

Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka

Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka.

Slovenský filmový ústav, Bratislava 2000, 211 stran, náklad 1000 výtisků.

Nová knižná edícia Camera obscura, ktorú začal vydávať Slovenský filmový ústav si kladie za cieľ priblížiť čitateľovi diela súčasných tvoriacich slovenských režisérov. Je pochopiteľné, že takýto úmysel je možné realizovať mnohými spôsobmi – súborom publikovaných článkov a recenzií počnúc a monografickým dielom končiac. Publikácia *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka* sa však zároveň usiluje o určitú nenásilnú konfrontáciu názorov režiséra (v piatich samostatných rozhovoroch) s teoretickými náhľadmi autorov, ktorých orientácia a zázemie nie sú výlučne filmologické a nepohybujú sa dokonca ani v hraniciach jednej kultúry. Preto výsledný obraz môže byť plastickejší a v konečných dôsledkoch je vlastne i určitou formou svedectva o bezprostrednej situácii v teórii samotnej.

Základ knihy tvoria štyri štúdie slovenských a českých teoretikov, ktoré sprevádzajú rozhovory s Martinom Šulíkom, celok dopĺňa pomerne rozsiahla fotodokumentácia a napokon, čo je potrebné oceniť zvlášť, i filmografia a bibliografia. Domnievam sa, že práve preto sa podarilo na pomerne malej ploche sústrediť rad názorov, ktoré sú podnetné v mnohých smeroch. Štúdie i rozhovory sú viazané ku konkrétnym jednotlivým filmom Martina Šulíka, preto nevylučujú čitateľský záujem ani ako samostatné útvary, bibliografické údaje umožňujú pokračovať aj iným smerom, teda za rámec knihy samotnej.

Úvodný *Rozhovor prvý* s Martinom Šulíkom je venovaný obdobiu jeho štúdií a vlastným začiatkom: osobnostiam ktoré ho najväčšmi ovplyvnili, témam, ktoré ho doteraz neopúšťajú. Akcentuje v ňom svoje východiskové pozície pri tvorbe – cestu od námetu alebo písaného scenára až k tvorivému režijnému prepracovaniu. (Rozhovory viedli Marián Brázda, Martin Kaňúch a Peter Michalovič.)

Autorom úvodnej štúdie *Popis filmu Neha* je slovenský filmológ Martin Ciel. Sústreďuje sa v nej na rozbor výrazových prostriedkov filmu a pomerne podrobný popis charakterov i jazyka protagonistov, ktoré vystupujú do popredia v rade nečakaných zvrátov, zvyšujúcich divácky záujem i vnútorné napätie diela. Prejavuje sa to i v celkovej atmosfére filmu: „Pripomením dôraz na americké plány a polodetaily (prípadne v menšej miere používané polocelky a detaily) a je jasné, že sa autori pohybovali v strede tabuľky celok – polocelok – americký plán – polodetail – detail – veľký detail. Z toho vyplýva aj stiesňujúca (dusná, uzavretá) atmosféra filmu a následne tiež pocit, ktorý vyvoláva. V tejto situácii výrazne pomáhalo obmedzené svietenie, temné pozadia a pod., ktoré neboli nefunkčné a neatraktivizovali dej, ale účinne ho rozvíjali a udeľovali mu ďalší rozmer. Precízne herectvo všetkých predstaviteľov bolo tlmené podobne, ako bola tlmená farebnosť filmu“ (s. 44). Martin Ciel sa paralelne zamýšľa aj nad problémom filmového jazyka, a prikláňa sa, v súlade s Christianom Metzom, skôr k názoru, že by bolo presnejšie hovoriť o reči, v zmysle Metzových slov, že „film je reč bez jazyka“ (s. 43). Aj keď Ciel v názve štúdie a napokon i v závere proklamuje, že mu skutočne išlo iba o popis a nie o interpretáciu (napr. hereckých prostriedkov a pod.), predsa miestami svoj nesporne citlivý rozbor nevyhnutne zasadzuje i do širších súvislostí. Bohatstvo odkazov na detaily v komparácii s postupmi iných režisérov alebo filmov, v ktorých boli využívané, v analýze kódov či spôsobov zobrazenia prestupuje pomerne hutný text, ktorý ho oprávňuje aj k určitým hodnotiacim aspektom: „Začiatkom deväťdesiatych rokov boli v kontexte slovenskej hranej kinematografie podobné postupy pomerne zriedkavé a nie je (!) pritom dôležité, či boli tvorcami využívané vedome alebo intuitívne. Preto som si mohol dovoliť

v roku 1991 napísať o tejto „štúdii depresívnych stavov a ich vzájomných vzťahov“: „Dokonca by som si trúfol tvrdiť, že je najlepším slovenským debutom po slávnej trojke slávnych debutov Juraja Jakubiska, Dušana Hanáka a Ela Havettu. A keď už porovnávam so slovenským kontextom, tak treba spomenúť i to, že tu máme zase raz film, ktorý vystupuje z radu svojou nadčasovosťou v zmysle zobrazenia všeľudských problémov, platných kedykoľvek a kdekoľvek“ (s. 54).

Filmu NEHA je venovaný aj *Rozhovor druhý*, venovaný najmä dlhoročnej spolupráci Martina Šulíka s Ondrejom Šulajom, kameramanom Martinom Štrbom, výtvarníkom Ferom Liptákom a skladateľom Vladimírom Godárom, ktorého hudba spĺňala aj jednotiacu funkciu voči celku a vlastne (dodatočne) prispela i k jeho vnútornému členeniu: „Film má špirálovitú štruktúru a Vladova hudba mala uzatvárať jednotlivé sekvencie, mala byť akýmsi kontrapunktom. [...] Ale tam som mal zrazu problém – nešla nasadiť na obraz. Akosi to spolu nešlo dokopy. Hudba bola vždy o poriadny kus dlhšia. Strihač Dušan Milko vtedy dostal nápad: hudbu sme nasadili na obraz a keď sa obraz skončil, natiahol čierny blank. Hudba teda znie vo filme mnohokrát v absolútnej tme. Tie miesta mám v NEHE najradšej. Je to taký krátky moment na premýšľanie. Len tak mimochodom, premietajú tieto tmy s veľkou obľubou odstrihávajú“ (s. 64). Rozhovor venuje v tejto súvislosti i pozornosť vzťahom scenára a výslednej podoby diela, miestam, ktoré pritom zohráva náhoda alebo momentálny tvorivý impulz. V konečnom dôsledku však postavy majú premyslenú štruktúru a určitý (pre všetky filmy) charakteristický tvar: „Možno preto vzniká pocit, že v mojich filmoch sú postavy akoby vyčlenené z reality. Sú síce sociálne zaradené, vieme niečo o ich profesiách, ale väčšinou sú to len základné informácie. Tí ľudia sú istým spôsobom vyabstrahovaní. Podobne vnímal naše filmy aj Ondro, ktorý bol dlhý čas divadelník. Zreteľné je to aj na stavbe obrazu. Štruktúry našich filmov sú si veľmi podobné najmä preto, lebo každé stretnutie postáv, každý rozhovor, konflikt a každá fáza rozvíjania témy a príbehu sú akoby dovedené do dôsledkov. Preto sú aj obrazy veľmi dlhé. Z toho potom vyplýva celkový pomalý rytmus mojich filmov. Nie sú založené na častých zmenách prostredia a situácií, prikláňajú sa skôr k štruktúre divadelnej dramaturgie“ (s. 68).

Autorom druhej štúdie *Všetko čo mám rád alebo štyridsať dní hladu na Slovensku* (k filmu VŠETKO ČO MÁM RÁD) je slovenský estetik Peter Michalovič. Vychádza z významotvorných možností slov v spojení s obrazom, ktoré sa zjavujú (napísané) v titulkoch a oddeľujú jednotlivé časti, ale ktoré sa sprítomňujú aj v dialógoch – v podobách zrozumentilných i „cudzích“ (anglických – predstaviteľka Ann) vo vzájomnom kontrapunkte, v ktorom je spomenutá „cudzosť“ reči nezriedka priaznivejšou pôdou pre porozumenie ako vlastná reč, t.j. vo vzájomnej komunikácii hĺbka vzájomného neporozumenia ľudí nemusí byť daná iba jazykom. Michalovič upozorňuje tiež na nápadný kontrapunkt prírody a kultúry v jednotlivých obrazoch, kde je do „čistej“ prírody zasadzovaný balón, automobil a pod. Ten „prerastá“ i do vzťahov – telesných i duchovných – do polohy inštinktu a jeho popretia (či už v erotickej rovine alebo aj v základných životných motívoch – napríklad nasýtenia a hladu (napr. vo vzťahu k titulku Pôst). Reč a jej problémy sa však postupne a opätovne vynárajú a zakladajú sieť nových vzťahov a významových i hodnotových možností: „Reč, ktorá obieha medzi jednotlivými postavami, je vnútorne veľmi heterogénna. Na jednej strane môžeme identifikovať veľkú ambiguitu, značný sémantický rozptyl niektorých označujúcich. Tento rozptyl nie je daný jednoduchým zmnožením na spôsob dôverne známej polysémie znaku, ale naopak, neurčitou sémantikou, podobnou tej, ktorú nám ponúka gesto alebo husserlovské Anzeichen – poukázanie. Na druhej strane zase celkom opačnú tendenciu, to znamená, že niektoré označujúce sú tak pevne zrastené s označujúcim, že sa vo vnútri daného jazyka nedajú substituovať iným označujúcim alebo reťazcom označujúcich“ (s. 94). V rôznych aspektoch vypovedaného i nevypovedaného pristupujú k možnostiam reči i možnosti iného prehovoru alebo kontaktu – napríklad telesného, ktorý vo filme, podľa autora štúdie, môže predstavovať napríklad upokojujúci motív

(s. 96). Reč, ktorá vyvoláva (ne)porozumenie, jazykovú hru, alebo priamo protirečenie však môže prerásť i do agresívnejšej alebo determinujúcej podoby, v ktorej je nielen tienistou kópiou tohto sveta ale priamo určuje i prejavy jeho existencie: „Reč nie je len dvojníkom opravdivého tela, ale navyše chce byť aj jeho vládcom. Rozkáže telu, aby sa postilo, a týmto spôsobom chce dosiahnuť, aby sa vymenili všetky bunky v človeku, a tým sa vlastne zrodil iný človek. Tento pôst ukončí až iné telo, ktoré nemá záujem o iného človeka“ (s. 98). V závere Michalovič upozorňuje na jeden z ďalších vzťahov, ktoré reč otvára aj svojou zvukovou podobou (v záverečnej časti Zahraj mi niečo) – odkazom na intímny hudobný motív, ktorý preklenie vzťah syna a otca – pomyselným vzájomným porozumením. Autor výsledky svojich úvah zhŕňa v posledných vetách: „Film Všetko čo mám rád je filmom, ktorý rozpráva o príhodách tela a neúspechoch komunikácie. Fascinujúce na ňom je to, že o týchto neúspechoch rozpráva úspešne“ (s. 100).

Rozhovor tretí je venovaný filmu VŠETKO ČO MÁM RÁD. Martin Šulík v ňom vykresľuje situáciu, ktorá nastala v jeho tvorivom prostredí po filme NEHA, a ktorú charakterizovalo vedomé úsilie o optimistickú pohľad, pričom optimizmus pochopiteľne nesmel byť falošný. Popri problémoch komunikácie sa tvorcovia snažili, aby do filmu vstúpil i humorný prvok a aby sa jednotlivé obrazy stali predmetom meditatívnej pozornosti diváka: „Chceli sme, aby každá vec, o ktorej rozprávame, bola významnená. Aby si všetky tie veci vnímal samostatne. A ako najlepší prostriedok na dosiahnutie tohto zámeru sa nám javilo zaradenie krátkych slovných označení. Východ slnka bez titulku, ktorý mu predchádza, by bol len bezvýznamným záberom východu slnka. [...] Slovo ako-by ten záber vytrhlo z rámca všednej reality a prepožičalo mu atmosféru neobyčajnosti“ (s. 110). Šulík, popri inom, prezrádza i svoj záujem o (nerealizovaný) príbeh, ktorý by v meditatívnej polohe odhaľoval všetky najzákladnejšie hodnoty ľudského života, ktorý by divákovi umožňoval aj početné filozofické digresie. Do kontextu pocitu uvoľnenia zo zmien v krajine začiatkom deväťdesiatych rokov, však vstupoval i každodenný život s jeho možnosťami – jednu z nich predstavovala i emigrácia: „Vlado Godár raz povedal, že jednou z tém našich filmov je téma emigrácie. Vnútornej emigrácie, aby som bol presný. Každý z tých hrdinov niekam odchádza, opúšťa svet, v ktorom sa narodil a vyrastal. Jeden odchádza z rodičovského domu do mesta, druhému sa núka príležitosť odísť do Anglicka, ďalší uniká do autonómneho sveta vidieckej záhrady. Neustále ide teda o hľadanie toho správneho miesta a súčasne hľadanie samého seba“ (s. 119).

Autorom tretej štúdie *Topos zahrady v „Záhrade“ a jeho časo-znakové implikace* je popredný český estetik Vlastimil Zuska. Zuska vychádza zo zastúpenia motívu záhrady v naratívnych druhoch umenia – na početných príkladoch poukazuje na priamy vzťah k idylickému miestu, k ostrovecku rurálneho života, teda k miestu, ktoré ma antiurbárnu povahu. Vychádzajúc z koncepcií Bachtina a Hodrovej (s. 123) prikláňa sa v interpretácii v súvislosti s daným filmom k sfére „idylického chronotopu“ alebo toposu uzavretej záhrady. Uzavretosť je navyše potvrdzovaná návštevami z vonkajšieho prostredia, organickým vzťahom života k miestu a prezentáciou všedného života, ktorý je prostredníctvom idylickej roviny transformovaný do jeho esenciálneho tvaru. Napokon je to vzťah spätosti ľudského života so životom prírody. Metaforický vzťah k daným charakteristikám prostredia je navyše vzťahovaný k priamemu literárno-filozofickému kontextu (Rousseau, Spinoza, Wittgenstein). Zuska ďalej upozorňuje na „chronotop stretnutí“, ktoré pretkávajú celý príbeh a dodávajú mu emocionálnu intenzitu, ktorá dielo rytmicky prestupuje: „Základným pôdorysom Šulíkova opusu je v zásade reťazec setkávání (milanka Tereza – otec – Helena – Benedikt – matka Heleny – cizinci s autem – Rousseau – Wittgenstein – atd.), a jako takový s sebou nese průnik jednotlivých personálních (postavových) časů, fúzi, plodící čas sdílený, tedy čas intersubjektivní, zasazený nadto v rámci narativního a cyklického času idylického chronotopu. Intersubjektivní čas chronotopu setkávání je však „názorně materializovaným časem“ filmové reprezentace, který působí pouze v rámci tvůrčího chronotopu, v němž dochází „ke směně mezi dílem a životem“

(diváka)“ (s. 131). Zuska ďalej rozoberá (s využitím lacanovských a husserlovských motívov) priebeh divákovkej empatie a skúsenosti, opierajúc sa o Metzovu myšlienku o (ne)stotožnení sa diváka s postavou: „Divácky postoj a dvojí identifikace v tomto kontextu znamená, že divák (Ego, subjektivita, recipient estetického objektu) pohlíží na sebe sama jako na identifikujícího se s postavou, aniž by došlo k úplné identifikaci, k úplnému vcítění“ (s. 134). Subtílna analýza spomenutých súvislostí umožňuje Zuskovi vrátiť sa k (predznamenanej) časovosti a znakovosti, t.j. k určitým modom filmu vo svetle vyššie spomenutej bachtinovskej „směny mezi dílem a životem“ alebo „směny mezi dílem a reálným světem“ (s. 138). Rytmus a oscilácia dvoch projektovaných svetov (mesto a záhrada) v určitom momente kulminuje a následne sa „spomaľuje“ kumuláciou jednotlivých významov spomenutých stretnutí. V závere Zuska konštatuje, že: „Šulík bezesporu nastavil zrcadlo (doslova i obrazně) dnešnímu životnímu stylu, Lebensweltu konce století a jeho film stimuluje kontemplativní zamyšlení každého z diváků. Jak využil prostředků filmové exprese, jak zdárně strukturoval syžet, nakolik přesně ‚odvážil‘ hodnotové kvality a poskytl vodítka k jejich skloubení, je otázka jiná, určená spíše filmovým kritikům“ (s. 144).

Rozhovor štvrtý je venovaný filmom ZÁHRADA a ORBIS PICTUS. Martin Šulík v ňom hovorí o spolupráci s Marekom Leščákom i o probléme prijatia filmu ZÁHRADA verejnosťou. Problém súčasného smerovania civilizácie ponúkol archetypálny model vzťahu prírody a mesta, tradície a aktuálnej súčasnosti, pričom výsledok bol v mnohom prekvapivý (napr. v odlišnom prijatí slovenským a českým publikom): „Výsledok je takmer vždy v rozpore s mojimi očakávaniami. Čím viac som sa snažil kalkulovať s divákmi, tým bolo prijatie chladnejšie. Naopak, pri filmoch, s ktorými sme nekalkulovali, boli reakcie značne vrúcnejšie“ (s. 152). Šulík zdôrazňuje, že film ORBIS PICTUS bol zväčša prijímaný na pozadí filmu ZÁHRADA, nechcel vstupovať do politického kontextu, i keď sa protagonistka mala pohybovať v rovine rozprávkového podobenstva – v krajine, „v ktorej je ireálnosť čímisi samozrejým“. Podľa Šulíka práve prepracúvaním pôvodne zámerne jednoduchého príbehu, dokumentujúceho dôležitosť základných ľudských potrieb, získal film „politickú pachuť“ a dostal sa tým do kontextov, v ktorých pôvodne nemal ambície vystupovať. Pristúpil k tomu pochopiteľne i kontext iných filmov, v ktorom vystúpili do popredia celkom odlišné súvislosti: „Mám ale pocit, že ORBIS PICTUS sa až príliš často čítal na pozadí vecí, s ktorými vôbec nesúvisel. Bolo voči nemu vznesených veľké množstvo výhrad. Zaznievali otázky typu: prečo ten film nehovoril o tom alebo onom. [...] Navyše mnohé z toho, čo sa vo filme objavilo, bolo významovo nadhodnotené alebo dezinterpretované“ (s. 159).

Autorom štvrtej štúdie *Putování vyobrazeným světem / Orbis Pictus Martina Šulíka* je popredný český filozof Miroslav Petříček. Analyzuje v nej predovšetkým vzťah krajiny a „mapy“, ktorou sa hrdinka riadi. Práve zvláštny charakter tejto „mapy“, vytrhnutej z knihy, poukazuje na cestu, ktorá súčasne nie je iba cestou príbehu ale aj cestou nepochybne zvláštnej imaginácie, teda predovšetkým možnosti mnohých posunov v chápaní samotných obrazov. Petříček v tejto súvislosti konfrontuje možnú symbolickú polohu pochopenia daných súvislostí s viacerými aspektmi, ktoré vo vzájomných vzťahoch obrazného (videnia) a interpretácie skutočnosti poskytuje na rozdiel od symbolu alegória – a to nielen v tradičnom ponímaní: „Symbolismus je snaha vidět v materiálním světe kopie nehmotného, neviditelného, hledat pravzory v kopiích (a to je současně limitní definice reprezentace); alegorie se naproti tomu objevuje tehdy, když akcidence mluví a jednají jako substance a když bohové vystupují jako věci žijící a umírající uvnitř duše (akcidity v substantci)“ (s. 170). Práve obraz mapy na pozadí kontinuitne či diskontinuitne vnímaného či obrazne interpretovaného príbehu, odhaľuje onú súvislosť uzavretú v priestore medzi hľadáčím okom a obrazom mapy, kde „rýchlosť potláča dominantné postavenie príbehu“: „Tereška sice v této ‚krajíně‘ postupuje určitým směrem, avšak tento směr je zároveň smyslem jejího příběhu; není to postup, nýbrž caput variationis, pevný bod řídící permutace – a právě proto ani v tomto Šulíkově

filmu není suksese, změna místa či střídání osob „pravá“ či „skutečná“, nýbrž toto vše pouze konfiguruje ORBIS PICTUS jako obraz příběhu“ (s. 173).

V závěrečnom rozhovore *Posledné tri otázky* rozvíja Martin Šulík myšlienku o autonómnom postavení každého zo spomenutých filmov: „Jediná vec, o ktorej som presvedčený, že je potrebná pre každého tvorivého človeka, je zmena. Možno to na mojich filmoch nie je až také zreteľné, ale pri každom som sa snažil prístupovať k práci z inej strany“ (s. 180).

Štúdie, ktoré interpretujú dané filmy, podľa môjho názoru, až výnimočne citlivo a s najväčšou vážnosťou, vlastne tento status Šulíkovmu dielu implicitne priznávajú. Autori, ako to texty prezradzajú, poznajú jeho dielo v širších súvislostiach – zväčša sa k jednotlivým filmom alebo niektorým ich vnútorným aspektom už vyjadrili i na iných miestach. Práve preto ich možno považovať za fundovaný príspevok k pochopeniu filmového i teoretického sveta nielen v teoretickej ale aj v kultúrnej rovine. I keď každému umeleckému dielu je nutné priznať jeho afirmatívnu polohu, ktorou sa bráni odhaleniu všetkých tajomstiev, predsa možno v danom prípade konštatovať, že kniha ako celok významne prispieva k poznaniu Šulíkovho diela a pre náročnejšieho diváka môže predstavovať aj kľúč alebo východiskový moment k vlastnému hľadaniu a k hlbšiemu pôžitku z filmového diela samotného.

Oliver Bakoš

Jazykověda a nejazykové systémy znaků

(Pokus o jazykovědný výklad filmového díla)

Tvůrcům filmu *Řád* (režie Petr Hvižd, 1994) se podařil jeden z nejzajímavějších názvů uměleckého díla v historii české kultury. Název připomíná jednoslabičné názvy českých překladů některých existencialistických románů (*Pád, Mor*), formulku, kterou Winston Churchill zaklínal Angličany před vyhlášením války Německu, když jim sliboval „sweat, blood and tears“ (účinkovala mimo jiné i proto, že v ní použil slov germánského původu, dobře zapamatovatelných díky své jednoslabičnosti a majících svým principem blízko k tzv. *four-letter words*, tedy anglickým vulgárním nebo obscénním výrazům, z nichž většina má čtyři písmena), i dnes tolik používané slovo *sex*, které se ujalo mimo jiné i pro svoji nemotivovanost a stalo se zastřešujícím pojmem pro označení široké škály mimojazykových skutečností.

Výše uvedený název zároveň vložil tomuto dílu do kolébky možné budoucí potíže při překladu do některých cizích jazyků. Stejná slovní hříčka se sice daří např. při překladu do angličtiny (*order*) nebo do maďarštiny (*rend*); při překladu do němčiny už princip trochu vážne (*Orden* jako *církevní řád a vyznamenání*, *Ordnung* jako *účel* [smysl]), ale možné překlady přece jen spojuje stejný slovní kmen; při překladu do jiných jazyků nemusí k takovému spojení dojít vůbec.

Nevím ovšem, zda tato slovní hříčka byla záměrem autorů. Dokonce je velmi pravděpodobné, že nebyla; za možnost svého vzniku však v každém případě vděčí nejen českému jazyku, ale i jeho