

Články

BLÁZNIVÉ AKO INÉ

Martin Kaňuch

V špirále čítania – úvodné poznámky^{*)}

*Kritika je metaforou pre akt čítania
a tento akt je sám nevyčerpatel'ný.*

Paul de Man

Po istom čase sa opäť vraciam k filmu, ktorý vo mne nevyvoláva len potrebu kritického písania o umeleckom texte. Moje zameranie na film Juraja Jakubiska *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969) by sa dalo pomenovať ako postoj zaujatého obhájcu – *eius advocatus*, ako posun do pozície milovníka. Zaujatý prístup k Jakubiskovmu filmu vychádza z intenzívneho záujmu, z náklonnosti – *affectio* k **milovanému objektu** (Ch. Metz). O záľube k vybranému filmu nakoniec hovorí aj tento návrat, čiže snaha o oživenie spomienok, obrazov v mojej zrakovej pamäti, a tiež pokus o nové prečítanie. Znovu čítať radikálnu inakosť hlavných postáv, artikulovať premeny, trenia a ruptúry v ich bláznovskej existencii znamená opäť nadviazať *dôverný* kontakt, obnoviť osobné spojenia.

Návrat k filmu teda môžem chápať ako príležitosť zmeniť svoju doterajšiu čitateľskú pozíciu, inovovať ju, pracovať na jej oslabení a zneistení, alebo naopak: dokázať ju posilniť, potvrdiť novými argumentami. Uvažovanie o *Vtáčkoch, sirotách a bláznoch* s istým – nielen časovým – odstupom je potom šancou nájsť iný uhol pohľadu, *bod nazerania* (všímam si české: nazírat – zírat) je to podnet na preskúmanie zaujatých stanovísk a nadobudnutých istôt, možnosť spochybnenia vlastných presvedčení a náklonností. Predpokladom zmeny čítania vybraného filmu je schopnosť kritika odpútať sa od neho, ale – ako píše Christian Metz – „jen tým spôsobom, že by si ho vybral za cieľ téhož zíracieho pudu, ktorý ho kdysi přiměl zamilovat si ho. Musel by se s ním rozejít, tak jako tomu bývá při některých milostných poměrech, nikoli proto, aby přešel k něčemu jinému, ale aby se s ním znovu shledal v dalším obratu spirály“.¹⁾ Každý návrat k filmu, všeobecnejšie, každé nové čítanie teda predstavuje šancu nastoliť novú (ideálnu) rovnováhu síl; nový vzťah je výzvou nezabudnúť, ale zároveň ovládať

*) Táto štúdia je pre-písaním a do-písaním jednej kapitoly z rozsiahlejšej práce, ktorá sa pôvodne venovala dialogickému vzťahu troch slovenských filmov: *Vtáčkovia, siroty a blázni*; 322; *Slávnosť v botanickej záhrade*.

1) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 36.

svoj afektívny postoj k filmu: „neztratit ho z dohľadu, ale držet ho práve od sebe na dohľad“.²⁾

Fenoménu návratu by som chcel uviesť ešte v jednej súvislosti. Nespájam ho len s otvorením možnosti nového čítania, čiastočne naznačuje aj (možný) spôsob čítania filmu, techniku práce s umeleckým textom. V jednej zo svojich „ironických“ esejí – zbierka *Faith in Fakes*³⁾ – popisuje Umberto Eco zaujímavú skúsenosť z čítania filmu. Vždy, keď spolu so skupinou kritikov sledoval americký kultový film *Casablanca*, trvala im prehliadka niekoľko hodín. Množstvo podnetov na zastavenie videa súviselo s počtom hlasov v obecnstve. Každé zastavenie znamenalo, že niekto zo skupiny uvidel, prečítal niečo, čo ostatní prehliadli, alebo im to možno uniklo. Bola to, ako poznamenáva Eco, hra na rozpomätávanie, na neustále zastavovanie (stop by stop) a opakovanie rôznych scén, záberov a detailov. Išlo vlastne o intenzívne oživovanie zrakovej a kultúrnej pamäte. Takáto pomalá, nepochybne aj únavná „kolektívna hra“ s filmom, ktorá predstavuje predovšetkým sústredenú analytickú lektúru, inšpirovala aj môj vlastný prístup, formovala čitateľskú skúsenosť.

Každá príležitosť pozrieť si *Vtáčkov, siroty a bláznov* na videu sa zmenila na spomínanú hru, ktorá bola pre mňa najmä hrou na návrat: často znamenala podnet vrátiť sa k obľúbeným obrazom bláznovskej bezprostrednosti v podkroví, alebo v spoločnej posteli, spomalený pohyb a sústredenie pri mne neznámych fotografiách (zrejme S. Dalího), množstvo zastavení pri piknikovej scéne z Bradla, na večierku homosexuálov, alebo pri Martinej iniciácii do bláznovského stavu, časté opakovanie tretej a poslednej smrti pána domáceho. Bolo to posúvanie od záberu k záberu, postupovanie od zastavenia k zastaveniu, čítanie filmu ako *oka-mžik*, čiže nahliadnutie (do) konštitúcie zmyslu.

Tento text je náčrt alternatívy; vraciam sa a *prepíšem* tému, ktorá ma ešte stále priťahuje. Mojm zámerom je nová legenda k jednotlivým obrazom bláznovstva, prostoty a inakosti (bláznovstva ako inakosti).

1. Nedosiahnuteľná blízkosť

*Přicházelo mu víc a víc zatěžko předstírat,
že je duševně zdrav podle měřítek obvyklého chování.*

Lawrence Durrell, Alexandrijský kvartet

Uvažovanie o inakosti Iného ma opäť privádza k tomuto **obrazu**, ktorý upútava nielen ako záhadný prísľub večného odkladu, ale je – pre mňa – najmä príznačným pomenovaním *skúsenosti s Iným*. Pokúsim sa o jeho rozpísanie, teda zachytenie (aspoň) niektorých postojov alebo predsudkov, ktoré sú späté s existenciou Iného, alebo s nerozumným štýlom existencie.

2) Tamtiež.

3) Umberto Eco, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*. In: *Faith in Fakes (Travels in Hyperreality)*. London 1995, s. 197 – 211.

V behu sveta – na ceste za prácou, rodinou, šťastím – máme pomerne často príležitosť stretnúť sa s Iným, dostať sa do jeho blízkosti. Priblíženie sa k Inému znamená zaostrovanie, spája so snahou zlepšiť viditeľnosť. Skúšame pohľadom preniknúť odlišnosť, odchýlku od normy, uvidieť inakosť, neobyčajnosť, prípadne to čo Vincent Descombes nazýva *excentrickosť*.⁴⁾ Zaujato pozorujeme inú-tvár-Iného. Pozorne, niekedy zvedavo, ale často s obavou čítame jeho pohyb, vzhľad, správanie. V súvislosti s tým si pripomínam filmové obrazy: príchod Neznámeho do kaviarne Eden u Alaina Robbe-Grilleta, alebo privítanie Francúza v Bábindole u Ela Havettu; pozornosť dokáže upútať každý prejav spoločenskej neužitočnosti, neschopnosť Iného podriaďiť sa rytmu kolektívneho života: Brčkavý a dievča z BSP u Dušana Hanáka, komunita mníšok ako ju predstavil Štefan Uher.⁵⁾

Stojíme pred Iným a predsa k nemu máme ďaleko. Nevieme prijať jeho inakosť – chorobu, asocialitu alebo zvláštnosť, nemôžeme tolerovať jeho nevyrovnanosť, extrémnosť. Miesto, na ktorom stojíme nie je len nejakým zemepisným alebo geometrickým priestorom, ale zakladá náš postoj, je podmienkou vzťahu k tomu čo vyznačíme ako iné. Ide o postavenie na strane normality, hľadanie miesta v **zskupení okolo rozumu** (M. Foucault). Skúsenosť s Iným sa v Pamäti ukotvila najmä ako skúsenosť *rozdelenia*.

1.1 Stigma

Vnímanie a myslenie zamerané na seba a na Iného vychádza z „prijatia“ rozumného štýlu existencie. Tí, ktorí rešpektujú súradnice normálneho života („triezvy rozum a pracovité ruky“), prípadne tí, čo ustúpili alebo podľahli tlaku normálnej väčšiny, stoja na jednej strane. Zaujali miesto v usporiadanom a skonvencionalizovanom svete, kde sa dá ľahko zabudnúť a kde je pohodlné stať sa neviditeľným. Orientáciu v ňom uľahčuje a zefektívňuje napríklad plánovanie času a určovanie každodennej trasy pohybu. Ako poznamenáva Zygmunt Bauman, jedna z (beznádejných) racionálnych stratégií života, ktorá sa uplatňuje najmä v mestskom prostredí a smeruje k jeho rutinizácii, „prikazuje redukovať prvek prekvapení (a teda nepredvídateľnosti) natolik, nakolik je to možné, ba dokonca jej z repertoáru chovánií obyvateľ vôbec vyloučiť“.⁶⁾

Inakosť (neobyčajnosť, zvláštnosť), ktorá sa objaví alebo pripomenie v danom sociálnom priestore, rušivo pôsobí na „normálny stav vecí“, zneisťuje samozrejmé a monotónne plynutie života. Postava (vzhľad) Iného nevyvoláva len obavy, pohoršenie alebo údiv – väčšina sa ho pokúša odhaliť a vysvetliť. Reakciou na prekvapivý „vpád“ Iného je potom jeho vyčlenenie a označenie: je stigmatizovaný. Jedným z príznakov spoločenstva stigmatizovaných je pestrosť. Stretávajú sa v ňom všetky nepravidelnosti a odchýlky, jeho súčasťou sa stáva každá zvláštnosť, chorobnosť, bizarnosť, amorálnosť a neposlušnosť. Podľa Ervinga Goffmana vnímame ako poznamenaných napríklad telesne postihnutých,

4) Vincent Descombes, *Stejně a jiné*. Praha 1995, s. 151.

5) Alain Robbe-Grillet, *Eden a potom* (1970); Elo Havetta, *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969); Dušan Hanák, 322 (1969); Štefan Uher, *Tri dcéry* (1967).

6) Zygmunt Bauman, *Úvahy o postmoderní době*. Praha 1995, s. 97.

bláznov, homosexuálov, asociálov, politických radikálov a tiež rasovo, národnostne a nábožensky odlišných.⁷⁾ Goffmanova široko koncipovaná galéria inakosti by sa samozrejme dala ďalej diferencovať a špecifikovať. Klasickému príkladu Iných ako stigmatizovaných sa venuje Julia Kristeva – vyvolenosť židovského národa (ľudia so znamením hviezdy).⁸⁾ Zaujímavé je tiež Baumanovo sociologické spektrum – ako poznamenaných vníma normálna spoločnosť aj imigrantov, Rómov, tulákov, bezdomovcov, ctiteľov výstredných mód, stúpcov zvláštnych kultov a členov rôzne orientovaných tajných spolkov a obskúrnych združení.⁹⁾

Pripomeniem ešte raz, že spoločným motívom, ktorý sa ako Ariadnina niť prepletá labyrintom tejto rôznorodosti je práve porušenie normy – vybočenie z Radu.

1.2 Univerzálne a singulárne

Rozum je moc, to je všetko.

Jean-François Lyotard

Som kartograf.

Michel Foucault

Niet pochyb o tom, že téma „rozumné a iné“ je dnes už dostatočne rozpísaná. Stala sa podnetom pre zasvätené komentáre i ostré polemiky, stretávajú a križia sa v nej rôzne hľadiská a postoje. Napriek tomu svojou neochabujúcou aktuálnosťou provokuje k dialógu, inšpiruje nové *archeologické* výskumy, podnecuje ďalšie dopisovanie. Nemôžem samozrejme prehliadnuť príspevky Michela Foucaulta k danej téme a najmä nezastaviť sa – aspoň *in brevi* – pri jeho **dejinách Iného**.¹⁰⁾

Historická analýza je v *Dejinách šialenstva* zameraná na jednu skupinu Iných: bláznov, pomätených, slabomyseľných, dementných, na osoby, ktoré úplne prepadli šialenstvu. Toto archeologické hľadanie je predovšetkým návratom do minulosti jednej podoby iného. Ide tu „o minulosť (ale sprostredkovane i o prítomnosť) toho iného, ktoré už samým pomenovaním „duševná choroba“ odsúvame mimo základov našej kultúrnej existencie, a zároveň sa ho tým istým gestom chceme zmocniť v jeho odlišnosti“.¹¹⁾ Foucaultove *archívne zábery* zamerané na skúsenosť šialenstva odhaľujú rôzne formy, prejavy a postoje k nemu. Sledujeme bláznovu púť svetom: spoznávame ho v dobe, keď ešte mohol hovoriť, vykrikovať a smiať sa márnosti pozemského života, a opúšťame ho vo chvíli, keď umlčaný došiel na miesto, ktoré mu určil rozum, a ktorým sa potvrdzuje nezmeniteľná pravda o duševnej chorobe. Hľadanie je teda vedené snahou popísať krivku onoho gesta, ktoré *odvrhuje*; cieľom je záznam pohybu, ktorý vyznačuje vzájomné pozície.

7) Cit. podľa Bohuslav Blažek – Jiřina Olmrová, *Krása a bolest*. Praha 1985, s. 138.

8) Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*. New York 1991, s. 65 – 77.

9) Z. Bauman, c. d., s. 98.

10) Michel Foucault, *Slová a veci*. Bratislava 1987, s. 51.

11) Miroslav Marcelli, *Michel Foucault alebo stať sa iným*. Bratislava 1995, s. 43.

Avšak do sféry (pre) Iného nie sú vykázaní len blázni. Foucaultovo uvažovanie o inakosti sa v Dejinách šialenstva nevyčerpalo v popise vzťahu rozumného a bláznivého. Spolu so šialenstvom rozum umlčuje, izoluje, napráva alebo trestá aj ďalšie formy ne-rozumu. Tými istými technikami polepšovania a procedúrami vylučovania sa na strane ne-rozumu ocitla napríklad aj homosexualita. „Spolu s bláznami a homosexuálmi sú na začiatku modernej doby vo veľkých budovách internovaní poctiví i nepoctiví chudáci, dobrovoľní i nedobrovoľní zaháľачi. Všetky tieto skupiny sa dostali do sféry pôsobenia mechanizmov modernej kultúry. A hoci ich spoločná internácia na jednom mieste bude len dočasná, ani neskôr, v špecializovaných zariadeniach sa spod vplyvu týchto mechanizmov nedostanú. Ich dejiny budú dejinami Iných.“¹²⁾

V každej forme inakosti ako ne-rozumnosti teda môžeme rozpoznať to, čo ju od začiatku poznamenáva a charakterizuje, určuje jej povahu – je to skúsenosť *vylúčenia*. Rôzne figúry ne-rozumu (spomínaní blázni a homosexuáli, a tiež žobráci, chorí, libertíni, zločinci) ukazujú na jeden, vždy opakujúci sa postup zvrchovaného rozumu, ktorým sa vytvára rozdiel. „Základní je cézura, stanovujúci odstup medzi rozumem a nerozumem; teprve a jedine z ní se odvíjí pohyb, jímž se rozum chápe ne-rozumu, aby mu vyrval jeho pravdu, ať už pravdu šílenství, viny nebo nemoci.“¹³⁾ Konštitutívny je akt deľby, rozhodnutie vyznačiť miesto pre toho, kto je Iný. Svet Iného zakladá potreba rozumnej väčšiny viesť deliace čiary a vykázať za ne všetko, čo je pociťované ako cudzie, obávané a neprijateľné. Pre Foucaulta je to určitý vý-rez¹⁴⁾, vedením a inštitúciou vykonávaný racionálny zákrok, ktorým sa zachraňuje zdravé a normálne, a zavrhuje škodlivé. Iba takéto usporiadanie eliminuje neistotu a rozvíja ďalšie spoločenské aktivity a normalizačné postupy. Postavenie na druhej strane deliacej čiary, miesto, ktoré musia Iní zaujať je pritom konkrétnym *geo* – metrickým/grafickým riešením, priestorovou konfiguráciou, ktorá má zvládnuť nezvládnuté: internačné domy, azylové domy, liečebné a nápravné ústavy, „oficiálne“ nevestince, väzenia. Geometrická interpretácia najpregnantnejšie vyjadruje podstatu skúsenosti s Iným. Kartografia spoločenského a kultúrneho priestoru zaznamenáva a charakterizuje naše vnímanie inakosti.

Hranica vymedzuje a obmedzuje. Predstava hranice s akou pracuje napríklad Foucault, implikuje spoločenské normy, ktoré vlastne fungujú ako zákazy. Odkazuje na kultúru, ktorá sa prejavuje prisvojovaním i zavrňovaním, upozorňuje na myslenie, ktoré sa homogenizuje systémom, resp. sústavou noriem. Slúžia ako ukazovatele správnej cesty, definujú a zreteľne oddeľujú normálne a ne-normálne správanie. V Sloách a veciach sa dozvedáme, že písanie o šialenstve malo (najmä) ambíciu odhaliť „ako kultúra v čo najrozšírenejšej a všeobecnej forme kladie rozdiel, ktorý ju ohraničuje“.¹⁵⁾ Aj v ďalších Foucaultových historických (archeologických) textoch vystupuje do popredia toto úsilie: nahliadnuť miesto ruptúry v danom vzťahu, dostať sa k bodu, v ktorom vyjavuje diferenciu medzi **rovnakým** a **iným**.

12) Miroslav Marcelli, *Stal sa iným*. „Romboid“ 1995, č. 9, s. 5.

13) Michel Foucault, *Dějiny šílenství*. Praha 1993, s. 5.

14) V jednom rozhovore pre *Les Lettres Françaises* uviedol Foucault ďalšiu charakteristiku Dejín šialenstva: „Dějiny šílenství byly vcelku dějinami dělení a především dějinami určitého řezu, k němuž musí sáh-nout každá společnost.“ Pozri *Pařížské rozhovory o strukturalismu*. Praha 1969, s. 25.

15) Michel Foucault, *Slová a věci*. Bratislava 1987, s. 51.

Rozumná spoločnosť presadzuje život ako *istotu*. Bráni prenikaniu neurčitého, obsedantného do každodennosti a pravidelnosti. Typickým príznakom racionalizácie je snaha eliminovať nebezpečenstvo plynúce z ne-rozumnosti, nedopustiť konflikt, ktorý by mohla vyvolať ambivalencia a náhoda. Rôznymi spôsobmi objektivizácie chce rozum dosiahnuť usporiadanosť a predvídateľnosť. Opak toho – neprispôsobené, živelné, výstredné – sa stáva výrezom. Normalizujúce a nivelizujúce postupy spoločnosti (praktiky delenia) sa zviditeľňujú najmä pri modelovaní životného priestoru; príkladom *pars pro toto* je mestské prostredie. Podobu mesta okrem iného určujú podrobné kalkulácie (obyvateľstvo), plánovanie (priestor), nariadenia a predpisy (správanie). Pri racionálnej distribúcii mestského priestoru sa zdôrazňuje prehľadnosť a tiež bezpečnosť, zdôvodnená skúsenosťou s iným, neadaptabilným. Ako príklad sa tu ponúka rozumné vyriešenie rómskej otázky v Košiciach. Rómska „menšina“ sa tu najčastejšie spája s predstavou asociálneho a nespoľahlivého živlu. Jej spôsob života sa prezentuje ako nespútany, popierajúci akýkoľvek poriadok, ignorujúci medze normálneho. Rómovia tvoria tú kategóriu *cud-zích*, s ktorými si vieme a musíme poradiť (Z. Bauman). V záujme ochrany obyvateľov, ich a mestského majetku sú vysídľovaní a sústreďovaní do vyhradeného priestoru, rezervácie – do *ich* štvrte. Znižuje to napätie a zmierňuje škody, ktoré inak spôsobujú rozptýlenie po celom meste. Separácia by tiež mala uľahčiť kontrolu a vyhľadávanie jednotlivcov (policačné pátranie). Je príznačné, že na hranici s rómskou štvrťou, územím (Luník IX.) bývajú práve policačné rodiny (Luník VIII). Ťažko si predstaviť prirodzenejšiu a rozumnejšiu bariéru kontrolujúcu územie so zlou povestou – ako poznamenáva Z. Bauman, v americkej angličtine sa na označenie takého priestoru používa termín *no go*¹⁶⁾ – brániacu hrozbe a prienikom inakosti. Obrazy z ulíc a domov tejto mestskej časti majú byť najmä výstrahou, varovaním. Z toho vychádza ďalší rozumný krok: toto miesto sa stalo formou trestu, slúži ako sankcia za neposlušnosť a nezodpovednosť. Podľa istého nariadenia magistrátu mesta sú tam presídľovaní tí, ktorí si nevážia možnosť normálneho bývania – neplatiči nájomného, alkoholicy, povaľáči. Sídliisko Luník IX. v Košiciach je len jednou z variácií na svet pre Iného.

Normalizácia sa však pri plánovaní (usporiadavaní) mestského priestoru neprejavuje len v požiadavke prehľadného rozdelenia a správneho zabezpečenia. Do popredia sa dostávajú aj ďalšie zásady: pravidelnosť, efektívnosť a unifikácia. Výsledný *tvar* nemá upútať alebo prekvapovať, možnosť porovnania sa prehliada. Dôležité je, že spĺňa svoju funkciu. Človek v ňom stráca *tvár*, rozpúšťa sa v anonymnom a monotónnom prostredí. Jednotlivé podlieha spoločenskej uniformizácii, „vúdcí princípy a rozvojové logiky jedné životní formy“¹⁷⁾ sú presadzované ako univerzálne. Spôsoby ideácie a totalizácie života zvýrazňujú **prienik** – množinu spoločného, prienik ako zoskupenie okolo rozumu, ako morálnu väčšinu. Vedú k stretnutiu a zapamätaniu si toho, čo je **rovnaké**, nemenné, to znamená prirodzené. To, potom ako norma tlačí a usmerňuje individuálne správanie. Singularita sa môže zmeniť, ako píše Foucault, na nevýraznú „šedou jednotejnosť univerzálného“¹⁸⁾.

16) Z. Bauman, c. d., s. 101.

17) Wolfgang Welsch, *Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha 1993, s. 41.

18) Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha 1996, s. 52.



*V príbehu o okrídlenom živote sa (okrídleným) vtipom
pripomína aj prenesený význam slova vtáčik.
V jednej scéne vidíme Yoricka a Andreja ako sa kúpu,
očisťujú a pritom bez zábran hovoria
(nielen) o svojich vtáčkoch*

Foto archiv

Jednotlivec sa ale rozpamätáva aj na rôzne formy odporu: neuposlušnosť alebo odmietnutia, náhodné strety s udržiavateľmi poriadku a morálnej čistoty, na celoživotný odboj proti autoritárstvu. Nevšímam si teraz to, odkiaľ hovorí a čo presne požaduje (protestuje ako vylúčený, alebo naopak sám pociťuje potrebu uniknúť.) Primárne je proti ovládaniu a donucovaniu. Bráni sa. Môže zneisťovať daný stav, alebo nerešpektovať mantinely normálnosti. Môže odmietnuť rovnaké ako jednotvárne, ozvláštniť nevýrazné. Svojim životom môže popierať presvedčenie o univerzálnosti, všeobecnej platnosti hodnôt (dobro, pravda, šťastie). „Ríkame: *všichni* prijímajú hodnotu pravdy, *nikdo* nedáva prednosť zlu pred dobrom atd. Všetchny odrůdy racionalismu postulují jistý ‚sensus communis‘, *bon sense*, zdravý rozum, tedy rozum identický u všech lidských bytostí. Ale toto ‚všichni‘ přísně vzato nezahrnuje všechny jednotlivé případy. Platí nanejvýš pro *většinu*, zatímco *menšina* zůstává stranou [...] Jestliže se ‚všichni‘ shodli na tom či onom axiomu, pak tito ‚všichni‘ chtějí *reprezentovat* všechny osoby, jichž se to týká ale tento nárok není legitimní, protože ono *singulární* nejsou ‚všichni‘ a nikdy nebude souhlasit s tím, aby se s ním zacházelo jako s ‚kýmkoliv‘.“¹⁹⁾

19) V. Descombes, c. d., s. 151.

Tí, ktorí stoja bokom, nesúhlasia s konformným a disciplinovaným životom väčšiny a zámerne unikajú do *iné*ho sveta, vystupujú aj vo vybranom filme. Sú to tie, individuálne prípady, ktoré už nedôverujú tomu, čo by malo spájať ľudské bytosti. Oslobodzujú sa – *očisťujú* – od zdravého rozumu vďaka nemu sú siroty. Únik a izolácia v bláznovstve zároveň odhaľuje záujem vnímať život inak – ako pohyb stáleho znovuobjavovania. Postavy filmu nechcú a ani nevedia prijímať normálny život ako **jedine možný** a **jedine daný**, kde existuje istý poriadok – jedna forma života – ako nevyhnutnosť, ktorá „všetko“ usporadúva a z(a)väzuje normami. Sú rozhodnutí vyhýbať sa rozhodnutému životu. Podľa Descomba sa v politickom chápaní singularity delí ľudstvo na dve časti: „na jednej strane masa tých, kto se spokojujú s tým, že jsou pouhou replikou modelu, případem zákona, a na druhé straně menšina – kterou všechna jednomyslná prohlášení nutně nechávají stranou – ‚excentrických‘ anebo, jak se rovněž říká, ‚prazvláštních‘ (ve smyslu *nezvyklých*) případů.“²⁰⁾ Podobne načrtnutý kontrast vystupuje do popredia aj v Jakubiskovom filme. Jeho pôsobivosť, monumentálnosť závisí od **veľkosti** záberu; najzreteľnejšie sa mi však vyjavuje u D. Hanáka: panoramatický obraz stádnosti a priemernosti, do ktorej sú vsadené existencie ako ostrovy jedinečnosti a zvláštnosti.

2. Záujem byť Iným

*Už prichádzajú!
Musím robiť blázna...*

William Shakespeare, Hamlet

*Bláznivosť má stan, kam lze dohledět:
u ní může sídlit téměř celý svět...*

Sebastian Brant, Loď bláznů

Vo filme *Vtáčkovia, siroty a blázni* sa hlavné postavy snažia kvalitatívne rozširovať a zvýznamňovať svoju existenciu vo svete, ozvlášťňovať ustálené a rovnomerné plynutie života. V mene svojej predstavy o šťastí sa vzdávajú „zúženého“ videnia života a naplno otvárajú ventil úniku zo stereotypného reprodukovania hodnôt. Spája ich nechť pokračovať, alebo sa dostať medzi mantinely ustálených životných noriem a skonvenacionalizovaných medziľudských vzťahov. Takýto ich životný postoj sa dá charakterizovať ako istá forma odporu proti tlaku normalizujúcich a sedimentačných síl, vychádzajúcich z daného sociálneho chronotopu. Dôsledkom toho je, že sa stávajú, alebo sú prijímaní ako iní.

Hlavným príznakom je tu teda **záujem byť Iným** (býť Iným je autentické bytie, s ktorým sa spája pocit šťastia); záujem o možnosť vybočenia zo samozrejmeho a normalizovaného, alebo obrazne povedané záujem o preladenie na inú „frekvenciu“, na ktorej

20) Tamtiež.

sú „vysielanie“ i „príjem“ oveľa spontánnejšie a intenzívnejšie. Pozícia človeka ako iného je viditeľná práve preto, že na tejto „frekvencii“ z rôznych dôvodov „nevysiela“ a „neprijíma“ veľa ľudí. Niekde túto životnú frekvenciu potláčajú disciplinujúce zásahy, na inom mieste sú zasa ľudia celý život spokojní s jedinou oficiálnou, regulovanou a anonymnou *frekvenciou života*. Takýto stav – človek nainfikovaný jednotvárnosťou a apatickou ospalosťou – je potom významným úspechom (autoritatívneho) spoločenského režimu.

Štefánikov „syn“ Yorick, fotograf a intelektuál Andrej a židovské dievča Marta sa rozhodli pre najvýraznejšiu a najvyhranenejšiu formu inakosti – život v bláznovstve, *hru na bláznov*. Uverili, že bláznovstvo je tým najlepším prostriedkom na zvýznamnenie života a získanie pocitu šťastia. Uverili, a preto našli odvahu žiť tento radikálne iný **štýl existencie** (štylizácia vzťahu k sebe samému a k ostatným, štylizácia konania; M. Foucault)²¹⁾. Bláznivý životný štýl im dovoľuje správať sa a konať tak, ako rozumný človek nesmie. Bláznivá (ne-rozumná) menšina svojím nepredvídateľným, náhodným správaním potvrdzuje právo na odlišnosť, zdôrazňuje svoju individualitu. Na druhej strane však musí čeliť tlaku väčšiny, ktorá sa ju pokúša napraviť a priviesť späť k rozumu; alebo jednoducho umlčať.

Yorick, Andrej a Marta odmietajú účasť na rozumnom a civilizovanom živote (mýtus úniku: od J. J. Rousseaua po J. Kerouaca), nechcú sa „zaradiť“ stratiť v spoločnosti. Volia ne-rozumný štýl existencie, ktorý je *útek*om a zároveň *protest*om.

2.1. Chalepon géras

*Někdy se člověk cítí neúplný,
a zatím je pouze mladý.*

Italo Calvino, Rozpúlený vikomt

Postavy filmu sa ocitajú v zlomovej životnej situácii, v Kristových rokoch. Človek sa dostáva k vekovej hranici, za ktorou spoločnosť od jeho života očakáva istú spoločenskú užitočnosť a angažovanosť. Očakáva, že obdobie ne-vážnej (ne-rozumnej) mladosti vystrieda vážny a sústredený životný výkon. Tento stret elánu, neviazanej mladosti plnej ideálov a disciplinujúceho vplyvu spoločnosti J. Jakubisko tematizoval už vo svojom prvom celovečernom hranom filme *Kristove roky* (1967). Príbeh dvoch bratov, Andreja a Juraja zachytáva premenu životného štýlu. Príznačné sú Jurajove slová: „Kristove roky, kamarát, to si takto na konečku... Teraz neostáva nič len spadnúť.“ Na tento pád do normálneho života však iní Jakubiskovi hrdinovia Yorick, Andrej a Marta nie sú a ani nechcú byť pripravení. Vracajú sa, aby nespadli. Utiakajú sa k *droge* mladosti nazývanej bláznivosť. Vzдорujú, nepripúšťajú si svoje starnutie. Komediantske a šaškovské správanie sa pre nich stáva východiskom z tohto krízového stavu.

21) Egon Gál – Miroslav Marcelli (Ed.), *Za zrkadlom moderny*. Bratislava 1991, s. 54.

Bláznivá hra je pokusom o *zastavenie času*, je pokračovaním, alebo predĺžením šťastnej mladosti.²²⁾ Slová samej Bláznivosti (Erazmus Rotterdamský, signál dialogického vzťahu) sú viac ako presvedčivé: „Je to holá pravda, že jinoši, jakmile trochu vyspějí, začnou do sebe míti cosi mužského [...] pak už květ jejich krásy postupně vadne, čilost ochabuje, vtipnost upadá, životní síly se ztrácejí; a čím více se ode mne vzdalují, tím méně mají ze svého života, až konečně se dostaví ono řecké ‚chalepon géras‘, neboli svízelné stáří, které je velkou obtíží nejen pro ostatní, nýbrž i samo pro sebe.“²³⁾ Pre Yoricka, Andreja a Martu je to príliš veľká strata. Chcú sa vyhnúť chybnému kroku, ktorý by viedol až k takejto premene. Preto sa radšej ďalej držia bláznivosti. V istom zmysle odstrašujúcim príkladom sa pre nich stáva starý pán domáci. Ich vzťah k nemu je najmä vzťahom k starobe ako takej.²⁴⁾ To, čo pre nich znamená skúsenosť starnutia, príznačne zachytáva napríklad sekvencia, v ktorej pán domáci zomiera prvý krát (v celej „hre“, t. j. filme, má tri životy): po chvíľach šťastia na neho zrazu doľahne smútok a opäť prežije jeden z týchto záchvatov stareckého žiaľu („Zostarne člověk a srdce ho bolí a bolí a bolí... bolesťou veľkou.“) Yorick a Andrej si uvedomujú, že pán domáci niekde urobil *chybný krok* („Tento člověk v mladosti dopustil sa chyby.“) Inscenujú krátky proces so starobou:

Yorick: *Ruku na srdce Andrej, nebolo by lepšie*
Andrej: *všetkých starcov spáliť.*
Yorick: *Áno, tečie z nich odporný žltý sople, pot*
Andrej: *a sliny, fuj!*
Domáci: *(smiech)*
Andrej: *Už zďiaľky člověk cítí*
Yorick: *zápach ich stareckého moču.*

Rozhodnú sa pre kremáciu. Naložia pána domáceho na klavír, ktorý sa pre neho stal symbolom premárneného života („Zostarne člověk a srdce ho bolí... Ani hrať na klavíri som sa nenaučil.“), a v mene bláznivosti, v mene tej, ktorá jediná „prodlužuje jinak tak prchavé mládí a oddaluje strastiplné stáří“²⁵⁾, ho slávnostne *pochovajú* – klavír sa spolu so svojím nákladom stratí vo veľkom čiernom otvore pekárenskej pece (prvá cesta do pekla).

Yorick: *Aká bola kremácia?*
Andrej: *Tak akurát.*

22) Začiatok filmu mal mať podľa scenára inú podobu. Vo filme nenájdeme tieto Yorickove slová, ktoré vyslovuje pri pohľade na mentálne postihnuté deti, a ktoré sú úzko späté s témou návratu do mladosti: „Zamrzli v detstve, anjelíci. Nikdy sa nebudú zbytočne pokúšať znovu ho nájsť... Dívam sa na ne, na tie tupé tváričky a závidím im... Ich je kráľovstvo nebeské, oni poznajú tajomstvo a tohoto tajomstva sa nemocníš... Jedinú nádej mám ešte v šialenstve a v smrti. Potom sa možno s nimi stretnem...“ Pozri Juraj Jakubisko – Karol Sidon, *Vtáčkovia, siroty a blázni (režijný scenár)*. Bratislava 1968.

23) Erasmus Rotterdamský, *Chvála bláznivosti*. Praha 1966, s. 21.

24) V jednej zo svojich esejí pripomína tento pocit zo staroby aj J. L. Borges: „Ačkoli lidé sami podléhají smrti, nemocem a stáří, pohled na starce, nemocného nebo nebožtíka je odpuzuje; Buddha pravil, že právě tento psychický otřes se mu stal podnětem, aby opustil rodný dům a oblékl si žlutý háv askétů.“ Jorge Luis Borges, *Podoby jedné legendy*. „Světová literatura“ 36, 1991, č. 5, s. 130.

25) E. Rotterdamský, c. d., s. 25.

Prvý a neskôr i druhý neprirodzený, neobvyklý odchod pána domáceho zo sveta (druhý krát sa s ním Yorick lúči slovami: „Dovidenia v pekle, pán domáci.“ Dialogický kontakt – „pohyb dopredu“ – k poslednej časti trilógie *Dovidenia v pekle priatelí* /1970/) je najmä symbolickým vysporiadaním sa so starobou. Bláznivá mladá trojica nie je pripravená (naladená) na pocity márnosti i premárnenosti, pocity bolesti, alebo trpkosti. Preto sa rôznym spôsobom pokúša vyhnúť onomu **chalepon géras**. Neustále manifestuje svoju vôľu zotrvať v mladosti.

V rámci rozširujúceho čítania (dôraz na intertextuálne relácie) by som rád na tomto mieste spomenul dialogické prepojenie medzi Jakubiskovým filmom a Shakespearovým Hamletom, ktorý sa odкрýva prostredníctvom motívu staroby, starnutia. Práve v uvedenom fragmente rozhovoru Yoricka a Andreja o starcoch ako keby zaznel cudzí (Hamletov) hlas: „Ten ničomný posmeškár tu tvrdí, že starci majú sivé brady a tváre samá vráska; z očí im tečie hustá živica a slivkovožltý hlien, a že trpia na katastofálny nedostatok dôvtipu [...] Hoci tomu slepo a do písma verím, jednako nepokladám za vhodné, ak sa takéto veci dajú na papier...“²⁶⁾ Shakespearov text sa teda dialogicky ozýva vo *Vtáčkoch*, *sirotách a bláznoch* (výrazne negatívny príznak staroby). V zmyslovej konfrontácii tieto dva umelecké texty vzdialené od seba v čase i priestore navzájom o sebe nič nevediace (Bachtin) nadviazali intenzívny dialogický vzťah (v analogickom vzťahu sú *Vtáčkovia*, *siroty a blázni* napríklad k renesančnej Narrenliteratur – Erazmovej Chvále bláznivosti alebo Brantovej Lodi bláznov). Vo filme je aj explicitný poukaz na Hamleta – čítajúca Marta a záber na obal knihy, výber mena pre hlavnú postavu filmu a iné súvislosti.

2.2. Fotografia ako dôkaz

Pre mňa je fotografia okamžitým poznaním.

Henri Cartier-Bresson

Po rozprave o starnutí sa teraz budem venovať inej stránke ne-rozumného štýlu existencie, ktorý si zvolili hrdinovia filmu – bláznivému životu ako **protestu**, alebo inak povedané, bláznovstvu ako úteku pred pocitom bezmocnosti. Yorickov, Andrejov a Martin záujem byť iným nie je vyvolaný len krízou Kristových rokov, nie je motivovaný len snahou ustrnúť šťastne v mladosti, upevňuje ho tiež „špinavosť života“, ktorú vidia (*fotografujú*) okolo seba.

Byť Iným (ne-rozumným) znamená odlúčenie, útek zo života, ktorý je až príliš poznačený rozumnosťou a mravným zmyslom. Dobrovoľný únik „za hranicu“, pozícia „na druhej strane“, vyjadruje nechť patrí k civilizovanej spoločnosti, byť bezmocnou súčasťou (alebo súčiastkou, ktorá sa dá podľa potreby pritiahnuť, uvoľniť, alebo aj vymeniť) poriadku, v ktorom podľa nich vládne pokrytectvo a otupujúca konvenčnosť. Hrdinovia filmu sa teda stali bláznami aj preto, že už stratili dôveru k zdravému rozumu a mravnému zmyslu. Pripravili ich o rodičov. Vďaka týmto ľudským „kvalitám“ sú sirotami. V jednej

26) William Shakespeare, *Hamlet*. Bratislava 1975, s. 59.



Stretnutie sirôt na Bradle.

*Spomínanie na rodičov, ktorí sa vzájomne pozabýjali.
Hranica medzi bláznivým a rozumným sa tu stráca,
vyhranené pozície sa k sebe približujú a do seba prenikajú.*

Foto archiv

sekvencii filmu ich môžeme vidieť pri mohyle Yorickovho „otca“ na Bradle, kam si urobili výlet; spomínajú na rodičov:

Marta: Vážne to bol tvoj otec?

Yorick: Neveríš mi? V živote som ho nevidel.

Ostala mi po ňom iba socha a bláznivosť.

Marta: A matka?

*Yorick: Moja matka. Moju matku zabili ľudia, o ktorých sa hovorí,
že sú rozumní. Ale dávno, však Andrej?*

Andrej: Áno.

Marta: Moji rodičia boli v Poľsku a zabili ich blázni.

*Andrej: Mojich rodičov majú na svedomí Židia...
Židia, rozumieš?*

Yorick medzitým od seba odtrhol tri pruhy slovenskej zástavy a na každom z nich urobil uzlík. Vyrobil si tri **iné** „postavičky“, rôznej farby (národnosti, svetonázoru, náboženského vyznania, atď.):

*Yorick: Naši rodičia sa medzi sebou povraždili
a my sme ostali siroty.*

Hranica medzi rozumnosťou a bláznivosťou sa stráca ako pri pohľade zďiaľky a cez matné sklo. Ostáva len pocit absurdna a skepsy.

Zvláštna životná forma, ktorú pre seba objavili, je teda okrem iného aj spôsobom existencie človeka ako „nezúčastneného účastníka života, pozorovateľa a zároveň zrcadla života“²⁷⁾. Pozorujú, všímajú si, vnímajú život a *fotografujú* ho (Andrej fotografuje, Marta „fotografuje“ očami). Zachytávajú *čisté* šťastie – železničiarov „domček biely a dve kozičky“; ale aj zlobu a nenávisť – znásilnenie, streľbu na ulici. Tieto *špinavé* fotografie sú pre nich röntgenovými snímkami chorej spoločnosti.

*Andrej: Áno, máš pravdu, svet je špinavý,
hnusný a bezcitný.*

*Marta: A ja ho ticho fotografujem svojimi očami.
Ako všetko, čo je na ňom zlé. A čím viac
toho do seba dám... potom, až raz si to
odnesiem so sebou... tým menej zla zostane na svete.
Ako sa niekto opíja vodou, tak ja sa opíjam
všetkým tým, čo je na svete škaredé.*

Fotografovanie má však v ich živote aj ďalšiu, prozaickejšiu funkciu – je zdrojom obživy. Aj blázon je človek a sloboda ho úplne nenasyti. Hrdinovia filmu, ktorí sa odtrhli od života (ich životným štýlom je bláznovstvo), nemôžu mať **normálne** povolanie. Odpracovať si každodennú „šichtu“ a po nej blázniť (Yorick to skúsil, ale dlho mu to nevydržalo). Problém s prácou je preto vyriešený tak, aby príliš nezasahoval do podoby samého života (slobodného, nezávislého). Z trojice je zamestnaný iba Andrej. Má tvorivé a neobmedzujúce povolanie – je umelcom, fotografom, jediným živiteľom bláznivej domácnosti.

Motív nestranného, nezúčastneného pozorovania šíriacej sa zloby v živote tematizuje aj Hanákova 322, čím sa nám odкрýva ďalší intertextuálny spoj medzi týmito dvoma filmami. Pozíciu odinakiaľ hovoriaceho (pozerajúceho) dokázal v 322 zaujať – nie bláznivý – lekár ošetrojúci Lauka. Nevytrháva sa radikálne z rozumného života, ale je nespokojný, a preto sa dokáže *zastaviť* a pozorovať:

*Lekár: Jediné čo trvá... to je ľudská zloba
rozrastá sa... tu, všade
a lieky nie sú
sú len nahrážky.*

Lauko: Dá sa to vyliečiť?

Lekár: Keď sa to včas pozná. Ale zlí sú len tí druhí.

Lauko: Vy nie ste spokojný.

*Lekár: Už pouze přihlížím, aniž zasahuji,
pozoruji, pozorované si pamatují
a obklopuje mě ticho.*

27) Michail Michajlovič B a c h t i n, *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 290.

Bláznovstvo sa pre hlavných hrdinov filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni* stalo prostriedkom (*liekom?*) na predĺženie mladosti, prostriedkom proti márnosti všetkého, čo podlieha „zákonom moci“. Bláznivá hra sa stala zdrojom šťastia („...iba bláznivosť ti dáva záruku, že neostaneš nešťastná“). Pomohla im prežiť autentický zážitok, objaviť skúsenosť jedinečného, neočakávaného. Prostredníctvom nej naraz objavili chvíle skutočnej radosti. Získali pocit vlastnej osobitosti a jedine v nej nachádzajú voľnosť a slobodu. V jeden slnečný deň to pri hre v podkroví najpríznačnejšie deklaruje Yorick:

*Budú ti hovoriť, že si blázon,
ale čo ťa je do nich, keď je ti dobre.
A je ti dobre, pretože si slobodný
a si slobodný, pretože si blázon.*

Bláznivá hra však nie je pravým **liekom**, ktorý privádza človeka k šťastiu. Je to len **nahrážka** (droga), ktorá síce vytvára intenzívny, ale iba krátko trvajúci pocit šťastného opojenia. Bláznenie opantáva najmä prísľubom pokračovania, umožňuje zotrvávanie v stave ne-viazanosti. Krok (seba)poznania sa odkladá na neskôr. Vytriezvenie je o to bolestivejšie.

3. Figúry ne-rozumu

*Mužem se člověk stává volbou nebo donucením;
příčemž donucení je extrémním případem volby.*

Petr Rákos, Askiburgion

Bláznivé nie je jediné *iné* v tomto filme. Inakosť je tu artikulovaná aj pomocou ďalších foriem ne-rozumného života. Na okraji prežívajúcim ne-rozumným spôsobom existencie – príkladom prehrešku a amorálnosti v normálnej spoločnosti – je homosexualita. V úvode filmu Yorick objavuje v sprievode námorníka-homosexuála, ktorého náhodou stretol na ulici, **ich** spoločnosť. Námorník ho pozval na svoj posledný večierok „len pre pánov“. Postava námorníka je zaujímavá práve tým, že je zachytená v bode zlomu. Stretnutie so svojimi je posledné preto, že sa musel rozhodnúť: *bud'* neustála represia zo strany disciplinujúcej spoločnosti, *alebo* normálny, usporiadaný život. Rozhodol sa proti sebe:

*Námorník: Zajtra sa žením, kamarát... žením, vieš?
Takí pekní chlapci sú ešte na svete
a ja som stratený, stratený, stratený...*

Najbližším ostrovom ne-rozumu, ktorý motivuje (*vyživuje*) bláznovský trojuholník je ústav pre mentálne postihnuté deti. Fascinujú ich deti, ktoré „zamrzli“ v detstve. Na vyjadrenie vzťahu rozumnosti k týmto nerozumným bytostiam stačí uviesť slová rádovej sestry (!), ktoré povedala Andrejovi a Marte, keď navštívili ústav:

*Sestra: Keď som ich videla prvýkrát, chcelo sa mi plakať.
Viete, z týchto detí už nikdy nebudú ľudia.*



Symbióza okrídleného života
Foto archiv

Toto vyjadrenie na seba púta pozornosť zjavnou neúplnosťou. Dodávam preto: už nikdy nebudú **rozumní** ľudia. Sestra netuší, že práve to im Yorick, Andrej a Marta závidia.²⁸⁾

4. Okrídlený život

Veľavážení, sme s Daidalovho rodu.
Elo Havetta, Slávnosť v botanickej záhrade

Obraz *človeka s krídlami* (motív lietania, daidalovský, vtáčí motív) je v ľudskej kultúre bohato dotovaný **intertextuálny archetyp** (U. Eco).²⁹⁾ Má niekoľko charakteristických čŕt. Predovšetkým vyjadruje túžbu po zmene ľudskej určenosti, pripútanosti k zemskému povrchu. Lietanie je pre človeka stav, v ktorom sa prekonáva tiaž zeme. Je to vytrhnutie z rádu pozemského a priblíženie k nebeskému (rajskému). *Okrídlená bytosť* stelesňuje voľnosť, slobodu, ne-spútanosť; je výrazom ne-závislého pohybu vo svete.

U Jakubiska sa motív okrídleného života ohlása už v *Kristových rokoch*, ktoré sú z istého pohľadu príbehom dvoch letcov: vojenského pilota (Andreja) a umelca na voľnej

28) Pozri poznámku č. 22.

29) U. E c o, c. d., s. 200.

nohe (Juraja). Lietanie je tu zámerne konfrontované samo so sebou. Obe jeho formy predstavené vo filme, sú príznačné pre istý štýl existencie. Pre Andreja je lietanie už iba každodenné zamestnanie poznamenané strachom („Vieš čo je to – báť sa? Deň čo deň?... že z teba nezostane ani gombík?“) Vojenský pilot lieta podľa presného rozkazu, riadi sa letovým plánom, čas vo vzduchu sa zapisuje ako letové hodiny. Jeho dolet je ohraničený. Počas letu je pod neustálou kontrolou základne, z ktorej vzlietol a na ktorú sa tiež *musí* vrátiť. Andrejovo lietanie má dokonca presne stanovenú hodnotu (jeho manželka ho dala, predtým ako mu „zdrhla“, poistiť na šiestdesať tisíc Kčs). Juraj nepotrebuje také krídla ako Andrej, aby vzlietol. Maliarova *okrídlená duša* vo svojich úletoch fantázie nepozná obmedzenia (Juraj: „Kamarát, ja som vedel lietať vyššie než ty! Ideály! Čo ja som mal za ideály!“) Avšak v *Kristových rokoch* obaja poznávajú, že lietať sa dá len istý čas – do istého veku.

„Leitmotív“ *Kristových rokov* dialogicky rezonuje aj vo **Vtáčkoch**, *sirotách a bláznoch*, avšak ako na to upozorňuje už názov filmu, vo výrazne modifikovanej podobe.³⁰⁾ Yorick, Andrej a Marta sa predstavili ako tri siroty, ktoré strata rodičov presvedčila, že viac ako s rozumom budú šťastní v bláznovstve. Od začiatku filmu však nie sú len sirotami a bláznami, ale aj vtáčkami. Ich otvorený dom sa stal **skrýšou okrídleného života** (G. Bachelard).³¹⁾ Spolu s nimi v ňom poletuje množstvo papagájov, holubov, vrabcov. Rôzne zábery nám ich ukazujú na stoloch, v posteliach, skriniach. Na niektorých miestach vyčnievajú z podlahy veľké konáre, akoby strom rástol cez dom. Svet bláznovstva, v ktorom žijú je skutočným vtáčím svetom. Yorick, Andrej a Marta vďaka vtáčkom objavili svoje krídla. Vraciam sa k záberu, v ktorom ich kamera sníma v izbe prežiarenej ranným slnkom, v najintímnejšom kúte ich veľkého hniezda. Vo veľkej posteli sa stretli vtáčkovia s vtáčkami medzi vtáčkami jeden z nich prehovorí:

Yorick: *Sme šťastní, sme šťastní,
šťastní, sme šťastní, veru, veru, šťastní...
Človek sa dotýka samých pekných vecí,
vonia trávu a drevo,
koža mu vonia slnkom,
okolo lietajú vtáčkovia a pípajú...
Človek má dobrých ľudí okolo seba
a v duši má kľud.*

Hniezdo na strome je domom vtákov. Yorick, Andrej a Marta si vystlali dom ako vtáčie hniezdo. Symbióza okrídleného života.

30) Jediný pilot-vojak, ktorý sa vo *Vtáčkoch*, *sirotách a bláznoch* spomína, je generál M. R. Štefánik. Podobne ako Andrejovi mu lietanie šťastie v živote neprinieslo. Na rozdiel od Andreja („...A nikto o mne nevie. Kto o mne vie? Povedz!“) bol Štefánik známa osobnosť. Národnú legendu o veľkom Slovákoví Jakubisko silne parodicky akcentuje: „Milanko náš, generále náš, vrtula sa ti zlomela, krídelka sa ti polámali, kolečka sa ti polámali... a ty si spadol, ty si dengel... Keby si sa aspoň tej radosti dožil, jakú mohly sme ti vystavali.“

31) Gaston Bachelard, *Poetika priestoru*. Bratislava 1990, s. 156.

5. Rituál prechodu

Očistiť se neznamená prosté a jednoduše zbaviť se nečistoty.

Gaston Bachelard, Voda a sny

Príbeh o bláznovstve sa začal rozvíjať medzi dvoma pozíciami na čiare priateľstva. Jej kvalita, priame plynutie alebo naopak nerovnosti a zlomy sa postupne vyjavujú pri kryštalizácii postu tretieho. Zaujala ho žena, ku ktorej si oba mužské subjekty hľadajú cestu. Pre jedného je najmä erotogénnym bodom, stala sa centrom túžby a vzrušenia. V druhom vyvoláva (spočiatku) odpor a znechutenie, číta ju ako zlú spomienku. Jej blízkosť inšpiruje komplikované vzájomné vzťahovanie sa. Spojenia medzi nimi nie sú stabilné a konzervované, komunikácia v bláznovskom trojuholníku sa mení, prevracia, obohacuje sa, alebo stráca. Ženský element prenikol do blízkosti dvoch priateľov, spútal ich pozornosť a tým ešte viac izoloval. Nakoniec sa však prejaví jeho erózivna schopnosť, rozomieľajúca väzby priateľstva. Odhalí sa neschopnosť – alebo nemožnosť – rozdvajať sa. Chcel by som teraz rozpísať jeden z dôležitých momentov procesu približovania a odcudzovania sa trojice bláznov, upozorniť na *rituál očisty* – prijatie nového člena do bláznovského stavu, jeho zasvätenie do ne-rozumnosti, vytvorenie spoločenstva vydedencov. Príchod neznámej osoby (v prvých obrazoch je to skrytá ženskosť), prebudenie sa v dome ovládanom bláznivosťou otvára reťazec príznakov, ktoré ohlasujú problematiku iniciácie, obradov prechodu (*rites de passage*) v Jakubiskovom filme. Paradigma **znovu-zrodenia** je aj tu najvýznamnejším princípom zasväcovacieho, očistného obradu. Ide v ňom najmä o objavenie a prechod do inej kvality života; zvýrazňuje sa vnútorná premena, ktorá prehĺbuje a obohacuje existenciu. Podstatné je zavrhnutie sveta, symbolická smrť postavy pre doterajší „nepravý“ život a prienik do dokonalejšieho stavu. Odchod mimo svet predstavuje nový začiatok, jeho zmyslom je hľadanie cesty k sebe samému.

Do tkaniva textu sú zapletené rôzne iniciačné prvky: záhubná posteľ (lôžko zániku, snov a delíria), očistná kúpeľ vo vani, v skúške hrajú dôležitú úlohu heslá, vyzvania, mená (príznačné je meno a pôvod zasvätiťľa – Yorick, syn M. R. Štefánika; nové meno pre adepta – Sibylla), kresby (na tele adepta), predmety (rukavice, odev bláznov, fotoaparát), zvieratá (vtáci). Je to len zlomok z toho, čím sa zaplnil priestor zasvätenia. V súvislosti s prechodom do vyššieho stavu sa zvýznamňuje aj susedstvo ústavu pre mentálne postihnuté deti (blízkosť blázninca ako iniciačný motív, D. Hodrová).

Vtáčkovia, siroty a blázni žijú v meste – usídlili sa v starom, opustenom a schátralom dome. Okrem tých projektovaných (okien a dverí) má množstvo iných otvorov – diery v múroch, v podlahe, v streche. Je to **dom** deravý a otvorený ako **ementál**. Vstupovať do tohto priestoru sa dá mnohými spôsobmi. Dokazuje to napríklad záber, v ktorom prichádza domov Yorick, vracajúci sa z väzenia, v sprievode Andreja a Marty. Do domu vchádzajú prebúranou dierou v mure nad normálnym vchodom. Využitie možnosti nie normálneho vstupu do domu je príznakové. Takéto prekročenie hranice oddeľujúcej priestor domu od vonkajšieho sveta ho robí semioticky príznakovým. Poukazuje na miesto, kde nevládne rozumnosť. Výnimočnosť (tajomnosť) domu je dosiahnutá zrušením poriadku životných úkonov spojených s normálnym obydľím. Zvláštny interiér



Jedna z posledných fotografií Yoricka s „otcom“, letcom, generálom, živou legendou.

Pri jednej z ciest na Bradlo Yorick spomína, že ho v živote nevidel.

Ostala mu po ňom len socha a bláznovstvo.

*Ťaživá blízkosť otca – veľkého Slováka –
ho na konci strhne do smrti.*

Foto archiv

priam vyzýva k neužitočnému a nekontrolovanému bláznovskému pohybu: sedí sa na zemi, spí sa na skrini, z poschodia sa schádza po žrdi.³²⁾ Ešte dôraznejšie nás na nie-normálnosť miesta upozorňuje ďalšia, najbláznivejšia cesta, ktorou sa dá do domu vstúpiť. Sú to drevené trámy, ktorými sa opiera o vedľajší dom – ústav pre mentálne postihnuté deti. Tieto drevené „mosty“, po ktorých ich chodia deti z ústavu navštevovať, spájajú bláznivosť, vytvárajú jeden ne-rozumný svet. Určenie miesta bláznivosti, jeho vymedzenie v priestore **ovládanom** racionalitou a mravným zmyslom sa stáva základom priestorového modelu textu. Topologická štruktúra filmu by sa dala zapísať takto:

vnútorný priestor
(svet ne-rozumu: dom – ústav)

– *vonkajší priestor*
(svet rozumu)

32) Popis interiéru by mohol byť samostatnou kapitolou. Z množstva vecí si všimnime len *skriňu*, ktorá však domínuje všade, kde v dome s kamerou nazrieme. Skriňou sa vytvára priestor v rohu miestnosti, kde sa dá ukryť i milovať; Na skrini sa spí, skriňa položená na zemi predstavuje Lazarov hrob, dvere skrine sú zároveň vchodom do kúpeľne, skriňa ako stavebný materiál na nový dom... Význam možných typov vnútorných priestorov (zásuvka, skriňa, kút). Porov. G. Bachelard, c. d.

Sebainternovanie v dome ako vytrhnutie sa zo „špinavého, hnusného, bezcitného sveta“, okrem iného znamená, že život vo vlastnom svete je stavom čistoty a prostoty, pravým životom. Dokazuje to práve **prijatie** nového člena, Marty. K Yorickovi a Andrejovi sa dostáva až neskôr – potom ako toho prvého „zachránila“ na slávnosti homosexuálov. Od prvého záberu v dome je zdôrazňovaná jej **špinavosť**. Je na krátko ostrihaná, pretože je všivavá, neskôr ju tiež vidíme v posteli chorú blúzniť v horúčke (chorá a špinavá sníva o vode – mori, hmote, ktorá ju zbaví trápenia: „Modré a studené, sväté ako smrť... more ako smrť... zabudnem...“). Pri hre na slepú babu – herný aspekt zasvätenia – sa s ňou Yorick a Andrej pohrávajú, uhýbajú, aby sa ich nedotkla, pričom ju ale Yorick provokuje: „Zašpiň ma, zavšivav!“ Po skončení hry nasleduje **rituál očisty**. Marta sa zašpinila a zavšivavila vonku, preto teraz podstupuje kúpeľ vo vani, ktorým zo seba zmýva Nečistotu. Yorick ju dokonca pokrstí šampanským:

*Yorick: Teším sa na more čo zmyje zo mňa všetkú špinu...
Krstím ťa menom Sibylla.*

Marta bola prijatá do stavu bláznovského (Na čisté telo jej Yorick namaľuje bláznivé kresby, vtáčkov, atď.) Prechod je završený neskôr, pri ceste autom na Bradlo, keď dostane rukavice, aby si zachovala nadobudnutú Čistotu.

6. Samota/smrť – epilóg

Cítím nad sebou smrť jako bystřinu...
Antonin Artaud, O sebevraždě

Smrt není ničím proti opuštění.
Petr Rákos, Askiburgion

V objavovaní iného štýlu existencie sa odráža vnútorná potreba uniknúť tlaku úzkosti a určenosti smiechom. Spochybňovanie a zanedbávanie komunikácie s vonkajším svetom **uvoľňuje** trojicu bláznov, zakladá to ich pocit šťastia. Prežívajú ho však v úzkom kruhu, spoliehajú sa na vzájomnú blízkosť, pripútavajú sa k sebe. Ich spojenie silnie tak, ako silnie zovretie tanečníkov, ktorí sa prepadli do radosti z pohybu: v zrýchľujúcom sa tempe strácajú kontakt s okolím, vnímajú ho ako rozmazanú škvrnu. Na dosah vrcholu i pádu. Z kruhu bláznivosti nakoniec vypadáva Yorick. Dochádza k **zdvojeniu** vzťahu – ako tretí musí ustúpiť z bezprostrednej blízkosti („...chceli byť bláznivi, ale láska im to znemožnila“). Čím väčší bol prienik medzi nimi, tým horšie sú predstavy o roz/pade. **Rozklad** vzťahu znamená **pád**. Prepojenia pocitu a miesta sú príznačné: keď hovoria o slobode a šťastí sú hore, napríklad v podkroví s deravou strechou; v čase krízy sa ocitajú dole – v podzemí. Zostup na dno.

Vo víre strachu a (seba)ľútosti Yorick znecitlivie, koná impulzívne. V tomto filme je reakcia opusteného človeka krutá. Zasahuje (zraňuje) vzdiaľujúcu sa milovanú bytosť. Krutosť tu vystupuje ako výraz extrémneho záujmu, „krutosť je nedbale prováděná odvěta“³³⁾.

33) Petr R á k o s, Askiburgion. Praha 1995, s. 50.

Samota preniká telom ako bolesť, pomaly a suverénne. Príklon k smrti je rozhodnutím uniknúť jej. Skrytá dispozícia človeka zabiť (sa). Uvažovanie o smrti – samovražde – sa u Jakubiska opiera o vodu, more. Je to jeden z domovov smrti. „Pro některé snivce je voda kosmem smrti.“³⁴⁾

Yorick sa dokázal zbaviť tiaže zeme. Nezbabel sa však nikdy ťaživej prítomnosti „otca“, ktorý mu na konci cesty pomáha splynúť so smrťou, núti ho, aby poslúchol volanie vody.

*Andrejov hlas: Krásne je byť spravodlivý,
smutným byť je krásne, mať deti,
žiť,
najkrajšie je byť dieťaťom.
Ale čo je krásne mimo všetku pochybnosť,
je nebyť vôbec...³⁵⁾*

Mgr. Martin Kaňuch (1973)

Je doktorandem na katedre filmovej vedy VŠMU v Bratislave. Venuje sa poststrukturalizmu, teóriám intertextuality a umění paměti.

(Adresa: Katedra filmovej vedy VŠMU, Ventúrska 3, 811 03 Bratislava)

Vtáčkovia, siroty a blázni

Štúdio hraných filmov, Bratislava. I. tv. skupina A. Marenčin – K. Bakoš, 1969

Režie: Juraj Jakubisko. **Námět a scénář:** Juraj Jakubisko a Karol Sidon. **Kamera:** Igor Luther. **Střih:** Bob Wade. **Hudba:** Zdeněk Liška. **Zvuk:** Alexander Pallos. **Architekt:** Anton Krajčovič. **Výprava:** Vojtech Brázdovič. **Kostýmy:** Milena Doskočová. **Vedoucí výroby:** Ján Svikruha. **Hrají:** Philipe Avron (Yorick), Magda Vašáryová (Marta), Jiří Sýkora (Andrej).

Další citované filmy:

Casablanca (Michel Curtiz, 1943), *Dovidenia v pekle priatelja* (Juraj Jakubisko, 1970), *Eden a potom* (Allain Robbe-Grillet, 1970), *Kristove roky* (Juraj Jakubisko, 1967), *Slávnosť v botanickej záhrade* (Elo Havetta, 1969), *Tri dcéry* (Štefan Uher, 1967), 322 (Dušan Hanák, 1969).

34) Gaston Bachelard, *Voda a sny*. Praha 1997, s. 109.

35) J. Jakubisko – K. Sidon, c. d.

SUMMARY

THE MAD AS THE OTHER

Martin Kaňuch

The analysis of Juraj Jakubisko's film *Little Birds, Orphans and Fools* (1969) focuses on the phenomenon of madness, simplicity and otherness, which is symptomatic for the Slovak cinematography of the turn of the 60's and 70's (dialogic connections with the films of E. Havetta, D. Hanák).

The first part of this work marks out a certain territory of the theme. Here, otherness (e.g. madness) is reflected on and accepted as a manifestation of the singular, of the minority. It contemplates otherness as eccentricity, strangeness, lack of poise or anti-social behaviour. The research is in this part based on several fundamental oppositions. It follows the movement of the boundary between the universal and the singular, the sane and the in-sane, the normal and the mad. The most evident characteristics of our experience with The Other are discussed here. What is constitutive is the act of dividing, the decision to mark out a place for those who are different. The world of The Other rests upon the need of the sane majority to draw dividing lines and put everything experienced as alien, feared and unacceptable behind them. The place we are standing at underlies our attitude, it is a condition of our relation to what we characterize as the other. It is the position on the side of normality, search for the place in the grouping around reason (M. Foucault). The experience of The Other was in the Memory established primarily as an experience of division. Sociological works of Zygmunt Bauman and also philosophical texts of Michel Foucault, Vincent Descombes and Julie Kristeva served here as an important impulse to the inspiration.

The second part of this work is an attempt at analytical reading emphasizing intertextual relations. One of the intentions of the interpretation of Jakubisko's film is to reflect on the motives and methods, through which its main characters strive to make the steady and uniform passage of life extraordinary. Namely the practices of a nonconformist and undisciplined life, the purification of oneself of the sober mind, are paid attention to. Štefánik's „son“ Yorick, Andrej, the photographer and intellectual, and a Jewish girl Marta chose the most pronounced and outspoken form of otherness – life of madness, playing the mad. They dare live a radically different style of existence (stylization of the relationship to oneself and to the others, stylization of the doings, M. Foucault). The choice of the in-sane style of existence is an escape (e.g. from the old age) and at the same time a protest (against the meanness of the world, the sense of helplessness and vanity). Madness elates mainly by a promise of breaking the bonds, but it allows only a temporary persistence in a state of un-ruliness. The step of (self)understanding is postponed for later. In the film, the experience of the other as a madman is outlined distinctly with several motivic lines: growing old, observation and registering of the meanness of the world, affinity of the different figures of in-sanity (homosexuals, mentally deficient children, madmen), flying, purification (consecration), suicide.

Translated by Alena Fidlerová