Jančík (1980) alexandr.jancik@gmail.com

Je absolventem Katedry divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde v současnosti působí jako odpovědný pracovník pro praxe na divadelních festivalech a v institucích v rámci projektu UPSOLVENT. Je členem řešitelského týmu výzkumného projektu Mediabase.CZ (FAMU, Centrum Audiovizuálních studií). Od roku 2009 je ředitelem Přehlídky animovaného filmu PAF Olomouc.

Mizanscéna kina

Martin Mazanec

Předmětem příspěvku určeného pro 13. česko-slovenskou filmologickou konferenci je současná úloha *kina* v projevech umění pohyblivého obrazu. Příspěvek popisuje atributy kina na konkrétních uměleckých dílech a výstavách z období let 2007–2010, kdy se objevilo množství uměleckých děl a výstav, ve kterých je kino tematizováno¹. Označení *mizanscéna kina* odkazuje k prostoru kina a ke zkušenosti s projekcí filmu v tomto prostoru ritualizovaných sociálních aktivit. Na rozdíl od mizanscény filmu², kterou je rozuměno předkamerové zobrazení a zinscenování naší vizuální zkušenosti s okolním

¹ Odkazy na systém kinematografie a rozklad projekční situace se objevuje v dílech mnoha českých a slovenských umělců mj. Zbyněk Baladrán, Daniela Baráčková, Filip Cenek, Jiří Havlíček, Martin Kohout, Ján Mančuška, Daniel Pitín, Jiří Příhoda, Tomáš Svoboda, Viktor Takáč ad. V textu jsou užity příklady z tvorby Matěje Smetany, Pavla Sterce a Dušana Zahoranského. Užití atributů kina v umělecké tvorbě se objevuje i v mezinárodní tvorbě například u Martina Arnolda, Douglase Gordona, Nadima Vardaga a mnoha dalších.

² Termín mizanscéna (francouzsky mise en scène) byl poprvé použit v kontextu filmové analýzy kritiky francouzského časopisu *Les Cahiers du Cinéma* v 50. letech 20. století. Dříve se tímto termínem označovala divadelní režie, v kontextu filmu a francouzské nové vlny režie filmová. Od 70. let 20. století je termín spojován s výsledkem filmové režie, čímž je myšleno inscenování „předfilmové“ události bez přímé vazby na aspekty realismu obrazu. Existuje mnoho přístupů v definování mizanscény, které se rozcházejí v rozlišení jejích jednotlivých atributů. Například David Bordwell a Kristin Thompson v knize *Film Art* řadí k mizanscéně: scénu (prostředí), osvětlení, herectví (výrazy postav a jejich pohyby). Srov. David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 2008), s. 69–205.

Bruce F. Karwin v knize *How Movies Work* považuje za součást mizanscény i filmový materiál, barevnost, rámování, pohyb kamery a zvukové zpracování scény. Jedná se o atributy, které Bordwell a Thompsonová řadí jako samostatné součásti stylistického systému filmu. V textu je pojem mizanscény využit v přeneseném významu, kdy souvisí spíše než s inscenací scény filmu s inscenací projekce filmu, která odkazuje ke kinu a jeho atributům. Srov. Bruce F. Karwin, *How Movies Work* (London: University of California Press, 1992), s. 97–120.

světem, lze uvažovat v případě *mizanscény kina* o inscenování prostředí kina (projekční plátno, způsob sezení, směr projekce atd.). Jedná se o vizuální a sociální zkušenost s kinem, včetně nehmotných aspektů, které se postupně staly důležitými principy jeho *identity*. Možnost definovat sociální paměť média filmu pomocí kina je výchozím momentem pro tuto úvahu.

Současný vývoj umění pohyblivého obrazu vychází z různorodosti prezentačních modů (kino, galerie, televize, internet, telefon atd.), které odkazují na jednotlivá média a množství technologií, ze kterých jsou složena. Samotná kategorie média je poměrně problematická pro svou zatíženost ideologickými, až dogmatickými významy od „věku“ elektrifikace obrazu po jeho digitalizaci. V případě filmu lze vycházet z fyzické podmíněnosti vlastní to-muto médiu, kdy se tvůrce „musí vypořádat“ s předpokladem, že film existuje ve svém předmětném stavu, za který považujeme vedle matérie i projekci (podobně jako u kresby nebo malby). Proměna vnímání pohyblivého obrazu v rámci remediačních procesů je v textu ilustrována na příkladech tvůrčího a kurátorského „znovuobjevování“ *mizanscény kina*³. Jde o moment, kdy se tvůrci i kurátoři zaštiťují nebo otevřeně hlásí k předmětnému stavu filmu, není však nutné vycházet z „originální“ matérie filmu, ale pracovat s předmětností prezentace, která má své sociální aspekty. Předpokladem je, že při společensky sdílené zkušenosti s kinem může sochařská instalace z kovu či dřeva vypovídat o médiu filmu více než hraný nebo experimentální film promítaný mimo prostor kina. Na příkladech galerijních projektů s využitím *mizanscény kina* je poukazováno na skutečnost, že film jako médium není jen technologický nástroj určený k tvorbě a snímání obrazů, ale jde i o architektonický a sociální objekt projekce, se kterým lze pracovat na principech očekávání nebo obeznámenosti.

³ Příkladem remediačních procesů jsou u média videa například videoinstalace nebo samostatné jednonalové projekce, kdy médium sochy či malby je v takovém případě nadřazeno vnímání video obrazu. Překonána je v takových případech premisa „klasického mediálního modernismu“, jak lze označit estetizaci technologií pohyblivého obrazu, která spadá spíše do historických etap avantgardního a experimentálního filmu nebo videoartu. Obecně principy remediace lze zjednodušeně popsat jako kreativní technologické „přetváření a převlékání“ médií starých médií nastupujícími. V textu se uvažuje i o opačném principu, kdy na základě zkušenosti s tzv. „starým“ médiem a díky jeho sociálně sdílené paměti lze pracovat s ostatními médii. Koncept vychází od amerických teoretiků médií Richarda Grusina a Jay David Boltera. Srov. Richard Grusin – Jae, Davida Bolter, *Remediation: Understanding New Media* (London: MIT Press, 2000), s. 20–64.

I. Identita kina

Východiskem pro text není analýza prekinematografických principů prezentace, které postupně definovaly možnosti média filmu a obecně pohyblivého obrazu, ale popis zacházení s *identitou kina* v galerijním a muzejním prostředí.⁴ Identita kina vychází z ustálených sociálních vzorců, které funkčně naplňují očekávání a zájmy související s jeho návštěvou. Ustanovení kina jako společenské instituce se formovalo v rámci historických etap prezentace filmu. Předchůdci „prostoru sdílené zábavy“ s pohyblivými obrazy byly do nástupu filmových paláců během 20. let 20. století trhy a jarmarky, divadelní bary v podobě kabaretů a vaudevillů a nejrůznější kukátkové promítací kabiny, kde samotná projekce byla přijímána jako obskurnost, kouzlo či záhada. Kinu byl postupně společensky vytvořen vlastní *vizuální a sociální design*, se kterým se dál během 20. století pracuje. Vymezování se vůči funkci kina v rámci filmového média fungovalo historicky neefektivněji v „klastrech“ experimentálního filmu. Ty svou „podvratností“ k dominantním proudům komerční kinematografie, reprezentované dodnes celovečerním filmem, patřily k nejpodnětějším rozvojovým momentům prezentace umění pohyblivého obrazu během 20. století a do jisté míry ovlivnily podoby a vlastnosti dalších médií. Kino přetrvává jako iniciační moment distribuce a prezentace pohyblivých obrazů, jako vlastní sociální plagiát v galeriích, na filmových festivalech⁵ a zejména jako „mediální maska“ filmu. Dynamický nástup dalších prezentačních a tržních platform (televizní kanály, tele-

⁴ Příklady posilování i subverzivního rozkladu identity kina v rámci jeho vlastní mizanscény lze pojmenovat jako *reflexi kina* s využitím vizuálního designu a sociální zkušenosti s kinem k přímé rekontextualizaci vystavených a promítaných děl. Předpokladem je, že se kino jako prezentační a prostorový mód média filmu infiltruje do způsobu vnímání jiných médií. Remediací může fungovat v tomto případě na principu technologické dominance, kdy vnímáme význam zdůrazněním přítomnosti určitého média, nebo je naopak funkce média upozaděna ve prospěch sdělení.

⁵ V rámci textu záměrně pomíjím oblast filmových festivalů, kde se role kina výrazně uplatňuje, ale v rovině distribuční haly. Festivaly se stávají, jak o nich mluví například německý filmový a televizní teoretik historik Thomas Elsaesser, „novou společností“, vlastním prostorem nových měst s prvky post-nacionálního nacionalismu a tzv. světové kinematografie jako jednotícího ideového proudu. Filmy a kinematografie zde hrají roli „kulturního lubrikantu“, jak příznačně označil Elsaesser během své přednášky ostrakizovaný cyklus filmové produkce. Srov. Thomas

fonní aplikace, internetové přehrávače videí nebo fyzické distribuční nosiče) prozatím nezrušil *mizanscénu kin*, která z dlouhodobého hlediska mizí z veřejného prostoru měst, ale usídluje se v uměleckých dílech.

II. Péče o kina⁶

Angličan Steve McQueen natočil v roce 2009 dokumentární esej *Giardini* o stejnojmenných benátských zahradách, kde se odehrává mezinárodní Biennale výtvarného umění. Následně nechal britský národní pavilon přebudovat na regulérní kinosál se striktně stanovenými časy projekce během doby trvání přehlídky v roce 2009. Nemožnost navštívit budovu kdykoli, tak jako ostatní pavilony během korzování areálem zahrad, činila z „výstavy“ místo nepopsatelné jedinečnosti. Přitom McQueen jen „postavil“ kino a vyzdvihl vzorce chování spojené s návštěvou kina (*zákaz vstupu po začátku projekce, omezená kapacita*), které zcela nezapadaly do očekávání od výstavy. Akcentem na rituální praktiky „chození do kina“ docílil i diváckého soustředění na vlastní étericky vyprázdněný film. Jiným příkladem práce s mizanscénou kina byla výstava *Vorspannkino z roku 2009*. Koncept vycházel z fascinace typografií a grafickým designem úvodních filmových sekvencí. Ty byly v projekčních pásmech „inscenovány“ do podoby prostorového sezení v galerijních kinosálech. Jakoby ústřední inspirací byla proměna prezentace umění pohyblivého obrazu během posledních čtyřiceti let od nástupu videa, rozšíření satelitního vysílání ke krbům domácností až do plošné digitalizace televizních stanic v internetovém vysílání. Při zachování projekční sugesce kina byla hlavním motivem variace různých druhů sezení (od balkónové lóže filmového paláce až po měkkostí gauče se propadající podlahu nutící k ležení nebo „plazení se“ ve světle projekce). Syndrom spořádaného chování „filmového diváka“ byl devastován fyzickou náročností samotného prostoru.

Elsaesser, „In the City but Not Bounded by It: Spatial Turns and Lines of Flight“, NECS, The Istanbul Conference Urban Mediations, Istanbul, Turkey, June 24–27, 2010. Přednáška dostupná na [www: http://www.necs-initiative.org/](http://www.necs-initiative.org/), 30. 8. 2010.

⁶ Etymologie významu slova *remediace* odvozeného z latinské „*remediere*“ má podobně „ozdravný charakter“ jako etymologie slova *kurátor* z latinského „*curare*“. Obě slova lze přiblížit významu slov *pečovat* a *léčit*. Volná paralela mezi *kurátorstvím* a *remediací* je příznačná pro příklady, kdy se, s nadsázkou řečeno, „*kuráturuje* nebo *remediuje* kinem“.

Veřejný prostor byl v obou příkladech určen k projekci filmu, následně rozkládán nebo budován dle základních atributů mizanscény a sociálních vzorců chování, které s sebou návštěva kina nese. V duchu prostorové transformace experimentů pohyblivého obrazu proběhla výstava *Multikino* připravená teoretikem umění Tomášem Pospiszylem a umělcem Zbyněkem Baladránem.⁷ Přizpůsobení vybraných zahraničních děl z historie experimentálního filmu a videoartu do sítě kaširovaných „minikinosálů“ galerie fungovalo jako historický exkurz. Způsob projekce rozvíjel v nuancích odkazy na projekční realitu a intimitu kina změnou jeho velikosti nebo eliminací prvků mizanscény nebo důrazem na aspekty videoprojekce. Ambice částečně rekontextualizovat díla byla přítomna v samotném záměru výstavy:

Zvláštní důraz je kladen na jazyk filmu a jeho limity. Jednotliví tvůrci na přehlídce zkoumají oblast, kterou bychom mohli nazvat ontologií pohyblivého obrazu. ... Multikino bude mít podobu dvouměsíční výstavy v galerii tranzitdisplay – ve formě individuálních a různorodých projekcí (filmová projekce, videoprojekce, televizní monitor, display) ve speciálně navrženém architektonickém prostoru.⁸

Jako celek výstava nabyla zamýšleného záměru prohlédnout si varianty projekce v imitaci různých projekčních mizancí včetně kina, což činilo z výstavy až didaktickou příručku vystavování. Mnohem důrazněji, až na hranici autorství ve vystavování filmových děl postupuje kurátor Klaus Biesenbach, který naprosto pomíjí odkazy na mizanscénu kina během velkolepých výstav vycházejících z filmové historie. Jedná se o radikální zásah

⁷ Zbyněk Baladrán o výstavě *Multikino*:

Během diskuse s Tomášem Pospiszylem o tématu nebo společném motivu výstavy jsme začali spontánně lovit z paměti experimenty s pohyblivým obrazem, které byly spíše součástí výtvarného umění než linie experimentální kinematografie, i když tam také patří. Říkali jsme si, že by nebylo špatné propojit dva světy „kinematografický“ a „galerijní“ motivem pohyblivého obrazu, a jeho zkoumání. Jako první nás napadl *Zen for film* (1964–65) od Nam June Paika a slavné *Screen Tests* (1963–66) Andyho Warhola. Postupně jsme budovali seznam filmů a videí, které měly nějaký vztah k filmu jako takovému, k jeho materii, problému zobrazování a identifikace diváka. Vlastně nás zajímaly různé aspekty vyplývající z jednoduché úvahy na téma, co je to pohyblivý obraz a co v prostoru a čase ukazuje. Martin Mazanec, „Zbyněk Baladrán – Rozhovor,“ *Labyrint Revue*, 2009, č. 23–24, s. 110.

⁸ <http://www.tranzitdisplay.cz/cs/multikino>, 30. 8. 2010.

do podoby děl, kdy proměňuje se svým týmem kurátorů filmy Andyho Warhola v zarámovaná plátna videoprojekcí, filmy Kennetha Angera rozprostírá napříč prostorem galerie na obřích plátnech, která se navzájem překrývají a efektně doplňují výstavní prostor galerie, a nebo televizní tvorbu Rainera Wernera Fassbindera přetváří v rozsáhlou galerijní instalaci na hranici sochařství. Rekontextualizace děl v rámci výstav, které Biesenbach podněcuje, je na hranici naplňování autorských ambic kurátorů a zároveň tyto „galerijní spektakly“ započaly opačný trend, než sleduje text, kdy je záměrně opomíjena mediální paměť díla a tedy i mizanséna kina. Podobně jako je středověká socha madony přenesena z původního kostela k masám do muzea či galerie, tak je film nebo televizní tvorba vystavena v designu výstavy většímu publiku, než by si kdy získal Kenneth Anger během projekcí ve filmotékách. I když ve skutečnosti málokdo vidí celý jeho film během výstavy, kde není možnost si pořádně sednout...⁹

III. Paměť kina

Dušan Zahoranský připravil pro pražský výstavní prostor Karlin Studios v roce 2010 samostatnou výstavu pod názvem *Necenzurovaná verze*. Titul odkazuje k produkčním zásahům a následným formám reedic textů, skladeb a nejčastěji filmů. Fascinaci jedinečností zatajených a znovuobjevených kusů z filmového celku zdůrazňoval na výstavě pohled směrem k hlavní galerijní hale, kde byla umístěna aluze na obří plátno s vyřezaným nápisem *KONEC*. Ozdobnost a fádnost „westernového fontu“ vyřezaného v dřevěné překližce odkazovala k žánru filmu a k očekávání struktury děje. Vstupem za plátno se potenciální příběh rozložil nikoli do příběhu filmu, ale jakési subverze *Letního kina* z roku 2010. Z hlediště kina zbyl pozůstatek sestaven z řady objektů, kovových sloupků zasazených do betonu postupně ze zmenšujících pneumatik. *Pokladna* jako „propadající“ se světlo lampičky skrze desku stolu. *Promítač*, osamocená projekce na houpajícím se bidýlku. Samotné objekty existovaly jako náznaky, podobně jako jejich abstraktní popis. Názvy děl byly klíčem k subjektivní interpretaci jednotlivostí a zdánlivé nekompaktnosti celku, kde obsah výstavy dotvářela naše zkušenost s návštěvou kina. Očeká-

⁹ Klaus Biesenbach uvádí komerční faktor z pozice ředitele PS.1 v New Yorku jako jeden z argumentů, proč přistupuje k podobným výstavám. Srov. David Byrne's Journal: 03.25.10: Out of Context. Dostupný na [www: http://journal.davidbyrne.com/page/2/](http://journal.davidbyrne.com/page/2/), 30. 8. 2010.

vání určitého tvaru a velikosti plátna, směru a původu projekce, určité délky filmu, sklonu a rozsahu hlediště i zázemí kina, proto i syntax složená z několika vizuálních metafor skrytých v sochařských objektech mohla fungovat v mnoha směrech stejně jako návštěva kina s „opravdovou“ projekcí filmu.

Součástí děl pracujících s mizanscénou kina jsou i *útoky* na očekávané vzorce chování diváků. Performance a instalaci *Celovečernice* vytvořil v roce 2008 Pavel Sterec. Ve svém popisu a návodu k akci zmiňuje: „Řada filmových sedadel je umístěna přímo před plátno. Diváci (performeři) sedí opření čelem k plátnu. Jejich palce vyvíjejí tlak na zavřené oči. Neustálý tlak vyvolává obrazy uvnitř očí – vnitřní film. Doba trvání performance je podobná jako délka normálního hraného filmu.“¹⁰ Zatímco Pavel Sterec v kulisách kina zkoumá „fyziologii filmu“, pomocí extrémního vizuálního zážitku, jiný způsob vjemu filmu zpracoval Matěj Smetana.

Projekce z roku 2007 je modelem promítaného světla v kinosále. „Objekt odkazuje ke kuželu, který vzniká v kině při projekci v prostoru mezi projektorem a plátnem. Tvar kuželu vychází z políčka Hitchcockova filmu *Psycho*.“¹¹ Z černé látky byl vytvarovaný kužel světla mezi dvojicí galerijních zdí. Absurdnost a prvotní nečitelnost „zastaveného světla“ objektu ze sufitů předpokládá diváckou znalost kontextu principu filmové projekce, k čemuž napomáhá i odkaz k snad nejcitovanějšímu filmaři v uměleckých dílech, kterým je Alfred Hitchcock.

Zmiňovaná díla i výstavy ožívují médium filmu technologicky a i díky společenské zkušenosti s filmem, která neustále přetrvává. Vystává otázka, nakolik jsou výstavní projekty a umělecká díla pracující s *identitou kina* obdobným způsobem jen nostalgii nad vytrácením kin z měst, nebo zda kino a film jako médium má nejsilnější společensky zvnitřněnou vizualizaci své prezentace. Americká teoretička a kritička výtvarného umění Rosalind Krauss popsala moment střídání a proměny médií na příkladu „poselství“ Marshalla McLuhana, který „elektrifikoval kulturní diskurz, když v roce 1964 prohlásil, že médium je poselstvím, čímž přeorientoval tehdejší diskusi od estetických médií k elektrickému médiu. A jako kritička, píše dále Krauss, jsem se nemohla zbavit pocitu, že by médium nebylo stále se vyvíjejícím zdrojem významů, sama za sebe jsem si proto McLuhanovo heslo přehodnotila

¹⁰ <http://pavelsterec.org/2008-celovecerniceevening-star/>, 30. 8. 2010.

¹¹ <http://www.matejsmetana.com/>, 30. 8. 2010.

na médium je paměť.¹² Otázkou zůstává nakolik je paměť média stála a kdy se zapomíná. Předpokladem je, že retrospektiva Věry Chytilové proběhne během následujících pěti let spíše v Rudolfinu než v Ponrepu.

Bibliografie

- Andy Warhol – *Motion Pictures*. Výstava, Galerie Rudolfinum, kurátor Klaus Biesenbach, Praha, 30. 1.–5. 4. 2009.
- Bordwell, David – Thompson, Kristin. *Film Art. An Introduction* New York: McGraw-Hill, 2008.
- Grusin, Richard – Bolter, Jay David. *Remediation: Understanding New Media*. London: MIT Press, 2000.
- Hitchcock, Alfred, dir. *Psycho*. Film. Shamley Productions, 1960.
- Karwin, Bruce F. *How Movies Work*. London: University of California Press, 1992.
- Krauss, Rosalind E. *Perpetual Inventory*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Mazanec, Martin. „Zbyněk Baladrán – Rozhovor.“ *Labyrint Revue*, 2009, č. 23–24, s. 110–111.
- McQueen, Steve, dir. *Giardini*. Dokument. 2009.
- Multikino*. Výstava, tranzitdisplay, kurátor Zbyněk Baladrán a Tomáš Pospiszyl, Praha, 10. 12. 2008–8. 2. 2008.
- Necenzurovaná verze*, Výstava, Karlin Studios, kurátor Jan Zálešák, Praha, 26. 2.–21. 3. 2010.
- Paik, Nam June. *Zen for film*. 1964–65.
- Smetana, Matěj. *Projekce*. 2007.
- Sterec, Pavel. *Celovečernice*. 2008.
- Vorspannkino*, Výstava: KW Institute for Contemporary Art, Berlín, 8. 2.–19. 4. 2009.
- Warhol, Andy. *Screen Tests*. 1963–66.
- Zahoranský, Dušan. *Letní kino (Promítač, Pokladna, Konec)*. 2010
<http://journal.davidbyrne.com/page/2/>, 30. 8. 2010.

Summary

This contribution aims to describe today's function of cinema visualized by the art of moving pictures. It details attributes of cinema using particular works of art and exhibitions from the period of 2007–2010, when many works of art and exhibitions adopted the cinema as their topic. The term *mise-en-scene of cinema* points to the space of cinema and to the experience of a film projection in this space of ritualized social activity. It represents the visual and social experience of the cinema, including the immaterial aspects which progressively became the important principles of its identity. The possibility of defining the social memory of the film medium by cinema is the starting point for this consideration.

¹² Rosalind E. Krauss, *Perpetual Inventory* (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), s. 19.

Martin Mazanec (1981) martin.mazanec@gmail.com

Je absolvent Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, dvojoborů filmová věda a sociologie. V současné době doktorandem na FAMU Praha, členem řešitelského týmu výzkumného projektu Mediabáze.CZ (FAMU, Centrum audiovizuálních studií), kmenovým dramaturgem PAF Olomouc. Zabývá se principy prezentace umění pohyblivého obrazu. Editoricky připravil překladovou monografii o Peterovi Kubelkovi (*Peter Kubelka*, PAF Olomouc, 2008) a katalog k výstavě *Objekt animace. Třetí smysl* (Zlín, 2009).

Kamera v současném českém filmu

Lukáš Masner

Několik novinových a webových kritik z nedávné doby se pozastavovalo nad vizuálním uchopením některých českých filmů se slovy, že se objevují snímky, jejichž mimořádná technická kvalita a výtvarné hodnoty jsou srovnatelné se zahraniční produkcí. Středem zájmu byly tři tituly (*Kawasakihio růže*, *3 sezóny v pekle*, *Protektor*), které se souběžně dostaly do užší nominace na cenu Českého lva za rok 2009. Kamil Fila vyzdvihuje drama Jana Hřebejka *Kawasakihio růže*: „... úroveň režisérského řemesla Jana Hřebejka (od spolupráce s herci, kameramany, důrazem na detaily výpravy apod.) je na české poměry nezvykle vysoká ... Snímek kromě netradičně smíšených typů herectví vyniká i krásnou, ale nikoli okázalou digitální kamerou Martina Šachy, která věci zabírá až nezvykle ostře – což opět souvisí s tónem vyprávění.“¹

Pochvaly za nevšední vizuální kvality se objevily i v souvislosti s celovečerním debutem Tomáše Mašína *3 sezóny v pekle*: „Osobitá kamera, hudba a výprava pracují nevtíravě jedna pro druhou, bez sólistických exhibicí a stejně vyrovnaně, ať jde o scény akční nebo poetické.“² Pověštinou shodně se pak nejvyššího hodnocení dostalo filmu *Protektor*:

Téměř nikdo nespatřuje za progresivní vývoj v poetice výrazových prostředků, přesněji v té odnoži filmů postavených na silné stylizaci. Pro necitlivé a poloslepé posuzovatele je styl jen slupka, obal či ornament, nikoli samo vidění světa. Obvykle je cokoli „avantgardnějšího“ a experimentálnějšího vykázáno na smetišť dějin s tím, že avantgarda už byla a přežila se, a teď tu konečně a na věčné časy máme pořádné a poctivé vypravěčské filmy.³

¹ Kamil Fila, „Hřebejk vám podá hodně trnitou Kawasakihio růži.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=656625](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=656625), 30. 7. 2010.

² Miroslava Spáčilová, „Do kin se dostal film roku: Mašínovy 3 sezóny v pekle.“ Dostupný na [www: http://kultura.idnes.cz/do-kin-se-dostal-film-roku-masinovy-3-sezony-v-pekle-f8u-/filmvideo.asp?c=A091125_212836_filmvideo_jaz](http://kultura.idnes.cz/do-kin-se-dostal-film-roku-masinovy-3-sezony-v-pekle-f8u-/filmvideo.asp?c=A091125_212836_filmvideo_jaz), 30. 7. 2010.

³ Kamil Fila, „Protektor zachránil český film od provinčnosti.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=648408](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=648408), 30. 7. 2010.

Znamenají tato a další hodnocení jinak velmi kritizovaných současných českých filmů, že česká kinematografie přestává být po dlouhých letech provinční? Že se tvůrci konečně pokouší vyrovnat zahraničním vzorům a dospět do stádia technické preciznosti, jež je vlastní kupříkladu hollywoodské tvorbě, ale která je zcela běžná i v kontextu evropském? Pravdou zůstává, že většina současné české kinematografie je stále přespříliš svázaná textem, v horším případě televizní stylizací. Téměř se vytratila schopnost režisérů vyprávět tím, co je pro kinematografii konečně příznačné, totiž obrazem. Aktuální tvorba méně často dosahuje opravdového vizuálního novátorství a jen o málu ze současných filmů se dá hovořit jako o skutečně moderním v nakládání s formou. Umělecky ambicióznější projekty, překračující hranice běžné produkce, jsou pro diváky povětšinou příliš komplikované a nezajímavé (*Vaterland – Lovecký deník*, *Toyen*), neobyčejně samolibé (*Krysař*)⁴, případně naráží na omezené možnosti trhu (*Krvavý román*⁵, *Postel*). Konvenční snímky pro změnu vsází na formální úspornost a potenciál nacházejí více v obsazení, v masové popularitě voleného žánru a jednotlivých tvůrců (*Účastníci zájezdu*, *Kameňák*, *Líbáš jako Bůh* apod.). „Řemeslnost“ přesně vystihuje podstatu jejich zevnějšku a kvalit obrazu, který je motivován hereckou akcí a je prostý výraznějších vizuálních atrakcí. Tyto „opatrné“ a vizuálně zaměnitelné filmy sice naplňují diktát trhu, ale o to méně pak vypovídají o výtvarném smýšlení jednotlivých filmařů.

Jen skutečné minimum soudobých kritik, ale i odborných textů je věnováno vizuální podobě aktuálních filmů a práci kameramanů obecně. Tyto aspekty filmové tvorby bývají zmiňovány spíše periferně, často ve vztahu s komplexním zhodnocením díla. Kritická reflexe se často omezuje

⁴ Snímek, který byl kompletně natočen za pouhý jeden den, je příkladem filmového díla, kde experimentální rovina funguje zcela samoučelně, vykonstruovaně a bez jakéhokoliv hlubšího smyslu nebo zábavnosti. Jednodenní natáčení mělo kontra-produktivně za následek i nepřipravenost a očividnou nesoudržnost filmu jakožto celku. *Krysař* je tak filmem, který „podráží“ diváka, obelhává ho řadou opakování, vyprázdňeností, ale i technickou a řemeslnou pochybností.

⁵ Analogií k Váchalovu stylizovanému jazyku se stala poetika němého filmu. Režisér a kameraman Jaroslav Brabec vycházel z parafrázování materiálu, světelných i kompozičních kvalit filmového obrazu z období počátků kinematografie. Současně svérázné hry je i přiznaná ateliérová kašírovanost nebo práce s nejrůznějšími barevnými filtry, které evokují dodatečné kolorování černobílého materiálu. Brabec se vydal stejnou cestou jako Francis Ford Coppola při adaptování hororu *Drákula* od Brama Stokera.

na velice strohou charakteristiku výtvarných kvalit, povětšinou pak na vrstvení superlativ, nikoliv na přesnější popis fungování jednotlivých výrazových prostředků či analytičtější a důslednější pohled. České filmy jsou navíc hodnoceny téměř výhradně v kontextu tuzemské kinematografie a méně pak poměřovány se zahraničními vzory, což může snadno vést k „přeceňování“ jejich stylu a dílčích postupů.

Cílem textu je tak popsat základní tendence v oblasti filmového obrazu a práce kameramanů v období od roku 1990 až po současnost. Snahou je poukázat na dílčí problémy, které se k současné české tvorbě váží a brzdí tak její umělecký rozvoj (absence hledačství nových forem, malý tvůrčí rozhled, přetrvávající televizní norma apod.). Určitý prostor bude věnován i kontextu vývoje a vlivu digitálního videa, které se stalo důležitým milníkem při hledání nové estetiky a díky výrazně levnějšímu způsobu natáčení dopomohlo ke vzniku řady celovečerních filmů.

Komerční a žánrový film

Enormní snaha nalézt zaručený recept na úspěšný komerční film, střížený v duchu osvědčených zahraničních vzorů, byla patrná ihned po prolomení státního filmového monopolu v roce 1990. Tvůrci však narazili nejen na problémy s přenesením některých typicky amerických žánrů (thriller, akční film, sci-fi nebo fantasy) do českého kontextu, ale i na malý rozhled a limity vlastní erudovanosti. Dílčí pokusy jsou proto důkazem stylové neujasněnosti a nepochopení elementárních kamerových a střihových postupů v daném žánru: špatná volba úhlů kamery, nevyvážený rytmus záběrů a dynamiky obecně – viz. akční film *Nahota na prodej*, drama z prostředí kaskadérů *Cesta peklem*, thriller *Na vlastní nebezpečí* nebo fantasy *Maharal – Tajemství talismanu*.

Vyjma Jana Svěráka lze jen stěží najít režiséra, který by byl natolik důsledně seznámen s podstatou a postupy hollywoodské žánrové kinematografie, respektoval je a zároveň pak dokázal efektivně přenést do odlišného kontextu a přetavit k vlastním potřebám. Svěrákovy filmy v tomto ohledu fungují velmi přesně, až záměrně vypočítavě. Především v ironické odpovědi na americké velkofilmové komedii *Akumulátor 1*. Svěrák společně s kameramanem F. A. Brabcem „zadaptovali“ řadu hollywoodem prověřených formálních poloh. Kompozice i pohyby kamery jsou zcela jasně motivované, kvůli ozvláštnění tvůrci sahají k netradičním úhlům pohledu, rakursům a rozmanitým barevným filtrům. Dle potřeby a v ironickém odstupu střídají extrémně zpomale-

né záběry se zrychlenými, nemluvě o řadě náročných trikových scén. Vysoce nastavenou laťku řemeslné preciznosti a vizuální pronikavosti si Jan Svěrák dokázal udržet i v dalších filmech (*Kolja*, *Tmavomodrý svět*).

Stylově proměnná, nicméně řemeslně stabilní je i tvorba Filipa Renče, Davida Ondříčka, Petra Zelenky nebo Jana Hřebejka. Zatímco filmografie Filipa Renče je poetikou poněkud nevyrovnaná, živěná především zkušenostmi z reklamy a videoklipové tvorby (*Válka barev*, *Rebelové*), Janu Hřebejkovi se podařilo, podobně jako Janu Svěrákovi, pochopit a propracovat estetiku, která je vlastní hollywoodské tradici – přesné vymezení stylových prostředků, rovnováha a jasná dramaturgie formálních ozvláštnění – muzikál *Šakalí léta*, *Pelíšky* nebo drama *Musíme si pomáhat*.

Extrémním příkladem pomíjivě módního stylu jsou filmy Karla Janáka (*Snowboardáči*, *Ro(c)k podvrataků*), jejichž přesycenost efektními kamerovými postupy pochází především z inspirace reklamou a videoklipy. Netradiční pohyby kamery, kompozice a „vizuální nárazy“ (zrychlování, zpomalování) však k sobě nespojuje promyšlená vizuální struktura, ale spíše nahodilost a izolovanost kompozic tolik vlastní právě videoklipové tvorbě. Jakkoliv je Janákův přístup v kontextu české produkce neobvyklý, jeho přínos nespočívá v ničem větším než v recyklaci vizuálních klišé a jejich přenesení bez výraznější aktualizace či osobitosti.

Spíše na pocitech, vzešlých z výtvarné stránky, a zvukovém designu než na obsahu je založeno drama *Restart*, které natočil v roce 2005 Julius Ševčík jako absolventský film na FAMU. Výstavbou příběhu, ale i důsledným využitím experimentální formy (vyosené úhly pohledu, střídání barevných filtrů, důraz na frenetický rytmus) *Restart* poněkud okatě připomíná německý film *Lola běží o život*.

Thriller o masovém vrahovi *Normal* je v mnoha ohledech vizuálně promyšlenější a celistvější. Autoři se inspirovali německým expresionismem, který se nejvýrazněji odráží v práci s perspektivou a přesně umístovanými rakursy. Zkreslená perspektiva je i prostředkem k charakterizaci vztahu dvou ústředních protagonistů, kdy se při rozhovorech opticky zvětšuje už tak nepřirozená prostorová distance mezi masovým vrahem a jeho obhájcem. Na podobném principu je zhmotněn jak duševní, tak i fyzický stav hrdinů. Zatímco rozpolcenost a izolovanost mladého obhájce je vyjádřena sevřením okolní architekturou a tísnivým prostředím, vrah Petr Kurten bývá v klíčových momentech snímán přes nejrůznější předměty v předním plánu, což jen předjímá a symbolizuje jeho pozdější osud ve vězení. Mrazivé atmosféry

je dosaženo i na úrovni barev. Veškeré teplé tóny jsou zredukovány na minimum, z tváří herců mizí tradiční pleťová barva, obraz je vyveden v chladně modrých odstínech, vyjma pronikavé, sytě rudé barvy krve.

Desaturace obrazu je zcela běžná a svým způsobem módní, běžně užívaná u historických a dobových filmů, kde má záměrné potlačení některých barevných odstínů lépe a věrněji evokovat filmový obraz tak, jak ho divák zná z archivních materiálů. Tímto procesem prošla kupříkladu stejnojmenná adaptace Kafkovy *Ameriky* – kovově chladné odstíny, příležitostné šerosvity a ostré přechody světla a tmy evokují tradičně chápanou atmosféru Kafkových děl⁶. Takřka monochromatickým dojmem působí vizuální podoba filmu *Protektor*, kde je saturace snížena na minimum. Výsledkem je vysoce kontrastní obraz, místy vyvedený v lehce sépiovém tónu, který však jen stěží a minimálně evokuje nostalgickou retro-atmosféru v tradičním slova smyslu. Opět absentuje většina barevných odstínů vyjma červené barvy. Její sytost je pak ve škále tlumených tónů funkční a nepřehlédnutelná. Ať už se jedná o vyzývavě rudé rty hlavní hrdinky, sporé světlo fotografické temné komory nebo pohled na zakrvácené členy odboje těsně před popravou.

Zajímavého srovnání snese *Protektor* s jiným dobovým snímkem, dramatem *3 sezóny v pekle*, kde tvůrci vycházeli ze snahy poskytnout divákovi velmi plastický a pestrý pohled na období 50. let minulého století. Zatímco v *Protektorovi* je doba rozuměna jako kulisa, mezní okamžik vhodný pro zkoumání lidské povahy v průběhu vyhrcošeného konfliktu, *3 sezóny v pekle* reprezentují předně drobnokresebné zachycení tepu doby, a to prostřednictvím líbivější formy a podstatně širšího barevného rozsahu.

Na zajímavavém (kritiky i diváckou obcí vysoko ceněném) celovečerním debutu Tomáše Mašína se podílel původem islandský kameraman Karl Oskarsson⁷, jehož práce s měkkým a přirozeným světlem se nejvíce podepsala na výtvarné podstatě filmu. Režisér se zmiňuje o této spolupráci:

⁶ Neopomenutelná je i koncepce a práce s architekturou. Okolní prostor se velmi podobá labyrintu bez zjevných východů a konců (točitá schodiště, jakoby nekonečná spleť chodeb apod.). Hlavní postava je doslova uzavřena v rozlehlých prostorech a labyrintu odosobněného velkoměsta.

⁷ Na vzniku filmu *Normal* se podílel rovněž zahraniční tvůrce, mexický kameraman Antonio Riestra. Na předchozím snímku *Restart* zase původem finský kameraman Kasimir Lehto. Zatímco Lehto (mimo jiné absolvent FAMU) prozatím na svou velkou příležitost čeká, Antonio Riestra dříve pracoval jako kameraman druhého štábu na úspěšných filmech *Amores Perros* nebo *Frida*.

Líbí se mi, jak zahraniční kameramani vidí; přicházejí na natáčení připravení, nad filmem přemýšlejí a něco nabízejí. Nejsou před režisérem připosraní, stojí za svým názorem a mají nakoukáno. Je to intenzivní dialog. Rád se učím, běhá mi mráz po zádech, když mě někdo upozorní na něco zajímavého, můžu to s ním rozebrat a vymyslíme ještě něco lepšího. A tohle všechno je Karl Oskarsson. Je skandinávsky mlčenlivý, ale když promluví, tak ty dvě věty jsou schopny převrátit svět.⁸

Časté snímání v protisvětle, využívání zjemňujících „mist“ filtrů přenáší do filmu světelnou atmosféru severských zemí, která je pro Islandana zcela přirozená a pro českého diváka velice nevšední. Každý záběr je komponován s nesmírnou precizností, dokáže fungovat sám o sobě jakožto autonomní obraz, aniž by však byla oslabena struktura vyprávění a manipulace s formou tak působila přespříliš sebestředně. *3 sezóny v pekle* jsou poměrně cenným příslibem původně reklamního režiséra, jehož pojetí a zpracování obrazu dosahuje – když už nic jiného – tak na české poměry vysoké kvality hodné světových parametrů.

Obecně se dá říci, že se v českých, čistě žánrových filmech ukrývá více otrockého přepisu než vizuální kreativity. Chybí zde osobitý rukopis, ale i umění přetransformovat a usadit některé univerzální a osvědčené postupy do celku a sjednotit tak poetiku a styl. Ač to zní velice banálně, právě stylová roztržitost a nejasnost, snaha oslovit široké spektrum diváků a zároveň dostát zahraničním vzorům, je velkým nedostatkem většiny žánrových filmů (viz. *Raftáci*, *Bathory*, *Na vlastní nebezpečí* atd.). Ze současné kinematografie se právě v *Protektorovi*, *Kawasakihio růži*, *3 sezónách v pekle* či *Normalu* podařilo ukázkově vyprecizovat vizuální styl do takové míry, že nepůsobí nijak zpátečnický, ale naopak drží velmi těsně krok s nastavenými standardy a v mnoha ohledech je i překračuje. Každý z nich tak přitom činí prostřednictvím odlišné stylistiky – expresionistická pokřivenost v *Normalu*, propojení retro žánru s nenápadnými liniemi avantgardního filmu v dramatu *Protektor*, takřka dokumentární naturalismus v *Kawasakihio růži* nebo v dobrém slova smyslu reklamně nablýskaný a referenční obraz filmu *3 sezóny v pekle*.

V době, kdy je filmový trh přesycen komerčními, ale formálně vytříbenými filmy, kdy je všeobecná dostupnost techniky a technologie prakticky samozřejmostí, se již není možné odvolávat na nepřenosnost a nemožnost

⁸ Jaroslav Sedláček, „Nechtěl jsem film zanést českým lokajstvím a klišé.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=653897](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=653897), 7. 8. 2010.

realizace v českém podání, ani na výlučnost náležící Hollywoodu – velmo-
ci žánrové kinematografie. Koneckonců Oldřichu Lipskému nebo Václavu
Vorlíčkovi se v žánru parodie kdysi podařilo zbavit se stereotypu a objevovat
vlastní stylistické figury.

Filmy jako *Kdo chce zabít Jessii?* nebo *Čtyři vraždy stačí, drahoušku se*
na jednu stranu odehrávají v jakémsi bezčasi a na nespecifikovaném místě,
nicméně věrně odkazují k americké pop kultuře, paralelně s ní však obsahují
i ryze české reálie a jiné nezaměnitelné, tuzemské prvky. Parodická nadsázka
je uvozena formou originální komiksové stylizace (bubliny s vysvětlujícím
textem a citoslovci – *Kdo chce zabít Jessii?*) nebo důsledným napodobováním
amerických vzorů (motivy převzaté ze špionážních a gangsterských filmů)
a jejich překlopením do komické polohy. Kupříkladu v parodii *Limonádový
Joe aneb Koňská opera* režisér Oldřich Lipský rovněž osvědčil výtečnou zna-
lost postupů a modelů zahraniční žánrové kinematografie, ale i ty dokázal
originálním způsobem obohatit o formální ozvláštňení v podobě dodatečně
tónovaného černobílého obrazu.

Z nedávné doby se o podobný, svěbytně parodický převod pokusil Václav
Marhoul v *Mazaném Filipovi*, kde si vzal za vzor filmy noir, konkrétně pak
romány Raymonda Chandlera. Kameraman Vladimír Smutný zachytil atmo-
sféru detektivních filmů na základě specifické práce se světlem, která je pro
daný žánr naprosto charakteristická – příkré kontrasty světla a tmy, svícení
přes okenní žaluzie a významný podíl ambientních prvků v obraze (ciga-
retový kouř, stoupající pára nebo oblíbený motiv deště). Pečlivá a v mnoha
detailech věrná stylizace se pak v parodické poloze obrací především k ana-
chronismům v podobě ateliérové kašírovanosti nebo k záměrnému opaková-
ní některých vizuálních klíšé (příznačné kulisy pokoutních barů a tmavých
uliček, zmiňované šerosvitové zasvícení interiérů).

Mazaný Filip je společně s *Krvavým románem* jedním z mála porevo-
lučních filmů, který se poměrně úspěšně, nikoliv však stoprocentně, snažil
reflektovat a zparodovat konkrétní kinematografický styl a žánr⁹. Oproti
Krvavému románu, kde si režisér a kameraman v jedné osobě vytvořil své-
rázný vizuální jazyk v mnoha ohledech analogický k poetice Váchalovy
předlohy, zůstává *Mazaný Filip* v dílčích ohledech „pouze“ důkladnou poctou

⁹ Do výčtu bláznivých komedií lze započíst ještě parodii na bondovky *Kanárskou
spojku*, trilogii Jana Soukupa *Byl jednou jeden polda*, případně snímek *Jak ukrást
Dagmaru*. Vzorem pro tyto komedie byla *Policejní akademie*, resp. filmy s Jame-
sem Bondem, nicméně u kritiků všechny zmiňované filmy naprosto propadly.

filmu noir. Absence osobitějšího vkladu a invenčního pohledu na v dějinách kinematografie už tak často citovaný filmový styl neumožňuje větší žánrový posun, bohužel ani návrat k úspěchům české satirické komedie 60. a 70. let.

Odkaz nové vlny

Vizuálně nejpronikavějšími porevolučními snímky jsou ty, které se svou poetikou a stylem hlásí k odkazu nové vlny. Pověštinou komornější filmy, úzce se dotýkající současných společenských problémů a základních lidských témat, jsou charakteristické velmi osobním a ve výsledku osobitým přístupem nejen k tématu, ale i výtvarné složce, kde „avantgardnější“ pól neustupuje ani před tlakem komerčním. Filmy jako *Jízda*, *Pevnost*, *Postel*, *Návrat Idiota* nebo *Nuda v Brně* jsou motivovány touhou, podobně jako tomu bylo v 60. letech u novovlnních filmů, pojímat obrazovou složku jako komplexní soubor interpretačních, ale i ryze uměleckých a estetických vlastností. Oproti mainstreamové produkci, jejíž tvůrci se pokoušejí stylově navázat na postupy zahraniční, především pak na vzory hollywoodské kinematografie (okouzlení Davidem Lynchem a mechanický přepis jeho výtvarného uvažování ve *Válce barev*), režiséři těchto „intimnějších“ filmů spatřují smysl v hledání vlastních a zcela originálních výrazových prostředků. Ač se přístupy vzájemně odlišují – vizuální spontaneita a smysl pro zachycení okamžité atmosféry na jedné straně (*Jízda*), vizuální metaforičnost a ironie na straně druhé (*Postel*). Společným jmenovatelem pro většinu z linie těchto filmů je snaha maximálně rozvinout estetické možnosti obrazu, odhalovat nové vizuální souvislosti, přiklánět se k lyrismu, ale i provokovat a vyjadřovat věci jinak takřka nesdělitelné (odtud netradičně zachycený stav myslí a paměti v *Nočních hovorech s Matkou*).

Výjimkou není ani znovobjevování kvalit černobílého materiálu (*Pevnost*, *Nuda v Brně*), netriviální práce s formátem digitálního videa (*Noční hovory s matkou*, *Toyen*) nebo periferních materiálů: 8 mm, 16 mm (...a bude hůř). Střídají se nejen techniky, ale i rozličné styly či autorské přístupy. Forma by zde neměla působit jen jako efektní a významově prázdná skořápka, ale musí dostatečně vypovídat o mikrokosmu filmových hrdinů, stát se komentářem jejich pocitů a veškerého konání. Takto funguje práce kamery kupříkladu ve filmech Bohdana Slámy. Herecká energie je obsažená v dlouhým záběrech (záběr zde má velmi často hodnotu celé scény), které diváky maxi-

málně přimykají k hrdinům. Stejně tak fungují záběry velkých celků, z nichž odečítáme zřejmou izolovanost postav a jejich – místy poněkud pateticky ztvárněný – vztah k prostředí a krajině (*Venkovský učitel*).

Fenomén dlouhých, nepřerušovaných a esteticky hodnotných záběrů se české kinematografii z neznámého důvodu povětšinou vyhýbá. Bohdan Sláma je tak jedním z mála režisérů¹⁰, kteří do důsledku využívají jejich potenciál:

Pro mě je to přirozený způsob snímání. Podle mě umožňuje nakumulovat emoční energii celé situace do maximální míry. Herci jsou nuceni v tom dlouhém čase kontinuálně vystavět emoci a mně to přijde vlastně přirozený. Není to o nějaké touze ohromovat délkou záběru, je to o tom, že nemám rád střihy, obzvláště na cinemascope. Každý střih mě na širokém plátně vyruší, ani protipohledy tu až na pár výjimek nefungují.¹¹

I navzdory všemu, vizuální stránka ve Slámových filmech nenavozuje dojem dokumentární spontaneity¹², ale prostřednictvím čistých pohybů kamery (steadicam, jízda) a přesných kompozic tíhne k větší artificialnosti a mechaničnosti: „Záběry jsou složité komponovány / ještě by se dalo v podobném duchu použít slov choreografie či orchestrace / – pohyby kamery a postav a předmětů se dostávají do vzájemných komplikovaných vztahů, kdy nejen pohyb postavy může vyvolat pohyb kamery, ale i naopak.“¹³

Jan Svěrák v *Jždě* dokázal i v minimalistických podmínkách spontánně zachytit atmosféru okamžiku, pocity tří mladých lidí na letní cestě kabrioletem. Lyricko-poetický snímek je prostoupen Svěrákovou fascinací velkými detaily a nostalgickou náladou, které je dosaženo především díky specifické světelnosti a výstižnou volbou barevné škály. Zatímco *Jzdu* pojal kameraman F. A. Brabec jako novou vizuální zkušenost založenou na improvizaci a obrazové lehkosti, kdy technická akurátnost ustupuje před zaujatostí emocionálními záchvěvy, jeho vlastní režijní pokusy (*Kytice*, *Máj* atd.) jsou veskrze prázdnou kameramanskou exhibicí naplněnou až po okraj vizuální ornamentálností. V honbě za efektností tak Brabec velmi často spěje k manýře

¹⁰ Dlouhé, nepřerušované steadicamové pasáže lze nalézt i ve filmu *Muži v říji* (kamera: Petr Koblovský).

¹¹ Jaroslav Sedláček, „Tak se hledá štěstí,“ *Cinema* 18, 2008, č. 3, s. 41.

¹² Výjimkou jsou *Divoké včely*, kde forma dlouhých záběrů a ruční kamery odkazovala svou autenticitou k veristické linii nové vlny.

¹³ Zdeněk Holý, „Štěstí v neštěstí,“ *Cinepur* 14, 2006, č. 46, s. 26.

a povrchní citovosti. Jak jinak vynívají nadužívané oblety okolo hlavních hrdinů (*Máj*) či znásobené stříhové figury (několikrát po sobě zopakovaný pád do vody v *Kytici*). Adaptace Máchova *Máje* je navíc typem filmu, kde forma doplňuje a místy dokonce nahrazuje dějově poněkud skoupý, kvůli zjiřtřené emocionalitě a lyričnosti prakticky nezfilmovatelný obsah. Montáže obrazů na hudbu vyplňují příběh, snaží se působit pocitově a formou únavného opakování vytvářet i jakousi motivickou linii, ale ve výsledku jsou jen poněkud fádni výplní.

Zajímavým experimentem je adaptace Dostojevského románu *Karamazovi*, respektive převedení konkrétní divadelní inscenace do filmové podoby, kterou natočil v roce 2008 režisér Petr Zelenka. Tvůrčím záměrem bylo archivovat představení Dejvického divadla, zaznamenat ho, uchovat jeho hodnoty, ale paralelně s tím přidat i kvality zcela nové a ryze filmové. Co se výtvarné podoby týče, jedná se dost možná o Zelenkův nejvíce stylizovaný film, kde má většina výrazových prostředků vzhledem k poetice a stylu vyprávění zcela legitimní a významný prostor. Režisér se společně s kameramanem Alexandrem Šurkalou snažili vyhnout televizně mechanickému a odtažitému záznamu divadelní hry, a proto přišli s řadou postupů, které celý proces ozvlášťňují a dodávají mu mimořádné výtvarné kvality.

Volba formátu je prvním z nich. Snímání na širokoúhlý materiál nejenže dodalo adaptaci parametry reprezentativního filmového díla v tom nejlepším slova smyslu, ale umožnilo i důmyslnější komponování složitých hereckých partů. V kompozici se může i v užších záběrech objevovat několik postav jednajících naráz, zvyšuje se tak vnitřní náboj vyprávění, aniž by byla oslabena konzistentnost hereckého projevu i vlastní hodnoty obrazu: rozvržení akce do hloubky pole, tzn. zachycení několika plánů, několika hereckých akcí. Vlastní dynamice napomáhá i odpoutání se kamery z místa formou jízdy, častého švenkování nebo ručního vedení, které ještě důrazněji diváky vtahuje do centra konfliktu, snaží se kopírovat a vystihnout rytmus samotné hry. Těmito postupy se film zbavuje inscenační strnulosti, dosahuje obrazové čistoty a rozmanitosti, aniž by však působil zbytečně křiklavě.

Režisér navíc, vědom si „statičnosti“ a přemíry textu, vyvážil své zpracování okamžiky čistě filmovými, kdy přichází ke slovu stříhová montáž obrazů a hudby bez jediného slova. Tyto mezihry a objevování industriálních prostor, v jejichž centru se pořádají taneční workshopy s nejrůznějším uměleckými aktivitami, jsou vkladem samotného Zelenky, který tak propojuje život inscenace s dalšími úrovněmi filmového díla. V několika momentech se přechody mezi těmito rovinami naprosto stírají a zvolené výrazové

prostředky slouží oběma polohám zcela totožně, podobně jako funguje i kulisa opuštěné továrny (v jednom prostoru se odehrává nejen drama Karamazovy rodiny, ale i osobní drama jednoho z místních dělníků, jehož syn zde tragicky přišel o život). Absentuje proto výraznější vizuální odstínění mezi světem Dostojevského klasiky a pohledu do zákulisí Dejvického divadla.

Z hlediska formy mimořádně experimentálně, až provokativně působí pozdější tvorba Jana Němce: introspektivní *Noční hovory s matkou* a *Krajina mého srdce* či dokumentárně laděný snímek *Toyen*, pojednávající o životě surrealistické malířky. V *Nočních hovorech s matkou* se režisér-kameraman často obrací ke kaleidoskopicky rozpadlé struktuře obrazu nebo širokému objektivu, tzn. rybímu oku, které extrémně zkresluje výsledný obraz a vytváří tak velmi subjektivní a stylizovaný pohled na okolní svět. Tuto vizuální „tříšť“ režisér doplňuje o archivní záběry, čímž ještě více posiluje onu autobiografickou polohu díla. Poetika filmu *Toyen* zase vychází z košatého vrstvení dvojexpozic, slučování nově natočených záběrů s obrazy známé malířky, jejich překrývání a prohlubování vztahu mezi filmem a malířstvím. Všechny tyto snímky přitom důsledně využívají předností digitálního videa, možnosti systematicky zasahovat do natočeného materiálu.

Nová kvalita – digitální video

Digitální video znamenalo v době svého nástupu prvotně vysvobození od problémů s nedostatečným rozpočtem, kvůli němuž byla tvůrcům nepřímo odeprána klasická filmová surovina. Poněkud paradoxně, ruku v ruce s finančním omezením, tak vznikla nová estetika obrazu vyznačující se větší uvolněností a zcela neobvyklou výtvarností. Prvním českým celovečerním filmem kompletně natočeným na video byl v roce 2000 snímek *Anděl exit* režiséra Vladimíra Michálka. Ještě nepřiliš dokonalá digitální technologie poskytla zpětně velmi autentický prostředek vyprávění, dodala filmu syrový obraz, adekvátní k charakteru a způsobu vyprávění. Zároveň protichůdně k ve své době velmi vlivnému manifestu Dogma 95, které nacházelo podstatu v nepřikrášleném a „nevyčištěném“ rastru videa, kladli tvůrci nemalý důraz na počítačovou postprodukcí, kdy řada barevně vysoce stylizovaných a expresivních obrazů vznikala až dodatečně. Naturalismu v obraze, určité stylové a technické uvolnění pak kameraman Martin Štrba zúročil i v dalších

filmech *Nevěrné hry*, kde se mu podařilo docílit velmi civilního kamerového výrazu, nebo v tragikomedii *Hezké chvílky bez záruky* režisérky Věry Chytilové.

Právě Věra Chytilová (jinak proslulá velmi odvážnou a často novátorskou manipulací s možnostmi filmového obrazu) se počínaje snímkem *Vyhnání z ráje* začala soustředit na práci s videem. Jako většinu českých tvůrců, i ji k tomu vedly především finanční důvody, které by jí v dané situaci prakticky neumožňovaly filmy realizovat, nicméně brzy docenila dílčí klady, které tato technologie poskytovala: tvůrčí svoboda v podobě jiné výtvarnosti, větší spontaneity a méně distancovaného pohledu. Ačkoliv je tato „nová estetika“, co se technických kvalit obrazu týče, vzdálená precizním, často abstraktním, jindy poetickým obrazům novovlnních filmů, Chytilová i zde objevila a nadále rozvíjí výtvarný potenciál, který často šokuje nebyvalou výstředností. Forma založená na záměrné nepřehlednosti, hrubosti obrazu a celkově „neobroušených fasetách“ nutí diváka konfrontovat se s vizuálním zhmotněním neurotičnosti doby, s obrazovým pojetím, jehož sledování nemusí být vůbec příjemné.

Podobně si osvojil moderní technologii i režisér Tomáš Vorel s kameramanem Markem Jíchou (ten kromě Vorlových snímků *Skřítek*, *Gyml* a *Ulovit miliardáře* stál za digitální kamerou „thrilleru“ *Vaterland – Lovecký deník*). Pro tyto tvůrce znamená práce s video materiálem nevšední zkušenost, možnost prohlubovat a novým způsobem naplňovat výtvarnou hodnotu obrazu. Samotný proces natáčení se stává pouze jedním z kroků při vzniku přílehavého formálního pojetí, ten druhý pak spočívá v postprodukčních úpravách, kdy je obrazový artefakt obohacen o další vlastnosti: saturaci, tónování, úpravy jednotlivých barevných kanálů apod. Filmový obraz je proto velice živý a proměnlivý a to i po završení vlastního natáčecího procesu. Široké možnosti postprodukční manipulace s jednotlivými prvky obrazu tak činí z digitální technologie neobyčejně svobodné médium.

Video se stalo odrazovým můstkem a životadárnou energií pro řadu nízkorozpočtových projektů a debutů, kdy se díky digitální technologii často i dvakrát až třikrát snižují konečné náklady na výrobu filmu. Pro „nejistého“ debutanta je natáčení na video i otázkou většího pohodlí, šancí dělat si více pojišťovacích záběrů, příležitosti pro sebevědomější a klidnější hledání vlastního stylu. Je to ale především rapidní snížení rozpočtu, které má pro vznik některých titulů zcela rozhodující efekt. Zdánlivě nenápadnému, v nedůstojných podmínkách natáčenému filmu *Smradi* tak může – jinak kvalitativně poněkud nevypočitatelný – režisér Zdeněk Tyc děkovat za svou uměleckou

rehabilitaci. Ruční digitální kamera dodala příběhu nádech autenticity, pocit, že se vše před kamerou odehrává spontánně a bez vnější strojenosti. Za prototyp „malého filmu“, jehož tvůrci dokázali využít zdánlivé obrazové nedostatky ve prospěch atmosféry a stylizace, lze koneckonců považovat i zmiňované drama *Anděl exit*, komedii *Silný kafe*, případně *Vaterland – Lovvecký deník*, kde se prostřednictvím příkré video-poetiky pootáčí a mění pohled i na věci obecně známé, na jejich texturu či barevnost, která se vymyká tradičnímu modelu zobrazení a divácké zkušenosti.

Jakkoliv je technologie digitálního videa pro české filmaře spásná, ne všechny tituly dokáží tuto estetiku přetavit ku prospěchu výsledné poetiky. Za tradičním filmovým materiálem zaostává rané video zejména nízkou kvalitou rozlišení a o poznání horší reprodukcí barev. Záznam na toto médium je tak už sám o sobě známkou velmi výrazné stylizace, která by měla/musí být z dramaturgického hlediska řádně vyargumentovaná.¹⁴ Proto se stále častěji začínají objevovat a prosazovat technologie, jejichž kvalita se dokáže v ledascem vyrovnat i kvalitám 35mm kinofilmu. Natáčení na HD kamery – s rozlišením až 4K (4520 × 2540)¹⁵ a v kombinaci s patřičnými filmovými objektivy – nabízí velice pohodlný a vysoce kvalitní záznam s možnostmi rychlé a komplexní postprodukce, přičemž tím největším přínosem je bezpochyby celkové snížení nákladů na zpracování. Odpadá tak práce s filmovou surovinou, její vyvolávání, následné scanování a přepis. Na vysokodefiniční kameru RED natáčel Tomáš Vorel s kameramanem Markem Jíchou komedii *Ulovit miliardáře*, stejná technologie posloužila i Janu Hřebejkovi v dramatu *Kawasakiho růže*.

I navzdory skutečnosti, že někteří tvůrci digitální technologie principiálně odmítají, představuje tento druh záznamu velmi vlivnou a efektivní alternativu k 35mm formátu. I otázky dotýkající se estetiky digitálního videa, jeho dynamiky a vlastností jsou podmíněné diváckou zkušeností a postupným navykáním si na charakter nového média. Společně s tím, jak se digitální záznam stále více pokouší přiblížit kvalitám 35mm materiálu, pozvolna odeznívá tvůrčí tendence, jejímž předmětem a východiskem bylo nacházet ve videu svébytný estetický a vyjadřovací prostředek. Postupně tak mizí díla, jejichž obrazová koncepce, založená na záměrném využívání vad a textury videa, byla do jisté míry alternativou k vyčištěnému kinofilmu. V době, kdy oko laika prakticky nerozezná rozdíl mezi obrazem natočeným na 35mm

¹⁴ Viz výtvarné uchopení filmu *Anděl exit*.

¹⁵ Rozlišení obrazu na nosiči DVD je 720 × 576 pixelů.

materiál a filmem realizovaným na kameru s vysokým rozlišením, stává se z původního digitálního videa předmět a prostředek chtěné, ale poněkud anachronické stylizace.

Problém zvaný televize

Technicky vyspělá a řemeslně dokonalá forma, jinde považovaná za samozřejmý standard i na úrovni průměrné filmové produkce, je v české kinematografii zatím stále něco výjimečného. V určitém slova smyslu se není čemu divit vzhledem ke skutečnosti, že krok a dynamiku tvorby stále udává televize. Ta se podílí na vzniku řady celovečerních snímků a buduje záměrně formát, který má blíže k televiznímu filmu, než plnohodnotnému filmovému dílu. Svým způsobem se tak sice daří vyplňovat tuzemskou poptávku o populární a úspěchem prověřené mechanismy, ale ve výsledku chybí díla nejen s přesahem k zahraničnímu divákovi, nýbrž i k objevenějšímu a průraznějšímu stylu. Paralelně s tím lze argumentovat a poukázat na zahraniční televizní tvorbu, jejíž kvality jsou neoddiskutovatelné, a to i v porovnání s konkurenceschopnými, distribučními tituly. Originalitu a výtvarnou osobitost některých televizních seriálů tak lze považovat za zcela mimořádnou – viz krimi seriál z produkce kabelové televize Showtime *Dexter*, drama z prostředí reklamní agentury *Mad Men* (TV AMC), britský sitcom v produkci BBC *Kancl* apod.¹⁶

Nejpalčivější problém české televizní tvorby, resp. kinofilmů pod otěžemi televizních stanic spočívá v úspěšnosti. Teď nemám na mysli jen úspěšnost finanční, která má velmi často za následek destrukci základních řemeslných a technických možností, ale především úspěšnost uměleckou. Od počátku 90. let až do současnosti se toho bohužel příliš nezměnilo. Setrvačnost, komerční tlak a myšlenka na rychlý výdělek mají za následek zredukovaní uměleckých ambicí ve prospěch fádního a nenáročně vystavěného tvaru. Vše navíc v minimálně provokativní a všední formě, která se zříká moderních trendů a ve výsledku tak působí notně zpátečnický. Televizní styl vtiskl celovečerním filmům výraz statickosti a neměnného rytmu, zcela se vytratil filmový jazyk a důvtipnější práce s obrazem, kompozicí či barvou. Veškeré interpretace lze

¹⁶ Zatímco seriály *Dexter* a *Mad Men* vynikají velmi akurátní a dynamickou formou, britský sitcom *Kancl* je postaven na neučesaném dokumentárním stylu, kdy postavy hovoří přímo do kamery a veškeré dění ve firmě je zachyceno jakoby prostřednictvím skryté kamery. Relativně odvážná vizuální poloha tak svědčí o progresivním přístupu k jinak tradičnímu modelu televizní zábavy.

stavět a odečítat na základě dialogu a prostřednictvím textu, obrazové hodnoty jsou normativní a svou doslovností udržují diváka v naprosté pasivitě. Zcela běžným zvykem se stal princip „kukátkového divadla“, kdy si kamera drží odstup od filmových hrdinů, forma se stává neživotnou a vyzpytatelnou, pro diváka zcela neviditelnou a sterilní.

Tyto archaismy, lépe řečeno „televizní zlozvyky“ se i přesto staly vyjadřovacím prostředkem mnoha režisérů a posléze i znakem jejich filmů – namátkou: Dušan Klein – *Svatba na bitevním poli*, Vít Olmer – *Waterloo po česku*, Vladimír Drha – *Anglické jahody* apod. Bohužel se problém podfinancování a řemeslné zaměnitelnosti objevuje i u jinak velmi ambiciózních a kvalitních děl, které se v nedávné době objevily v kinech – *Kdopak by se vlka bál*, *Muži v říji*. Formální strnulost, absence vizuálních nápadů a dynamiky jen potvrzují nepřenosnost televizního stylu na plátna kin, resp. devalvací děl směřujících na velké plátno a filmového jazyka obecně.

Český film se ocitá v situaci, kdy – až na výjimky – chybí kvalitní a přinejmenším progresivní řemeslná základna, v „uměleckém“ filmu pak tendence vedoucí ke skutečné průraznosti a individualitě. I navzdory tomu se vždy vynoří několik filmů, jejichž nesporné vizuální kvality a nebývalá profesionalita zpracování dokáže obstát i v kontextu celosvětového měřítko. Tato díla pak naznačují kudy by se mohla domácí kinematografie ubírat, kde lze kontinuálně navazovat na aktuální styl a životadárnou poetiku. Drama *Protektor* režiséra Marka Najbrta ukázalo cestu, která rozhodně má smysl. Jejím cílem je vyprávět prostřednictvím čistě filmových prostředků a bez ztráty konzistence volně přecházet i k avantgardněji vyhrocené linii. Drama navíc vyniká vedle stylu i v ryze technických aspektech: spontánní ruční kamera, neotřelá práce s barvou, která místy přechází v takřka monochromatický materiál. Sám režisér filmu přiznává, že nechtěl rekonstruovat dobu, nýbrž vytvořit o ní vlastní představu.¹⁷ Tomu odpovídá nejen hudba (na první pohled neautentický, elektronický soundtrack od skupiny Midi Lidi), ale i způsob snímání, který je v nejlépeším slova smyslu současný a moderní. Ruční kamera sdílí spíše intimní prostor okolo postav, než aby podávala epický obraz protektorátu. Když už se uchýlí k rekonstrukci konkrétních událostí nebo

¹⁷ Jaroslav Sedláček, „Netrpím komplexem, že jsem český filmař.“ Dostupný na [www.http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663118](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663118), 10. 8. 2010.

dobové atmosféry, činí tak na základě osvěžujícího a netriviálního popisu skrze drobné nuance – scény ze zákulisí rozhlasu, Emilovy reportáže vysílané přímo z terénu, ateliérové natáčení melodramatického filmu apod.

V kontextu české mainstreamové tvorby je neobvyklý i zmiňovaný přechod k snovým, avantgardně laděným kolážím, jejichž dominantou je motiv kola. Vizualně se tak propojuje jak příběhová linie Hany (natáčení filmu, kde hrdinka před zadní projekcí předstírá jízdu na kole), tak i Emila, který v den atentátu na Reinharda Heydricha ujíždí na bicyklu od své milenky. Grafické řešení těchto pasáží je navýsost stylizované a elegantní, vycházející z hodnot dobového výtvarného a filmového umění.

Právě vizuální motiv točení kola nabývá mnohoznačný alegorický rozměr – ubíhajícího času i filmového pásu; přičemž i sám pohyb tu je odhalen jako iluze. Stejně jako jedou herci na přišroubovaných bicyklech před plátnem, na němž je promítána krajina, tak i Emil a Hana jsou jakoby zaseklí a okolnostmi donuceni se nehýbat a nevyčnívat. Kolo nakonec hraje i důležitou roli jako dramatický prvek – neboť je spojeno s atentátem na Heydricha.¹⁸

Film obsahuje hned několik výlučných, audiovizuálních momentů, přičemž bezesporu nejsilnější je závěrečná scéna, ve které se manželé Emil a Hana setkávají před odchodem do transportu. V davu lidí se na sebe naposledy podívají, pak je Hana stržena nazpět a vmísí se mezi ostatní. Tvůrci zde pracují především s hloubkou ostrosti – pozvolna odcházející Hana postupně mizí nejen z rámu, ale dostává se i za hranice ostrosti obrazu. Když se úplně ztratí z divákova vidění, obsah celého záběru pozvolna přejde v kompozici rozmazaných, abstraktních tvarů. Symbolicky se tak uzavírá nejen příběh mladého manželského páru, ale i osud mnoha židovských generací a rodin.

V *Kawasakiho růži* se Jan Hřebejk zase pokusil přiblížit co nejvíce svým hrdinům prostřednictvím dokumentárního stylu snímání a poměrně naturalistickému a neokoukanému obrazu vysokodefiniční kamery. Hřebejk a kameraman Martin Šácha¹⁹ upustili od zvýrazněné poetičnosti a nostalgického tónu, výjimkou jsou úvodní záběry ze Švédska, a soustředili se převážně na dramatický konflikt ústředních hrdinů, postupné obnažování jejich charakterů. Kamera je velice bezprostřední, postavy sleduje v jejich pohy-

¹⁸ Kamil Fila, „Protektor zachránil český film od provinčnosti.“ Dostupný na [www.http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=648408](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=648408), 30. 7. 2010.

¹⁹ *Kawasakiho růže* je jedním z mála filmů, na kterém Hřebejk nespolupracoval s kameramanem Janem Malířem (viz. *Pelíšky, Musíme si pomáhat, Šakalí léta* apod.).

bech a jednáních. Ve scénách vyhocené konfrontace je zcela běžné snímání ve velkých detailech, kde vyniknou i ty nejjemnější odstíny emotivního rozpoložení a přichází ke slovu demonstrace charakteru prostřednictvím fyziognomie těla a nejrůznějších „návyků“. Nejinak je tomu ve scéně televizního rozhovoru s bývalým vyšetřovatelem STB Kafkou. Ve velkých detailech sledujeme nejen klidný výraz tváře, ale i drobná gesta (držení cigarety, pohledy nebo detaily na sepjaté ruce). Ty v očích diváků jenom umocňují jeho sebevědomost a naprostou kontrolu nad situací, nad dialogem, který vede s televizní reportérkou. Některé záběry se posléze stávají i významným motivem pro stříhový přechod mezi paralelními ději. Když Bořek hovoří o výsledku, který podstoupil a při němž byl mučen rozžhavenou cigaretou, přestřihává Hřebejk ze záběru popálené ruky na detail Kafky potahujícího z cigarety. Ve zvuku je slyšet sochařův hlas popisující průběh výsledku. Tvůrci tak mimo jiné formou obrazu a stříhu přisuzují bývalému vyšetřovateli vinu a zpochybňují tak jeho tvrzení o tom, že k žádnému mučení nikdy nedošlo.

Kawasakiho růže je stylově velice uvolněná a v mnoha ohledech moderní. Drama se odklání od sošnosti a komorní statičnosti, krása filmového obrazu je nacházena i v postupech, které nevyrůstají ze zcela tradičního způsobu snímání, ale naopak pootáčí a relativizuje pohled na zdánlivé inscenační, resp. technické „chyby a nedostatky“. Z nich tvůrci posléze činí výtvarnou podstatu díla. Odtud pak pramení snímání v ostrém protisvětle, záměrné nemaskování parazitního světla, které narušuje precizní vykreslení obrazu a jemný světelný závoj tak zneostřuje kontury předmětů a postav. Tato „živá filmařina“ představuje ve vztahu k tématu a poetice filmu adekvátní polohu blízkou dokumentárním postupům cinéma-vérité, zároveň ale esteticky i výtvarně dostatečně působivou.

I další soudobé filmy (jen namátkou: *Karamazovi*, *Venkovský učitel*, *Mistři*, *3 sezóny v pekle*, *Pouta*, *Tajnosti*, *Zoufalci* atd.) si našly specifický výrazový rejstřík, který je dokladem jasného potenciálu v hledání moderního stylu zprošťujícího se vizuálních konvencí a tolik vytýkané průměrnosti a provinčnosti. Vedle toho v současnosti působí hned několik výrazných osobností, kameramanů, jejichž tvorba dosahuje vysokého stupně řemeslné dokonalosti a originality zároveň (Miloslav Holman, Martin Štrba, Jan Malíř, Vladimír Smutný atd.). Je tedy otázkou, zda-li se česká kinematografie dokáže ubránit pohodlné a bezbolestné recyklaci již ozkoušených modelů a přijde s čerstvě zformulovanou stylistikou, tudíž i nově strukturovanými

a vyprávěnými příběhy. Třeba se pak styl každého z tvůrců vyprecizuje do té míry, že půjde o mezinárodně úspěšný a vyhledávaný artikl, tak jak tomu bylo kupříkladu v 60. letech.

Bibliografie

- Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2005.
- Baran, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*. Praha: Panorama, 1989.
- Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Film Art: An Introduction*, Seventh edition. New York: McGraw-Hill, 2003.
- Brabec, F. A., dir. *Máj*. Film. ACE post, 2008.
- Brabec, F. A., dir. *Krysař*. Film. Etamp Film Production, J. B. J. Film, 2003.
- Brabec, F. A., dir. *Kytice*. Film. Česká televize, J. & J. Jakubisko Film, 2000.
- Brabec, Jaroslav, dir. *Krvavý román*. Film. Česká televize, Filmové studio Barrandov, 1992.
- Coppola, Francis Ford, dir. *Drákula*. Film. American Zoetrope, Columbia Pictures Corporation, Osiris Films, 1992.
- Drha, Vladimír, dir. *Anglické jahody*. Film. First Film, Česká televize, Ateliéry Bonton Zlín, Continental Film, MMG, 2008.
- Fila, Kamil. „Hřebejk vám podá hodně trnitou Kawasakiho růži.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=656625](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=656625), 30. 7. 2010.
- Fila, Kamil. „Protektor zachránil český film od provinčnosti.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=648408](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=648408), 30. 7. 2010.
- Gedeon, Saša, dir. *Návrat idiota*. Film. Česká televize, Cinemasound, Negativ, Stillking Films, 1999.
- Gervais, Ricky, dir. *Kancl*. Film. BBC, 2001.
- Gunnarsson, Börkur, dir. *Silný kafe*. Film. Bionaut Films, 2004.
- Hames, Peter. *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, s. r. o., 2008.
- Holý, Zdeněk. „Štěstí v neštěstí.“ *Cinepur* 14, 2006, č. 46, s. 26.
- Hollý, Martin, dir. *Cesta peklím*. Film. J.B.J. Film, 1995.
- Hřebejk, Jan, dir. *Kawasakiho růže*. Film. In Film Praha, Infinity Prague, 2009.
- Hřebejk, Jan, dir. *Musíme si pomáhat*. Film. Česká televize, Total HelpArt T. H. A., 2000.
- Hřebejk, Jan, dir. *Pelíšky*. Film. Česká televize, Total HelpArt T. H. A., 1999.
- Hřebejk, Jan, dir. *Šakalí léta*. Film. Space Film, 1993.
- Hunter, Tim, dir. *Mad Men*. Film. American Movie Classic, 2007.
- Chytilová, Věra, dir. *Hezké chvíle bez záruky*. Film. Česká televize, 2006.
- Chytilová, Věra, dir. *Vyhánění z ráje*. Film. All In, Cineart Productions, 2001.
- Iñárritu, Alejandro González, dir. *Amores Perros*. Film. Altavista Films, Zeta Film, 2000.
- Jakubisko, Juraj, dir. *Bathory*. Film. Eurofilm Stúdió, Film and Music Entertainment, Jakubisko Film Slovakia, 2008.
- Janák, Karel, dir. *Raftáci*. Film. TV Nova, Cinemania, 2006.
- Janák, Karel, dir. *Ro(c)k podvrátáků*. Film. Mr. Film Production, TV Nova, 2006.
- Janák, Karel, dir. *Snowboardáci*. Film. Česká televize, Whisconti s. r. o., 2004.

- Jandourek, Pavel, dir. *Maharal – Tajemství talismanu*. Film. Arthur Krensky films, Barrandov studio, Česká televize, 2006.
- Jařab, David, dir. *Vaterland – Lovecký deník*. Film. Ateliéry Zlín, Česká televize, Cineart Production, 2004.
- Klein, Dušan, dir. *Svatba na bitevním poli*. Film. Bio Illusion, 2008.
- Lipský, Oldřich, dir. *Čtyři vraždy stačí, drahoušku*. Film. Filmové studio Barrandov, 1970.
- Lipský, Oldřich, dir. *Limonádový Joe aneb Koňská opera*. Film. Filmové studio Barrandov, 1964.
- Malkiewicz, Kris. *Cinematography: Third Edition*. Fireside, 2005.
- Marhoul, Václav, dir. *Mazaný Filip*. Film. Silver Screen, 2003.
- Mašín, Tomáš, dir. *3 sezóny v pekle*. Film. Dawson Productions, Babelsberg Film, Trigon Productios, 2009.
- Michálek, Vladimír, dir. *Amerika*. Film. Česká televize, Filmové studio Barrandov, Simply Cinema, 1994.
- Michálek, Vladimír, dir. *Anděl exit*. Film. Buc-Film, 2000.
- Morávek, Vladimír, dir. *Nuda v Brně*. Film. První veřejnoprávní, Česká televize, 2003.
- Najbrt, Marek, dir. *Mistři*. Film. Negativ, Česká televize, Barrandov studio, 2004.
- Najbrt, Marek, dir. *Protektor*. Film. Negativ, Česká televize, 2009.
- Nellis, Alice, dir. *Tajnosti*. Film. Biograf Jan Svěrák, Česká televize, Soundsquare. Titanic s. r. o., 2007.
- Němec, Jan, dir. *Krajina mého srdce*. Film. ACFK, 2004.
- Němec, Jan, dir. *Noční hovory s matkou*. Film. Jan Němec Film, 2002.
- Němec, Jan, dir. *Toyen*. Film. Artcam, I/O Post, Jan Němec Film, 2005.
- Nikolaev, Petr, dir. *...a bude hůř*. Film. První veřejnoprávní, 2007.
- Olmer, Vít, dir. *Nahota na prodej*. Film. Heureka Production, 1993.
- Olmer, Vít, dir. *Waterloo po česku*. Film. Diamant Film, FV Plast, 2002.
- Pavlátová, Michaela, dir. *Nevěrné hry*. Film. Česká televize, Negativ, Slovenská televize, 2003.
- Poledňáková, Marie, dir. *Libáš jako Bůh*. Film. Falcon, 2009.
- Procházková, Maria, dir. *Kdopak by se vlka bál*. Film. Bionaut Films, Česká televize, 2008.
- Reif, Oskar, dir. *Postel*. Film. Barrandov Biografie, CineCam GmbH, 1998.
- Renč, Filip, dir. *Na vlastní nebezpečí*. Film. In Film Praha, Infinity, Media Pro Pictures, 2008.
- Renč, Filip, dir. *Rebelové*. Film. Česká televize, S-Pro Alfa, 2001.
- Renč, Filip, dir. *Válka barev*. Film. EFA Praha, 1993.
- Rudolfová, Jitka, dir. *Zoufalci*. Film. Negativ, 2009.
- Sedláček, Jaroslav. „Forma je vždycky až na druhém místě.“ *Cinema* 10, 2000, č. 11, s. 74–77.
- Sedláček, Jaroslav. „Nechtěl jsem film zanést českým lokajstvím a klišé.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=653897](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=653897), 7. 8. 2010.
- Sedláček, Jaroslav. „Netpím komplexem, že jsem český filmař.“ Dostupný na [www: http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663118](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663118), 10. 8. 2010.
- Sedláček, Jaroslav. „Tak se hledá štěstí.“ *Cinema* 18, 2008, č. 3, s. 36–41.
- Sedláček, Robert, dir. *Muži v říji*. Film. Česká televize Brno, 2009.

- Siega, Marcos, dir. *Dexter*. Film. Clyde Phillips Productions, The Colleton Company, John Goldwyn Production, 2006.
- Šláma, Bohdan, dir. *Divoké včely*. Film. Česká televize, Cineart Production, 2001.
- Šláma, Bohdan, dir. *Venkovský učitel*. Film. Negativ, Pallas Film, Česká televize, Why Not Productions, 2008.
- Spáčilová, Miroslava. „Do kin se dostal film roku: Mašiny 3 sezóny v pekle.“ Dostupný na [www: http://kultura.idnes.cz/do-kin-se-dostal-film-roku-masinovy-3-sezony-v-pekle-f8u-/filmvideo.asp?c=A091125_212836_filmvideo_jaz](http://kultura.idnes.cz/do-kin-se-dostal-film-roku-masinovy-3-sezony-v-pekle-f8u-/filmvideo.asp?c=A091125_212836_filmvideo_jaz), 30. 7. 2010.
- Soukup, Jaroslav, dir. *Byl jednou jeden polda*. Film. Ocean Film, 2005.
- Soukup, Jaroslav, dir. *Jak ukrást Dagmaru*. Film. Falcon, 2001.
- Svěrák, Jan, dir. *Akumulátor 1*. Film. Heureka PF, 1994.
- Svěrák, Jan, dir. *Jízda*. Film. Luxor, 1994.
- Svěrák, Jan, dir. *Kolja*. Film. Biograf Jan Svěrák, Česká televize, CinemArt, Pandora Cinema, Portobello Pictures, Space Films, 1996.
- Svěrák, Jan, dir. *Tmavomodrý svět*. Film. Biograf Jan Svěrák, Česká televize, Portobello Pictures, 2001.
- Ševčík, Julius, dir. *Normal*. Film. Axman Productions, 2009.
- Ševčík, Julius, dir. *Restart*. Film. Axman Productions, FAMU, 2005.
- Špaček, Radim, dir. *Pouta*. Film. Bionaut Films, 2009.
- Taymor, Julie, dir. *Frida*. Film. Handprint Entertainment, Lion Gate Films, Miramax Films, Ventanarosa Productions, 2002.
- Trajkov, Ivo, dir. *Kanárská spojka*. Film. JAM media, 1993.
- Troška, Zdeněk, dir. *Kameňák*. Film. Bontonfilm, 2003.
- Tykwier, Tom, dir. *Lola běží o život*. Film. X-Filme Creative Pool, 1998.
- Vejdělek, Jiří, dir. *Účastníci zájezdu*. Film. In Film Praha, Infinity Prague, TV Nova, 2006.
- Vihanová, Drahomíra, dir. *Pevnost*. Film. Synergia Film, 1994.
- Vorel, Tomáš, dir. *Gyml*. Film. Vorel Film, Česká televize, 2007.
- Vorel, Tomáš, dir. *Skřítek*. Film. Vorel Film, Česká televize, 2005.
- Vorel, Tomáš, dir. *Ulovit miliardáře*. Film. Vorel Film, 2009.
- Vorlíček, Václav, dir. *Kdo chce zabít Jessii?* Film. Československý státní film, Filmové studio Barrandov, 1966.
- Wilson, Hugh, dir. *Policejní akademie*. Film. The Ladd Company, Warner Bros. Pictures, 1984.
- Zelenka, Petr, dir. *Karamazovi*. Film. Česká televize, První veřejnoprávní, Warsaw Pact Film Production, 2008.

Summary

Camera in the contemporary Czech film: film image over twenty years –the text describes development and trends in the film image and in the work of cinematographers from 1990 to present. The aim is not only highlight the exceptional works of art of contemporary cinema, but also the partial problems which somewhat slow and depreciate its artistic development (the absence of searching for new forms, small creative outlook,

continuing television standard or infinitely small attempt to tell by means of image). Space is given to the context of the development and use of digital video, which has become an important milestone in the search for a new film aesthetics and for much cheaper way of shooting it also helped the emergence of a number of feature films.

Lukáš Masner (1980) lucmasner@seznam.cz

V současné době studuje doktorské studium na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Zabývá se filmovým obrazem a estetikou nových médií (videoklip, reklama). Je autorem studií věnovaných filmovým kameramanům (Robert Richardson, Wally Pfister, Janusz Kaminski atd.), spoluautorem textu o kamerových a střihových postupech ve sborníku *Marketa Lazarova – studie a dokumenty*.

Počátky, vývoj a budoucnost digitálních speciálních efektů v českém filmu

Milan Klíma

V současnosti světem komerční kinematografie otrásá úspěch namodralého fantasy sci-fi blockbustera *Avatar* režiséra Jamese Camerona, jehož téměř třímiliardové tržby přiměly celou řadu studií buď k natáčení vlastních 3D filmů, či následného převedení dvojdimenzionálně natočených filmů do stereoskopické podoby. Úspěch *Avataru* inspiroval i českou kinematografii k využití CGI¹. V současné době režisér F. A. Brabec dokončuje první český hraný 3D film *V peřinách*, jedná se o komediální muzikál s prvky dětské fantasy. Na rok 2011 se rovněž ve 3D chystá první český vysokorozpočtový fantasy snímek *Poslední z Aporveru*² v režii Tomáše Krejčího.

Digitální speciální efekty se v současnosti stávají již poměrně běžným nástrojem českých režisérů³. Narozdíl od devadesátých let, kdy se know-how o digitálních efektech dostávalo k začínajícím českým firmám z Hollywoodu

¹ Termínem CGI (Computer Generated Imagery) v názvosloví filmové postprodukce je myšleno použití počítačových technologií za účelem dosažení záběrů, které by nebylo možné natočit v reálu (žánry sci-fi, fantasy, horror), nebo by jejich pořízení bylo velmi drahé či komplikované (žánr akčního filmu). CGI můžeme rozdělit do oblasti 2D (např. kompozice různých vrstev obrazu, retuše nežádoucích prvků obrazu) a oblasti 3D (vytváření různých prostorových objektů, prostředí, či monster).

² Není ale možné tvrdit, že projekt *Poslední z Aporveru* je inspirován přímo úspěchem filmu *Avatar*, neboť jej režisér Tomáš Krejčí začal chystat již v roce 2006. Naopak u projektu *V Peřinách* sám režisér F. A. Brabec přiznává, že stereoskopii začal věřit až po zhlédnutí Cameronova snímku.

³ Připomeňme několik projektů z let 2009 a 2010. Postprodukční firma Universal Production Partners pomohla na svět historickým válečným filmům *Protektor* režiséra Marka Najbrta, či *3 sezóny v pekle* režiséra Tomáše Mašína, stovky digitálních retuší vodících prvků obsahuje Svěrákův loutkový film *Kuky se vrací*, několik viditelných počítačových kouzel nalezneme ve Šmídmajerově pohádce *Peklo s princeznou*. Měli bychom zmínit ještě projekty jiných postprodukčních firem, a to válečný snímek *Tobruk* režiséra Václava Marhoula, či první český 3D animovaný film *Kozí příběh: Pověsti staré Prahy*.

jen velmi povolna, v současné době v Čechách existuje několik servisních firem, které se zabývají postprodukčními pracemi a jejich výsledky dosahují evropské úrovně. Jedná se např. o studio Mirage⁴, barrandovský ateliér Cinepost a především firmu UPP.

Firma Universal Production Partners, založená v roce 1994, se zabývá kompletním postprodukčním servisem u celovečerních filmů, televizních filmů, seriálů, videoklipů a reklam. Vedle mladých lidí zběhlých v nových technologiích nabírá také některé trikaře z éry předlistopadového trikového filmu, například Borise Masníka⁵. Zaměstnanci UPP pracovali například na zahraničních velkofilmech jako *Talentovaný pan Ripley, 2012* a *Parfém, příběh vraha*, ve kterém zajišťovali většinu postprodukční práce.

Rozpočty českých filmů i nadále představují pouhý zlomek rozpočtů zahraničních, nicméně přestává platit předrevoluční dogma, že výroba trikového filmu bude neúnosně dlouhá a drahá. Některé postprodukční úpravy jako například multiplikace komparsu, či retuše nežádoucích prvků v obraze naopak mohou film výrazně zrychlit a zlevnit a jsou hojně využívány i ve filmech, kde by digitální efekty diváci nečekali, např. ve Vejdělkově komedii *Ženy v pokušení* byly například digitálně odmazány mikroporty z těl pobíhajících herců.

Tento článek si klade za cíl periodizovat postupné pronikání digitálních efektů do českého filmu po roce 1989, s důrazem na začátky v 90. letech, stěžejní trikové projekty po roce 2000 a poskytnout čtenáři úvahu o vývoji speciálních efektů v českém filmu do budoucna, která je zejména založena na názoru předního českého trikového supervizora Borise Masníka.

⁴ Ateliér Mirage pracuje především v oblasti reklam. Z celovečerních filmů pracoval např. na efektech ve snímku Tomáše Vorla *Skřítek*, Václava Marhoula *Mazaný Filip* a Petra Vachlera *Doblba!*

⁵ Boris Masník (1951) vystudoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze, obor filmová a televizní grafika. Od roku 1977 pracoval ve filmovém studiu Barrandov a podílel se na výrobě triků asi ve stovce filmů a seriálů, např. *Návštěvníci*, *S čerty nejsou žerty*, *Létající Čestmír*, *Chobotnice z druhého patra*, *O princezně Jasněnce a létajícím ševci*. Od roku 1998 pracuje jako supervizor vizuálních efektů ve firmě UPP (např. *Z pekla štěstí 1 a 2*, *Anděl Páně*, *Protector*).

Vývoj CGI v Hollywoodu

V roce 1976 založil George Lucas pro účely postprodukční práce na filmech *Star Wars* společnost Industrial Light and Magic, která se od té doby stala jedním z hlavních vzorů pro ostatní firmy na světovém trhu se speciálními efekty. V roce 1986 byla založena animační společnost Pixar, která v roce 1994 vyprodukovala první 3D animovaný celovečerní film *Příběh hraček*. V roce 1993 světem digitálních efektů otřáslы fotorealističtí dinosauři z *Jurského parku* Stevena Spielberga. V první epizodě Hvězdných válek z roku 1999 dostávají počítačem animované postavy poprvé rovnocenný herecký prostor vedle živých herců. Další přelom znamenala postava Gluma v druhém a třetím dílu trilogie *Pán prstenů* Petera Jacksona, která byla vytvořena novozélandskou firmou WETA. Glumova mimika, gestika a celkově expresivní herectví⁶ okouzly diváky hloubkou prožitých emocí.

Začátkem třetího tisíciletí se oblast CGI efektů díky technické úrovni dostává k mezi, kdy je možné v počítači vytvořit vše, záleží pouze na investovaném čase a rozpočtu snímku.

V roce 2004 Robert Zemeckis a firma ImageMovers Digital přišli s technologií performance capture, která prostřednictvím soustavy asi dvou stovek bodů na obličej herce převádí jeho výkon do počítače v takové míře, že dospělý herec může hrát dětskou postavu. Tuto technologii využívá v kompletně počítačem animovaných filmech *Polární expres*, *Beowulf* a *Vánoční koleda*.

V roce 2009 se stává dalším mezníkem již zmíněný projekt Jamese Camerona *Avatar*, v kterém firma WETA vytvořila nejen propracované fantasy a sci-fi prostředí, tvory a objekty, ale také přišla s originálním použitím stereoskopického efektu. Před *Avatarem* stereoskopie představovala spíše „poutovou atrakci“, kdy se divák mohl pomocí zábavných dokumentů ve speciálním kině IMAX podívat na mořské dno, do afrických stepí, či do druhohor. 3D objekty vystupovaly z plátna přímo k divákovi, což právě umocňovalo atraktivnost a odvádělo pozornost od příběhu, či myšlenek takových audiovizuálních děl. Cameron využil stereoskopie především směrem do hloubky plátna a rozšířil tak filmový prostor, aniž by 3D efekty odpoutával pozornost od postav a příběhu.

⁶ Glum měl herecký předobraz ve skutečném herci Andym Serkisovi, jehož pohyby byly snímány pomocí technologie motion capture a jeho herecký výraz byl neustále zaznamenáván na videokameru.

Počátky CGI v českém filmu

Mezi pionýry CGI v českém filmu po roce 1989 patří pohádka Zdeňka Zelenky *Nesmrtelná teta*. Pohyb kouzelných postav rozumu, štěstí a závisti v podobě stříbrných, zlatých a zelených pulzujících bublin byl vytvořen pomocí 2D efektů. Diváci by toto prvenství bez patřičné reklamní kampaně ani nezaznamenali, protože digitální výsledek se na první pohled příliš nelišil od dokreslování na filmový pás, či jiných analogových technik.

Prvním výraznějším počinem obsahujícím digitální triky byla sci-fi parodie *Akumulátor 1* režiséra Jana Svěráka. Ve firmě Heuréka, ve studiu GAP⁷ pro něj vyrobili 44 záběrů obsahujících digitální efekty v celkové stopáži tři a půl minuty. Jednalo se především o znázornění modravých vln vyzářujících z televize ve 2D, ale také některé 3D transformace obličeje herce Petra Formana v okamžiku vysátí energie televizi. Podobně jako v *Nesmrtelné tetě* většina digitálních efektů tvoří pouze barevné šmouhy, jejichž technickou inovaci diváci v té době neocenili, stejně jako v české kinematografii novátorský přístup k hollywoodským klišé a schémátům, který propustuje celým filmem. Svěrák také s kameramanem F. A. Brabcem v *Akumulátorovi 1* kombinují kamerové triky, dokreslovačky na sklo a optické triky, s digitálními efekty, čímž vzniká téměř bežešvý vizuální tvar, z něž digitálnost některých triků málokdy vystupuje do popředí. Podle slov tehdejšího ředitele GAP Františka Brtny se pokoušeli tvůrci digitálních triků v *Akumulátorovi 1* řešit mnohé technické obtíže s pracovníky z ILM:

Na recepci při premiéře Jurského parku jsme se setkali se zástupci firem, které se podílely na výrobě efektů. Samozřejmě, že žádná firma vám neřekne své tajemství výroby, maximálně odkáže na stroje a návody k obsluze strojů. Měli jsme jedinečnou možnost setkat se s jednotlivými zástupci v okamžiku, kdy film bylo možno nahlédnout v jednotlivých fázích výroby. Ale k čemu bude která technika sloužit, to už je věc „výrobního tajemství“. Takže my jsme se vše dozvídali útržkovitě a chaoticky. I tak to byla pro nás zajímavá setkání s operátory a techniky jednotlivých firem.⁸

⁷ Graficko animační pracoviště.

⁸ Otakar Brůna, *Svět filmových kouzel* (Žďár nad Sázavou: IMPRESCO, 1995), s. 153.

V první polovině devadesátých let byly všechny informace o použití CGI ve filmu pečlivě strženy. Čeští filmaři sice mohli čerpat chaotické podněty z renomovaných firem ve Spojených státech, nicméně museli metodou pokus/omyl hledat vlastní cestu. Později se fenomén digitálního zpracování filmového materiálu rozrostl, software i hardware se stal natolik dostupným, že mohla vznikat nová studia a daleko více filmů s digitálními efekty, a dnes si podle návodů na youtube a volně dostupného softwaru může jednoduché digitální efekty ve svém amatérském filmu vytvořit téměř každý.

První žánrem, do kterého výraznějším způsobem pronikaly digitální efekty, byl žánr se silnou tradicí v české kinematografii – pohádka. Porevolučními pohádkami sice zmitají dramaturgické i tematické neduhy, např. neujasněný vztah mezi klasickým a moderním, snaha udržet dětskou pozornost pomocí nadměrné kumulace nesourodých motivů, či demontáže klasické figury čerta, ale použitá technologie CGI si udržuje vysokou řemeslnou úroveň.

Digitální efekty se zabydlují v tvorbě klasika české pohádkové scény Václava Vorlíčka, od prvních letmých náznaků v *Kouzelném měsíci*, přes digitální blesky a digitální matové kresby v *Ptáku Ohniváku* po komplexní využití různých technik v pohádce *Jezerní královna* v roce 1998.

Firma UPP v *Jezerní královně* použila digitální filtry, obrazové korekce, 2D kompozice i 3D digitální postavy. Digitální filtry vytvářejí iluzi podvodního světa, k čemuž přispívají také obrazové korekce do tmavých odstínů modré a zelené. Do většiny záběrů jsou digitálně vkomponovány různé vodní živočichové. *Jezerní královna* představuje jeden z prvních českých filmů, v němž vystupují kompletně digitálně animované 3D postavy. Jedná se o kapra, v kterého se mění vodnice, a o obří piraňu, miláčka Jezerní královny. Pohyby kapra působí ještě značně nerealisticky, protože se mechanicky opakují ze strany na stranu. Neduhy se daří skryt temnějším svícením, stylizovaným laškovným pohybem a hravým hudebním podkresem. Scény s obří piraňou Vorlíček natočil s thrillerovým přídechem, jehož dosahuje dramatickým střihem vyděšených obětí s řetězem od mříží s prostřihy na stoupající mříž ukrývající hladovou rybu. Ryba se ve filmu objevuje zejména vzhledem k nedostatečným technickým prostředkům pouze synekdochicky a v krátkých záběrech, divák nestačí zaregistrovat technickou nedokonalost a „děsivý účinek“ pramení spíše z montáže záběrů.

V letech 1999 a 2001 vznikají v režii Zdeňka Trošky tři pohádky *Z pekla štěstí 1*, *Princezna ze mlejna 2* a *Z pekla štěstí 2*. Ve všech spolupracuje s UPP a s Borisem Masníkem. Jsou v nich hojně využívány 2D partiklové systémy (prskavku připomínající pohyby kouzelných čertů a vodníka), 2D kompozice

(kouzelné vlastnosti kouzelných předmětů, např. neviditelného pláště a kouzelné mošny), kompozice postav natočených před zeleným pozadím s jiným prostředím (let postav krajinou po nazutí sedmimilových bot). Nejpatričnější práci CGI efektů pro diváka představují kompletně ve 3D vytvoření draci v pohádkách *Z pekla štěstí*. V prvním dílu ubližuje scéně s drakem nevyjasněná dramaturgie, která jako dramatický a vizuální vrchol filmu nepřichází na konci, nýbrž uprostřed. Scéně naopak pomáhá segmentace souboje do různých synekdochických částí: souboj Valihrača s ocasem draka, házení kamení po hlavách, Honzovo probodnutí drakova trupu. Animace draka sice co do věrohodnosti pokulhává za fotorealističností dinosaurů z Jurského parku, ke kterým byla tvůrci přirovnávána, nicméně na české scéně vytváří příjemné oživení klasických představ o drakovi, jak je známe z pohádek Jana Drdy, které jsou Troškovým inspiračním zdrojem. Celkově UPP vytvořilo pro *Z pekla štěstí 1* asi 100 trikových záběrů v celkové stopáži kolem deseti minut. V druhém dílu drakům ubylo prostoru, došlo však k výraznějšímu zkvalitnění textur a aranží kompozic s drakem. Dračí scény také smysluplněji zapadají do celkového dramaturgického rámce příběhu.

Podle slov současné marketingové ředitelky Moniky Pavlíčkové⁹ se zlo-movým projektem pro firmu UPP stal výpravný historický velkofilm Jana Svěráka *Tmavomodrý svět* v roce 2001. Tvůrci CGI obecně dělí svou práci na efekty viditelné (barevné šmouhy a 3D drak ve filmech *Z pekla štěstí*) a efekty neviditelné, o kterých divák nemá vůbec vědět a které jsou díky potřebě vytvořit dokonalou iluzi reality samozřejmě mnohem komplikovanější. V *Tmavomodrém světě* pracovníci UPP odstraňovali pomocí 2D retuší nedobové prvky z kompozic, skládali jednotlivé vrstvy skutečně natočených letadel Spitfire, která byla na natáčení dostupná pouze dvě, přesto jich je v některých záběrech až pětkrát více, čistili starší nepoužité záběry z filmu *Bitva o Británii*, skládali bojové scény s kompletně 3D animovanými letadly a s digitálně přidanými dráhami střel a především vytvořili nejnákladnější scénu výbuchu cisterny vlaku, kde se jeden záběr skládal až ze sedmdesáti vrstev. Digitální efekty ve filmu *Tmavomodrý svět* pomohly vytvořit dobovou iluzi, přispěly k tempu akčních scén. Efekty plně zapadají do estetické koncepce snímku, který spoléhá na emocionální rovinu vztahů mezi piloty. Firmě UPP se podařilo dosáhnout evropské úrovně na poli CGI a přibližně od roku 2001 díky doporučení spokojených režisérů Jana Svěráka a později Paula Thomase

⁹ Milan Klíma, dir. *Rozhovor s Borisem Masníkem*, v rámci televizního pořadu PRO-FILM, 2. řada, 10. díl, TV Barrandov, 2010. Dostupný na [www: www.profilm2.cz](http://www.profilm2.cz)

Andersona, Toma Tykwera a dokonce Francise Forda Coppoly expandovala do evropských projektů a dokonce se menšinově podílela i na některých hollywoodských projektech.

CGI v českém filmu po roce 2000

Kolem roku 2000 vzniká několik projektů, které využívají CGI pouze v rámci jedné scény, či dokonce jediného záběru, protože mají jak rozpočtové, tak dramaturgické důvody. Režiséri těchto snímků si začínají CGI uvědomovat jako nový nástroj, který začíná být technologicky i finančně dostupný, přesto s ním začínají pracovat pouze nesměle a sporadicky. Jedná se například o snímek *Kuře melancholik* režiséra Jaroslava Brabce, kde UPP pracovalo na záběrech hořícího kuřete a složité mnohovrstevnaté vertikální panoramě putování duše matky s dítětem z hořícího statku do nebe. V Renčových *Rebelech* UPP vytvořilo halucinogenní snovou sekvenci jízdy drezíny snovým meliesovským světem. V Ondříčkových *Samotářích* digitální efekty obsahuje jediný, avšak poměrně klíčový záběr hození dvacetikoruny směrem ke kameře v totálním nadhledu, kdy se dva z protagonistů rozhodují o rozchodu.

Po roce 2003 vznikají projekty výše zmíněného studia Mirage *Mazaný Filip* režiséra Václava Marhoul a *Skřítek* režiséra Tomáše Vorla. Na rozdíl od stále se rozšiřujícího spektra „neviditelných“ efektů studia UPP, projekty studia Mirage spoléhají na stylizaci, barevnost a viditelnost CGI.

Ve filmu *Mazaný Filip* se dokonce jedná o první úmyslné parodie hollywoodských blockbusterů. Digitální netopýr vytvoří proti úplňku známé Batmanovo logo, došlo i na první českou citaci matrixovského efektu bullet-time, když se Filip ladně zhoupne zatímco extrémně zpomalené broky proletí nad ním, zatímco se kolem nich točí kamera. *Mazaný Filip* byl jako první český film natáčen kompletně na zeleném pozadí v ateliéru, zatímco vše ostatní bylo vytvořeno v počítači. Každé okénko snímku bylo později digitálně dobarveno. Různé digitální technologie byly užity za účelem celkového sjednocení mizanscény do příjemné retro a zároveň moderně parodické atmosféry. Estetickou celistvostí se *Mazaný Filip* vymyká ostatním českým komediím.

Tomáš Vorel se ve filmu *Skřítek* pokusil obnovit žánr grotesky. Snímek, ve kterém jsou místo dialogů postav slyšet pouze skřeky a vzdechy, obohatil o fantastickou postavu skřítky, kterého doprovází mnoho výrazně barevných digitálních efektů. Jeho obličej deformují přehnané morfingové efekty. V závěru snímku se objeví komplikovaný pád postavy z okna točený proti zele-

nému pozadí. Barevnému ladění přispívají záměrně přesaturované obrazové korekce. *Skřítek* představuje nejvýraznější stylizaci digitálních efektů v české polistopadové kinematografii.

V roce 2005 překvapil Jiří Strach inovativním pojetím žánru pohádky. Původně televizní film *Anděl Páně* přinesl sympatický odklon od zaběhnutých klíšé polistopadového vývoje žánru ke klasickým atributům české filmové pohádky: zajímavým postavám a humoru. Vizuálně *Andělu Páně* vévodí scény z nebe, které vznikaly mnohovevrstevnatou kompozicí mnoha záběrů oblak a světelných efektů se záběry postav a jednoduchých kulis natočených na zeleném pozadí v ateliéru. V roce 2008 v UPP pracují na další pohádce *Peklo s princeznou* Miloslava Šmídajera, která se ale bohužel ke stereotypům vrací a zvláště díky dementizaci čerta působí dramaturgicky velmi nevyváženě. Celkový rozpačitý dojem nevylepší ani několik ohňových efektů.

Rok 2008 se stává pomyslným mezníkem, od kterého do české kinematografie přibývají vysokorozpočtové historické snímky, které staví na realisticky vypadajících digitálních efektech. Jedná se o Marhoulův válečný film *Tobruk*, Jakubiskovu fantaskní baladu *Bathory* a historické filmy *Protektor* a *3 sezóny v pekle*.

Ve filmu *Tobruk* pomocí digitálních efektů létají letadla, vybuchují lidská těla a z mnoha vrstev jsou skládány dramatické bojové scény. V *Bathory* režisér používal CGI k obohacení propracované mizanscény, plné barevných kostýmů a rekvizit. Ve scénách bojů však vynikne velmi nevyvážené doklíčování, kdy bitevní pozadí na první pohled neladí s detaily herců natočenými v ateliérech. V UPP vytvořené *3 sezóny v pekle* a *Protektor* spoléhají především na digitální retuše nedobových prvků a drobné 2D digitální kompozice, např. surrealistická vize žirafy doklíčované na náměstí, kde by bylo produkčně příliš složité ji natočit, či prodloužení krátkého vlaku o tři vagóny ve filmu *3 sezóny v pekle*.

V roce 2008 měl premiéru první český animovaný 3D film *Kozí příběh: Pověsti staré Prahy*. Tvůrci zvolili pověsti o orloji a Faustově domě a vizualizovali obraz středověké Prahy. Dramaturgicky a scénářisticky se bohužel snímek naprosto rozpadl v sérii středně či méně povedených gagů s neujasněnou cílovou skupinou. Tyto nedostatky znehodnotily výraznou výtvarnou stylizaci postav i prostředí. Snímek *Kozí příběh* tak nemá šanci obstát v rozsáhlé zahraniční konkurenci např. studií Dreamworks či Pixar, na které vydatně odkazuje.

V roce 2010 měl premiéru z hlediska práce s CGI a z hlediska žánru pozoruhodný snímek Jana Svěráka *Kuky se vrací*. Jedná se o dětskou fantasy, která vytváří propracovaný a vizuálně přitažlivý fantasy svět lesních bůžků a tvorů, který, jak je v tomto žánru obvyklé, vzniká v dětské představivosti hlavního hrdiny. Fantasy říše ovšem nebyla vytvořena počítačovou animací, jak je běžné u zahraničních zástupců žánru, ale v reálném prostředí lesa, který byl snímán makroobjektivy a do kterého byli zasazeni hlavní hrdinové v podobě loutek. V běžném loutkovém filmu jsou diváci zvyklí na vodící lan-ka, která byla v projektu *Kuky se vrací* kompletně vyretušována v UPP. Navíc záběry, ve kterých se vyskytuje více loutek najednou, byly natočeny zvlášť s jednotlivými loutkami a dohromady byly složeny až za pomoci 2D kompozic jednotlivých vrstev. *Kuky se vrací* představuje z estetického i emocionálního hlediska nevšední projekt, který vznikl nevídanou kombinací klasických a digitálních technologií.

Vývoj CGI v českém filmu do budoucna

Rozvoj digitálních technologií v celistvějším měřítku přímo souvisí s žánrovým rozrůžňováním české kinematografie posledních let, jelikož přirozeně s některými žánry jsou digitální efekty spjaté více než s jinými. Proto se od roku 1989 CGI uplatňovaly zdaleka nejvíce v žánru pohádky, který se ale v posledních letech vyčerpává v mnohých klišé. Po roce 2000 se začaly daleko více točit nákladné historické filmy, ve kterých digitální efekty pomáhají s navozením iluze dobových reálií. V současné době se některé již hotové či právě připravované snímky dotýkají žánru fantasy, s kterým je v dnešní době nástroj CGI neodmyslitelně spjat. S expanzí žánru fantasy do české kinematografie, ve které nemá výraznější kořeny a která pro něj nepředstavuje díky omezeným rozpočtům zrovna ideální prostředí, souvisí výše zmíněný úspěch 3D snímku *Avatar*. Přední trikový supervizor studia UPP Boris Masník se k fenoménu stereoskopických fantasy filmů vyjádřil takto:

Když se dostal na plátna kin *Avatar*, tak během týdne jsme tady měli asi tři projekty, které chtěly dělat takovou avataroidní stereoskopickou animovanou fantasy a samozřejmě, když jsme s tvůrci rozebrali, co to všechno obnáší, tak tyto projekty zase utichaly a utichaly. Co se týče filmového triku tady u nás, já si myslím, že bychom se měli vrátit k té éře českého filmu, kde vše bylo o herecké akci a o vtipu, a s využitím dnešních technologií myslím, že

tam jsou obrovské možnosti. Myslím, že by byla obrovská škoda toto zapomenout a začít dohánět Avatary jen tím, že někomu omodříme obličej a uděláme tam pohyblivé kytky a uděláme to ve stereoskopii. Pokud se nám podaří vrátit se k tradici filmů Karla Zemana, k humoru Jindřicha Poláka, k české sci-fi jako např. *Návštěvníci* nebo k dětským filmům typu *Arabela* a *Pan Tau*, ale povýšeným na současnou úroveň, tak si myslím, že tam někde by byla cesta pro český trikový film.¹⁰

Mnozí čeští filmaři ve slepé honbě za zahraniční inspirací a komerčním ziskem zapomínají na svébytné charakteristické prvky, které se v jednotlivých českých žánrech vyvíjely v průběhu 20. století. Osobní názor Borise Masníka vyjadřuje skepsi k přesnému kopírování zahraničních vzorů českými filmaři. A zároveň naznačuje řešení k návratu k poetice předrevolučního českého trikového filmu. Z finančního hlediska není možné, aby čeští filmaři vyprodukovali podobně rozsáhlý projekt jako *Avatar*. I když produkční zázemí české kinematografie nepřeje výrobě kvalitních vysokorozpočtových blockbusterů založených na CGI, neznamená to, že česká kinematografie neumožňuje smysluplnou práci s tímto moderním nástrojem. Podle supervizora Borise Masníka se čeští režiséři práce s CGI přestali bát a v blízké budoucnosti vstoupí na plátna kin další české projekty, ve kterých bude CGI využíváno smysluplným způsobem, podobně jako v případě některých filmů analyzovaných v tomto článku.

Bibliografie

- Bočan, Hynek, dir. *S čerty nejsou žerty*. Film. 1984.
Brabec, Jaroslav, dir. *Kuře melancholik*. Film. Belt film, 1999.
Brůna, Otakar. *Svět filmových kouzel*. Žďár nad Sázavou: IMPRESCO, 1995.
Cameron, James, dir. *Avatar*. Film. Twentieth Century Fox Film Corporation, 2009.
Emmerich, Roland, dir. *2012*. Film. Columbia Pictures, 2009.
Hamilton, Guy, dir. *Bitva o Británii*. Film. Spitfire Productions, 1969.
Jackson, Peter, dir. *Pán prstenů: Dvě věže*. Film. New Line Cinema, 2002.
Jackson, Peter, dir. *Pán prstenů: Návrat krále*. Film. New Line Cinema, 2003.
Jakubisko, Juraj, dir. *Bathory*. Film. Jakubisko film, 2008.

¹⁰ Milan Klíma, dir. *Rozhovor s Borisem Masníkem*. Vysíláno v rámci televizního pořadu PROFILM, 2. řada, 10. díl, TV Barrandov, 2010. Dostupný na [www: www.profilm2.cz](http://www.profilm2.cz)

Lasseter, John, dir. *Toy Story: Příběh hraček*. Film. Pixar Animation Studios, 1995.

Klíma, Milan, dir. *Rozhovor s Boršem Masníkem*. Vysíláno v rámci televizního pořadu PROFILM, 2. řada, 10. díl, TV Barrandov, 2010. Dostupný na www: www.profilm2.cz

Marhoul, Václav, dir. *Mazaný Filip*. Film. Václav Marhoul, 2003.

Marhoul, Václav, dir. *Tobruk*. Film. Václav Marhoul, 2008.

Mašín, Tomáš, dir. *3 sezóny v pekle*. Film. Dawson Productions, Babelsberg Film GmbH, Trigon Production, Česká televize, 2009.

Minghella, Anthony, dir. *Talentovaný pan Ripley*. Film. Miramax International, 2009.

Najbrt, Marek, dir. *Protěktor*. Film. Negativ, Česká televize, UPP, Soundsquare, 2009.

Ondříček, David, dir. *Samotáři*. Film. Lucky man films, 2000.

Polák, Jindřich, dir. *Návštěvníci*. TV seriál. Československá televize, 1983.

Polák, Jindřich, dir. *Chobotnice z II. patra*. Film. Filmové studio Barrandov, 1986.

Renč, Filip, dir. *Rebelové*. Film. S PRO Alfa Film, 2001.

Spielberg, Steven, dir. *Jurský park*. Film. Universal Pictures, 1993.

Strach, Jiří, dir. *Anděl páně*. Film. Česká televize, 2005.

Svěrák, Jan, dir. *Akumulátor 1*. Film. Heureka Production. Luxor, 1994.

Svěrák, Jan, dir. *Kuky se vrací*. Film. Biograf Jan Svěrák, 2010.

Svěrák, Jan, dir. *Tmavomodrý svět*. Film. Biograf Jan Svěrák, 2001.

Šmidmajer, Miloslav, dir. *Peklo s princeznou*. Film. BIO ILLUSION, 2009.

Thompson, Kristin – Bordwell, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: Lidové noviny / Akademie múzických umění, 2007.

Tománek, Jan, dir. *Koží příběh: Pověsti staré Prahy*. Film. Art and Animation Studio, 2008.

Troška, Zdeněk, dir. *O princezně Jasněnce a létajícím ševci*. Film. Filmové studio Barrandov, 1987.

Troška, Zdeněk, dir. *Princezna ze mlejna 2*. Film. S PRO Alfa Film, 1999.

Troška, Zdeněk, dir. *Z pekla štěstí 1*. Film. Whisconti, Fronda Film, 1999.

Troška, Zdeněk, dir. *Z pekla štěstí 2*. Film. Whisconti, Fronda Film, 2001.

Tykwer, Tom, dir. *Parfém: příběh vraha*. Film. Constantin Film Produktion, 2006.

Vachler, Petr, dir. *Doblba!* Film. Česká televize, Vachler Art Company, 2008.

Vejdělák, Jiří, dir. *Ženy v pokušení*. Film. Infinity Prague, 2009.

Vorel, Tomáš, dir. *Skřítek*. Film. Romana Brožková, 2005.

Vorlíček, Václav, dir. *Jezerní královna*. Film. LS Productions, 1998.

Zelenka, Zdeněk, dir. *Nesmrtelná teta*. Film. Bonton Productions, 1992.

Zemeckis, Robert, dir. *Polární expres*. Film. Castle Rock Entertainment, 2004.

Zemeckis, Robert, dir. *Beowulf*. Film. Image Movers, 2007.

Zemeckis, Robert, dir. *Vánoční koleda*. Film. Zemeckis, Walt Disney Pictures, 2009.

Summary

The article attempts to provide summary on evolution of the CGI – Computer Generated Imagery in the Czech cinema from 1989 to nowadays. The article provides a short introduction to the use of the CGI in cinematography along with short context paragraph on history of the CGI in the United States of America. Article summarizes key Czech films from the point of view of use and role of the CGI in period from 1989 to 2010. In conclusion the article uses the opinion of Czech visual effects supervisor Boris Masník to contemplate about the future of the CGI in the Czech cinema.

Milan Klíma (1985) movie@centrum.cz

Vystudoval filmovou vědu a anglistiku na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, kterou ukončil diplomovou prací na téma: „Žánr dětské fantasy.“ V současné době působí jako režisér a střihač v televizi Barrandov a v produkční skupině Popojedem.

Několik poznámek k ukázkové nekoncepčnosti dramaturgie ve filmu *Kozí příběh: Pověsti staré Prahy*

Lukáš Gregor

O filmu *Kozí příběh: Pověsti staré Prahy* (dále jen *Kozí příběh*), který byl do kin uveden v říjnu 2008, se mluvilo a psalo dlouho před jeho premiérou. Tuzemská média (Česká televize, MF Dnes či třeba Cinema) vykřikovala do světa, že Češi budou mít svůj první 3D CGI animovaný celovečerní film, zatímco v kuloárech se šeptalo o tom, proč snímek nedostal finanční podporu ze Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie¹. S příchodem filmu do kin se začaly objevovat recenze a kritiky. Většinové odsouzení výsledku nebylo náhodné. Film i přes své průkopnické zásluhy v českém regionu poskytuje obraz o tom, že slabinou kinematografie není ani toliko finanční nezajištění či absence talentů, nýbrž podcenění dramaturgické přípravy ze strany mladých autorů.

Na *Kozím příběhu* lze učit základy filmové dramaturgie, a to skrze popsání a diskusi nad jejími nedostatky. V případě tohoto filmu totiž selhává téměř ve všech možných rovinách. Není cílem tohoto textu, aby se každé z nich věnoval. Vybírá si pouze dílčí oblasti jako pojmenování dějových linií, jejich provázanost a vzájemnou komunikaci mezi postavami.

Druhou část pak věnuje úvaze nad charakterem postav (dobro vs. zlo) a hledání zastřešujícího tématu filmu, včetně zacílení díla.

¹ Produkce filmu žádala o příspěvek v roce 2007 s výsledkem: 1 hlas byl pro, 1 se zdržel, 8 bylo proti. http://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/26.uz_v_rka-rozhodnut_xls, 25. 7. 2010.

V roce 2010 už byla žádost na pokračování *Kozí příběhy se syrem* úspěšnější. Film obdržel dotaci ve výši milion korun a další dva miliony jako návratnou půjčku. http://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/statni-fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Financni-podpora-priznana-v-roce-2010-_4--cast_xls, 25. 8. 2010.

I. Dějové linie

„Vtipně vyprávěná linie lásky a přátelství mezi člověkem a zvířetem se prolíná s tajemným příběhem chudého studenta Matěje z Faustova domu. Lačnost po penězích a upsání duše ďáblu tvoří hlavní kontrast proti lásce a přátelství. Vedle těchto hlavních a dramaticky nosných linií se v příběhu samozřejmě objevuje i množství epizodních postav...“²

Tak zní oficiální anotace, která popisuje příběh a jeho hlavní dějové linie a nechtěně naznačuje i hlavní slabiny filmu. Můžeme z textu vyjít a zaměřit se na základní linii filmu. *Kozím příběhem* by dle očekávání a zásad klasické dramaturgie měla procházet od expozice po katastrofu ústřední linie. Jasně definovaná, postavena na srozumitelném dramatickém konfliktu a potentních vazbách mezi postavami. A jestliže pracují tvůrci s dalšími postavami, a že se jich v jejich filmu nevyskytuje právě málo, předpokládá se zavěšování *korálků* – dílčích linií, byť často i epizodních s krátkodobou životností. Neměla by absentovat smysluplnost takových scén a mini-dramat, a to ve vztahu k hlavní dějové linii, k ústředním postavám či alespoň k tématu filmu.

Pokud tvůrci v oficiálních materiálech pojmenovali dvě, dle všeho asi rovnocenné, hlavní linie a přiřadili jim i přívlastek *dramaticky nosné*, provokuje to k zamyšlení.

Linie lásky a přátelství mezi člověkem a zvířetem

Jak většina propagačních materiálů i přebal DVD ukazuje, přátelský vztah mezi člověkem a zvířetem je ve filmu *Kozí příběh* nastolen u dvojice Kuba a Koza. Vesnický chasník a *rohací kůň* (jak jeden z vedoucích na stavbě Kozu neustále pojmenovává) mají potenciál být pro příběh nosným materiálem. Vždyť dvojice postav, kdy jedna od druhé se v mnohém povahově odlišuje, prochází kinematografií od samých počátků. Zvláště pak v akčních či kriminálních žánrech se nesourodý, avšak v pravý moment spolehlivě funkční pár objevuje. Komedialní sekvence odlehčují momenty napětí, akce má ještě barvitější ráz.

Tzv. *Buddy Movie* není cizí ani animovanému filmu, a to i trojrozměrnému. Kupříkladu těžšíste obliby snímků o Shrekovi, na kterém si vydobýlo slávu animační oddělení společnosti DreamWorks, se nachází ve vtipně konfliktním vztahu mezi oslem a zlobrem. Nepřekvapilo by nás zjištění, že

2 <http://www.kozipribeh.cz/press/Kozipribehzakladniinfo.doc>, 25. 8. 2010.

právě tato dvojice stála u zrodu Kuby a Kozy. Koza svojí mimikou a vtipnými průpovídkami (bohužel jde spíše o snahu o vtip) oslíka z dílny DreamWorks nápadně připomíná.

Aby však *buddy film* mohl fungovat, musí dvojice disponovat dostatečným vzájemným jiskřením. Ne vždy je zapotřebí, aby šlo o pár opačného pohlaví (například detektivové Dempsey a Makepeaceová), kdy jiskření má i erotický podtext. U páru mužského pohlaví (třeba v sérii *Smrtonosná zbraň*) se ale o to více předpokládá, kromě schopnosti se v dramatických okamžicích semknout, dostatečný prostor k budování dílčích konfliktů povahového charakteru.

Kubu a Kozu neobdařili autoři propracovanou charakterizací. O to hůře se hledá zmíněný prostor k výstavbě konfliktů uvnitř této dvojice. Chasník přichází do Prahy se snem podílet se na budování Karlova mostu, Koza jeho krok přijímá skepticky. Zatímco Kuba obdivně hltá každé sousto hlavního města (byť bohužel film vyznívá tak, že obdivuje především vnady Máci), Koza několikrát vypustí z úst uštěpačnou poznámku na adresu *Pražáků*, což má asi *humorně* zobrazovat stereotypní představu o nenávisti ostatních, „malých“ obyvatel vůči obyvatelům Prahy. Tímto postojem však veškeré možné rozdíly uvnitř ústředního dua končí.

Marně bychom tak hledali další cesty, kterak budovat vtip a dramaticko mezi Kubou a Kozou, takové, které by stálo na povahových rozdílech. Nevytváří se zde žádný konflikt založený na odlišnosti přístupu k životu či na rozdílu věku (například mládenecká nerozváženost versus dospělá životní moudrost a opatrnost). Tvůrci se psychologických konfliktů zřekli, zato se plně zhostili té nejjednodušší odlišnosti – Kuba je člověk a Koza zvíře. Ačkoliv i zde by se nabízel několik cest, kterak z *rozdílnosti druhů* vytěžit jiskření duševního rázu (jiné vnímání okolí a situací, metody řešení), *Kozí příběh* stojí a padá na bipolární sexualitě.

Po zhlédnutí snímku získává označení ústřední linie Kuby a Koza jakožto *linie lásky a přátelství* nečekaně eufemistický nádech. Přátelství totiž přehluší *lásku* pro dětský film vpravdě atypická. Byť v závěru dochází na řadu i schopnost obětovat se pro druhého (respektive pomoci mu), po celý film má *buddy jiskření* povahu zoofilně orientovaného vztahu. Koza touží po Kubovi, olizuje jej, ptá se ho, zda si ji vezme, proč ji nemá rád, žárlí, opíjí se z neoplácené lásky do němoty a v neposlední řadě se pokusí pomocí obleku a uměle vytvořeného poprsí (hlávky zelí) přiblížit lidskému druhu.

Když nyní odmyslíme nevhodnost takto uchopeného vztahu ústřední dvojice v kategorii rodinného filmu, zůstává nám plytce vystavěná dramatická linie o žárlivosti kozy. Koza totiž ve filmu nijak nejedná, kromě toho, že se opíjí a vzdychá. Ačkoliv zjistí, že Máca po nocích chodí na hřbitov krást hřeby z rakví, nepoužije to proti ní, jen prohodí jednu ze svých poznámek vůči Pražanům. Když vidí Kubu s Mácou pod peřinou, nezasáhne. Stejnou apatii vykazuje i Kuba. Nepohoršuje se nad chtivým zvířetem, ba mnohdy zvíře ani nevnímá. Linie *lásky a přátelství mezi člověkem a zvířetem* je tak značně chabá. Pokud se totiž něco dramatického ve filmu děje, nesouvisí to s touto dějovou linií.

Tajemná linie chudého studenta Matěje

Matěj přichází do Prahy coby učeň. Zapojuje se do výpomoci s konstrukcí Orloje, ale čeho se jeho vzdělání přesně týká, zda se pojí s nějakou školou, odkud vlastně Matěj přichází, kde se tomu, co dělá, naučil ... otázka střídá otázku, ale v případě této linie se odpovědí takřka nedočkáme. Paradoxně tak pojmenování *tajemná linie chudého studenta* nesouvisí pouze s jeho pobytem v strašidelném Faustově domě a smlouvou s čertem (či přímo Luciferem?), ale i neuspokojením diváka.

Matějova linie stojí na upsání duše Luciferovi, ale váže na sebe i další, drobnější *korálky*. Sociální rozdíl mezi jím a zbylými uční a vztah s mistrem Hanušem. V první vedlejší linii se dostane Matěj do Faustova domu, protože nemá kde bydlet. Důležitou roli v rozhodnutí přiblížit se peklu (vezme si stříbrnou minci) sehraje jeho chudoba a posměch okolí. Konflikt s Hanušem pak tvoří katalyzátor událostí ve Faustově domě – Matěj se upíše, aby se mohl pomstít.

Expozice této linie disponuje jednoduchou logikou, která udává základní psychologické charakterky postav a nabízí srozumitelnou motivaci v jednání. To je však vzápětí zpochybňováno. Proč však Matěj vůbec musí hledat bydlení? Copak přichází do Prahy nečekán, nezván? A proč, když je oblíbencem mistra Hanuše, mu nenabídnou stařec místo k přespaní v prostorách Orloje?

Střet mezi Hanušem a Matějem se odehraje velmi rychle: Ostatní učňové poničí plány, obviní Matěje a ten je na den připoután k pranýři na náměstí. Mistr Hanuš ani nevyslechne Matějovo vysvětlení, celý čas se jen posmutněle kouká, kroutí hlavou a brumlá si do vousů „Ach, Matěji, Matěji, co jsi to provedl?“ Dramaturgicky tato linie začne nejcitelněji pozbývat logiky v místech, kdy by měla gradovat do finále. Matěj se upíše Luciferovi, avšak pro vykoná-

ní pomsty by mohl zůstat klidně chudobným učněm. Radním nahlásí Hanušovo vyjednávání s cizinci asijského původu, kteří mu zaplatili, aby Orloj postavil i u nich. Starce pak radní nechají zbavit zraku a on brzy poté umírá.

K tomu, aby napsal dopis s udáním, nepotřeboval Matěj smlouvu s Luciferem. Jediné, co mu upsání duše přineslo, byla hromada zlatých mincí a nová vizáž (oblek, účes a brýle). Tím uspokojuje svoji druhou motivaci (chudoba, posměch). Bohatství však nevyužije, prakticky až do doby, než si pro něj Lucifer přijde, se pouze ďábelsky směje a popíjí víno ve Faustově domě.

Vyvrcholení nezvládnuté dramaturgie pak představuje vyústění *linie tajemného příběhu*. Pro Matějovu duši si přijde Lucifer a zatímco se (ano, ďábelsky) směje s větou „Mně neunikneš!“, učeň utíká z domu. Poté hystericky pobíhá po Praze, rozhazuje peníze s tím, že je nechce, že chce svoji duši, až nakonec opouští Prahu. V závěrečných titulcích přichází na řadu *uzavření* linie v podobě zkroušeného čerta, který prohlásí „Zase mě převezli!“

Tato linie jen potvrzuje absenci jasně promyšleného příběhu a jeho následné výstavby. Snaha zakomponovat do děje co nejvíce artefaktů pražských pověstí oslabuje schopnost uhlídat si základní návaznost dílčích kroků. V Matějově linii tak k souboji se zlem nedojde (Lucifer se ani nepohne z místa). Tvůrci by se mohli vymluvit na inspiraci tuzemskou tradicí čerta-hlupáka, jehož se děti nemají bát. V takovém případě se mu ale podoby slabomyšlného roháče kontinuálně napříč celým filmem nedostává, naopak působí strašidelně, vskutku ďábelsky a děs v obyvatelích vzbuzuje už jen obydlí Faustova domu, v němž se Lucifer usídlil. Více než nelogické jednání čerta v závěru filmu se však jako mnohem závažnější dramaturgická chyba jeví nepotrestání Matěje za udání Hanuše a jeho následnou smrt.

Obdobně nedeřešená je i *kauza hřebíky*. Máca, která by měla být ústřední kladnou ženskou postavou, vykrádá po nocích hroby a páčí z rakví hřeby, které pak prodává. Tato epizodická linie, která však značně ovlivňuje to, jak Mácu divák vnímá, nemá žádné vyústění. Přitom v prvních dvou třetinách snímku se Mácinu přeskakování zdi (sousedí právě s hřbitovem) prezentuje jako tajemství.

Milostná linie Kuby a Máci

Kromě hlavních linií (Kuba a Koza, Matěj) nabízí film hned několik postav a vztahů, které vytvářejí další linie. Za třetí hlavní bychom mohli označit vztah Kuby a Máci. Svým způsobem je z hlediska žánru rodinného filmu stejně problematická jako vztah Kuba a Koza. Pokud by se *Kozí příběh* bral jako alternativa pohádky, Kuba by zastupoval *prince* a Máca *princeznu*. Potíž

nastává v okamžiku, kdy se tvůrcům nepodaří (nebo jde o úmysl?) vybudovat mezi Mácou a Kubou obvyklý vztah z pohádkových příběhů (zamilovanost, která ústí do lásky). Šťastnému konci předchází cesta sebepoznání doprovázená překonáváním překážek, často spojená se sebeobětováním. (Obětování ale může učinit i ženská hrdinka, například Ariel v *Malé mořské víle*.)

V případě *Kozího příběhu* se od prvního okamžiku zdůrazňuje sexuální přitažlivost Máci. Naddimenzované poprsí, které z postavy doslova ční, je v centru záběru při seznámení dvojice, ale sehrává svoji roli neustále. Pravděpodobně jde o úlitbu tatínkům doprovázejícím svá dítka do kina, současně ale upadá do stereotypního uchopení žen *krev a mlíko* a útočí na ty nejnižší pudy. Zbavit se dojmu, že mezi Kubou a Mácou tak jiskří především sexuální apetýt, nemůžeme – to by tvůrci nesměli přicházet se scénami, kdy se s větou „A teď ještě pohádku na dobrou noc“ Máca svlékne (Kuba a divák vidí pouze stín na stěně), nebo kdy jsou Kuba s Mácou nazí pod peřinou a pravděpodobně souloží.

O co více má jejich vzájemná komunikace sexuální povahu, o to méně věrohodně vyznívá v závěru filmu modlitba Kuby o záchranu Máci. Nejenže se ocitne v silném kontrastu jeho dosavadní povrchnost s (pro diváka nečekanou) pobožností, ale také dosavadní fyzický kontakt se zjištěním, že Kuba Mácu miluje a bojí se o ni.

Provázanost dějových linií

Pojítko všech linií tvoří Orloj a jeho stavba. Máca pracuje pro mistra Hanuš, který najme i Kubu. Matěj z pomsty udá mistra kvůli možnosti vzniku repliky orloje v cizí zemi. Umírající Hanuš zastaví chod Orloje, a tak ohrozí Mácu, kterou čeká poprava, pokud stroj nedá do pohybu Kuba. Koza (pravděpodobně ve spánku) požere všechny nákresy a plány Orloje, takže Kuba se poprvé projeví ve vztahu s Kozou aktivně – nazlobí se na ni.

Ačkoliv existuje sjednocující linie (Orloj), film působí příliš rozpolceně. Kubova a Matějova linie se míjí, stejně jako se míjejí ti dva cestou do/z Prahy. Neprohodí spolu ani slovo. Zatímco chasník Kuba, který nemá ani na řádné placení v hospodě, může s klidem přenocovat – i když venku –, pro Matěje, který, zdá se, zastává ve společenském žebříčku vyšší místo než nějaký obyčejný chasník, toto představuje existenční problém.

Největší nedostatky vyplývají ze vztahové neprovázanosti. Tím, jak postavám schází hlubší psychologizace a logičtější motivace, dochází k narušování vzájemných vazeb, které se projevuje absencí vzájemné komunikace. Téměř to vypadá, jako by každá postava v příběhu byla sama za sebe a nepotřebovala k odůvodněné existenci nikoho dalšího.

Zmíněno to bylo u přehlížení Kozy Kubou a nulová snaha Kozy se nějak vypořádat s Mácou. Stejně tak vyprázdněná je i komunikace mezi Kubou a Mácou, kterou vhodně demonstruje nenápaditý krátký dialog u jídla v pracovně mistra Hanuše (Kuba s Mácou toho ostatně velmi málo namluví).

Mistr Hanuš představuje až autistický svět sám pro sebe, prakticky se s nikým nebaví, nijak nejedná, Matěje při obvinění nevslechne a jediná jeho aktivita, kdy se oslepený rozhodne vyjmout kolečko z Orloje, vyústí v to, že tím uvrhne do podezření (a následného obvinění) přítomnou Mácu.

Pro pohádkový příběh je překvapivě značně nefunkční i postava Lucifera. Jeho linie nevyvolává žádné emoce, i když by měla představovat v příběhu stěžejní zlo nebo protiklad k lidskému zlu. Čert hraje od počátku filmu v hospodě karty se dvěma muži. Nikomu nevadí, že v pohostinství s nimi sedí Lucifer. A tvůrcům pro změnu nevadilo, že Lucifer odnesl do pekla dvakrát tytéž osoby, přičemž v další scéně z hospody s nimi opět seděl u stolu. Neschopnost čerta koexistovat v příběhu vygraduje v závěrečných titulcích, kdy hořekuje nad tím, kterak ho Matěj obelstil, i když si učeň pouze otevřel dveře a vyšel z domu.

Nevyváženost

Nevyváženost dramaturgické výstavby podtrhuje množství nefunkčních epizod a detailů, které nejsou přiřčené k hlavním liniím, neposouvají děj a zůstávají pouze samoučelným zdrojem prvoplánové komiky, která navíc mnohdy nefunguje.

Objevují se zejména v davových scénách a sekvencích ze stavby Karlova mostu a bohužel se často opakují – například ta, kdy dělníci netrpělivě čekají v řadě u kadibudky a dobývají se do ní. Také linii (a vůbec postavám) žebřáků věnují tvůrci dostatečnou pozornost, aniž by sehráli jakoukoliv funkci. Nadbytečně se zachází i se znázorňováním prohnílosti státní správy a církve. Obžerství a absenci ctností divák vycítí při prvním zobrazení mocipánů, proč ale opakovat detaily, kterak kněz káže o střídmosti a nato si kousne do masa? Proč již tak zveličené obžerství výtvarnou stylizací musí být ještě zdůrazněno několika scénami?

Absurdně pak vyznívá linie s hřebíky – zkraje filmu si je kupuje stavbyvedoucí od Máci. Pak o hřebech hovoří stařena, která v průběhu filmu prodává nejružnější předměty, ale i třeba zeleninu. Vznikají tak nelogické dialogy, kdy třeba stařeně představuje mladší obyvatelka mistra Hanuše: „Podívejte, to je náš mistr Hanuš!“, načež stařena, aniž by se předtím o hřebech předtím jakkoliv bavily, odpoví: „Ale jděte, a ty hřebíky pořád nemají!“

Dalším příkladem těchto *nezávislých* epizod je kostra hrající na varhany. Objeví se ve filmu opakovaně, aniž bychom věděli, co je zač a proč na ni tolikrát tvůrci zaměřují pozornost. Důvod, že má doplnit probíhající napětí, jako argument neobstojí. Jde o postavu naprosto nezakořeněnou v příběhu. Stejně vystupuje i kulaté chlupaté strašidlo, věčně opilé a s velkým jazykem. Opět zde sehrává medvědí službu touha zapojit do filmu co nejvíce magických míst a figurek.

Příběh se odehraje v rozmezí jednoho týdne. Kuba s Kozou i Matěj přicházejí do Prahy čtyři dny před oficiálním zprovozněním Orloje. Krátký časový výsek může podpořit dramaticčnost, ale současně ohrožuje věrohodnost příběhu. Obojí pro *Kozí příběh* platí.

Hanušova časová tíseň při dokončování Orloje zvyšuje dramaticčnost. Časové posuny mezi jednotlivými dny zdůrazňuje kokrhání kohouta. V časové tísně se ocitá i Kuba, kdy mu zbývající čas k opravě a zachránění Máci odpočítávají přesýpací hodiny. Další nabízející se časové symboly a jejich vřazení do děje jsou opominutý.

Ze snahy o napětí pramení i znevěrohodňující časové nesrovnalosti.

Matěj zapomíná Hanušovy plány v hospodě a odchází do Faustova domu. Učňové si toho všimnou, smějí se a hodlají toho využít. Zatím se odehraje sekvence, kdy se Hanuš rozhodne využít Luciferovy stříbrné mince. Vrací se zpět do hospody, a i když musela uběhnout minimálně hodina, učňové začnou ničit plány až po návratu Matěje, byť na to museli mít dostatek času a také klidu.

Když se Matěj upíše ďáblovi, raduje se z nabytého bohatství (které nijak nevyužije) pouhé dva dny, než si pro něj Lucifer přijde. V noci Matěj před čertem utíká do ulic Prahy a pobíhá po náměstí ještě i další den v poledne. Prahu opouští až poté, co se vyřeší zápletky kolem Kuby, Máci a Kozy. Z toho vyplývá, že hystericky křížil pražské ulice (vesměš v centru) alespoň patnáct hodin.

Mistr Hanuš začne vybírat sochaře teprve dva dny před dokončením Orloje. Osloví nakonec Kubu, kterého uvidí, jak si vyřezává do dřeva. Koncept soch neměl Hanuš naplánovaný, přichází s ním teprve Kuba, který sochy apoštolů stihne udělat de facto za jeden den.

II. Téma a cílový divák

Dramaturgická výstavba má sice na první pohled srozumitelné členění od expozice až po katastrofu, přesto, jak jsme zjistili rozbořem jednotlivých složek, představuje příprava scénáře základní nedostatek filmu *Kozí příběh*. Zdá se, jako by dramaturgie zcela scházela, což dosvědčují ještě další dva aspekty: absence jasného tématu a zacílení na diváka.

Hrdinové a téma filmu

Oficiální anotace sice hovoří o přátelství a lásce mezi člověkem a zvířetem a také o tajemném příběhu kolem Matěje, nikterak tím nepojmenovává hlavní téma filmu. Možná se jedná o úmysl, neboť téma lze jen velmi těžce vystopovat.

Pro pohádkové příběhy je univerzálně platný souboj dobra a zla. Mohli bychom jej vztáhnout i na náš případ, tedy snímek *Kozí příběh*, kdybychom však dokázali bez pochybností určit, co/kdo v příběhu zastupuje dobro a co/kdo zastupuje zlo. Budeme-li chtít přistoupit na to, že kladní hrdinové jsou Kuba, Máca, Koza a Hanuš, bude jednoznačnost tohoto určení nabourána několika poznámkami.

Kuba do Prahy přijel s touhou podílet se na budování mostu, během týdne pozná Mácu a udělá sochy pro Orloj. Zatímco ale princové v pohádkách sekají drakům hlavy, Kubova záchranná mise proběhla v okamžiku, kdy zázračně trefil místo, kam zasadit ozubené kolečko, aby se Orloj rozchodil. Zkraje filmu navíc způsobí zřícení stavby u Karlova mostu, přičemž, brali bychom to do důsledků, tak musel zmrzačit a možná zabít několik dělníků. Za toto nijak potrestán nebyl. Sympatie si mladík nezíská ani tehdy, když s vyplazeným jazykem hypnotizuje obrys, který nahá Máca vrhá na stěnu pokoje.

Máca vystupuje spíše jako prohnaná měšťanka než jako nevinná dívka s modrými očima. Kradené hřebíky z rakví na hřbitově prodává na stavbu i církevnímu hodnostáři, který je vydává za Kristovy hřeby. S Kubou flirtuje, dráždí ho a nemá potíže ani s předmanželským sexem. Chová se sobecky a svoji „konkurentku“ Kozu nechá jít v závěru filmu místo sebe na popravu.

Žárlivá Koza je zprvu ráda, když Mácu odvedou k popravě. Nicméně právě ona dokáže pro druhé udělat nejvíce. Vystřídá Mácu a nechá se zdánlivě pověsit, o oběť se tak v pravém slova smyslu nejedná. Toto velkorysé gesto ale neomlouvá její poklesky: nepřirozené milostné city ke Kubovi, alkoholismus, hra s prostitutkou.

Mistr Hanuš vystupuje jako dobrácký stařeček. Nikterak však nezakročí, když odvádějí potrestat jeho oblíbeného učně, nezjistí si, zda zničil plány právě on. Neuvědomí si, že uvrhne do podezření ze zastavení Orloje Mácu, klidně v její přítomnosti stroj zastaví a umře. Nenapadne ho, že by Matějovi, který nemá peníze a kde bydlet, nabídl nocleh a stravu – jak to udělal v případě Kuby.

Zatímco dobro má v *Kozím příběhu* velmi slabé obrysy, se zlem je na tom film už lépe. Nemusí jít o zlo v pravém slova smyslu (Lucifer, městská vrchnost). V *Kozím příběhu* má spíše obrysy stinných povahových stránek člověka – zášť a lakota (žebráci, hospodský, kněz), využití tragédie k obchodu (stařena na trhu), škodolibost (učňové). Zbylé postavy bychom pak mohli označit zkrátka jako krajně nesympatické (protivně mrně, opilé kulaté strašidlo, kat Mydlář a další). Ve výsledku to proto vyznívá jako příběh o soupeření menšího zla s větším.

K nalezení zastřešujícího tématu mohou posloužit motivy v rámci dílčích dějových linií. Ve filmu se probírají sociální rozdíly, podlehnutí zlu a lítost (linie Matěje). Také zkorumpovanost či obecně amorálnost (vrchnost, kněží, ale i další obyvatelé). Vedle toho tu máme lásku a přátelství (Kuba, Koza, Máca), nicméně láska je buďto podivně zoofilní, nebo značně fyzicky zabarvená. Vyvolává žárlivost (Koza a Máca) a ohrožuje už tak dost neprojevující se přátelství (Kuba a Koza).

Pokud nyní tedy podstoupíme a podíváme se na dané závěry (postavy a motivy), mohly by téma filmu představovat nešvary lidské společnosti na pozadí sestrojení Orloje. Pro rodinný animovaný film se toto téma ale příliš nehodí, nehledě na to, že s nešvary vlastně nikdo nebojuje a jen velmi obtížně můžeme považovat závěr filmu za vítězství dobra nad zlem.

Hledá se divák

Obtíže při pojmenování tématu filmu vyvěrají ze základního dramaturgického (ale de facto i produkčního a distribučního) nedostatku – nejasnosti pro koho je film určený. Propagace byla cílena na dětské publikum i na rodiče. Rodinný film je v případě hollywoodských producentů 3D CGI animovaných filmů mnohem oblíbenější než klasická pohádka, neboť zaručuje větší zisky. (Stačí se podívat na produkci Disney Company, která v klasické éře uváděla adaptace klasických pohádek, zatímco její 3D CGI animované filmy využívají jiných žánrů, často dokonce žánrové hybridizace.) Široké divácké zaměření musí být vykoupenu skloubením zájmů jednotlivých diváckých skupin.

Kozí příběh měl být také rodinný a řada vtipů dosvědčuje snahu oslovit teenagery a dospělé. Dochází však k radikálnímu rozevření pomyslných nůžek. Dětské *vtípky* mají citelně infantilní charakter (neustálé dloubání se v nose, padání, potácení), a ty dospělé svojí lascivitou do rodinného filmu nepatří (sexuální flirtování a styk, prostitutka v hostinci, dva vyrušení zbrojnoši, kdy jeden z nich má stáhnuté kalhoty...).

I kdybychom tak pominuli nedostatky v psychologizaci postav, v soudružnosti dějových linií a v jejich dořešení, zůstává nám scénář, jenž dospělé nemůže pro svoji dětinskost a jednoduchost dostatečně bavit a pro děti je nevhodný.

Hodnocení v rámci tohoto textu úmyslně nebralo do úvahy technické provedení, stejně tak zde scházela analýza jednotlivých vyjadřovacích prostředků. V případě technologie CGI, můžeme film omlouvat tím, že vznikal v malém studiu coby nezávislý projekt a nelze jej porovnávat s produkty hollywoodských studií. Na technickou stránku provedení se však váže i výtvarná složka, která mnohdy vyznívá obdobně nedomyšleně jako samotný scénář. Kupříkladu řada z postav má stejné blankytně modré oči. Objevují se scény, respektive části záběru ve scénách, které si jsou natolik podobné, že vyvolají pochybnost, zda neměly tvůrcům zkrátka a dobře usnadnit práci. Nevyrovnaná je soudružnost obrazu s hudební kompozicí, která nabývá často příliš pompézních rozměrů, neadekvátních k probíhajícímu ději.

Jak ale bylo řečeno v poslední části textu, nejobavějším místem snímku je zejména jeho nevhodnost. Marně bychom hledali v rodinném filmu se zaměřením na děti tolik sexuality a tak málo příkladného chování. Stačí se podívat pouze na uchopení ženských postav. Kromě problematické a přemíru

vnadné Máci se zde objevuje prostitutka, poté mladá žena z města (všechny s velkým dekoltem) a stařena, která vydělává na *Kristových hřebících* nebo suvenýrech z poprav.

Ačkoliv i hollywoodské 3D CGI animované filmy nedisponují vždy propracovaným scénářem a našli bychom v nich hned několik dramaturgických nejasností, mají alespoň snahu kromě humoru a akce nabídnout výchovný dovětek. U *Kozího příběhu* schází i toto.

Ukázková nekoncepčnost dramaturgické výstavy *Kozího příběhu* pokazuje na obecnou slabinu současných českých filmů pro děti. Tvůrci žijí v klamně představě, že dětská imaginace zakryje dramaturgické slabiny příběhu a že dětský divák nechce být svázán konvencemi klasické stavby příběhu a charakterů postav. Opak je však pravdou, dětskou imaginaci i zájem dětského diváka naopak podporuje jasný řád.

Epilog

Kozí příběh nicméně navštívilo v kinech přes 305 tisíc diváků. Návštěvnost tak sice nedosáhla úrovně jako v českých kinech nejúspěšnější americké animované filmy *Doba ledová 3: Úsvit dinosaurů* (852 000), *Madagascar 2: Útěk do Afriky* (785 000), *Shrek třetí* (712 000), přesto se chystá pokračování pod názvem *Kozí příběhy se syrem*, který tentokrát už dostal zmiňovanou dotaci od Fondu pro rozvoj a podporu české kinematografie. Což v rámci žánru pohádky můžeme nazvat: Jak bylo zase jednou dramaturgické lajdáctví v českém filmu odměněno.

Bibliografie

- Buriánek, Jan. „Kozí příběh podruhé. Rozhovor s otcem projektu Janem Tománkem.“ *Pixel*, 2008, č. 144, s. 66–69.
- Buriánek, Jan. „Kozí příběh. První český počítačový 3D celovečerní film je na světě!“ *Pixel*, 2008, č. 143, s. 68.
- Clements, Ron – Musker, John, dir. *Malá mořská víla*, Film. Walt Disney Pictures, 1989.
- Darnell, Eric – McGrath, Tom, dir. *Madagascar 2: Útěk do Afriky*. Film. DreamWorks Animation, 2008.
- Fila, Kamil. „Kozí příběh: Pověsti staré Prahy – Dílo kulturních barbarů.“ *Cinepur*, 2008, č. 60, s. 34.
- Fuka, František. „Kozí příběh – Pověsti staré Prahy.“ *Cinema*, 2008, č. 11, s. 76–77.
- Gregor, Lukáš. „Prvenství jako alibi.“ *Film a doba*, 2008, č. 4, s. 250.
- Gregor, Lukáš. „Zvíře v počítačovém 3D.“ *Film a doba*, 2008, č. 3, s. 164–166.

Miller, Chris – Hui, Raman, dir. *Shrek třetí*. Film. DreamWorks Animation, 2007.
Saldanha, Carlos – Thurmeier, Mike, dir. *Doba ledová 3: Úsvit dinosaurů*. Film. Twentieth Century Fox Film Corporation, 2009.
Tománek, Jan, dir. *Kozí příběh: Pověsti staré Prahy*. Film. Art And Animation studio, 2008.
http://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/26.uz_v_rka-rozhodnut.xls, 25. 7. 2010.
<http://www.mkcr.cz/assets/statni-fondy/statni-fond-pro-podporu-a-rozvoj-ceske-kinematografie/Financni-podpora-priznana-v-roce-2010-4--cast.xls>, 25. 8. 2010.
<http://www.kozipribeh.cz/press/Kozipribehzakladniinfo.doc>, 25. 8. 2010.

Summary

Goat Story: The Old Prague Legends was the first feature-length computer animated film made in the Czech Republic.

The marketing campaign was based heavily on this primacy, and even the subsequent reviews and critiques noted it. Perhaps surprisingly, the worst received aspect of the film was not its visualisation, but the script.

This text analyses the insufficient dramaturgical preparation of the film, from which stem its basic shortcomings in the form of individual story arcs, unclear and unfinished themes, incoherent personalities of characters, and their confusing relations.

Lukáš Gregor (1983) Lukas.Gregor@email.cz, www.lukasgregor.cz

Absolvent Katedry divadelních, filmových a mediálních studií na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2008 externě přednášel dějiny animovaného filmu na Ústavu animace a audiovize na Fakultě multimediálních komunikací, Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Od září 2009 zde pracuje jako člen Kabinetu teoretických studií.

Publikuje v kulturním čtrnáctideníku A2 a čtvrtletníku Film a doba, dramaturgicky se podílí na tuzemských festivalech animovaného filmu. Spoluzaložil a z pozice projektového manažera koordinuje fungování filmového magazínu 25fps.cz.

Mezi pamfletem a idyloou

Bohdan Sláma mezi Věrou Chytilovou a Jiřím Menzelem

Oto Horák

Roku 1992 pětadvacetiletý začínající student FAMU Bohdan Sláma dělal asistenta Věře Chytilové u jejího prvního polistopadového projektu ze současnosti *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*. Jak tato práce budoucího režiséra poznamenala, co si z ní odnesl, použil ve vlastním díle? Či byla jen náhodným setkáním a Sláma jako samostatný tvůrce směřoval od začátku k jinému typu filmů, než točila nejúspěšnější česká filmárka? Tyto a některé další, související otázky se pokusí zodpovědět následující poznámky.

Komediální pamflet z Moravy

V moravské vesnici (konkrétně v Olšanech na Vyškovsku) stojí chaloupka chudá, zchátralá, ale jako malovaná. V ní bydlí s tetou (přítelkyní své už nežijící matky) muž nastupujících středních let Bohumil Stejskal, řečený Bohuš. Většinu času tráví povalováním v posteli nebo vysedáváním s kumpány v hospodě a ačkoli je věčně švorc, pracovat se mu moc nechce. Spíš neomalený a prostořeký než hloupý Honza, který si do „světa“ – když vystrčí nos, vlastně frňák z chalupy – místo uzlíčku s buchtami nese láhev kořalky a na hlavě nezbytnou rádiovku. A zčistajasna se doví, že zdědil miliónový majetek. Anebo jej nezdědil? To koneckonců není tak důležité, hlavní je, že tomu věří jak Bohuš, tak jeho okolí. Film *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* líčí chování člověka, který si myslí, že je boháč, a lidí, kteří jej za něj považují.

Snímek Věry Chytilové se brzy po svém uvedení stal českou (a ještě více moravskou) kultovní komedií, obsahující nepřeborné množství hlášek, z nichž některé zlidověly. Pochopitelně nebyl přijat jenom pozitivně. Někteří *Dědictví* vyčítali podbízivost, „lidovost“, srovnávali jej s Troškovou trilogií *Slunce, seno, jahody*, *Slunce, seno a pár facek*, *Slunce, seno, erotika*, ba dokonce s filmy jako *Trhala fialky dynamitem* (1992) či jinými zástupci nového typu

českého filmu, komediemi o podnikání či privatizaci, „vrcholícími“ *Divokým pivem* Milana Muchny. Jiní se nemohli smířit s tím, že „rebelka“ proti minulému režimu nové, polistopadové pořádky neopěvuje, a místo toho je – ať už v rozhovorech či v uměleckém díle – ostře kritizuje¹. První nepochopili, že Chytilová nikdy netočila „elitářské“ filmy (kterými nejsou ani s formou si pohrávající *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme*), a minimálně od snímku *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* komediální i jiné „pokleslé“ žánry (psychologický horor *Vlčí bouda*) opakovaně svěbytným způsobem přetvářela. Druzí nechtěli vidět, že v režisérčině kritickém vztahu k současníkům a jejich morálce jde o víc než o účelové „nabourávání“ komunistického režimu.

Scénář *Dědictví* (u nějž autorský podíl Bolka Polívky byl – zejména v dialogích – velmi výrazný) je postaven tak, aby film uspokojil i diváka, který se chce „jen“ bavit. Na rozdíl třeba od filmů Troškových jde však o dílo „vážné“, formálně a myšlenkově ambiciózní. Režisérka natočila – jako u téměř všech předchozích snímků – moralitu, přičemž příkrý soud nad morálně-politickými poměry místy přerůstá do pamfletických poloh. Některé scény (dlouholetý ředitel, který se přeříkává „čest“ místo „dobrý den“) a repliky mohou být považovány za laciné („Dva roky po revoluci a Němci se tady prohánějí jak za války,“ říká Bohuš.), ale i ty mají zpravidla opodstatnění (brzy se snobsky prohání na koni sám domácí Bohuš). Ve filmu najdeme řadu obecných sentencí: „Na co mi ty peníze“, (když se oběsila koza), „Nedělej machra, von si myslíš, že když má prachy, že je náš prezident“, „Největší, co vymyslíš, je svoboda“, či „Nikdo nikomu nevěří, ničemu“. Přínos těchto myšlenek není v jejich kdovíjaké originalitě, ale v tom, jak vyplývají z rozverného děje, jak jsou v něm odůvodněny a hluboce zapuštěny. Vrchol mají v závěrečné Bohušově hrozbě „A teď si vás koupim všechny!“ (doplňené v písničce při závěrečných titulcích i o „boha samého“), která gnómicky vyjadřuje nové poměry (minimálně v tom smyslu, jak je mnozí pochopili), a současně přináší – před-

¹ „Česko přišlo o filmařku,“ konstatoval například Ondřej Zach nad *Dědictvím* v časopise *Film a doba*. Ondřej Zach, „Dědictví aneb Kurvahošigutentág,“ *Film a doba*, 1993, č. 1, s. 46. Politické námitky vůči polistopadové tvorbě Věry Chytilové později (týkaly se nejen konkrétního snímku *Pasti, pasti, pastičky*) shrnula Mirka Spáčilová v *MF Dnes* 17. 4. 1988. Recenzentka píše o „podbízivé politické satirě“, „nahořklém polistopadovém postoji“, „krkolomné zlobě“ či „výlevu ublížené trpkosti, útočící na nejnižší lidské stránky, křiklavé sociálně kritické agitce“. Miroslava Spáčilová, *MF Dnes*, 17. 4. 1998. Citováno z: Jaromír Blažejovský, „Pasti, kosti, kostižer...“ *Film a doba*, 1998, č. 1–2, s. 82.

znamenána neodolatelnou scénou, v níž Jiří Pecha představuje anděla, který se kvůli křídům ani nemůže napít – kýžený zvrat očekávaného banálního poučení podle pořekadla: „Lehce nabyl, lehce pozbyl.“

Základním předpokladem účinnosti filmu *Dědictví aneb Kurvahošigitn-tag* je charakterová nesamozřejmost hrdinů. Před námi nedeftují „kladáci“, „záporáci“, ba dokonce ani – jak je v komediálním žánru zvykem – „ňoumové“. Postavy filmu, včetně těch malých (s několika výjimkami jako je doktorka Ulrichová), jsou složité, rozporuplné, proměnlivé osobnosti. Na prvním místě samotný Bohuš: je vulgární, bezohledný, často nesnesitelný „buran“ (jak jej nazve i číšník), ale také dobrosrdečný (koupí děckám kolotoč), citlivý a svým způsobem věrný člověk (nejen vůči kamarádům, nezavrhne ani starou známost Vlastu poté, co si „pořídí“ luxusní Irénku). Když mu zkušeni právníčtí šibři radí, aby restituovanou cihelnu prodal Japoncům, odpoví: „A co ti lidi, co tam pracujou?“ (přestože předtím jim – právem a z vlastní zkušenosti – vynadal, že se flákají). Bohuš nepřijímá neblahé „podnikatelské“ heslo: „To už není moje starost.“ Brzy si přestane dělat iluze: počítá se závistí a odpouští ji. Chce se mít dobře a když bude moci prospět druhým, tím lépe. Každopádně filmový hrdina není nejhorším „exemplářem“ typu podnikatelských „rychlakvašek“, které po roce 1989 – bez vzdělání, bez vkusu, mnohdy bez základních pravidel a etických norem – začali přetvářet naši republiku. To, že si pořizovali pštrosy emu (jako v *Dědictví*) či žraloky (jako jistý podnikatel, dnes k nevelké radosti našich úřadů pobývajících v Jižní Africe), je na nich vlastně to nejúsměvnější... Také Bohušův spoluhráč JUDr. Ulrich (Miroslav Donutil) nepostrádá – přes všechnu svou servilní přízřusobivost – lidsky až dojemný rozměr. A nebyla by to Věra Chytilová, aby v jejím díle chyběl výrazný feministický akcent. Ženské se sice – i doslova – perou o chlapy (ale ne jen tak z „plezíru“ jako u Trošky), ale dokážou se také ozvat, proti „pánu tvorstva“ spojit a vytrestat jej.

Bohdan Sláma asistoval Věře Chytilové u filmu, jímž její režisérská dráha dosáhla jednoho z vrcholů, a poté už bohužel začal sestup. V *Dědictví* „femme terrible“ českého filmu prokázala, že lze točit divácky vděčné filmy a současně nerezignovat na náročnost, že je možné nastavit nemilosrdné zrcadlo svým současníkům a znovu – bez ohledu na stávající režim – umělecky podvracet právě panující „pravdy“.

Rýmařovský Zapadákov

Prvním důkazem, že Chytilové pamfletický zápal je Slámovi cizí, se stal krátký snímek *Zahrádka ráje* (1994). Navzdory pedagogickému vedení režisérky se student pohyboval v jiných souřadnicích: mezi Hrabalem (dotaz „Miluš, kdy budeme chovat?“ nám připomene povídku *Jarmilka*), Formanem a Passerem šedesátých let a Dušanem Hanákem (*Ružové sny*, 1976) a (*Ja milujem, ty miluješ*, 1980). Při zpodobení zapadlého nádražního hnízda v Rýmařově s pobíhajícími slepicemi sice čerpal z genia loci místa, předobrazy však najdeme ve filmovém umění. Nicméně výsledkem je dílo ve svém ironickém nadhledu jednotné a stylově čisté, jaké od té doby režisér nevytvořil. V absolventském středometrážním snímku *Akáty bílé* (1996) je návaznost na groteskní poetiku jmenovaných Slámových předchůdců (ale i Pavla Juráčka) snad ještě výraznější, ale autor se při portrétování dvou neúspěšných komediantů a jejich trampot s opuštěným dítětem neubráníl schematicnosti postav i děje.

Také v prvním celovečerním filmu Bohdana Slámy, metaforicky pojmenovaném *Divoké včely* (2001) je inspirace zřetelně dvojího typu. Jedním pramenem je filmový fanouškům důvěrně známý svět české nové vlny šedesátých let, přesněji řečeno její formanovsko-passerovsko-papouškovská větev, druhým opět konkrétní vesnické prostředí na Rýmařovsku. Slámovy aluze na Miloše Formana jsou výrazné, místy pocta a jednotlivé citace hraničí s epigonstvím (podobně jako u Saši Gedeona, Vladimíra Morávka či *Mistrů* Marka Najbrta, které *Divoké včely* v mnoha bodech připomínají). Lehce retardovaný Kája svou rozpačitostí a málomluvností nezapře *Černého Petra*, na stejný film a Vladimíra Pucholta upomíná scéna, v níž místní frajer Laďa (Pavel Liška) „doporučuje“ své dívce Božce (Tatiana Vilhelmová), aby si místo piva dala pepsi. Hasičská zábava s tombolou a hudební produkci amatérské „širokoproudé“ kapely Pohodovka navozuje atmosféru „hmatatelného“ trapna z filmu *Hoří, má panenko*. V *Divokých včelách* se ocitáme v podivně blátivé krajině, kde se sráží venkovská zaostalost s pronikajícími prvky moderní, městské civilizace. Stánek, v němž prodává Božka a s šálou kolem krku a cigaretou v ústech zapisuje dluhy na futro, by měl být už pomalu chráněn památkovým ústavem. Stejně tak je přinejmenším nezvyklé chození ke studni pro vodu či koupání ve vaně, do které se lije teplá voda. Malé děti, vrhající se žádostivě na motorku infantilního Ladi, stvrzují atmosféru Zapadákova, v němž se jako první vlašťovky objevují mobilní telefony a hrací automaty (na nichž hraje místní babka).

Jiří Menzel ve filmech ze sedmdesátých a osmdesátých let harmonizoval svůj vlastní filmový výraz z let šedesátých. Vytváření idylického světa mu zřejmě při jeho psychickém ustrojení nebylo proti mysli, současně však tím plnil normalizační estetické a ideologické požadavky. Uzdravující vliv venkovského prostředí (Třískův doktor z filmu *Na samotě u lesa*) směřoval k apoteóze české krajiny (Hrušínského doktor z filmu *Vesničko má středisková*), zalidněné množstvím rázovitých, ale dobráckých „lidiček“ (kromě *Vesničky* zejména ve filmu *Slavnosti sněženek*). Disonantních prvků se objevilo minimum (hamižnost ve snímku *Na samotě u lesa* a *Vesničky*), spojeným úsilím dobrých lidí se mohly překonat, odstranit. Menzela do triviální, hrubě komediální roviny převedl Zdeněk Troška ve své hořtické trilogii. Režisér sice občas imitoval kritický pohled na maloměstáctví (a la Papouškovy filmy o rodině Homolků), dělo se tak ovšem v rovině krotké komunální satiry, přičemž určujícím rysem díla zůstala okázalá poklona bezprostřednosti, prostorekosti, veselosti, ztřeštěnosti rodáků.

Bohdan Sláma se v *Divokých včelách* k Menzelovi a Troškovi zjevně nehlásí, nepřímo působí dokonce polemicky (zejména skeptičností a líčením „nehezkeho“ prostředí), přesto ale některá jejich klíše přebírá. Jde především o sklon k figurkaření, líčení svérázných obyvatel, zredukovaných na jediný povahový rys. Postava taty (Cyril Drozda) s jeho promluvami o vertikále a horizontále a potřebě duchovního pohybu je karikaturou filosofického diskurzu, aby o tom nebyli diváci na pochybách, je „hlavě rodiny“ přímo vmeteno do tváře, že je „vážně pitomec“. Slámovy babky, které chlastají zelenou, případně jedna z nich „dá kdekomu“, jsou artovou variantou babek Troškových, hádavých, jadrně se vyjadřujících a současně se motajících kolem politováníhodného a směšného „velebnička“. Hlásky typu „Já se z vás poseru“, „To nedělej, to by smrdělo“ by Troška bral jistě všemi deseti, ale najdeme je v *Divokých včelách*.

Podobně jako někteří jeho předchůdci obsazuje Sláma i neherce. V menších rolích nepřekáží, volba Zdeňka Raušera do důležité postavy Káji se však ukázala omylem, jeho neodstíněný, matný výkon nekoresponduje s gestikulací a verbálně bohatými hereckými projevy Pavla Lišky, Tatiány Vilhelmové či Jaroslava Duška. Herci zachraňují film i v sekvencích, které dokládají scenáristovu bezradnost a nepořádnost. Příběh můžeme při nutném zjednodušení shrnout takto: Božka je rozčarovaná ze vztahu s nedospělým Ladou a v době svého trucování vezme zavděk i naivním a nemotorným Kájou. Odměnou za její vzpouru je změna pozice: Ladovu motorku řídí nyní ona a partner, kterému spadl hřebínek, se za ní veze. Z podobné stručné synopse

by se dal udělat silný film, ať už existenciální drama, tragikomedie či „pouhá“ komedie. *Divoké včely* však nejsou takový případ. Chybí disciplína, vůle dovést nespojitě nápady do nějakých smysluplných souvislostí.

Kromě toho se na nevelkém zdaru² Slámovy celovečerní prvotiny podepsal zkraslený obraz české vesnice. Nejde o zjišťování, jestli v Jiříkově, Rýmařově a Těchanově, kde byl film natáčen, zobrazené poměry v dané době existovaly: Sláma koneckonců není dokumentarista. Jde o vystižení tendence, „tepu“ doby. Na prahu nového století se prostředí české vesnice (i malého městečka) rychle – pochopitelně někde překotně, někde „váhavě“ – vyvíjelo, přibližovalo uniformním městským poměrům, což se týkalo materiálních podmínek a standardů, do jisté míry i možností pracovního uplatnění, ale hlavně duchovních obzorů obyvatel, projevujících se především způsoby trávení volného času. V reálném venkovském obchodě určitě uvidíte spíše ženské s Bleskem než s kalíškem kořalky v ruce... Sláma dal před příznakovou pravdivostí přednost „interesantní“ pitoresknosti.

Mostecké pomezí

Štěstí (2005) v mnohém předchozí film připomíná. Dějiště se sice přesunulo do bezútesné krajiny severních Čech (točilo se v Mostu a jeho blízkosti), život se tu však s lidmi také nemazlí. Jistě, městská civilizace je na postupu, prodavačka Monika (opět Tatiana Vilhelmová) už nepůsobí v kiosku (který ovšem ještě úplně z obzoru nezmizel), nýbrž v supermarketu. Nacházíme se na pomezí vesnice a města, blízko vybagrované krajiny „nikoho“. Úspěšní – či jenom ctižádostiví – jedinci už nesměřují pouze do Prahy (jako v *Divokých včelách*), ale i za „velkou louží“ (Moničin přítel Jiří, který se už nechce do Česka vrátit), ti druzí, outsideři – a těch je drtivá většina –, utíkají k alkoholu (Tonda Pavla Lišky, pan Souček Bolka Polívky) nebo svůj život zcela ne-

2 Jako slibný, ale nezvládnutý film hodnotila *Divoké včely* také většina kritiky (Srov. Jan Bernard, „Démon reality: varianta chcípácká.“ *Film a doba*, 2002, č. 1, s. 43–45.). Zvlášť ostře vyjádřil v recenzi své výhrady renomovaný Jiří Cieslar v Literárních novinách 12/2001: „Ale jako by se už docela zapomnělo, že chaos jedné končiny je něco jiného než umělecký obraz téhož světa (...) Tady však vládne až nevidaná blahovůle, hospodské „laissez faire“: všechno se to sejde na tancovačce, kam režisér „natahal“, co mohl, jen mu nic nedrží pohromadě, leč: všechno jedno, a když je nejhůř, „tak o tom to je“. Převzato z: Jiří Cieslar, „Divoké včely,“ in *Kočky na Atalantě* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003), s. 401–404.

zvládají. To je případ Moničiny sestry Dáši (Aňa Geislerová), jež zanedbává péči o dvě malé děti („klíšťata“), svou psychickou labilitu dokazuje žárlivostí i sexuální nevázaností. Po hospitalizaci se vrací domů a bezohledně se dožaduje práva na své děti, o které se (dobře) starala její sestra s Toudou. V *Štěstí* poprvé – a naposled – do Slámových příběhů zasahuje smrt (v podobě umírání tety). Trochu černobílé rozvržení ženských postav zachraňují herecké výkony, zejména až mrazivě věrohodná Aňa Geislerová.

Štěstí je filmem o přeměně přátelství v lásku, která je obtížná nejen v případech, kdy jeden z aktérů zamilovaností „nepřekypuje“. Pavel Liška v roli obětavého Tondy dostal větší a výrazově různorodější příležitost než v předchozím Slámově filmu a zhostil se úkolu úspěšně (jeho výkon vynikne třeba v porovnání s plochým naivkou ze Švankmajerova snímku *Šílení*). Život na pomezí není lehký, ale může být (někdy) i šťastný, neboť v tomto prostředí ještě (občas) funguje komunita lidí, kteří si jsou schopni vzájemně pomoci. Zatímco v *Divokých včelách* se postavy pohybovaly v kruhu, končily rezignací (nebo přinejlepším se spokojily s dosaženou jistotou), v *Štěstí* chtěl Sláma ukázat naději. Jasného happyendu se však zřejmě bál, a tak se rozhodl pro konec otevřený, nejednoznačný. Ten však – nehledě na excelentní formální provedení – vyzněl poněkud křečovitě, chtěně (Tonda „někde je“).

Bohdan Sláma se v druhém filmu vzhledem k „zavazující“ tradici české nové vlny zabývá prvky epigonství, nadbytečných hlášek, a vyrovnává se – po tvarové i obsahové stránce – s aktuálními světovými vlivy, především tzv. artovým filmem. Ve *Štěstí* je znát výrazný pokrok v umění vyprávět obrazem, kamera Diviše Marka dosahuje zejména v precizních jízdách velké působivosti.³ Zůstala zachována až příliš kaleidoskopická, epizodická narativní struktura (některé scény by se daly libovolně vyjmout a nahradit těmi, které padly za oběť střihačským nůžkám). Sláma se nezbavil ani občasných scénaristicky laciných, divácky příliš očekávatelných, návodných scén (např. s manželou Součkovými či s Járrou, Dášiným ženatým milencem, který je pojat karikaturně), patřících spíš do konverzačních televizních žánrů, do různých typů seriálů.

³ Formální stránku *Štěstí* ocenila i odborná kritika, zejména Zdeněk Holý v Cinepuru. Srov. Zdeněk Holý, „Štěstí v neštěstí,“ *Cinepur*, 2006, č. 46, s. 26. Všeobecně byl druhý Slámův celovečerní film přijat příznivě, a to jak v recenzích, tak i z hlediska konkrétních ocenění (u nás Cena filmových kritiků, 7 Českých lvů, v zahraničí úspěš mj. na MFF v San Sebastianu).

Jihočeská idyla

Venkovský učitel (2008) znamená v tvorbě Bohdana Slámy další zřetelný posun. Filmový prostor se stal výrazně idyličtějším, jihočeská vesnice (natačelo se v Radobyčcích blízko režisérova bydliště) působí velice útěšným, romantickým dojmem. Pěkné, udržované domy (a když už trochu zchátralé, tak malebně), rybník, pole, pasoucí se krávy, lesy na obzoru. Pítoreskní malost poměrů se stala jevem vedlejším, projevuje se hlavně hospodou nízké cenové skupiny a ubytováním hlavního hrdiny: v jedné místnosti s babkou spolunocležnicí za plentou. Vpád městských prvků se zastavil, chlapec (Ladislav Šedivý) sice hraje na počítači počítačové hry, avšak je zvyklý na podloží milostných her v podobě kup sena, vrčení mámina traktoru a pomoc při tetlení krávy.

Hlavní postavou filmu je mladý nadaný učitel Petr (emblematická scéna počátku výuky patří k těm nejpůsobivějším), který se chce se svou homosexuální orientací skrýt na venkově, tématem je pak jeho nedobrovolný coming-out. Pavel Liška dostal u Slámy do třetice vděčnou roli, a tentokrát vnitřně nejbohatší, nejkomplexnější. Herec svého pozitivního, ale tragicky znejistělého hrdinu ztvárnil nezvykle tlumeně, za použití úsporných, uměřených hereckých prostředků. (Scénář ovšem průhledně a zbytečně vyhrocuje děj, když po svém selhání, zneužití chlapce, učitel spolýká prášky...) Druhá hlavní postava, statkářka Marie, je na první pohled sebejistá, také se ale potýká s řadou problémů, kromě nepříjemných vzpomínek ji tíží samota a zvládnutí svéhlavého, zakomplexovaného, často trucujícího syna. Zuzana Bydžovská se s rolí vyrovnala rutinně, nejistotu hrdinky však téměř potlačila.

Oproti předchozím Slámovým filmům má *Venkovský učitel* syžet mnohem hutnější, lépe strukturovaný, fabulace je zručnější a soudržnější. I v tomto snímku se však režisér (a scenárista v jedné osobě) nevyhnul laciným motivům a epizodám. Satirická scénka, v níž se učitel přiznává řediteli školy (a jedné kolegyni) k homosexualitě, by se hodila spíše Troškovi nebo „bakalářům“ blahé paměti (kdyby se v té době o takových věcech otevřeně mluvilo), chlapcova pěší anabáze podél dálnice do Německa není – dokonce ani ve filmu – dobrý nápad. „*Dědictví*“ po Věře Chytilové připomíná hádka mezi chlapcem a jeho přítelkyní Beruškou (Tereza Voříšková) o tom, zda advokáti okrádají lidi. Dívka tvrdí, že jde o normální práci, chlapec nedovede uvést protirgument, ačkoli ten je nasnadě (hodinová sazba či dokonce procenta z vysouzené částky, jež si účtují příslušníci tohoto cechu). Chytilová by odpověď nezůstala dlužna...

Film vrcholí dojemnou scénou smíření. Před ní vyslechneme promluvu o rozmanitosti a stejnosti, připomínající osvětu na téma homosexuality, dále Marie konstatuje: „Každý někoho potřebuje“ (tento výrok byl zvolen do konce za slogan filmu) a nabádá chlapce: „Musíš mu odpustit, jinak si to zlý potáhne pořád v sobě.“ Didaktičnost závěrečných pasáží, u Slámy nebyvalá, se spolu se vzpomínanou idyličností koloritu podílí na dosud největší tvůrčově mainstreamové přijatelnosti.⁴ Na překážku tomu není ani zvýrazněná symboličnost některých motivů a pozoruhodná kompozice dlouhých záběrů, vlastně scén na jeden záběr, nesklouzávající ovšem do nadměrných, divácky neoblíbených „schválností“.

Nehledě na přetrvávající rysy své poetiky prodělal Bohdan Sláma v dosud realizovaných snímcích značný vývoj. Jako asistent u filmu Věry Chytilové se seznámil s pamfletickými prvky, které režisérka používá, ve vlastní tvorbě se mu však objevily jen výjimečně, a převzal spíše pár herců (Cyril Drozda, Jaromír Dulava) a motivů (píjactví, mužské „frajerské“ výstupy). Silná inspirace tvorbou české nové vlny (zejména triem Forman, Passer, Papoušek) zaváněla zpočátku až nepůvodností, ale postupně slábla. Od minimalistických a tragikomických počátků se režisér vyvíjel směrem k melodramatu, přičemž figurkaření a hlášek průběžně ubývalo. Zdůrazněním idyličnosti, přijetím happyendu jako možného řešení a občasným využitím didaktických prvků se Slámaova tvorba přiblížila typu filmů, které točil od poloviny sedmdesátých let Jiří Menzel.

⁴ Přes značné marketingové úsilí dosáhl tento Slámův nejuspěšnější film ovšem „pouhých“ 190 000 diváků, zatímco návštěvnost snímku *Dědictví aneb Kurva-hošigutntag* byla 910 000 diváků. Kritika se v názoru rozdělila více než v případě Štěstí. Pochválena byla formální stránka i celé dílo. Například Kamila Boháčková oceňuje, že: „Sláma umí intuitivně rozehrát scénu, která se na jedné straně soustředí na to podstatné, co se v ní odehrává, ale zároveň si všímá drobných citových náznaků a detailů.“ Kamila Boháčková, „Co to znamená být jiný,“ A2 IV, 2008, č. 15. Dostupný na [www: www.advojka.cz/archiv/2008/15/co-to-znamenabyt-jiny](http://www.advojka.cz/archiv/2008/15/co-to-znamenabyt-jiny), 12. 9. 2010. U jiných recenzentů však zazněly zásadní výhrady, například Jiří Holub v *Babylonu* píše: „Hlavní a zásadní problém je právě celkový ideologický a hodnotový rozvrh snímku. A ten je naprosto černobílý, nenechávající diváka na pochybách, kde je dobro a kde zlo, nijak mu neznnesnadňující orientaci, nezpochybnující jeho jistoty.“ Dostupný na [www: www.ibabylon.cz/content/view/297/27/](http://www.ibabylon.cz/content/view/297/27/), 12. 9. 2010.

Ve *Venkovském učiteli* vytvořil Bohdan Sláma svou „střediskovou“ vesničku. Jenže čtvrtstoletí od té Menzelovy je znát: a nejen proto, že se změnil se všemi důsledky politický režim. Také od brutálního vpádu nových poměrů a velkých peněz do nehybného světa moravských venkovanů ve filmu Věry Chytilové už uplynulo dost času. Začátkem 21. století se civilizační podmínky sblížují a do značné míry se stírá rozdíl mezi městem a vesnicí. Snaha umělecky tento trend „zadržet“ a ukázat vznikající škodu je samozřejmě legitimní, a koneckonců také sympatická. Cesty k cíli však mohou být i nešťastně zvolené... Zlehčováním nových negativních jevů a vypichováním anachronických, „exotických“ nepodstatností, přehnanou propagací fungující komunity, ideální „rodiny“ se vytváří falešný, příkrášlený obraz, nesvědčící vposledku ani pochopení skutečných problémů venkova, ani přesvědčivosti uměleckého díla. Osvobodivému humoru, mnohoznačnosti, jasnozřivosti a symbolické platnosti *Dědictví*, filmu u kterého se Sláma „ocitl“, se režisér v dosavadní vlastní tvorbě nepřiblížil.

Bibliografie

- Bernard, Jan. „Démon reality: varianta chcípacá.“ *Film a doba*, 2002, č. 1, s. 43–45.
- Blažejovský, Jaromír. „Pasti, kosti, kostižer.“ *Film a doba*, 2008, č. 1–2, s. 82–83.
- Boháčková, Kamila. „Co to znamená být jiný.“ *A2 IV*, 2008, č. 15. Dostupný na [www: www.advojka.cz/archiv/2008/15/co-to-znamenava-byt-jiny](http://www.advojka.cz/archiv/2008/15/co-to-znamenava-byt-jiny), 12. 9. 2010.
- Cieslar, Jiří. „Divoké včely.“ In *Kočky na Atalantě*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003. s. 401–404.
- Forman, Miloš, dir. *Černý Petr*. Film. Filmové studio Barrandov, 1963.
- Forman, Miloš, dir. *Hoří, má panenko*. Film. Filmové studio Barrandov, 1967.
- Hanák, Dušan, dir. *Ja milujem, ty miluješ*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1980.
- Hanák, Dušan, dir. *Ružové sny*. Film. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Koliba, 1976.
- Holub, Jiří. „Slámova Lhota.“ *Babylon XVII*, 2008, č. 8. Dostupný na [www: www.ibabylon.cz/content/view/297/27](http://www.ibabylon.cz/content/view/297/27), 12. 9. 2010.
- Holý, Zdeněk. „Štěstí v neštěstí.“ *Cinepur*, 2006, č. 46, s. 26.
- Hrabal, Bohumil. „Jarmilka.“ In *Jarmilka*. Praha: Pražská imaginace, 1992. s. 88–126.
- Chytilová, Věra, dir. *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*. Film. Space films, 1992.
- Chytilová, Věra, dir. *Ovoce stromů rajských jím*. Film. Filmové studio Barrandov, 1969.
- Chytilová, Věra, dir. *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*. Film. Filmové studio Barrandov, 1979.
- Chytilová, Věra, dir. *Pasti, pasti, pastičky*. Film. Cineart, 1998.
- Chytilová, Věra, dir. *Sedmikrásky*. Film. Filmové studio Barrandov, 1966.

Chytilová, Věra, dir. *Vlčí bouda*. Film. Filmové studio Barrandov, 1986.
Menzel, Jiří, dir. *Na samotě u lesa*. Film. Filmové studio Barrandov, 1976.
Menzel, Jiří, dir. *Slavnosti sněženek*. Film. Filmové studio Barrandov, 1983.
Menzel, Jiří, dir. *Vesničko má středisková*. Film. Filmové studio Barrandov, 1985.
Muchna, Milan, dir. *Divoké pivo*. Film. Film Group 111, Q-ton film, 1995.
Najbrt, Marek, dir. *Mistři*. Film. Negativ, Česká televize, Barrandov Studio, Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie, 2004.
Růžička, Milan, dir. *Trhala fialky dynamitem*. Film. Hošna film Brno, 1992.
Sláma, Bohdan, dir. *Akáty bílé*. Film. Studio FAMU, Cinemart, 1996.
Sláma, Bohdan, dir. *Divoké včely*. Film. CINEART TV Prague, Česká televize, 2001.
Sláma, Bohdan, dir. *Štěstí*. Film. Negativ, Pallas Film, Česká televize, 2005.
Sláma, Bohdan, dir. *Venkovský učitel*. Film. Negativ, Pallas Film, Why Not Productions, Česká televize, 2008.
Sláma, Bohdan, dir. *Zahrádka ráje*. Film. Studio FAMU, 1994.
Švankmajer, Jan, dir. *Sílení*. Film. Eurimages, MEDIA Development, 2005.
Troška, Zdeněk, dir. *Slunce, seno a pár facek*. Film. Filmové studio Barrandov, 1989.
Troška, Zdeněk, dir. *Slunce, seno, erotika*. Film. Nationalfilm, Filmové studio Barrandov, 1991.
Troška, Zdeněk, dir. *Slunce, seno, jahody*. Film. Filmové studio Barrandov, 1983.
Zach, Ondřej. „Dědictví aneb Kurvašigutentág.“ *Film a doba*, 1993, č. 1, s. 46–47.

Summary

Bohdan Sláma, at the very beginning of his film studies (FAMU), stood by the director (Mrs) Věra Chytilová realizing in 1992 her first free conditions project *The Heritage Or Kurvašigutntag*. How did this work impress the young director? How did he apply this experience in his own film-making? The movie *The Heritage* tells the story of a guy who gets suddenly rich and people considers him a really wealthy man. Morality, partly pamphlet, can be recognized in its comedian costume. Bohdan Sláma directed his own films *Wild Bees* (2001) and *Happiness* (2005) inspired by the cinema of the Czech New Wave (in particular by Forman) and by a real village environment of Rýmařov and Most regions as well. Sláma's next film *The Village Teacher* (2008) shows the South Bohemian neighbourhood, village and its inhabitants in more idyllic way. Didactic final scenes of this film are one of the reasons of more mainstream production character and acceptability. Sláma's creation stressing harmony in the village community became this way more similar to that kind of films, which directed Jiří Menzel in seventieth and later. However, Sláma have not reached freeing humour, poly valence and symbolic validity of *The Heritage* yet.

Oto Horák (1961) ivohorak_2003@volny.cz

Pracuje v soukromém sektoru. Zabývá se filmem a literaturou s důrazem na vztahy mezi nimi. Publikuje v Cinepuru (tištěném a na blogu), články uveřejnil také v samizdatu (do r. 1989), místním tisku, časopisu A2 a na aktuálně.cz.

Exploatační filmy Romana Vojkůvky v kontextu italského modelu žánru Současný český horor v rámci procesu žánrové hybridizace

Jan Švábenický

V následujícím textu se soustředím na analýzu tematiky, filmového stylu a estetických hledisek exploatačních¹ filmů současného českého filmaře Romana Vojkůvky (*1971) *Neusínej* a *Někdo tam dole mě má rád* z let 2006

¹ Exploatační filmy se objevily již v 60. letech v USA, ale jejich tematiku a formální postupy nalezneme v americkém filmu již mnohem dříve. Souběžně vznikaly již na počátku 60. let také v italské kinematografii, kde jsou nejvíce patrné v nízkorozpočtových hororech tematizujících vazbu mezi vampyrismem a sexualitou. Exploatace fungovaly v USA, zejména v období 60.–70. let, jako produkce esteticky se vymezující proti oficiální i mainstreamové kinematografii. Není pro ně podstatný příběh, ale důraz na rozmanité formy sexu a násilí, čímž se zaměřovaly na aspekty představující základní kritérium a zájem masového publika. Zároveň využívaly stylistických postupů jiných žánrů nebo typů produkcí, zejména dokumentárního filmu. Z tohoto důvodu je jejich charakteristika široká a zahrnuje v sobě také označení jako autorský, amatérský nebo experimentální film. V Itálii měly exploatace oproti americké variantě odlišný význam a postavení, ve kterém tvořily víceméně alternativní nízkorozpočtovou produkci ke dvěma hlavním kinematografickým oblastem: autorskému a žánrovému filmu. Byly často – podobně jako italské žánrové filmy – natáčeny souběžně v anglicky mluvených verzích a primárně určeny k exportu pro zahraniční distribuci. Mnohé snímky jsou z tohoto důvodu více známé pod anglickými distribučními názvy – v některých případech existoval nejprve anglický název, k němuž se pro domácí uvedení vytvořil alternativní italský překlad – stejně jako tvůrci pod anglickými pseudonymy. Tito filmaři natáčející italské exploatace se zaměřovali rovněž na jiné typy filmů – zvláště žánrové produkce produkované jako nákladné filmy italskými studií a společnostmi – ve kterých často uplatňovali formální postupy i tematiku exploatací. Exploatacemi se do určité míry inspirovaly americké nízkorozpočtové horory a thrillery natáčené na přelomu 70. a 80. let, které bývají označovány populárními anglickými pojmy jako gore, slasher, splatter nebo snuff. Tyto produkce, které nalezy v našem

a 2008, která bude vycházet z teoretického modelu sémanticko-syntaktického přístupu k filmovému žánru Roberta Altmana². Autorem později doplněnou pragmatickou rovinu budu zohledňovat pouze kontextuálně v rámci kapitoly věnované problematice českého žánrového filmu obecně, žánrové struktury a podoby českého (československého) hororu a zejména porevolučního společenského a distribučního fenoménu videopůjčoven. Nebudu se v textu zabývat teoreticky nekorektním a dodnes neustále popularizovaným pojmem „béčkový“ film³ a jeho dalšími odvozeninami, který bývá stále nahlížen jako hodnotící faktor určující hranici mezi „vysokým a nízkým uměním“ nebo kritéria „estetického vkusu“. S těmito populárními a žurnalistickými pojmy užívanými některými kritiky a recenzenty odmítám v rámci

prostředí fanouškovské ekvivalentní označení „vyvražďovačka“ a které byly v době svého vzniku kategoriálně určeny zejména teenagerskému publiku, se zaměřují na sériové patologické vrahy vedené zvířecím instinktem a pudem zabíjet. Jejich identita, motivace k páčání násilí i sklony k agresivitě bývají většinou pro diváka skryty nebo rámovány záměrnou nelogičností v kontextu žánrové hybridizace hororu a mystery. Centralizováním hlavního zájmu na krvavé efekty a bestiální způsoby vražd vycházejí tyto filmy právě z exploatací. V roce 2010 se objevilo téma exploatace ve vědeckopopulárním filmovém periodiku Cinepur (roč. 68, 2010, č. 3–4, s. 2–30).

² Srov. Rick Altman, *Film/Genre* (London: BFI Publishing, 1999).

³ Pojem B film bývá vztahován především k období klasického Hollywoodu, kde se používá jako kategoriální vymezení doplňující program k hlavnímu promítání, konkrétně druhá část dvojprogramu. K nákladnému celovečernímu filmu byl zpravidla promítán také jeden nízkorozpočtový žánrový snímek netvořící hlavní náplň projekce. Označení B tedy definuje nákladnost snímku vznikajícího v levných produkčních podmínkách a zároveň jeho sekundární funkci, kdy byl promítán po hlavním celovečerním filmu. Dnes se pojem B film nekorektně aplikuje na žánrové produkce, které bývají populárně a žurnalisticky orientovanými kritiky pokládány za esteticky a „umělecky pokleslé“. V kontextu italské žánrové kinematografie 50.–80. let fungující v odlišných ekonomických, produkčních, kulturních a sociopolitických podmínkách než Hollywood nelze termín B film používat právě již z důvodu její ambivalentní národní povahy, kdy vznikaly filmy v rozdílném produkčním a koprodukčním systému i s diferenciováním tvůrčím záměrem. V odborné filmologické terminologii se pojem B film objevuje jen sporadicky, proto ho nelze ve vztahu k dalším kinematografickým obdobím mimo klasický Hollywood i žánrovým produkcím v jiných národních kinematografiích přesně vymežit. Podrobnější, ale spíše jen informační a teoreticky nevyargumentovanou definici termínu B film rozebírá heslo na internetové databázi Wikipedia. Dostupné na [www: http://en.wikipedia.org/wiki/B_movie](http://en.wikipedia.org/wiki/B_movie), 10. 9. 2010.

interpretace operovat s jako odborně zavedenými a obhajitelnými nástroji k definování a rozlišování nákladné a nízkorozpočtové produkce nebo autorského a žánrového filmu. Vycházím raději ze základního a jasného rozdělení na autorskou a žánrovou kinematografii, které nevykazuje spojitosti s dogmatickým, elitářským a subjektivistickým vnímáním filmu. Na obě kategorie se pak v různých kontextech váží další adjektivní pojmy jako estetický, moderní, nákladný, nízkorozpočtový apod. Autorský i žánrový film mohou být natočeny v různých produkčních a ekonomických podmínkách, žánrový film může být rámován autorským přístupem filmaře, exploatační a nízkorozpočtový film nevylučuje možnost fungovat v rámci moderního a esteticky vymezeného pojetí. Stejně tak řada nízkorozpočtových produkcí inspiruje ohledně tematiky a filmového stylu režiséry autorských filmů. Tyto a mnohé další důvody mě vedou k rozhodnutí odmítnout striktně a konzervativně zavedené zpopularizované pojmy používané v žurnalistickém modu psaní o filmu. Žánrové kategorie – včetně hororu a jeho různých modifikací – je nutné zkoumat komplexně jako existující fenomén bez ohledu na „výjimečnost“ a „druhořadost“ jednotlivých režisérů, filmů a národních žánrových specifík. S tímto přístupem budu interpretovat a porovnávat, nikoliv kriticky hodnotit, dva zmiňované amatérské exploatační snímky Romana Vojkůvky.

Problematika přístupu k žánrům v české (československé) kinematografii

Mluvit o žánrovém filmu v kontextu s českou, respektive československou, kinematografií se v konzervativních kruzích naší filmové kritiky i odborné obce ukazuje jako obecně problematické. Neustále operuje s argumentačně často nerozvedeným tvrzením, že některé žánry nemají u nás národní tradici a specifika potřebná k tomu, abychom mohli konstatovat jejich přítomnost a funkci v našem prostředí, přičemž není vůbec zohledňována modifikace konkrétních žánrů ve vztahu ke kulturním prvkům, produkčním podmínkám a lokacím. Žánry jsou charakteristickým znakem každé národní kinematografie, protože právě ony představují produkční platformu filmového průmyslu ve smyslu populární zábavy. Druhým problémem je pak způsob, jakým jsou jednotlivé žánry ve všech národních kinematografiích vytvářeny, vnímány a přijímány. Produkční, tvůrčí a kulturní přístup k filmovému žánru do značné míry určuje jeho výslednou podobu a nese s sebou problém domácí divácké audience, jejíž recepce vychází buďto z čistě konzumního přístupu k žánru založeném na diváckém očekávání tradičních tematických

prvků a formálních postupů nebo divácké zkušenosti vycházející ze znalosti žánru v kontextu jiných kinematografií. Druhý pohled nejvíce souvisí s vnímáním našeho žánrového filmu, což neznamená, že jsou naše žánry primárně založeny na cizích kinematografických inspiracích a otázka původnosti se stává duplicitní záležitostí. S klíčovým problémem se setkáváme – podobně jako v případech některých dalších kinematografií ve východní a západní Evropě – v jiných ohledech. Zejména v početnosti natáčených produkcí, která je u každého žánru jiná, a zejména v politizaci žánrů, kdy byl nacistickou a později komunistickou ideologií v různých mírách a hlediscích zneužíván jako prostředek masové agitace. Žánry v naší kinematografii víceméně existují a fungují bez ohledu na produkční a ideologické aspekty jako nezávislé a svébytné žánrové kategorie, v jejichž struktuře mnohdy nalezneme inklinace k modifikaci i hybridizaci různých žánrových rovin⁴ zastoupených prvky a motivy společnými i s jinými žánry. Pokud bývají, nebo spíše bývaly, vedle komedie a pohádky u nás oběma režimy, dramaturgií Barrandova a režiséry preferovány detektivky a kriminální filmy, neznamená to, že se ve všech případech setkáváme s jednoznačnými žánrovými hranicemi tradiční detektivní zápletky i narativní výstavby a tradičního formálního pojetí krimi. Mnohé filmy obsahují zvoleným prostředím, budováním atmosféry strachu a gradováním napětí prvky noiru nebo mystery. V některých případech můžeme určité produce detektivky a krimi v jejich důrazu na dynamizování akce a situací (pátrání, pronásledování, útoky, automobilové honičky) zařadit také pojmem akční film. Podobně obhajitelným žánrem je v naší kinematografii na příkladu specifického korpusu několika filmů také western⁵, a to navzdory konzervativně vžitému pohledu, který ignoruje nejnovější teoretické koncepty filmových žánrů, včetně otázky zpochybnitelnosti čistoty žán-

⁴ K tomuto kritériu lze vztáhnout komedie a parodie Oldřicha Lipského, Václava Vorlíčka nebo z žánrového hlediska různorodě zaměřenou tvorbu Jindřicha Poláka. Jejich filmy nejsou založeny pouze na znalosti žánrů jako takových, ale intertextovosti a citacích zahraničních produkcí, se kterými měli naši filmaři možnost se seznámit na západoevropských filmových festivalech, kam jezdili prezentovat své filmy.

⁵ Zlatokopecké filmy Zdeňka Sirového na motivy literárních předloh Jacka Londona fungují vizuálním pojetím, stylizací kostýmů, volbou lokací nebo dramatizací konfliktů mezi postavami bez ohledu na odmítavý postoj žurnalisticky a populárně orientované kritiky jako westerny. Za tento žánr jsou pokládány také v angloamerické oblasti a vybízejí tematikou ke komparaci s jinými zahraničními westerny situovanými do zlatokopeckého prostředí nebo zpracovávající zlatokopeckou tematiku.

ru u Ricka Altmana. Podle Altmanovy definice představují československé adaptace dobrodružných povídek Jacka Londona i parodie na rodokapsová čtení westerny, stejně jako ostatní žánry, které jsou ve filmech zastoupeny. Nelze akceptovat subjektivní a teoreticky nekorektně vytvářená označení jako „pokusy o western“, která nevyovídají o žádných konkrétních žánrových prvcích ani hranicích rozdělujících teritorium jejich existence a funkce. Nebudu se v textu detailně zabývat všemi žánry v naší kinematografii, které lze pokládat v národně kulturním pojetí za původní nebo za transformace zahraničních modelů. Výše uvedené příklady uvádím jako nejčastěji problematizované otázky ve vztahu žánrový film a česká (československá) kinematografie, kde bychom mohli rozvádět daleko více paradigmat a zároveň i paradoxů provázejících jakoukoliv problematiku týkající se žánrů u nás komplexně. Na této komplikované rovnici žánrových vzorců se setkáváme s dalším pojmem, kterým je horor. Je podstatná otázka zabývající se jeho původností i kvantitativním zastoupením v naší žánrové produkci? Odpověď bude přinejmenším směřovat již k několikrát řečenému argumentu, že opakovaný zájem o žánr i produkční kvantita určují jeho originalitu spojenou s hollywoodskou, případně také západoevropskou, kinematografií. Otázku originality můžeme u žánrů chápat alespoň ve dvou základních významech. V již zmíněné původnosti a množství každoročně natočených filmů v rámci nějaké z národních kinematografií nebo v rovině estetické a ideologické, kde dochází k tematickým, formálním a obecně kulturním modifikacím již zavedených žánrových vzorců. Platí to také o jednom z divácky nejpoulnějších žánrů hororu, kde lze v některých případech zpochybnit asepticnost žánrové konstrukce již v jeho počátcích v něm éře filmu. Horor se v průběhu historie kinematografie neustále proměňoval a proměňuje, prochází různými transformacemi, procesem variování tematiky a stylu, vznikají remaky proslulých i méně známých snímků, filmaři pracují s intertextovými odkazy na konkrétní scény. Kinematografické inspirace často vedou ke vzniku specifických a obtížně definovatelných žánrových hybridů, které již mají s hororem společné pouze některé prvky a motivy. Žánrové hybridy, které jsou již dlouhodobě doménou západoevropské a angloamerické kinematografie, vznikají v posledních letech se zpožděním také v jejich východoevropském protějšku. Výjimkou není ani současný český film absorbující v posledních letech kinematografické trendy a tendence západních produkcí. Přestože dnes není u nás horor a jeho exploatační a hybridizační podoby zastoupen početnější produkcí a objevuje se spíše jen sporadicky ve tvorbě některých filmařů, funguje v našem prostředí jako nový fenomén stavějící se do znač-

né míry proti mainstreamové produkci a přežívajícím tradičním hodnotám české kultury. Zejména filmy Romana Vojkůvky demonstrují tento pohled zájmem o extrémní polohu hororového žánru a rezignací na národní aspekty prezentované naší kinematografií. Vojkůvkovy exploatace představují zatím jediný příspěvek ke krajnímu pojetí násilí a brutality ve smyslu centralizování důrazu na krvavé efekty a patologické sklony postav k sadismu. K jeho filmům nenalezneme ekvivalent ani tak v českém hororu postrádajícím pevný kontinuální vývoj, ale zvláště v zahraničních modelech a variacích žánrových hybridů.

Autorova motivace k tvorbě českých exploatací a kinematografické inspirace

Roman Vojkůvka byl jako představitel normalizační generace konfrontován s kulturou rychlodabingových videokazet exportovaných zejména z východního a západního Německa, na kterých byly k vidění běžně nedostupné západoevropské a americké žánrové filmy. Pokud bychom mohli Vojkůvku v tomto ohledu nacházení inspirací porovnat s některým ze zahraničních filmařů, pak by to byl Quentin Tarantino, jehož tvorba je vystavěna na intertextových odkazech na snímky, se kterými se postupně seznamoval prostřednictvím rozsáhlého repertoáru v USA distribuovaných žánrových produkcí dostupných především ve videopůjčovnách. Abychom předešli nedorozumění, neporovnávám filmový styl a estetický přístup u Tarantina a Vojkůvky, pouze způsob inspirace v rozmanitých kategoriích žánrového filmu. S porevolučním obdobím, kdy došlo v našem prostředí k velkému rozmachu videodistribuce a videopůjčoven, nastala také masová distribuční expanze filmů, které se za minulého režimu u nás nemohly oficiálně promítat. Důležité zastoupení měly mezi nimi americké a zejména západoevropské snímky z období 60.–80. let, hlavně italská a španělská žánrová specifika a různé koprodukce. Filmy, které se u nás objevily neoficiálně ještě za normalizace, byly často překládány individuálním způsobem a byly tedy známy i pod jinými názvy než pod oficiálně distribučními, pod kterými se objevily v distribuci až po revoluci. Naopak mnohé z neoficiálně uvedených a dostupných filmů na videu se k nám po pádu komunistického režimu dodnes nedostaly vůbec. K nejznámějším distribučním společnostem zaměřujícím se na italské žánrové produkce patřil Filmexport, kde se ještě stále, ačkoliv již v profesionálních podmínkách dabingových studií, objevoval rychlý český

dabing – někdy provedený pouze jedním dabérem – překrývající se s původní italskou nebo anglicky nadabovanou zvukovou stopou. Tyto pragmatické aspekty – nekvalitní obraz a zvuk, ořezaný obrazový formát, propagační a reklamní modus obalů videokazet zaměřený na záběry scén násilí a krvavých efektů či podobně graficky stylizované plakáty převzaté jako distribuční materiál při nákupu filmů pro náš trh – vedly často k negativnímu přijetí produkcí u kritiky i veřejnosti. Časopisecké recenze v populárních filmových časopisech i anotace a charakteristika hesel v distribučních katalogích o našem videotrhu definovaly zakoupené zahraniční tituly označením „braková“ produkce nebo „evropské (především italské) imitace amerických originálů“. Tento pohled vycházel do značné míry z velmi nízké – v podstatě téměř žádné – znalosti teorie filmových žánrů u kritiků, jejichž hodnotící přístup se často omezoval na obecné a argumentačně neobhajitelné charakteristiky, ve kterých se mnohdy operovalo s nekorektními fakty a tezemi v rámci tvorby režiséra, daného žánru, jeho inspirací i konkrétní národní kinematografie. Žánrově nezasvěcený zájemce a návštěvník videopůjčovny tak disponoval s informacemi, z nichž přijímal subjektivně pojaté negativní postoje v problematice se podobně neorientujících autorů. Nicméně i kritika distribuovaných žánrových specifík přispěla k vytváření fenoménu kultovního statusu nízkorozpočtových produkcí u nové generace filmových diváků, fanoušků a nadšenců, což dokládá také velký divácký zájem a výpůjčnost jednotlivých filmů.

Vraťme se ze společenského kontextu fenoménu kultury videopůjčoven zpět ke kinematografickým inspiracím Romana Vojkůvky, jehož zájem a orientace na horor a exploatace právě do určité míry souvisí s jejich distribuční expanzí na videokazetách, tehdy jediných nosičích, na kterých byly tyto zahraniční produkce našemu divákovi dostupné. V jeho filmech jsou zvláště ve formální výstavbě znatelné odkazy na stylistické postupy typické pro tvůrce italských hororů jako Mario Bava, Lamberto Bava, Sergio Martino, Dario Argento, Umberto Lenzi a především Lucio Fulci, jehož snímky tvoří – podobně jako u ostatních zmíněných autorů – častý inspirační zdroj pro americké filmaře 90. let. Jmenovitě u Tima Burtona se objevují v pojetí časoprostoru a stylizovaně komponovaných záběrech přímé vizuální odkazy na Bavovy a Fulciho snímky. Vojkůvka naopak v explicitně otevřeném přístupu k násilí – v rámci možnosti triků, efektů a produkčních podmínek v našem prostředí – tematicky více inklinuje k režisérům jako Ruggero Deodato, Joe D'Amato nebo Bruno Mattei, kteří důrazem na sadismus a brutalitu zasadili horor no nového významového kontextu, estetické funkce tematiky a filmo-

vého stylu. Zatímco žurnalisticky orientovaná kritika se obecně vyrovnává se „samoúčelným“ sadismem italských hororů a exploatací, někteří žánroví teoretici a interpreti (Mikel J. Koven, Xavier Mendik, Marco Lanzagorta, Patricia MacCormack, Wheeler Winston Dixon, Tony Williams) chápou krvavé efekty jako koherentní složku filmového stylu představující stylizovaný obraz postmoderního násilí. Stejně označení použili DVD distributori⁶ u Vojkúvkova dlouhometrážního debutu *Někdo tam dole mě má rád*, které, ačkoliv je primárně myšleno jako odkaz na přístup k násilí ve filmech zahraničních filmařů i jako reklama pro fanoušky hororu, lze charakteristicky vztáhnout k autorově snímku právě ve smyslu intertextových citací tvorby amerických a zvláště italských režisérů hororů a exploatací. Popularita a fenomén kultovního statusu italských žánrových produkcí, které si u nás získaly diváckou přízeň v okruhu fanoušků hororů již v době normalizace, poskytla inspirační zdroj pro budoucí Vojkúvkovu tvorbu nejen v rámci intertextovosti, ale také ve smyslu vytvořit a kanonizovat žánrový ekvivalent italského pojetí hororu a jeho rozmanitých a proměňujících se podob. Vojkúvka pracuje s žánrovými prvky a motivy v novém významovém kontextu, který posouvá hranice hororu a exploatace od napětí a různých forem násilí k etickému, morálnímu a filozofickému pohledu, aniž by byla nabourána jejich vazba s rovinou estetickou. Porovnáme-li stručně v základních žánrových obrysech Vojkúvkovy filmy v kontextu současného českého hororu posledního desetiletí s tvorbou některých jiných filmařů, nenalezneme v naší kinematografii žádný tematický ani stylistický ekvivalent. Vojkúvka se exploatačním přístupem k žánru odlišuje od nejnovějšího duchařského snímku *T. M. A. Juraje Herze*⁷, podobně zaměřené krátkometrážní tvorby Robina Kašpaříka – prezentované dvěma studentskými snímky *Bez dechu* a *Seance* –, surrealistické stylizace a poetizace dvou poeovských povídek *Šílení* Jana Švankmajera nebo komediálního pojetí tematiky zombií *Choking Hazard* Marka Dobeše⁸. Následující analýza Vojkúvkových filmů se nebude zabývat komparací autorových filo-

⁶ Film distribuovaly v roce 2009 společnosti KaB Music a Edice Ráj DVD zaměřující se na levnou edici filmů v papírových obalech určených pro prodej v novinových stáncích a trafikách.

⁷ Herzův duchařský horor s tematikou strašidelných domů v několika ohledech využívá i tematiky a estetického pojetí exploatačních produkcí, které jsou v jeho filmu zastoupeny krvavými efekty, pojetím ženské nahoty a zejména obrazem 2. světové války charakteristickým pro kategorii nacistických exploatací dějově situovaných do likvidačních věznic a lágrů.

⁸ Na Dobešově snímku spolupracoval Vojkúvka jako osvětlovač.

zofických exploatací s minulým i současným českým hororem, ale zaměří se především na žánrovou interpretaci pojmu exploatace ve vztahu k ostatním žánrovým rovinám zastoupených v jeho dvou filmech.

Krátkometrážní žánrový experiment

Vojkůvkovu krátkometrážní prvotinu *Neusínej* z roku 2006 lze v rámci postavení hororu v naší kinematografii pokládat za první příspěvek k exploatačním produkcím a můžeme v tomto případě operovat s dalšími – již výše rozvedenými – žánrovými pojmy jako gore, snuff, slasher nebo splatter. Zejména z důvodu atypičnosti žánrových hybridů pro českou (československou) kinematografii se příznačně setkáváme s nezavedeností těchto označení v žánrovém žargonu, kde pro ně neexistují české překladové ekvivalenty. Ty v doslovné interpretaci nenahrazují jejich původní význam, naopak směřují k dezinterpretaci angloamerické žánrové terminologie, přestože pochází z žurnalistického diskurzu. Zároveň dochází při analýze Vojkůvkovy tvorby k další problematické fázi při aplikaci populárních termínů, a tím je nový významový kontext násilí a jeho rozmanitých forem transponovaný do odlišných kulturních i národně kinematografických konotací. Jejich použití nesouvisí s dalšími adjektivními charakteristikami Vojkůvkova snímku, kterými jsou amatérský a nízkorozpočtový film bez jakéhokoliv vztahu k jejich záměrnému estetickému zhodnocení, ale se dvěma základními aspekty: se sumárním pojetím filmového stylu a se situováním příběhu do nového sociokulturního prostředí českého průmyslového města Kopřivnice. Lokace města – ačkoliv režisér využil jeho exteriéry jen minimálně – poskytuje pozůstalou socialistickou architekturou betonového sídliště z předchozího komunistického režimu adekvátní kulturní zázemí vytvářející analogii s depresi a nočními můrami ústředního hrdiny. Celek na sevřený prostor nočního sídliště s dětským hřištěm a zejména detail na svítící okno, do jehož rámu zasahují holé větve stromu, představují pro autora dva stěžejní záběry, jimiž následně navozuje atmosféru v interiéru bytu a ve snech obou postav. Vojkůvka přizpůsobil filmový prostor a detaily délc krátkometrážního filmu a záměrně minimalizoval detaily a popisnost prostředí na základní prvky důležité k vybudování časoprostoru postaveném na hranici reality a fikce. Jestliže k nám prostřednictvím obrazu násilí promlouvají určité žánrové kategorie nebo jen jejich prvky, děje se tak zejména díky různým kinematografickým inspiracím, které autor cituje v závěrečných titulcích filmu.

Krvavé efekty tvořící bezprostřední součást extrémních podob postmoderního hororu a jiných žánrových hybridů jsou tady použity v ambivalentním vztahu k žánrové i narativní struktuře snímku. Jejich estetická funkce se přeměňuje v obrazu traumatu postav v psychoanalytický pohled na noční můry hrdinů, kde tělesné násilí a fyzické utrpení vysvětlují jako extrémní faktory v jednání individua jeho psychickou labilitu a problém zvláště identifikovat oba světy, ve kterých se pohybuje – realitu a fikci. Vojkúvka nezobrazuje násilí jako samostatný estetický prvek fungující pouze jako vizuální slast, což je typické pro některé žánry, které jí vyhrazuji prostor, ale vztahuje ho k psychologické konstrukci postav, třebaže ani ta zde není oproti obsahové rovině obrazu snů primární. Myšlenka předávání snů mezi postavami prostřednictvím verbální komunikace obsahuje skrytý filozofický kontext přenášení osobních zkušeností traumat a nočních můr, které můžeme v rámci zpochybnitelnosti skutečnosti a představ u Huga (Dan Březina) chápat jako personifikaci s jeho partnerkou (Lenka Bucková), od níž zkušenost přijal, nebo schizofrenii, ve které směřuje hrdina ke své fyzické sebedestrukci i rozbití vlastní identity a ega. Fyzickou destrukci lidského těla nebo jednotlivých orgánů tematicky i formálně charakteristickou pro italské horory a další žánrová specifika přijal Vojkúvka za kanonický prvek své tvorby, jehož přítomnost v jeho filmech nereprezentuje extrémní sadomasochismus notoricky známý z italských nacistických nebo sex-exploatací 70.–80. let. Stylizací násilí – stříhání prstů, krev stékající do kanálu umyvadla – se přímo odkazuje na tvorbu některých italských filmařů, pro které představuje extrémně vyhrocený sadismus konzistentní estetický přístup k zobrazování různých forem násilí. Míra a způsob krutosti praktikované tajemnými sadistickými vrahy ve filmech Daria Argenta – představují pro Vojkúvku jednu z několika kinematografických inspirací – slouží z psychologického hlediska k identifikování patologičnosti a frustrací postav, jejichž surové jednání vede k odhalení příčin v hluboké minulosti sahající až k dětství nebo adolescenci, kdy se v jejich osobnosti formují pod vlivem traumatických zážitků rozmanité komplexy spojené často se sexualitou. Na Vojkúvkův film bychom mohli jednoznačně aplikovat psychoanalytická čtení a Freudův výklad snů, protože zdůrazňuje ve snových scénách vedle násilí sexuální symboliku, kterou je uříznutý penis ústředního hrdiny. Nebudu se zde podrobně zabývat významem a vlivem psychoanalýzy ani kastracním komplexem představující při rozboru snových sekvencí jednu z možných interpretací, protože tématem textu je žánrová analýza a funkce exploatační podoby hororu v současné české kinematografii.

Které žánrové prvky a komponenty dělají snímek žánrově koherentním a které naopak rozbíjejí jeho jednoznačně definovatelnou žánrovou strukturu? Je nutné ptát se na oba protiklady v jedné otázce, protože stejnou ambivalentností se vyznačuje samotný film stojící na konceptuálně nejednotném břehu, kde se v několika proudech rozbíhají různé žánrové toky. Tento filmařský záměr odpovídající Altmanově tezi, že žádný žánr není ve své podstatě čistý a zahrnuje prvky a motivy dalších žánrů, slouží Vojtkůvkovi k dezorientování diváka v časoprostoru, kde je realita rozbíjena snovostí, a zároveň k dezorganizaci jednotlivých žánrových položek, které mají diváka ujistit, že film, který sleduje, náleží do jednoho pevně a organicky vymezeného žánru. Vojtkůvka již od počátku přistupuje ke svému filmu s vědomím, že prolínání reálného a fiktivního času není typickým znakem pouze pro jeden konkrétní žánr – obvykle jím bývá horor –, což mu umožňuje operovat s dalšími žánrovými kategoriemi a manipulovat s publikem. Jestliže exploataci zastupuje ve filmu obraz sadistického násilí, jaká kritéria můžeme použít k definování hororu jako hlavní žánrové složky celého snímku? Aspekty obvykle spojené s tímto žánrem nereprezentuje autor v jednoznačné typologii, tematice a filmovém stylu charakteristických pro horor. Zejména sny a představy hrdiny inklinují spíše k prvkům užívaným v mysteriózních psychothrillerech o psychopatických masových vražích než ke gotickým příběhům s monstry a nadpřirozenými bytostmi. To, co u Vojtkůvky dává žánrům určitou formu, je filmový styl opět rezignující na tradiční filmařské postupy, pro jejichž možnosti vytvářet striktně ohraničenou estetiku při koncepci postav a prostředí se snažil horor stabilizovat a formovat jako samostatný žánr s vlastními prvky, motivy, žánrovými pravidly a filmovým stylem. Vojtkůvkův minimalistický styl snímání rezignující na přílišnou stylizaci barev a stínů staví snímek v obrazovém pojetí do realističtější roviny, která právě v rámci snových scén funguje jako prostředek k dezorientaci v časoprostoru, jež spoluvytváří komplikovaná narativní struktura využívající časoprostorové přechody mezi skutečností a nočními můrami. Experimentování se stříhem, na který klade autor v rámci filmového stylu největší důraz a který dynamizací sledu jednotlivých záběrů navozuje atmosféru příběhu, se stane v následujícím Vojtkůvkově filmu klíčovým vyjadřovacím prostředkem k nabourávání tradičních žánrových konvencí a filmového stylu v hororu. Vraťme se zase k prvkům a motivům, které nás vybízejí k charakterizování snímku konkrétními žánrovými pojmy a definicemi. Pokud náš zájem bude směřovat k problému, proč je snímek kategorizován mezi první české exploatace nebo je přímo považován za první exploatační snímek v naší kinematografii, musíme si položit

několik sémantických, syntaktických i pragmatických otázek, které nám pomohou identifikovat přítomnost konkrétních žánrových prvků charakteristických pro různé exploatační kategorie, funkci a významovou provázanost těchto prvků a vnější faktory působící mimo samotnou žánrovou strukturu snímku vedoucí k označování filmu za exploatační.

Poměrně malý ohlas filmu u domácí kritiky⁹ a publika nám zatím neposkytuje dostatečné množství materiálů, abychom mohli použít jako metodologický přístup pragmatickou rovinu a zkoumat problematiku prostřednictvím žurnalistického nebo propagačního diskurzu zaměřeného na funkci žánru v podobě sloganů na distribučních a reklamních plakátech. Analýzu lze tedy vést směrem k žánrovým prvkům a jejich funkcím, které jim dávají konkrétní význam a nabízejí tak prostor k interpretaci experimentování s jednotlivými žánrovými položkami. Jelikož je divák vyhledávající nízkorozpočtové horory a exploatace dobře obeznámen s prvky a motivy užívanými režiséry v těchto produkcích, má tendenci začlenit příslušný film do oblasti nebo skupiny filmů zahrnující stejné, podobné nebo opakující se prvky, tematiku i formální postupy. U Vojkúvkvy představují tyto prvky zejména vražedné nástroje – zahradnické nůžky a kladivo – s nimiž se setkáme také v jeho následujícím filmu a které ve svém významu účelového použití k bestialnímu způsobu zabíjení apelují k pojmenování snímku angloamerickými termíny exploitation, slasher, splatter nebo snuff vztahovanými k žánrovým produkcím, kde mají předměty ve scénách zabíjení stejný nebo podobný význam a funkci. Snové scény zobrazující Hugovy noční múry lze paralelně vnímat v psychoanalytickém kontextu i exploatačním obrazu násilí, který autor ovšem prezentuje jako snovou symboliku představující znak k dešifrování hrdinovy skryté agresivity a sklonů k páchání bestialního způsobu zabíjení i vlastní tělesné sebeustrukturace. Symbolický přívěšek, na němž je zavěšen hrdinův uříznutý penis a po jeho stranách dva prsty, slouží k objasnění rituální povahy násilí orientovaného na oblast lidských genitálií. Problematiku v rámci exploatačních produkcí nejvíce zohledňují dokumentárně stylizované kanibalské dobrodružné snímky¹⁰ režírované Umbertem Lenzim

⁹ Rozsáhlejší recenzi věnoval filmu fanouškovský internetový server Studna zaměřený na horory a exploatační produkce: <http://www.studna.net/reviews/640/>. Studna rovněž mediálně podpořila vznik Vojkúvkových filmů.

¹⁰ Obraz sadismu prezentovaný v italských žánrových filmech 70.–80. let prezentovaný zejména bestialním násilím odřezávání genitálií nebyl charakteristickým pouze pro kanibalské nebo exploatační snímky, ale také pro tvorbu autorských filmářů, kteří reflektovali morální a sexuální zvrácenost kapitalistické, buržoazní

nebo Ruggerem Deodatem tvořící ve významově modifikované podobě jednu z několika kinematografických inspirací ve Vojkúvkově filmu. Jinou inspiraci můžeme objevit v jednom z posledních záběrů snímku, kde režisér v postavě se zahradnickými nůžkami odhaluje přítelkyni ústředního hrdiny. Její vnější stylizaci a masku znetvořeného obličejce lze direktivně chápat jako intertextový odkaz na vizuální stylizaci zombií v sérii hororů Lucia Fulciho¹¹ natáčených na přelomu 70. a 80. let, kde v některých případech fungují živí mrtví v psychoanalytickém kontextu snů a nočních můr postav stavících příběh na pomezí reality a fikce. U Vojkúvky má pak přízrak mrtvé dívky dvojitý kontextuální význam a funkci: existuje zde jako kinematografická reference a zároveň tvoří charakteristický žánrový prvek hororu rozšiřující žánrovou bázi exploatačního a mysteriózního příběhu o specifickou kategorii označovanou dalším populárním a žurnalistickým pojmem gore. Všechny žánrové prvky i kinematografické citace, které zasazuje Vojkúvka do nového lokalizačního prostředí, kulturního kontextu i filozofické roviny rozbíjející žánrové konvence autorským subjektivním přístupem k existenci individua a smyslu života v současné společnosti, autor mnohem více propojuje ve svém následujícím celovečerním filmu.

Hranice autorského a žánrového přístupu v exploatačním filmu

Žánrovou definici autora celovečerního hraného debutu *Někdo tam dole mě má rád* z roku 2008 můžeme v rámci pragmatického hlediska zhodnotit zatím pouze v rovině propagačního diskurzu domácí DVD distribuce, jejíž charakteristika filmu je logicky motivována zejména úspěšným ekonomickým profitem a návratem vložené investice do distribuce a propagace. Nicméně právě pragmatika ve smyslu přístupu ke zkoumání filmových žánrů nám poskytuje zatím jediný relevantní materiál jak se v tomto interpretačním pohledu vypořádat s otázkou žánrovosti Vojkúvkova snímku. Už samot-

a industriální společnosti nebo zkoumali negativní historickou zkušenost Itálie s autokracií a politickou mocí fašistického režimu. Často mytologizovaná podoba fašismu ukazovala režim jako systém inklinující ke společenské dominanci nad lidskou sexualitou, k jejímž praktikování používal sadistické a perverzní metody.

¹¹ V závěrečné scéně zjevení přízraku Hugovy mrtvé dívky pracuje Vojkúvka s vizuálními odkazy na Fulciho horory 80. let, zejména na dva v našem prostředí dodnes populární filmy *Páter Thomas* (Paura nella città dei morti viventi, 1980) a *...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* (...A budeš žít v teroru! Záhrobí, 1981).

né distribuční slogany vybízající diváka a zájemce o konkrétní druh podívané ke koupi DVD produktu v sobě svou popisností zahrnují rozmanité žánrové položky, které vlastník DVD identifikuje podle atributů charakteristických pro určitá žánrová vyprávění. Pokusme se způsob propagace snímku zohlednit podrobněji. Zadní strana papírového přebalu disku disponuje s následujícím žánrovým vymezením: „Faustovský hororový příběh s nutnou dávkou postmoderního násilí, ve kterém hrdina svádí boj nejen s vrahy své rodiny, ale i sám se sebou.“ Při identifikování žánrové struktury filmu nám krátký popis nabízí základní stavební prvky k objevování a zkonstruování prvků a motivů spojovaných s konkrétními kategoriemi žánrů. Zahrnuje notoricky známý literární motiv o doktoru Faustovi, téma pomsty příznačné pro mnohé žánry, existenciální téma hledání vlastní identity, horor tvořící hlavní zastřešující položku a postmoderní násilí, které si znalci a fanoušci žánrů spojují zejména s režiséry hororů, kde tvoří krvavé efekty a sadismus především fundamentální estetickou složku filmového stylu. Pro diváka tedy není motivací ke zhlédnutí filmu pouze širší žánrový půdorys nabízející atraktivní podívanou, ale také přítomnost jemu známých prvků a motivů, které od příběhu očekává. Opět se vracíme k otázce čistoty žánrů, kde vždy záleží na míře přítomnosti a způsobu uskupení jednotlivých položek v sumární žánrové konstrukci filmu. Přestože se v případě Vojkůvkova filmu nejčastěji setkáváme s pojmy *exploatace* a *horor*, máme co do činění s několika dalšími prvky a postupy, které obě kategorie buďto posouvají do nového významu nebo v určitých částech příběhu zcela rozbíjejí jejich žánrový korpus. Z hlediska propagace žánrů jsou u Vojkůvkova filmu ještě výstižnější dva hlavní slogany uvedené na přední straně obalu DVD, z nichž jeden stručně prezentuje obsahovou náplň příběhu a druhý jeho efektní charakteristiku, pro kterou bývá řazen mezi *exploatace*. Zatímco heslo „*Pomsta přichází z pekla*“ navádí diváka k hororu, následující dovětek „*Nejkrvavější český film v historii*“ staví recipienta do pozice, kdy má v rámci podmínek naší kinematografie možnost být konfrontován s novým extrémním přístupem k tradičním a divácky populárním žánrům. Nabízí se mu prostor k porovnávání s filmy příslušných žánrů – tady především hororu –, které vznikly v českém (respektive československém) prostředí již dříve, což z hlediska inovace a modifikace žánrů posiluje jeho zájem o nové uchopení hororu včetně radikálního a explicitně otevřeného pojetí sexu, násilí a sadismu. Aby v rámci mé interpretace nedošlo k nedorozumění, mým záměrem není při zohledňování vnějších aspektů týkajících se propagace a distribuce Vojkůvkova filmu kriticky hodnotit autorem prezentované extrémní násilí a sadismus. Naopak propagač-

ní hledisko zohledňující v rámci Altmanova pragmatického diskurzu s ním související produkční a distribuční modus slouží jako adekvátní materiál při analýze žánrové struktury snímku. Domácí DVD distribuce a zejména způsob propagace Vojkúvkova filmu se příliš neliší od modelu vytváření reklamy na plakátech hollywoodských produkcí, na které poukazuje Altman při identifikování filmových žánrů v plakátových sloganech a argumentaci ohledně kategoriálního určení produkcí konkrétnímu publiku. Opustíme pragmatický úvod do interpretace Vojkúvkova snímku a pokusme se více přiblížit funkci jeho žánrových rovin prostřednictvím teoretikova původního sémanticko-syntaktického konceptu.

Při sledování každého žánrového filmu – dá-li se kinematografie v komplikovaném chápání postavení žánrů takovým způsobem vůbec rozlišovat – se v nás při podrobném vnímání různých detailů probouzejí pochyby o jednoznačnosti jeho vymezení a zařazení. Přestože mnoho filmů v uskupení a funkci prvků či motivů zastřešuje a sjednocuje jeden žánrový rámec, obsahují situace nebo používají postupy, které nejsou pro námi sledovaný žánr typické a jejichž prostřednictvím můžeme identifikovat zároveň několik jiných žánrů. Ačkoliv mnohé filmy na nás zdánlivě působí dojmem, že reprezentují pouze jeden žánr, v kontextu kterého jsme schopni ho kategorizovat do skupiny filmů se stejnými nebo podobnými charakteristikami, vyvracejí naši domněnku o žánrové koherenci tím, že se pokoušejí transformovat a inovovat tradiční prvky a motivy novými, zasazují příběh do atypického prostředí, proměňují obraz ústředního hrdiny, situují dějinnou etapu do jiného období nebo transponují předměty a rekvizity charakteristické pro určitý žánr do jiného. Vojkúvkův film představuje ohledně žánrové transformace hororu a exploatace specifický případ toho, jak lze nakládat a experimentovat s žánry v rámci národní kinematografie, ve které doposud neměly podmínky k vytvoření početnější produkce a možnost k formování určitého korpusu filmů s opakujícími a variujícími se identifikačními znaky příslušného žánru. Při analýze Vojkúvkova přístupu k hororu není důležité, zda-li má tento žánr v naší kinematografii tradici nebo jestli existuje pevná žánrová analogie jeho filmu ve vztahu k několika existujícím českým (případně československým) hororům, přestože zde několik kulturních, literárních a estetických souvislostí nepochybně nalezneme. Pokud jsem se na začátku zmínil o revolučním fenoménu videopůjčoven v našem prostředí, tak právě tento proces absorbování kinematografických inspirací představuje důležitý problém při zkoumání intertextovosti v autorově snímku. Nízkorozpočtové a žánrové produkce distribuované na videokazetách různými společnostmi, jejichž ci-

nefilské a fanouškovské recipování v teenagerských skupinkách v bytech se stalo určitým modem společenského setkávání a trávení volného času, můžeme u Vojkůvky pokládat za primární zdroj inspirací, na které se přímo v konkrétních scénách odkazuje. Autora inspirovaly žánry popkultury ve dvou významech: ve vyhledávání filmů ve videopůjčovnách nabízejících rozmanité žánrové produkce a v jejich samotném a cíleném sledování motivovaným zájmem a inklinací k autorem preferovaným žánrům. Pokud lze u Vojkůvky v souvislosti vzniku nového fenoménu v současné české kinematografii – exploatačního hororu – vysledovat inspirační zdroje, tak jednoznačně v zahraničních, převážně italských produkcích.

Na Vojkůvkův film můžeme v různých mírách a významech aplikovat adjektivní označení nízkorozpočtový a amatérský, které nám ho mohou usnadnit chápat rovněž v jiných kontextech než žánrových, tedy v rámci produkčních podmínek determinujících jeho výslednou estetickou formu. Režisérův autorský přístup k celému projektu vyvrací stále nekorektně a konzervativně používaný pojem „béčkový“ film ve smyslu esteticky „nekvalitních“ a „brakových“ filmů, který se stal v českém prostředí populárního, žurnalistického a bulvárního psaní o filmu konvenčním nástrojem publicistů a kritiků pokoušejících se prostřednictvím takových pojmů vymezovat vůči určitým typům žánrových produkcí a cinefilsky uctívat „autorská a umělecká díla velkých světových režisérů“. Sám Vojkůvka se svým snímkem vymezuje proti současné české kinematografii volbou žánru, který v extrémním pojetí sexu a násilí rezignuje na patetický, sentimentální a vykonstruovaný obraz postav, zejména v dominujícím zastoupení komediálního žánru. Vraťme se zpět k žánrové struktuře Vojkůvkova filmu, kde slouží jednotlivé žánrové položky k postupnému gradování napětí a přechodu do extrémně vyhocených situací, kdy se postavy ocitají v krajních okolnostech rozhodování a jednání. V úvodu, kdy nás autor seznamuje s prvními postavami – včetně ústředního hrdiny Ota (Martin Frajt) – má příběh výstavbu psychologického rodinného dramatu, kde nefungující vztahy mezi členy rodiny anticipují následující události a fungují jako základní dramatická rovina k navození psychologického napětí u jednotlivých postav. Téma manželské nevěry prezentující negativní obraz společnosti, kdy si Magda (Andrea Cívánová) vodí každou noc domů nového sexuálního partnera, čímž společensky degraduje svého paralyzovaného manžela upoutaného na invalidní vozík, již představuje určitý stupeň psychického násilí a předznamenává v rámci dramatické proměny události přechod mezi žánry. Scénou krvavého masakru, během něhož skupina mladých násilníků surově znásilní a bestiálně zavraždí Otovu ženu Magdu a dce-

ru Alici (Barbora Mottlová) za jeho přítomnosti v paralyzované pozici, autor proměňuje celkovou atmosféru filmu a modifikuje doposud zobrazované psychologické drama v několik recipročně se prolínajících žánrů. Obrazem tělesného sadismu a násilí charakteristického pro italské žánrové hybridy – zejména giallo a horor – prezentovaného znásilněním a fyzickou destrukcí lidského těla vytváří prostor k vizuálně i zvukově stylizovanému násilí příznačného pro nízkorozpočtové exploatační produkce. Na rozdíl od nich tady není sadismus koncipován jako záměrně nemotivovaná nelogičnost nebo perverzní vazba mezi sexem a násilím, ale jako filozofický a sociální faktor vedoucí k osobní krevní mstě, vykoupení a katarzi.

Pokud můžeme snímek identifikovat jako horor, tak zejména ve fázi po masakru, kdy autor rozehrává faustovský motiv – Oto uzavírá smlouvu s ďáblem Maxem (Michal Sopuch), aby mohl pomstít zneuctění a smrt své rodiny – čímž dochází k rozbíjení reálného času, který doposud sledujeme. Proměna dramatických situací, napětí i atmosférických aspektů nás vybízí k hledání nových žánrových označení, jimiž identifikujeme další články žánrové struktury filmu. Nabízí se diskutabilní otázka: je motiv zaprodání duše ďáblu dostatečně adekvátní kritérium k tomu, abychom definovali snímek jako horor? Jelikož se jedná o motiv pocházející z literární oblasti, jehož význam může být implicitní i explicitní a může mít abstraktní povahu podobnosti s obecně platným společenským a existenciálním paradigma-tem, jsme postaveni před problém jakým způsobem autor implantuje téma do žánrové konstrukce hororu. U Vojkúvky je motiv záměrně vybudován na významovém paradoxu: funguje jako žánrově modifikované téma asimilované konvencím hororu a zároveň prezentuje alegorický pohled na individuuum postavené do extrémní situace, kdy se rozhoduje jak vynaloží své získané neomezené možnosti k vykonání osobní spravedlnosti nad násilníky a vrahy. Funkce hororu je zde de facto zredukována pouze na několik málo prvků a postupů, mezi něž můžeme zahrnout časoprostor vybudovaný na reálných a fantastických protikladech a atmosféru kulminování napětí, čehož dosahuje autor rafinovaným užitím výrazových prostředků, zejména zvuku (minimalistická hudební složka, šumy a ruchy, praskání, vrzání, skřípání), střihu, způsobem snímání a vizuální stylizací filmového obrazu. Nebudu se zde podrobně zabývat rozbořem filmového stylu, protože této problematice je metodologicky vymezen odlišný přístup k analýze zaměřené na formální pojetí filmu a funkce jednotlivých výrazových prostředků. Pokud bych měl sumarizovat hlavní žánrové zastoupení ve Vojkúvkově filmu, tak vedle rodinného psychologického dramatu se v dramaturgické koncepci protína-

jí dvě žánrové platformy. Filozoficky pojatý příběh rámuje autor do alegorie o smyslu lidské existence, kde jsou sexu a násilí přisuzovány různé významy, ale v rámci tohoto tvůrčího přístupu charakteristického spíše pro východoevropské kinematografie prosazuje explicitní obraz sexu a násilí představující hlavní estetický kánon amerických a západoevropských exploatačních produkcí 70.–80. let, jejichž odkazy reflektují v různých podobách také některé současné kinematografie disponující moderní a digitální technologií k vytváření krvavých efektů. Pokud přistoupíme ke komparaci Vojkúvkova filmu s exploatacemi natáčenými v USA a západní Evropě jako popkulturními demonstracemi a vizualizacemi extrémních forem násilí v žánrové kinematografii, kde tvoří tematika konzistentní součást specifické žánrové ideologie, zjistíme, že analogie s těmito filmy není kromě vizuální detailizace mučení a zabíjení sémanticky koherentní. Vojkúvka nevychází primárně z estetizace násilí ve smyslu jeho vnější stylizace, ale z psychologie individua postaveného do extrémních podmínek a emocionálně vyhocených situací. Vraťme se v rámci interpretace žánrové problematiky k prvkům, které nás vybízejí k používání pojmů *exploatace* nebo adjektivního označení *exploatační*. V předchozím krátkometrážním snímku, kde autor direktivně přistoupil k násilí a sadismu jako prioritní součásti žánrové struktury jeho individuálního pojetí exploatace předznamenává a upevňuje další vývoj jeho tvorby, kterou se pokouší v naší kinematografii zavést a stabilizovat základy pro české prostředí nového žánrového fenoménu exploatačních produkcí.

Pokud se rozhodneme Vojkúvkovy filmy na základě konkrétních žánrových premis zařadit do kategorie exploatací – a pokud budeme respektovat identický názor samotného autora – bude nutné preferovat ty prvky, které nám nejvíce umožní pracovat s pojmem exploatace jako dominantní charakteristikou jeho tvorby. Vražedné nástroje – kladivo, kleště, vrtačka, sekera, nůž, rýč a jiné předměty používané v běžném praktickém životě – mají v jeho filmech při mučení a zabíjení stejnou funkci jakou plní při účelech, pro které jsou primárně určeny, kdy se stávají testovacím náčiním hrdiny k vykonávání osobní msty, která musí být v rámci nenávisti Ota stejně krutá a sadistická jako při umírání jeho ženy a dcery. Jestliže Vojkúvka ozvláštňuje exploataci postupy příznačnými pro východoevropskou kinematografii – poetický a filozofický přístup k žánru – pak musíme jeho tvorbu vnímat v kontextu národní kultury a prostředí, kdy se filozofování jeho postav nad světem, lidskou existencí nebo smyslem života, jehož součástí jsou také extrémní formy násilí, stává abstraktním aspektem přesahující rámec žánrových konvencí hororu do alegorie. Oba autorovy filmy lze pokládat za novou tendenci v naší

současné kinematografii rezignující na zavedené kinematografické trendy, konvence a stereotypy a pokoušející se vymezit prostor pro žánrové produkce. Vojkůvkův nejnovější film *Total Detox*, který je zatím stále v dokončovací post-produkční fázi střihu a ozvučování, dokládá, alespoň podle dostupných propagačních a distribučních materiálů (fotografie, trailer) i osobního postoje režiséra, že bude autor i v následující tvorbě pokračovat v rozvíjení stanovené tendence nového tematického a formálního přístupu k žánrovému filmu v naší současné kinematografii. Exploatační pojetí rámující v dramaturgické struktuře všechny prolínající se žánrové položky představují v kontextu českého žánrového filmu inovativní prvky rekonstruuující či přímo dekonstruuující zavedený tradiční model žánrového vyprávění. Autorem dokončovaný snímek naznačuje post-apokalyptickým prostředím opuštěných míst průmyslových budov a potrubičních sklepení další žánrové inspirace tvorbou Quentin Tarantina, Roberta Rodrigueze i asijskou kinematografií s tematikou japonských samurajů i bojových umění. Sociální a psychologická tematika drogové závislosti nabízí prostor k procesu žánrové hybridizace, v rámci které opět nabývá zvolená problematika více významů

Bibliografie

http://en.wikipedia.org/wiki/B_movie, 10. 9. 2010.

<http://www.studna.net/reviews/640/>

Albiero, Paolo – Cacciatore, Giacomo. *Il terrorista dei generi: tutto il cinema di Lucio Fulci*. Roma: Un mondo a parte, 2004.

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.

Curti, Roberto – La Selva, Tommaso. *Sex and Violence: Percorsi nel cinema estremo*. Torino: Lindau, 2007.

Dobeš, Marek, dir. *Choking Hazard*. Film. ACE, Brutto Film & Cinemasound, 2004.

Fulci, Lucio, dir. *...E tu vivrai nel terrore! Laldilà (...A budeš žít v teroru! Záhrobí)*. Film. Fulvia Film (Roma), 1981.

Fulci, Lucio, dir. *Páter Thomas* (Paura nella città dei morti viventi). Film. Dania Film (Roma), Medusa Distribuzione (Roma) & National Cinematografica (Roma), 1980.

Harper, Jim. *Italian Horror*. Baltimore: Luminary Press a Division of Midnight Marquee Press, Inc., 2005.

Harper, Jim. *Legacy of Blood: A Comprehensive Guide to Slasher Movies*. Manchester: Critical Vision, 2004.

Herz, Juraj, dir. *T. M. A*. Film. Gatteo, 2009.

Chianese, As – Lupi, Gordiano. *Filmare la morte: Il cinema thriller e horror di Lucio Fulci*. Piombino: Edizione Il Foglio, 2006.

Kašpařík, Robin, dir. *Bez dechu*. Film. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2007.

- Kašpařík, Robin, dir. *Seance*. Film. Soukromé finanční a produkční zdroje režiséra filmu, 2009.
- Kay, Glenn. *Zombie movies: the ultimate guide*. Chicago: Chicago Review Press, 2008.
- Romagnoli, Michele. *Lochio del testimone: il cinema di Lucio Fulci*. Bologna: Granata Press, 1992.
- Slater, Jay. *Eaten alive!: Italian cannibal and zombie movies*. New Jersey: Plexus Publishing, 2002.
- Švankmajer, Jan, dir. *Šílení*. Film. Athanor, 2005.
- Thrower, Stephen. *Beyond Terror: The Films of Lucio Fulci*. London: FAB Press, 2002.
- Vojkůvka, Roman, dir. *Někdo tam dole mě má rád*. Film. Scumfilms, 2008.
- Vojkůvka, Roman, dir. *Neusínej*. Film. Scumfilms, 2006.
- Vojkůvka, Roman, dir. *Total Detox*. Film. Scumfilms, 2010 – v post-produkční fázi.

Summary

Roman Vojkůvka's exploitation horrors conceived by director as a hybridization of other cinematic genres presents a new genre phenomenon in today's Czech cinematography. Social, psychological and philosophical context characteristic for Czech and East European cultural background is director's personal creative approach to the national transformation of popular exploitation productions made in American and West European – particularly Italian – cinematographies. The director in his films declines to adopt and use today's popcultural trends and movements vernacular for Czech mainstream cinema, especially comedies. The author quotes in his films cinematic references to Italian genre cinema, particularly visual style and special bloody effects and masks from Lucio Fulci's Italian zombie horrors of 70's and 80's. This essay analyzes exploitation productions of Roman Vojkůvka by means of Rick Altman's theoretical semantic-syntactic-pragmatic approach to the film genre.

Jan Švábenický (1981) jan.svabenicky@gmail.com

Je absolventem Katedry divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Zabývá se dějinami, teorií a interpretací italské kinematografie, problematikou filmových žánrů v západní Evropě 50.–80. let, žánrem western v kinematografiích mimo USA (zejména v západní a východní Evropě). Je dramaturgem a editorem katalogu / sborníku textů v rámci filmové přehlídky Seminář archivního filmu v Uherském Hradišti. Publikuje zejména ve filmových periodikách Cinepur, Kino-Ikon a Filmový přehled a italském periodiku Quo DERNI DI CINEMA-SUD.

Queer identity v českém filmu?

Eva Chlumská

Psát o queer kinematografii nebo queer identitách ve filmových dílech je velmi obtížné, neboť označení *queer* zahrnuje ohromné množství významů (které jsou navíc často protikladné), a proto je důležité si toto označení nejprve definovat. „Pojem“ queer totiž sám o sobě odkazuje k něčemu, co je v podstatě neohraničené a vzpírá se nějakému jasnému kategorizování. Naopak, odkazuje k rozmanitému a stále se proměňujícímu objemu různých identit a vztahů. Pojmenování něčeho přídavným jménem *queer* je často chápáno jako synonymum pro lesbický/gay/bisexuální/(queer)/transgender/intersexuální/asexuální (často zkracované na LGBTQIA) nebo zkratka jako jiné označení pro gay a lesbický. Tento pohled je ale poněkud zavádějící, neboť velmi zužuje původní význam slova *queer*. Pokud bychom *queer* chápali tak, jak je využíváno v queer teorii¹, bylo by třeba jeho význam rozšířit na jakékoliv nenormativní identity a vztahy, přičemž za normu je považován monogamní heterosexuální vztah, jehož naplněním je zplození potomků.

S pojmem *queer* je dále spojována jakási rezistence, odpor a vzdor vůči „většinové“ společnosti, která nastavuje pravidla. Porušování pravidel, zejména těch týkajících se genderu a sexuality, je pro *queer* jedince charakteristická. *Queer* identita je pojímána jako taková, která není pevně daná, má antiessentialistický charakter. Je proměnlivá a nekontinuální, přičemž toto pojmání pochází z postmoderního vnímání identity.

Podobně jako je obtížné definovat pojem *queer*, je těžké jasně určit, co je to vlastně *queer* film. V knize *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* se autoři Harry Benshoff a Sean Griffin snaží *queer* film definovat, přičemž dospívají k následujícím bodům. Za *queer* film lze označit takový snímek, který

- obsahuje *queer* postavy,
- zabývá se *queer* tematikou,

¹ Annamarie Jagose, *Queer Theory* (Victoria: Melbourne University Press, 1998). Alexander Doty, *Making things perfectly queer: interpreting mass culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

- mezi jeho tvůrci a tvůrkyněmi jsou muži a ženy identifikující se neheterosexuálně,
- skrze diváctví – jsou čteny z queer hlediska.²

Autoři tedy nakonec docházejí k názoru, že většina filmů má potenciál být nějakým způsobem chápána jako queer.

Jelikož se v tomto textu budu věnovat české (a slovenské) kinematografii, které neoplývají velkým množstvím skutečně queer postav, budu chápat queer film jako takový snímek, který obsahuje gay a lesbické postavy a vztahy.

Česká queer kinematografie?

Dá se vůbec v souvislosti s českou kinematografií hovořit o queer filmech? Dá se mluvit alespoň o gay a lesbických filmech? Je s podivem, že po více než dvaceti letech po pádu komunismu, byla v České republice natočena jen hrstka filmů, které se vůbec nějakým způsobem zabývají gay a lesbickou tematikou. Ačkoliv by se zdálo, že v demokratickém uspořádání budou tvůrci a tvůrkyně i samotná publika otevřeni novým tématům, jež byla dříve tabuizována a přehlížena, takže homosexualita byla v tehdejších médiích skutečně „neviditelná“, naděje vkládané do nově nabyté svobody zůstaly nevyplněné. Objevilo se jen pár snímků, kde figurovali gayové nebo lesby. V mnoha případech šlo o okrajová témata nebo se zde objevili gayové a lesby jako nedůležité vedlejší postavy. Tyto postavy měly většinou komickou funkci, která bohužel přetrvává v kinematografii již několik desítek let a je stále živá. Komika přitom často vyplývá ze stereotypního zobrazování gayů a leseb jako genderově nepřizpůsobivých, nebo z různých nedorozumění vyplývajících z touhy po jedincích „nesprávného“ pohlaví. Další funkcí, která už však v současnosti není příliš aktuální, je vyvolávání strachu. Gay a lesbické postavy, které jsou hrozbou „normální“ společnosti, jsou často vykreslovány jako úchylní jedinci. Takto byly vykresleny lesbické postavy ve snímku Filipa Renče z roku 1991 *Requiem pro panenku*. Sadismus sester v ústavu byl dáván do souvislosti s jejich homosexuální orientací. Jinak naložil s tématem homosexuality u svého hrdiny o rok dříve režisér Zdeněk Troška. Film *Zkouškové období* bývá označován jako první český snímek, který se otevřeně věnuje gay tematice, a to na svou dobu značně neobvyklým, protože ne negativním, způ-

² Harry M. Benshoff, – Sean Griffin, *Queer images: a history of gay and lesbian film in America* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006), s. 10.

sobem. Následovaly filmy, v nichž byla homosexualita opět v pozadí. V roce 1996 to byl snímek Davida Ondříčka *Šeptej*, kde stála homosexualita v cestě heterosexuálnímu vztahu. Film *Šeptej*, který byl na svou dobu neobvykle otevřený a zároveň „jiný“, byl označován jako generační výpověď mladých lidí devadesátých let. O rok později natočil polský rodák Wiktor Grodecki drama *Mandragora*, kontroverzní snímek o mladém chlapci z vesnice, který se vydává do Prahy, jež zde představuje ráj homosexuální prostituce. Ačkoliv bývá za zrod českého queer filmu označován snímek Karin Babinské *Pusinky* z roku 2007³, Robin Griffiths, editor knihy *Queer Cinema in Europe*, označuje za queer právě tvorbu Wiktora Grodeckého, a to jak jeho snímky dokumentární, tak hraný film *Mandragora*. Přirovnává je přitom k tvorbě filmařů a filmařek hnutí New Queer Cinema. Grodeckého přitom podle Griffithse nejvíce zajímá zamlženost kategorií, jako je homosexualita nebo heterosexuality, která vlastně otevírá dveře nepřebornému množství možností.⁴ Griffiths považuje jejich problematický charakter za to, co z nich v podstatě dělá queer filmy. „Protože zatímco je vydáván za ‚objektivní‘ a ‚upřímný‘ pátrání v ‚srdci temnoty‘ obchodu s gay sexem v českém hlavním městě Praze, Grodecki střídavě představuje manipulativní triptych, který je ideologicky kluzký, exploatační, a přece nepochybně queer.“⁵ Grodeckého filmy charakterizuje na jedné straně moralizování a odsuzování ztráty nevinnosti, na druhé straně režisérovo vyžívání se v zobrazování pikantních detailů.

Následovaly snímky, kde hrála odlišná sexuální orientace (spíše vedlejších) postav jen malou, poměrně nevýznamnou roli. Po filmech Vladimíra Morávka *Nuda v Brně* (2003) a *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* (2005), následovala adaptace románu Michala Viewegha *Účastníci zájezdu*, kterou v roce 2006 natočil Jiří Vejdělek. Gay pár je zde vykreslen korektně (snad až příliš), partneři jsou zkrátka „úplně normální a stejní jako heterosexuálové“. Jsou to právě gayové, kdo má v tomto snímku ten „nejzdravější“ vztah. Jejich postavy však často působí jen jako zrcadlo, které má ukázat hloupost předsudků, přičemž ale využívá a upevňuje stereotypy jiné. Tento způsob reprezentace se přitom velmi blíží zobrazování gayů v hollywoodských filmech

³ Iva Baslarová, „Učitel miluje Ládu, Hanka šuká Išku aneb Zrození českého queer filmu,“ *Cinepur*, 2008, č. 60, s. 18–20.

⁴ Robin Griffiths, „Bodies without Borders? Queer Cinema and Sexuality after the Fall,“ in *Queer Cinema in Europe*, ed. Robin Griffiths (Bristol – Chicago: Intellect Books / University of Chicago Press, 2008), s. 136.

⁵ Tamtéž, s. 129.

v první polovině devadesátých let, kdy se původní přehlížení a tabuizace homosexuality, gay postav převtětily v extrémně pozitivní obraz příslušníků menšiny.

Okrajovým tématem je homosexualita také ve snímku Petra Nikolaeva ... *a bude hůř* z roku 2007. Následovaly dva filmy, v nichž se queer tematika objevuje jako hlavní téma. Rok 2007 je přitom chápán jako přelomový pro českou queer kinematografií.⁶ Tento rok se totiž objevil snímek *Pusinky* debutující režisérky Karin Babinské, který by se dal označit za první český queer film. Ačkoliv byl snímek prvním celovečerním filmem Babinské, nejedná se o nezkušenou filmařku. Babinská se řadu let před realizací *Pusinek* věnovala natáčení reklam. *Pusinky* si přitom s Petrou Ušelovou vyloženě „vydupaly“ a přípravy na realizaci tohoto projektu trvaly téměř pět let. Scenáristka Petra Ušelová, která v době natáčení již pracovala na seriálu *Ulice*, je v České republice výjimečným úkazem. Jako jedna z mála žen v české umělecké branži se netají svou orientací, žije se svou registrovanou partnerkou a dětmi. Queer tematice se věnuje i ve své tvorbě pro televizi. Ve snímku *Pusinky* nechala své tři hrdinky, osmnáctileté dívky těsně po maturitě, řešit vlastní problémy a mindráky, hledat samy sebe a nakonec dospět v ženy. Jednou z hrdinek je Iška, která postupně odhaluje, že se zamilovala do kamarádky, a coming out je pak oním zásadním zlomem v jejím životě. Její tápání přitom doprovází neustálé myšlenky na sebevraždu, zejména kvůli strachu z pedantského otce, nepochopení ze strany ostatních (hl. svých kamarádek), ale i z důvodu uvědomění si vlastní jinakosti. *Pusinky* byly nadšeně přijaty zejména odbornou veřejností, neboť se zcela vymykaly (v dobrém smyslu) zdejší filmové produkci. Pozitivní reakce si snímek vysloužil i v zahraničních médiích (např. *Variety*). Kvalitu snímku dokládá i účast na několika mezinárodních filmových festivalech i získání mnoha ocenění. Za zmínku rozhodně stojí i fakt, že film režisérky Karin Babinské a scenáristky Petry Ušelové byl vybrán jako zahajovací snímek festivalu London Lesbian and Gay Film Festival v roce 2009.

Rok nato natočil Bohdan Sláma snímek *Venkovský učitel*. Tento film, který natočil opět podle vlastního scénáře, byl původně zamýšlen jako závěr volné trilogie zahrnující Slámovy předchozí snímky *Divoké včely* a *Štěstí*. *Venkovský učitel* pojednává o mladém učiteli, jenž po svém coming outu odejde z města na vesnici, kde se chce v klidu vyrovnat sám se sebou, místo

⁶ Iva Baslarová, „Učitel miluje Láďu, Hanka šuká Išku aneb Zrození českého queer filmu,“ *Cinepur*, 2008, č. 60, s. 18–20.

⁷ Dostupný na [www: http://www.variety.com/review/VE1117934562.html?categoryid=31&cs=1&query=dolls+2007](http://www.variety.com/review/VE1117934562.html?categoryid=31&cs=1&query=dolls+2007), 15. 9. 2010.

toho se zde ale ocitne v neobvyklém milostném trojúhelníku. Učitel nakonec klid skutečně nalezne, otázkou ale je, jestli není vykoupen přílišným sebezapřením. Ačkoliv byl *Venkovský učitel* přijat spíše pozitivně, někteří LGBT aktivisté a aktivistky jej považovali za homofobní.

Ačkoliv se i ve dvou naposledy zmíněných filmech objevují obvyklá témata, zejména pak coming out, přece jen je zde na odlišnou sexuální orientaci nahlíženo jiným, ne zcela jednoznačným způsobem.

Oproti České republice se na Slovensku první queer film objevil o několik let dříve. V roce 2000 natočil Vladimír Adásek snímek *Hana a její bratia*, který naplňuje definici queer filmu se vším všudy, a to nejen tématem a osobami tvůrců, ale také vysokou mírou stylizace a nelineární narací, tedy toho, co jej výrazně odlišuje od mainstreamu. Tradiční pojetí genderových rolí je v konfliktu se „skutečnými“ genderovými projevy hrdinů a hrdinek a je nejen zdrojem humoru, ale i neustálého rozporu.

O rozvoj LGBTQ kinematografie se v České republice velkou měrou zasloužil i filmový festival Mezipatra specializovaný právě na tuto filmovou oblast. Český gay a lesbický filmový festival Mezipatra vznikl na přelomu tisíciletí a navazuje přitom na festival s gay a lesbickou tematikou nazvaný Duha nad Brnem, který se konal v letech 2000 a 2001. Letos se v Brně, Praze a v Ostravě uskuteční již jedenáctý ročník, a to jako každoročně na podzim. Cílem pořadatelů a pořadatelek festivalu je přitom zejména větší obezřetnost a emancipace sexuálních menšin v českém prostředí. Od loňského roku je festival přejmenován na „queer“ filmový festival, přičemž důvodem je zejména větší obsáhlost tohoto termínu. „Queer osvobozuje od tradičního vnímání sexuálních a genderových identit založených na neměnných kategoriích muž / žena, heterosexuální / homosexuální.“⁸

Dokumentární tvorba

Mezi první dokumentární snímky věnující se homosexualitě patří film *Zapovězená láska* z roku 1990. V témže roce vznikl televizní třídílný pořad *Tabu*, který homosexualitu spíše problematizoval, přičemž zde byla sexuální orientace stále nahlížena především z lékařské perspektivy. Výraznou postavou byl v devadesátých letech polský rodák Wiktor Grodecki, který natočil několik kontroverzních filmů o homosexuální prostituci v Praze

⁸ Dostupný na [www: http://www.mezipatra.cz/](http://www.mezipatra.cz/)

po sametové revoluci – dokumenty *Andělé nejsou andělé* (1994) a *Tělo bez duše* (1996). Jen málo mužů a žen se v českém prostředí soustavně věnuje LGBT filmové tvorbě. Jednou z těchto žen je autorka několika dokumentů s gay, lesbickou a transgender tematikou Andrea Majstorovičová. Ona stojí za pořady, jako jsou např. *Zpovědi* básníka Jiřího Kuběny nebo slavného fotografa Roberta Vana i portréty transgender osob (např. Tereza Spencerová). Mezi další dokumentární snímky, které by měly být zmíněny, ačkoliv nebyly jednoznačně přijaty, patří např. *Takové normální manželství* (1996) nebo dokument Heleny Třeštíkové *Jsem žena orientovaná na ženy* (2003). Tématu homosexuality je věnováno i několik děl – jednotlivých portrétů – z cyklu *13. komnata* (mezi jinými to byly např. portréty významných osobností jako Martina Navrátilová, Pavel Vitek, Jan Musil, Marcel Vašínska, Robert Vano nebo Jaroslav Čejka). Jak napovídají názvy dokumentárních snímků a cyklů, je patrný jistý posun v chápání a nahlížení homosexuality. Ze sexuologických ordinací se zájem přenesl do intimní sféry, snahou je ukázat, že životy gayů a leseb se nijak neliší od životů heterosexuálně orientovaných lidí.

Televize jako lakmusový papírek naší společnosti

Televize je v současnosti považována za jedno z nevlivnějších médií, a proto by se dala označit jako ukazatel situace ve společnosti. Televize se podílela a podílí na zviditelňování gay a lesbické tematiky zejména v televizní již zmiňované dokumentární a publicistické tvorbě, méně často pak televizními inscenacemi. Úsilí gay a lesbických aktivistek a aktivistů bylo zavrženo vytvořením prvního českého pravidelného pořadu pro sexuální minoritní publika. Veřejnoprávní Česká televize vysílala od ledna 2004 do prosince 2005 měsíční televizní magazín o lesbických ženách, gayích a translidech s názvem *LeGaTo*, které by se dalo charakterizovat jako pořad od nás pro nás. *LeGaTo* nahradil v České televizi pořad s názvem *Q* (od slova queer). Lifestyleový týdeník se vysílá od ledna roku 2007 dodnes, jeho sledovanost ovšem trpí častými časovými přesuny. Alternativní magazín *Q* je oproti pořadu *LeGaTo* charakteristický větší pestrostí a rozmanitostí témat a představovaných identit, ale i „drzejším“ a často politicky nekorektním přístupem. Autoři a autorky se snaží spíše než o obhajobu příslušníků a příslušnic sexuálních menšin o neotřelý pohled na jejich životy a témata (často tabuizovaná), která dříve mohla být považována za velmi kontroverzní. Jde spíše o vyvolání diskuze než o „chlácholení“ heterosexuální většiny.

Fikční seriálová produkce za touto tvorbou značně pokulhává. Gay a lesbické postavy v českých seriálech jsou nejčastěji vedlejší postavy, jejichž dějová linie je téměř výhradně věnována coming outu a reakcím heterosexuálního okolí na tento fakt, navíc jsou seriáloví gayové a lesby často charakterizováni jen skrze svou odlišnou sexuální orientaci (např. *Ulice*, *Ordinace v růžové zahradě*, *Letiště*). Tyto postavy většinou nemají partnera/partnerku, v opačném případě se o ní diváci a divačky dozví pouze z dialogu. Mezi výjimky patřila česká verze původní kolumbijské telenovely *Ošklivka Betty*. V české mutaci nazvané *Ošklivka Katka* však působí postava módního návrháře Huga Wagnera pouze jako karikatura gaye, jež v sobě nese naprostou většinu stereotypů spojovaných s mužskou homosexualitou, což v našem kontextu působí naprosto nepatřičně. Dalším výrazným televizním počinem byla televizní inscenace *Jiná láska* vysílaná v cyklu *Soukromé pasti*. Scenáristkou tohoto dílu byla opět Petra Ušelová. Na Slovensku se podobně jako u nás vyskytují gay a lesbické vedlejší postavy v seriálech, jako je např. slovenská verze *Ordinace*. Lesbický pár se objevuje v seriálu *Panelák* a s homosexualitou (nebo přesněji se situační homosexualitou) po svém zachází tvůrce seriálu z prostředí ženské věznice *Odsúdené*.

Tolerance, nebo lhostejnost?

Česká republika bývá považována za liberální zemi v postoji k sexuálním menšinám. Často se však zdá, že jde o lhostejnost k tématům, která se netýkají „většiny“ než o nějakou extrémní míru tolerance a pochopení. Na druhou stranu je ale pravda, že u nás se patrně příslušníci a příslušnice sexuálních menšin nesetkávají s institucionalizovanou diskriminací jako např. v Polsku, Rusku nebo na Slovensku. Proč tedy, pokud hovoříme o české queer kinematografii, lze počet filmů s queer tematikou za posledních dvacet let spočítat na prstech jedné ruky? Vždyť např. v často napadaném katolickém Polsku existuje celá řada snímků s queer tématy a postavami. Jak je možné, že v zemi, kde od roku 2006 mohou partneři a partnerky stejného pohlaví uzavírat registrovaná partnerství, neexistují filmaři či filmařky, kteří by se do této dříve tabuizované a přehlížené tematiky pustili? Už je čas posunout se od coming outu dál, ukázat, že jím život nekončí, ale často začíná.

Bibliografie

- <http://www.variety.com/review/VE1117934562.html?categoryid=31&cs=1&query=dolls+2007>, 15. 9. 2010.
- <http://www.mezipatra.cz/>
- Adásek, Vladimír, dir. *Hana a jej bratia*. Film. Trigon Productions, 2000.
- Babinská, Karin, dir. *Pusinky*. Film. Cineart Production, I/O Post, 2007.
- Baslarová, Iva. „Učitel miluje Ládu, Hanka šuká Išku aneb Zrození českého queer filmu.“ *Cinepur*, 2008, č. 60, s. 18–20.
- Benshoff, Harry M. – Griffin, Sean. *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.
- Doty, Alexander. *Making things perfectly queer: interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Griffiths, Robin. „Bodies without Borders? Queer Cinema and Sexuality after the Fall.“ In *Queer Cinema in Europe*, ed. Robin Griffiths. Bristol – Chicago: Intellect Books / University of Chicago Press, 2008. s. 136.
- Grodecki, Wiktor, dir. *Andělé nejsou andělé*. Film. MiroFilm, 1994.
- Grodecki, Wiktor, dir. *Mandragora*. Film. Prague Film Enterprises, 1997.
- Grodecki, Wiktor, dir. *Tělo bez duše*. Film. MiroFilm, 1996.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory*. Victoria: Melbourne University Press, 1998.
- Morávek, Vladimír, dir. *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště*. Film. Ateliéry Zlín, První veřejnoprávní, 2005.
- Morávek, Vladimír, dir. *Nuda v Brně*. Film. Česká televize, První veřejnoprávní, 2003.
- Nikolaev, Petr, dir. *...a bude hůř*. Film. Ateliéry Zlín, První veřejnoprávní, 2007.
- Ondříček, David, dir. *Šeptej*. Film. Negativ, 1996.
- Renč, Filip, dir. *Requiem pro panenku*. Film. Filmové studio Zlín, 1991.
- Sláma, Bohdan, dir. *Divoké včely*. Film. Česká televize, Cineart Production, 2001.
- Sláma, Bohdan, dir. *Šťěstí*. Film. Česká televize, Arte, Negativ, Pallas Film, Zweites Deutsches Fernsehen, 2005.
- Sláma, Bohdan, dir. *Venkovský učitel*. Film. Negativ, Pallas Film, Česká televize, Why Not Productions, 2008.
- Sokolová, Věra. „Reprezentace gayů a leseb v mainstreamových vizuálních médiích.“ In *Mediální obraz gayů a leseb*, ed. Jan Kout – Aleš Rumpel – Martin Strachoň. Brno: STUD Brno, 2006.
- Troška, Zdeněk, dir. *Zkouškové období*. Film. Ústřední půjčovna filmů, 1991.
- Vejdělek, Jiří, dir. *Účastníci zájezdu*. Film. In Film Praha, Infinity Prague, TV Nova, 2006.

Summary

What exactly is queer film? And does the Czech queer cinema exist? In this text I try to summarize the development of the Czech LGBTQ cinema since the fall of Communism in 1989 in the Czech Republic. It seems that after years of repression of otherness, one might expect a growing interest in queer subjects. But there's no linear development. It's surprising, that the first Czech queer feature *Pusinky* was made up in 2007. There are some coming-out-stories but any stories of following queer lives. The Czech film and television production is still waiting for a queer impulse.

Eva Chlumská (1983) echlumska@centrum.cz

V současné době studuje doktorské studium na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Zajímá se zejména o mediální reprezentaci LGBTQ tematiky. Od roku 2010 působí jako dramaturgyně českého queer filmového festivalu Mezipatra.

Současný český a slovenský film – pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů

Editoři Luboš Ptáček, Romana Veselá

Výkonný redaktor doc. PhDr. Jiří Lach, Ph.D., M.A.
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová
Technická redaktorka RNDr. Helena Hladišová
Návrh obálky Jiří Jurečka

Tato publikace neprošla redakční jazykovou úpravou

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2010

1. vydání

ISBN 978-80-244-2605-1