

Články

**TICHO, GESTÁ, METAFORY
A PRÍBEHY***

Peter Michalovič – Vlastimil Zúška

Úvod

Sledovať tvorbu umelca v jeho „učňovských rokoch“ je pre teoretikov nielen zaujímavé, ale aj poučné. Okrem iného aj preto, že práve školská tvorba prezrádza to, čo najviac ovplyvňovalo umelcovu tvorbu, čo sa pokúšal niekedy až epigónsky napodobňovať. Prezrádza aj to, s čím sa vyrovnával, s čím viedol tichý dialóg alebo čo hlasito odmietal, od čoho sa chcel radikálne dištancovať. Raná tvorba v sebe ako arché ukrýva niečo, čo sa postupne rozvíja, čo neskôr dostáva jasné kontúry. A úplne na záver treba povedať aj to, že raná tvorba sa ešte nemusí konfrontovať s vlastnými dielami, nemusí sa báť pokračovania tieňa, ktorý vrhajú úspešné filmy. Práve naopak, táto etapa je často akýmsi azylovým miestom, kde sa môže slobodne experimentovať. Všetky tieto atribúty sú príznačné aj pre ranú tvorbu Juraja Jakubiska, ktorej sa chceme v našej štúdii venovať.

**1. Mikulášsky občasník alebo prvá
„nemá“ krátka tvorba Juraja Jakubiska**

Juraj Jakubisko vstupuje do dejín československého filmu svojimi prvými školskými filmami, ktoré nakrútil počas štúdia na FAMU v rokoch 1959 až 1966. Jakubisko študuje v období, keď sa v Československu rodil filmový zázrak. Práve v tomto období sa totiž sformovala mladá generácia filmárov, ktorá svojimi filmami vytvorila to, čo dobová kritika označila termínom *československá nová vlna*. Táto generácia svojím buričským gestom, tvrdohlavým hľadaním autenticity, odmietaním meravých schém filmovej tvorby, príklonom ku každodennosti, svojou otvorenou kritikou manipulácií a deformácií výkonu politickej moci jasne a nekompromisne dala najavo, že jej vstup na scénu dejín filmu nie je len obligátnym medzigeneračným konfliktom, ale predovšetkým zásadným postojom, ktorý radikálnym spôsobom prispel k transformácii československej kinematografie. Zaiste, bolo by lákavé sa teraz a na tomto mieste venovať tomu, akým spôsobom Juraj Jakubisko prispel k vzniku československej novej vlny a ako zase ona vplývala na

* Text je časťou pripravovanej monografie o Jurajovi Jakubiskovi, ktorú vydá Slovenský filmový ústav.

jeho tvorbu, ale to s neskrývanou radosťou prenecháme iným a namiesto toho sa sústreďujeme na prvý film raného obdobia a tým je MIKULASCHSKI TÝDENÍK. Adekvátnejšie by bolo povedať, že je to skôr kolekcia krátkych filmov, ktoré do celku spína spomínaný titul. *Mr. Tennis a jeho chemici, Film-pravda, Zakopávky* – to sú tituly krátkych filmov, či dokonca skôr šotov, etúd a capricciiov Jakubiskových začiatkov, ktoré akokoľvek môžu pôsobiť humorne, predsa len vážne a veľmi personálne **rekapitulujú vývoj a dejiny filmu**. Alebo keď chcete, vývoj tzv. filmovej reči (nech je už tento termín, napriek úsiliu Christiana Metza, stále kontroverzný), a to hneď dvojakým spôsobom.

Autor na jednej strane **zachytáva esenciu** príslušných historických štádií dejín filmu prostredníctvom typických situácií, presnejšie ich filmových reprezentácií. Od začiatku ukazuje na ich umelosť, artificialnosť aj vkladáním animovaných sekvencií a tým predznamenuje svoje, možno povedať celoživotné chápanie filmového diela, ktoré práve preto, že je konštrukciou, že je umelé, že nie je otrockým záznamom tzv. predkamerovej reality (konceptuálneho strašiaka staršej československej filmovej teórie), dokáže narušovať hranice horizontu životného sveta (husserlovského *Lebensweltu*), dokáže komunikovať to, čo sa inými prostriedkami komunikovať nedá. Príkladom uvedeného „zachytávania podstaty“ môže byť chaplinovská reminiscencia s naháňačkou medzi visiacou bielizňou a nevyhnutnou, paradigmatickou cestou, po ktorej tulák Charlie odchádza z obrazu a sveta filmu.

Pri tejto príležitosti si dovoľíme, možno svojvoľný, možno opodstatnený exkurz k dvom významným výtvarným umelcom, ktorí zásadným spôsobom pozmenili charakter dejín slovenského výtvarného umenia. Boli to Mikuláš Galanda a Ľudovít Fulla. V texte nazvanom *súkromné listy fullu a galandu* sa pokúsili manifestačne vyjadriť svoje chápanie zmyslu obrazu, ktorý je podľa nich autonómnou emotívnou realitou, tvorenou farbou, plochou a svetlom.¹⁾ Realitou, ktorá nie je kópiou, mimetickým napodobnením reality „tam vonku“. Toto ich gesto potom rekontextualizovali a reinterpretovali Jakubiskovi rovesníci – výtvarní umelci, tvoriaci do roku 1970 známu Skupinu Mikuláša Galandu, a preto s určitou dávkou hypertrofizácie môžeme povedať, že Jakubiskova tvorba je alternatívou k tomu, čo sa pokúšali jazykom výtvarného umenia (čo asi nie je o nič problematickejší termín, ako Metzova filmová reč) artikulovať galandovci.

Druhým, simultánne používaným expresívnym nástrojom je **extremizácia**, to znamená dovedenie situácie *ad absurdum*, prípadne doslovné znázornenie jazykovej metafor, čo v konečnom dôsledku nie je nič iné, než extremizácia cestou zdoslovnenia, teda zámerného vrátenia metaforického spôsobu do spôsobu doslovného. Aby toto bolo možné, je potrebné filmový obraz uviesť titulkom, ktorý v Jakubiskových filmoch tohto obdobia zohráva podobnú úlohu, ako podľa Gillesa Deleuza zohrával medzitulok v nemom filme. Podľa neho „nemý obraz je skomponovaný z videného obrazu a z medzitulku, ktorý je čítaný (druhá funkcia oka). Medzitulok zahŕňa medzi inými aspektami taktiež prvky rečových aktov. Tieto, pretože jestvujú v písanej podobe, prechádzajú v nepriamu reč (medzitulok „Chystám sa vás zabiť“ sa číta vo forme „Hovorí, že sa ho chystá zabiť“) a nadobúdajú abstraktnú univerzálnosť a vyjadrujú v istom zmysle zákon.“²⁾ Jakubisko

1) Ľudovít Fulla – Mikuláš Galanda: *súkromné listy fullu a galandu*. Tento súkromný list vyšiel v roku 1930 v 500 nepredajných exemplároch vlastným nákladom.

2) Citované podľa Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1991, s. 289.

nielen využíva to, čo priniesol nemý film, ale aj to zneužíva. Ako príklad tohto zneužívania môžeme uviesť film *ÚNOS ŽIEN*, keď páchatel doslova unesie, to znamená zdvihne a uteká so ženou, avšak len s figurínou ženy. Verbálny titul sugeruje „únos“ vo význam napríklad obrazu *Únos Sabiniiek* a v tomto bode sa už naplno odhaľuje ďalší, pre Jakubiska neskôr typický postup – **hra s diváckym očakávaním**. Divák očakáva „pravý“ únos ženy a prezentuje sa mu dvojito neočakávane – odnesením figuríny. Opäť tu nachádzame *in nuce* základ vyjadrovacích postupov, ktoré – pochopiteľne v rozvinutejšej a komplexnejšej podobe – najdeme v neskoršej Jakubiskovej tvorbe. Navyše je táto hra s očakávaním dvojstupňová, neobmedzujúca sa na jednoduché a prvoplánové sklamanie či naplnenie diváckeho očakávania. Vo výseku, rámovanom každodenným svetom, nejestvujú dopravné značky *zakopávky*, a tak sa stávame svedkami zásadnej zmeny referencie, označovania a vzťahu jazyk – obraz. Obraz zahadzovania jamy referuje k *lacune* v jazyku, teda k chýbajúcemu slovu a upozorňuje na bohatosť vyjadrovacích možností obrazu, na umelecky produktívnu možnosť využívania tenzií medzi jazykovou referenciou a obrazovou reprezentáciou, medzi jazykom a obraznosťou, imagináciou ako aj medzi rôznymi znakovými prostriedkami a médiami expresie. Opäť významné, akokoľvek na malej ploche podané, predznamenanie smeru Jakubiskovej kreativity.

Vo filme – samozrejme pokiaľ sa dá vôbec hovoriť o filmoch, tak skutočne ich treba chápať ako filmy maximálne minimalistické – *ANDALÚZSKA MAČKA*, priehľadne a zámerne ironicky evokujúci „erbové“ surrealistické dielo Salvadora Dalího a Luisa Buñuela *ANDALÚZSKY PES*, sa upozorňuje na umelosť celého sveta filmu; zámerné zvýraznenie citácie pohybu mrakov cez „tvár“ mesiaca, nasleduje explicitný záber na ľudskú tvár a oko, ktoré má byť, pokiaľ by tvorca chcel zostať verný parafráze, aj keď ironicky, prerezané (v *ANDALÚZSKOM PSOVI* je detail na oko srnky, tvár nie je vidieť, vďaka premyslenej organizácii diváckeho pozornostného ohniska), ale divácke očakávanie je sklamané titulkom „cenzurované“. Titulkom, ktorý neumožňuje pokračovať, ktorý radikálnym spôsobom ruší hru a ktorý akoby tvrdil, že film je síce hra, je to možný svet, riadiaci sa inými zákonmi a pravidlami než ten náš každodenný svet, ale napriek tomu ten každodenný žitý svet môže hocikedy jedným gestom túto hru zrušiť.

Film-etuda *SÚBOJ* opäť prevracia zažitú schému hore nohami: obeťou sa stáva predmet súboja a jediný sekundant – žena, kvôli ktorej sa súboj konal.

MUŽ, KTORÝ PRECHÁDZA STENOU je opätovnou alúziou na iný film s Bourvilom. Lenže na rozdiel od filmu, v ktorom Bourvill stenami prechádza, v tomto prípade sa hlavnému a zároveň jedinému hrdinovi, ktorým nie je nikto iný, ako neskôr slávny slovenský režisér Elo Havetta, prechod cez stenu nepodarí. Tento neúspech je potom ešte zdvojený titulkom, ktorý spolu s filmovým obrazom pôsobí ako rozložený kalligram. Text zjednotňuje filmový obraz, je jeho doslovným prekladom. Mechanická nezmyselnosť chovania v tejto sekvencii pokračuje v dvojstupňovej filmovej anekdote *V PRAHE SA OCHLADILO* a *V PRAHE SA OTEPLILO*. V prvej časti pobieha po ulici muž (Juraj Jakubisko) s pieckou, ktorej sa dymí z komína. V druhej zase lyžiar na ulici bez snehu svojim absurdným konaním ilustruje bergsonovské chápanie smiechu a komiky, ktorému zostane Jakubisko verný v blízkej aj vzdialenejšej budúcnosti. Boj proti mechanickému opakovaniu, proti mechanickému ubíjajúcemu času, proti habituálnemu ubíjaniu času, proti premárňovaniu života bez kreatívneho vzostupu, proti nahlodávaniu a deštrukcii

zažitých, a preto pohodlných rámcov riešenia životných situácií, proti ironizácii zabehnutých vzorcov správania sa stanú konštantami jeho tvorby.

Náhle farebné objavenie sa pápežskej tiary na lebke kostlivca sa potom dá chápať ako završujúci oblúk surrealistickej fázy filmovej histórie, reminiscenciou na Buñuelov ZLATÝ VEK. Ďalším faktorom, ktorý je predznamenaný už v týchto krátkych dieloch, je sekvencia so slepou ženou a dievčatom, so záverečným obrazom taktilného skúmania kriedy. Jakubiskovou snahou bol a bude nielen prieskum a exploatácia „územia“ medzi jazykom a obrazom, ale rozšírenia spektra filmového výraziva aj o oblasť nedištančných zmyslov, teda o hmat. Sugescia v zásade filmovým médiom nereprezentovateľného (aj v Lyotardovom zmysle chápania), v našom prípade taktilného, je to, čo Jakubiska bude lákať aj v jeho najväčších dieloch (porovnaj včelu, lezúcu po prste hlavného hrdinu TISÍCROČNEJ VČELY).

Čo teda môžeme „vyťažiť“ z toho mála krátkych a nemých, skôr cvičení než filmov rodiačeho sa filmára? Môžeme to krátko zrekapitulovať: keď to zoberieme čisto deskriptívne, predstavuje Jakubiskova raná, nemá a krátkometrážna tvorba osobitú, „pre seba“ urobenú reflexiu niektorých úsekov filmovej histórie. Signifikantný je pritom výber týchto úsekov, v prípade ktorých by „vplyvológovia“ ľahko mohli usudzovať na pokračovanie vplyvu slapstick comedy a surrealizmu (nielen filmového, ale aj výtvarného a literárneho), ako aj existenciálneho filmu (o tom sa ešte bude detailne písať pri analýze filmu MLČANIE).

Druhou črtou je „počítanie s divákom“, teda explicitná práca s reakciou diváka, s jeho interpretáciou obrazov a znakov, s jeho naratívny porozumením (v zmysle teórií Ricoeura, Brooksa a Barthesa), teda faktor, ktorý je v osemdesiatych rokoch zastrešovaný pojmom *sutura*.

Tretím konštitutívnym rysom Jakubiskovej tvorby, ktorý sa objavuje už na úsvite jeho profesionálnej kariéry, je pohyb medzi obrazom a verbálnym symbolom, prienik a oscilácia medzi znakovými systémami, medzi významovými a expresívnymi vrstvami (stratami), vrátane či práve spätného pohybu od obrazu k verbálnemu, jazykovému znaku väčšej či menšej komplexnosti. Ide teda o to, čo analyzuje A. N. Whitehead vo svojom koncepte **symbolickej referencie** (voľba tohto filozofa nie je náhodná, jeho filozofia procesu, chápania aktuálnej udalosti a stávania sa */becoming/* prináša „optiku“, pomocou ktorej možno explikovať mnohé záhyby Jakubiskovej tvorby). Navyiac tu môžeme vystopovať silné väzby medzi jeho organizmickou filozofiou s filozofiou francúzskeho postštrukturalizmu, v ktorej predovšetkým Gilles Deleuze (prípadne autorský tandem Gilles Deleuze – Felix Guattari, ktorí z Whiteheada často vychádzajú a poskytujú pritom súčasnej teórii filmu, estetike a filozofii umenia tak konceptuálny aparát, ako aj metódy prístupu) upozorňuje, úplne mimo diskurz vtedajšej (rodiačej sa) semiológie aj semiotiky, na dvojsmerný vzťah medzi symbolom a významom, medzi symbolom a referentom (termíny Ogdeana a Richardsa) a uvádza nasledujúci príklad: „Taktiež jazyk ilustruje túto teóriu, že vzhľadom k páru zodpovedajúcim spôsobom vtiahnutých druhov vecí záleží na konštitúcii vnímajúceho subjektu, ako určí, ktorý druh (oblasť, sféra) funguje ako ‚symbol‘ a ktorý ako ‚význam‘. Slovo ‚les‘ môže vyvolať spomienky na lesy, ale rovnako tak pohľad na les alebo spomienka na les môže vyvolať slovo ‚les‘.“³⁾ Táto dvojsmerná

3) Alfred, North Whitehead, *Process and Reality*. New York 1979 (Corrected Edition), s. 182.

relácia u Jakubiska platí medzi filmovým obrazom a slovom, medzi tým, čo sa vzpiera konceptualizácii, a konceptami, medzi referenciou a estetickými kvalitami a hodnotami týchto diel, teda tou sférou „vecí“, ktoré povedané s Kantom, nemožno podradiť pod pojem. Na komplexnejšej úrovni výstavby textu, na úrovni naratívneho porozumenia, ide o vzťah medzi porozumením aktuálnej situácie, scény, filmovému obrazu, udalosti a ich vzťahu k odvíjajúcemu sa sujetu.

Sujet, chápaný ako „organizujúca dynamika špecifického spôsobu ľudského rozume-
nia“⁴⁾ je potom zviazaný prienikom troch rovín kódov, ktoré sa vnútorne „rozlamujú“ na verbálnu a obrazovú časť. Kód textu a kód čitateľovho (divákovho) *deja-lu*⁵⁾ (už prečítaného) sa preplietajú v naratívnom porozumení, zvýznamnení textu a použití pochopeného textu ako interpretatívneho modelu života.⁶⁾ Dvojsmernosť symbolickej referencie sa uplatňuje aj vo vzťahoch medzi uvedenými kódmi: životné skúsenosti, pamäťové obrazy, osvojené kódy, komunikačné stratégie a vzorce správania pomáhajú porozumieť textu, jednotlivým, do sujetu zreflexovaným udalostiam aj spätnému udeľovaniu (premene) zmyslu udalostiam už v sujetovej dynamike udalostí, ktoré sa udiali v procese, a ktoré Paul Ricoeur nazýva rekonfiguráciou, tretím stupňom umeleckej mimésis⁷⁾, premieňajú personálne chápania životného sveta diváka.

Úlohu obrazu a obraznosti vo všetkých naznačených smeroch či vektoroch symbolickej referencie sa pokúsime osvetliť na ďalšej tvorbe Juraja Jakubisku, pretože „nemé“ začiatky jeho tvorby potrebnú komplexnosť dynamických výmen a organizujúcich princípov len rudimentárne naznačujú. Skôr, ako sa k tomu dostaneme, považujeme za dôležité upozorniť ešte na jednu veľmi dôležitú črtu, príznačnú práve pre túto ranú „nemú“ tvorbu. Touto črtou je otváranie textu v širokom zmysle slova, teda aj filmu, iným textom. Jakubisko tým, že cieľavedome robí narážky na konkrétne diela filmovej histórie, vytvára z týchto filmov kontext, ktorý takpovediac „dosycuje“ zmysel jednotlivých krátkych filmov. Keď chceme porozumieť ironickému tónu ANDALÚZSKEJ MAČKY, musíme vedieť, že jedným z kľúčových filmov filmovej histórie je Buñuelov film ANDALÚZSKY PES. Mačka je často vymedzovaná svojím opozitom, ktorým je práve pes. Vzťah mačky a psa je synonymom napätého spolužitia, to znamená, že keď niekto povie, že sa znášajú ako mačka a pes, tak sa tým myslí to, že ich spolužitie je problematické. ANDALÚZSKA MAČKA je vlastne ironickým a skratkovitým prekladom filmu ANDALÚZSKY PES, pričom ironiu tu musíme chápať v zmysle vymedzenia Rolanda Barthesa, ktorý tvrdil, že ironia je otázka, ktorú dáva jeden jazyk inému. V tomto prípade by bolo presnejšie hovoriť o obraze, ktorý dáva otázku inému obrazu. Medzi Jakubiskovými krátkymi filmami a históriou filmu sa rozvíjajú jemné intertextuálne, presnejšie interikonické vzťahy, ktoré sa podieľajú na vyjasňovaní zmyslu. Môžeme to povedať aj inak. Niektoré Jakubiskové filmy tohto obdobia akoby citovali iné filmy, fragmenty iných filmov. Lenže zmyslom tejto citácie nie je presne citovať, to znamená, že ich úlohou nie je presné opakovanie, ale aj transformácia

4) P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA 1984, s. 7.

5) Roland Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: Petr K y l o u š e k (ed.), *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno 2002, s. 9 – 44.

6) P. Brooks, c. d., s. 7.

7) Paul Ricoeur, *Čas a vyprávění I*. Praha 2000.

citovaného, teda produkcia diferencie, pričom práve diferenciacia umožňuje rozohrať vzťahy podobnosti a zároveň rafinovaných a dvojité hru sémantickej aktualizácie a sémantického zvetrávania, ktorej výsledným produktom je posun či zmenu zmyslu.

2. Každý deň má svoje meno – – etika, rytmus a priečna metafora

V druhom ročníku FAMU, teda v roku 1961, nakrútil Juraj Jakubisko film KAŽDÝ DEŇ MÁ SVOJE MENO. Hoci titulky filmu ho žánrovo zaraďujú ako študijný dokument, presnejším označením, aj keď nie žánrovým, by bolo označenie filmová úvaha.

Film sa začína skutočne netradične. Do zatmievačky zaznieva hudba, po pár taktach hudby sa pridáva hlas, ktorý svoju strohú a patetickú výpoveď začína týmito vetami: „Videl som, a tak vám vravím, to, čo som videl, to som prežil, a to, čo som prežil, to vtedy bolo treba! Bolo treba!“ Zvláštny úvod, najmä keď si uvedomíme, že prvá časť hlasu povyšuje do role svedka. „Videl som“ znamená **ja** som videl, a keďže som **ja** videl, to znamená, že moje vlastné **ja** tam muselo byť prítomné. Ja som očitý svedok, ktorého svedectvu musíte veriť. Lenže druhá časť vety naznačuje niečo, čo už nemá do činenia s nestranným pozorovaním. Práve naopak, vypovedá o osobnej zaangažovanosti na situácii, o ktorej bude vypovedať. Tretia časť vety naznačuje, že to, na čom bol svedok zaangažovaný, nemuselo byť príjemné. Konštatovanie „to vtedy bolo treba“ akoby tvrdilo, že svedok si konal svoju povinnosť a táto povinnosť stála aj nad mravnosťou. Konať v mene povinnosti znamená to, že povinnosť je nadradená nad všetky iné morálne hodnoty, akýkoľvek rozpor medzi povinnosťou a inými morálnymi hodnotami sa rieši vždy v prospech povinnosti.

Po prvých vetách, vymedzujúcich status rozprávača a vopred ospravedlňujúcich to, o čom sa bude rozprávať, hlas pokračuje v enumerácii toho, čo vtedy bolo treba. Bolo treba nabíjať, strieľať, zabíjať a hlavne víťaziť. Teraz je jasné, že sa hovorí o čase vojny, o čase, keď sa nielen vo veľkom zabíja, ničí, ale keď sa môžu zrodiť aj hrdinovia.

Za touto sekvenciou film pokračuje s alúziou na Vertovovo kino-oko – tentoraz kolotočom. Kaleidoskopom dokumentárnych sekvencií kladie Jakubisko etický problém hrdinstva a možnosti hrdinstva v každodennom živote. Etický rozmer Jakubiskovej tvorby sa bude v ďalšej tvorbe zosilňovať, ale súbežne s primárnym expresívnym plánom, v ktorom rastie komplexnosť a prepojenosť estetických kvalít. Kolotoč tu vystupuje ako metafora každodenného života, analógia cyklického, mechanicky sa opakujúceho času, s ktorým sa stretneme aj v nasledujúcom filme MLČANIE (1963) Práve s rytmom, vrátane v tomto filme používaných dlhších zatmievačiek, stáva sa významotvorným a esteticky vysoko relevantnou črtou Jakubiskovho „idioletu“, a preto sa zastavíme pri všeobecnom probléme rytmu, rytmu vo filme a exemplifikácii špecifickej práce s rytmom u Jakubiska.

Alfred North Whitehead sa prvý raz venuje rytmu už vo svojom „naturfilozofickom“ období ako type objektivity. „Rytmus je teda rozpoznateľný a v tomto ohľade je objektom. Ale je viac než objektom, pretože je to objekt esenciálnej zmeny. Rytmus zahŕňa štruktúru, schému, vzorec a v tej miere je vždy identický sám so sebou. Ale nijaký rytmus

nemôže byť len vzorcom či štruktúrou, pretože rytmická kvalita závisí rovnako tak na diferenciách, obsiahnutých v každom prejave štruktúry. Podstata rytmu je fúzia rovnakého, toho istého a novosti, tak, že celok nikdy nestráca esenciálnu jednotu štruktúry, pričom časti vykazujú kontrast, pozostávajúci z novosti ich detailov. Púhe opakovanie zabíja rytmus rovnako spoľahlivo ako číra konfúzia diferencií.⁸⁾

Kolotoč v práve sledovanom filme predstavuje exces číreho opakovania vzorca (pohybu, chovania) a umŕtvovania žitého času, života vôbec, blokovania vstupu novosti do životného rytmu, len „statické opakovanie“, ktoré sa „dynamicky“ opakuje v ďalšej tvorbe nášho autora. Gilles Deleuze, analogicky s Whiteheadom, rozlišuje statické opakovanie a opakovanie dynamické: „jedno (opakovanie) sa dotýka len celkového, abstraktného účinku, druhé sa dotýka pôsobiacej príčiny. Jedno je statickým opakovaním, druhé dynamickým. [...] Jedno spätne odkazuje k jednotlivému konceptu, ktorý ponecháva medzi bežnými výskytmi nejakej figúry len vonkajší rozdiel, druhé je opakovaním vnútornej diferencie, ktorú vteľuje do každého zo svojich momentov a prenáša od jedného charakteristického bodu k druhému.“⁹⁾ Motív kolotoča potom predstavuje inštanciu statického opakovania, mechanický rytmus, v téme Jakubiskovho filmu potom delegovanie samej možnosti hrdinstva do kontextu či poriadku, ležiaceho mimo „kolotočovej“ spokojnosti statického opakovania každodenného života („hrdinstvo je dnes možné len vo vojne“ hovorí jedna z postáv filmu).

V súvislosti s rytmom, opakovaním a metaforou, pri ktorej sa za chvíľu zastavíme, stojí za uvedenie názor Gastona Bachelarda: „spojenie medzi opravdivými aktívnymi momentami (rytmus) sa vždy realizuje v rovine, odlišnej od tej, na ktorej sa akcia uskutočňuje.“¹⁰⁾ Nie je preto náhodné, že krátkymi vstupmi vyjadruje Jakubisko rytmus až na rovine abstrakcie – meniaci sa vzorec červených bodov (žiaroviek), rovnako ako mimo časového plynutia artikuluje čierno-biele „manichejské“ chápanie sporu dobra a zla (kuriatko a čierna mačka, biele (film je čiernobiely, teda žlté kuriatko vyzerá ako biele) a čierne kuriatko.

S rytmom je bytostne spätý aj čas. Hoci hlavnou témou filmu KAŽDÝ DEŇ MÁ SVOJE MENO je hrdinstvo, predsa len môžeme povedať, že tento film je aj o čase, presnejšie by bolo hovoriť o čase v množnom čísle. Naznačuje to aj sekvencia, ktorá prichádza po úvodnej výpovedi. V juxtapozícii vidíme zábery novorodenca a pouličných hodín, čo môžeme explikovať aj tak, že sa rodíme do určitého času. Moje subjektívne **ja** (keď odhliadneme od ontogenézy ega a od procesu vzniku personalita – prísne vzaté novorodenec subjektívne ja nemá) sa rodí do objektívneho historického **času**, napríklad času vojny a času mieru. Tieto časy nie sú podľa Jakubiska axiologicky rovnocenné. Čas vojny akoby bol hierarchicky nadradený nad čas mieru. Vo vojne sa nielen zabíja, ničí, ale rodia sa aj hrdinovia. Vojna sa chápe ako situácia, v ktorej sa hrdina môže zrodiť s vynaložením minimálneho úsilia. Často k tomu stačí iba plniť si svoju povinnosť, teda plniť rozkazy,

8) A. N. Whitehead, *An Inquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*. Cambridge 1955, s. 198.

9) Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. London 1994, s. 20. (Orig.: *Différence et Répétition*. Paris 1968.)

10) Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*. Paris 1936, s. 128.

o ktorých nemožno pochybovať. Naproti tomu čas mieru neposkytuje takéto možnosti. Niekomu sa síce môže podariť, že, ako napríklad Jurij Gagarin, sa dostane do vesmíru, a tak sa stane hrdinom, ale celkovo tých príležitostí stať sa hrdinom je oveľa menej za čias mieru ako za čias vojny.

Dôraz na vyššiu rovinu realizácie rytmu kráča u Jakubiska ruka v ruke s rovinou metaforickou, odlíšenou od roviny doslovnej. Dramatický zostup z metaforu na úroveň doslovnosti a simultánne z vypätého diskurzu o hrdinstve do každodennosti, naviac zbavenej tiaže „obstarávania“, predstavuje bezprostrednú následnosť výzvy „dajte mi pušku“ (v duchu záveru Čapkovej *Matky*) a doslovného podania vzduchovky na púťovej strelnici. Potvrdzuje sa tak názor významného teoretika metaforu Maxa Blacka, že doslovná parafráza metaforického výroku ruší hierarchiu významov, hodnôt a rovín abstrakcie.¹¹⁾ Jakubisko zatiaľ využíva a bude využívať možné metaforické relácie medzi označujúcimi, medzi označujúcim a označovaným (iného označujúceho), referencie k zmyslu a referencie k významu (v zmysle Fregeho rozlíšenia *Sinn* a *Bedeutung*).¹²⁾ Presvedčivý príklad práce s rytmom na rovine označujúcich a súbežne na rovine referencií, z ktorých niektoré sú metaforické a teda „synkopujúce“ rytmus, je sekvencia obrazov pred deliacou zatmievačkou celého filmu, po ktorej nasleduje príklad „hrdinstva všedného dňa“, boj o záchranu kuriatok pri výpadku elektrického prúdu v liahni: zrodenie, svadba, odpadkový kôš, kalendár.

Interakčné chápanie metaforu¹³⁾ možno sumarizovať nasledovne: 1. metaforická výpoveď má dva rozdielne subjekty, a 2. tieto gramatické podmety je adekvátnejšie považovať za systémy vecí (vzťahov, vlastností) než za izolované jednotliviny, veci samotné. Vo verbálnych systémoch môžeme preto uvažovať o metaforických interakciách na úrovni znakov alebo symbolov ako verbálnych znakov (chápanie Ogdena a Richardsa), Fregeho „*Zeichen*“, na úrovni zmyslu týchto znakov (*Sinn*) a na úrovni významov (*Bedeutung*) či denotátov. A pochopiteľne metaforicky, to znamená v tomto prípade kognitívne a esteticky účinnejšie môžeme uvažovať o interakciách medzi týmito rovinami označovania, semiózy. Keď vstúpia do hry systémy vizuálnych znakov, rozšíria sa možnosti interakcií aj o možnosti verbálnych znakov, ktoré sú vyvolané, asociované s vizuálnymi znakmi. Všetky tieto možnosti Jakubisko využíva, takže napríklad ďalej spomínaná interakcia ventilátoru a hodín funguje tak, že hodiny implikujú koncept mechanického času, cyklického, cirkadiálneho opakovania, teda abstraktný verbálny symbol, ktorý je prepojený s označovaným obrazu fungujúceho ventilátoru – konceptom rotácie, cyklenia. Vo vyššie uvedenom zreťazení obrazov pôrodu (odkazuje k verbálnemu zmyslu „zrodenia“), svadby (analepsia, predchodná udalosť potencializujúca zrodenie), odpadkového koša (koniec, zánik, skon, „prach si a v prach sa obrátiš“), kalendára ako systému označujúcich pre dni v roku, sa roviny obrazov, zmyslu, významov, vzájomne prepájajú do pôsobivej komplexnej metaforu.

11) Max Black, „*Metaphor*“. In: J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks At the Arts*. Philadelphia 1978, s. 451 – 467.

12) Gottlob Frege, „*Über Sinn und Bedeutung*“. In: *Logische Untersuchungen*. Göttingen 1966. (Vzhľadom na naše ciele odhliadame od kritiky a popierania Fregeho koncepcie významným českým logikom Pavlom Tichým a aj Betrandom Russellom.)

13) Pozri M. Black, c. d.

Druhou časťou filmu začína najnižšia úroveň vzbury proti poriadku, „minimálne hrdinstvo“, keď si filmová postava zapáli cigaretu pod tabuľkou so zákazom fajčenia. Také „vyklonenie z kolotoča“, relatívne neškodné porušenie poriadku každodennosti je však len smiešnou ilúziou hrdinstva. Rovnako banálne môže vyznieť aj príbeh Anče, mladej pracovníčky, pracujúcej v liahni kuriatok. Film zachytáva jednu malú udalosť z jej práce. Počas nočnej búrky bolo údajne pretrhnuté vedenie. Nočný vartáš budí Anču, ktorá sa v daždi ponáhľa do liahne. Jej myseľ horúčkovite pracuje, otvára dvierka na inkubátore, aby sa tam nehromadil plyn, ktorý by zárodky mohol usmrtiť. Otvára okná a zároveň prikuruje do pece. Skrátka, robí všetko preto, aby zachránila zárodky. Neskôr sa zistí, že nie vedenie bolo pretrhnuté, ale transformátor bol zničený. Pracovníci liahne kontrolujú, či zárodky neboli zničené. Všetko nasvedčuje tomu, že podchladením nastala smrť ešte pred narodením, lenže ráno, keď vypadne prvé kuriatko z inkubátora, je jasné, že Anča svojím konaním zachránila zárodky pred skazou.

Boj mladej ženy za záchranu kuriatok, aj napriek tomu, že pre českého a slovenského diváka s ich komunikačnými kompetenciami, teda na skúsenosti založenom kódovaní, môže vyznieť trochu budovateľsky, predsa len predstavuje vybočenie z mechanického, život negujúceho poriadku, je oživením konkrétneho životného rytmu a príznačne ako metaforicky, tak doslovne, v tematickej rovine.

Dvojitý význam (zmysel a význam) označujúceho – „mena“, sa ukazuje aj v tensii medzi názvom (a významom) filmu a medzi komentujúcou sekvenciou, obsiahnutej v tomto filme: „(vo vojne) hodnoty zmizli, zostali mená“ – teda vyprázdnenie významu, strata zmyslu na jednej (tejto) strane, na strane druhej titul i posolstvo filmu ako celku hovorí o význame, zvýznamnení, označení, pomenovaní každého z dní, o permanentnom narúšaní tuhnúceho poriadku každodennosti so sklonom k mechanickej repetícii novým, žijúcim, o hrdinstve narúšania statického poriadku. Na úrovni expresie a sebaexpresie je takým „hrdinstvom“ aj vzburá proti statickému poriadku jazyka (*langue*) vnášaním anarchického poriadku živej metafory (Davidson, Ricoeur) a toto expresívne hrdinstvo sa stáva trvalou témou i významným prvkom v repertoári výrazových prostriedkov Juraja Jakubiska.

3. Mlčanie a prvé položenie otázky času ľudskej existencie

Film, nakrútený na FAMU na motívy rovnomennej poviedky Jana Učňa v roku 1963 (popri réžii je Juraj Jakubisko aj autorom scenára), začína v paradoxnom rozpore so svojím názvom výzvou rozprávača „počúvajte ma“. Obrazovo však začína vertikálnou jazdou kamery, sledujúcej strom. Späťne sa obraz stromu konštituuje ako znak stelesnenia času v jeho minulostnom, v prítomnosti končiacom rozmere a nie je náhoda, že tým istým obrazom sa film končí, teraz však nasýtený kumulovanými význammi ukončeného narátiťu, aby celý text ohraničil a stočil presne v zmysle, avizovanom v priebehu odvíjania sujetu obrazmi cyklického času. Vzápätí po verbálnej výzve sa štiepi samotný rozprávač Wideman (transkripcia mena sme previedli na základe fonetickej výslovnosti, pretože v písanej forme sa vo filme nikdy neobjavila) na rozprávajúce Ja a ja(on), o ktorom sa rozpráva, a ktorý, ako pasívny objekt opisu, mlčí. Z hľadiska rozštiepenia času ide o rozštiepenie na prítomnosť a minulosť, ktoré sú simultánne. Povedané s Henrim Bergsonom:

spomienka začína v prítomnosti, simultánne s vnemom.¹⁴⁾ Tak aj opis Widemana objektového Widemanom-rozprávačom v ich-forme je simultánne prítomný, respektíve odvíjajúci sa, ale opisovaný objekt sa oneskoruje za aktívnym Widemanom, sebareflekujúcim subjektom, situujúcim sa, resp. štylizujúcim sa akoby mimo čas, presnejšie do kruhového času mýtizujúcej sebareflexie. („Wideman je starý, ja nie som,“ tvrdí rozprávač Wideman). Dôležitým prvkom filmu je vizuálna metafora trvania, redukovaného na cyklický čas, ako sme už na to upozornili – záber na ventilátor je vystriedaný záberom na otáčajúci sa číselník telefónneho prístroja. Ide o jednu z prvých okurencií práce s rytmom, ktorý sa bude u Jakubiska objavovať neskôr. Vizuálna metafora spôsobuje narušenie plynutia sujetu, pretože uvedomenie si metaforickej sily obrazu vyžaduje prechod na významovú rovinu expresívneho plánu, ktorý nie je totožný s expresívnym plánom diegézy. Cézura v plynutí je dôležitým faktorom vnútornej rytmickej štruktúracie celku časového estetického objektu, ktorým je okrem iného aj filmový naratív.

Podobne sa objavuje obraz juxtapozície hodín a ventilátoru a zexplicitňuje sa tak stelesnenie času vo veciach. Ďalej vo filme sa rotujúce ventilátory zmnožujú (návšteva psychológa) a na stĺpoch elektrického vedenia sa objavujú papierové veterníky. Vedľa surrealistickej reminiscencie na stretávanie sa vecí z disparátnych vrstiev existencie a ďalšie znázornenia plynutia času ide opäť o formu obrazu spomienky a reartikuláciu úvodného (len) **verbálne** reprezentovaného rozštiepenia času na prítomnosť a minulosť v obrazovom, aktivizujúci pohyb obraznosti, navyše s evokáciou surrealistického „kódu“, posilňujúci obraznosť a rozširuje jej možné dimenzie smerovania. Vzťah hrdinu k času sa však v pokračujúcom odvíjaní sujetu mení, najprv je hlavným motívom prežiť a snaha o únik pred časom do spomienok (scéna s Milenou), nenávistné brojenie proti slepote mládeže (ktorá si ešte neuvedomuje bytie k smrti) však už prezrádza prerod a horký výťažok sebareflexie: najprv mu svet, keď bol mladý, doprial nadbytok času, teraz si ho musí vydobýť. Metaforu o slepote mladosti zdoslovňuje tvorca obrazom chlapca, ktorý prakom (atribút chlapčensťva) zostreľuje trochu surrealistickému huslistovi na streche (možno alúzia na obrazy Marca Chagalla) husle, padajúce dole a stelesňujú neaplnenosť ambícií, ktoré v mladosti mal. Film sa tak žánrovo približuje literárnemu žánru *Bildungsroman*, románu zrenia, filozoficky však prechodu od reálneho času každodennosti k transcendentálnemu času ako, povedané Heideggerom, temporalite Bytia, ktoré sa uskutočňuje ako bytie *Dasein*, uvedomujúce si vlastné bytie,¹⁵⁾ ergo v reflexii sa

14) Henri Bergson, *Matter and Memory*. New York 1991. (Orig.: *Matière et Mémoire*. Paris 1946.)

15) Martin Heidegger, *Bytí a čas*. Praha 1996.

Obrazné prirovnanie so zaslepeným chlapcom pripomenie aspoň vŕľad, urobený S. T. Coleridgem dávno pred formuláciou fundamentálnej ontológie v básni *Time, Real and Imaginary* z roku 1812 (preklad Vlastimil Zúška):

Čas, skutočný a imaginárny (Alegorie)

Na vrchole hory, v pláni širé

(nevím kde, snad ve snu leží)

perutě své, jako pštrosí, do široka rozepjaté

dvě dítky půvabná bez konce závod běží.

Bratr a sestra!

odhaľuje časovosť vlastnej existencie a jej finálnosti. Reflektujúci Wideman si sám priznáva pôvodné ambície stať sa slávnym hudobníkom, ktorého po odohraní koncertu čaká aplaudujúca rozsvietená sála, a zisťuje, v splynutí so svojim pôvodne objektivizovaným *alter ego*, že „není kam prežívať“. Ide tu o časový, život rekapitulujúci variant Kafkovho motívu dverníka v *Procese*, lenže v tomto prípade je oným dverníkom samotný Wideman. Ten takto dospieva k finálnemu sebaobrazu starého muža, ktorý premárnil vlastný život. V tomto prípade platí názor Michela Foucaulta, podľa ktorého „obraz promeňuje autentickou svobodu obrazivosti ve fantazii touhy.“¹⁶⁾ Pohyb obraznosti, dimenzie slobody je už komprimovaný skoro k nule – zopakujme to znova – „není kam prežívať“.

Môžeme teda povedať, že témou filmu je časovosť ľudskej existencie, ktorá je artikulovaná viacerými spôsobmi, ale hlavne prostredníctvom opozície prítomnosť – minulosť. Minulosť nie je to, čo už uplynulo, minulosť je to, čo zásadným spôsobom preniká do prítomnosti. Minulosť ako spomienka funguje ako virtuálny obraz, ktorý je aktualizovaný v rôznych fazetách. Spomienka tak nezohráva pasívnu úlohu, ale aktívnu, pretože, ako to tvrdí Wideman, každý z nás má spomienku, ku ktorej sa obracia vtedy, keď okolitý svet stráca svoj význam. Spomienka je akési azylové miesto, v ktorom sa cítime bezpečne. Nielenže nás chráni pred tlakmi prítomného, ale navyše do tohto prítomného aktívne zasahuje. Ochranná úloha spomienky zbavuje spomínajúceho nielen tlaku prítomnosti, sartrovského odsúdenia na slobodu a nevyhnutnosti neustáleho rozhodovania a prijímania zodpovednosti za vlastné rozhodnutia, ale, a to predovšetkým, tlaku či ťahu budúcnosti, s jej definitívou – smrťou, pretože budúcnosť spomienky, v zmysle jej lokalizácie na temporálnej osi personálneho života, v zmysle jej zakotvenia v epizodickej pamäti¹⁷⁾ je budúcnosťou, ktorá už nastala, stala sa minulosťou.

Vo filme *MLČANIE* sa časovosť artikuluje aj prostredníctvom opozície mladosť – staroba. Už sme hovorili, že mladosti je vyčítaná jej slepota voči bytiu k smrti a mrhanie časom. Lenže spor mladosti a staroby môže byť ukazovaný aj triviálnejšie, napríklad prostredníctvom opozície dychové a sláčikové. Dychové nástroje reprezentujú mladosť, samozrejme v tomto prípade asi tie dychové nástroje, ktoré tvoria skelet džezových ansámblov, a sláčikové nástroje zase starobu. Preferencia dychovej alebo sláčikovej hudby prestáva byť záležitosťou individuálneho vkusu. Práve naopak, stáva sa súčasťou sporu

Ta dalece předbíhá sourozence svého,
leč vždy pádí s tváří obrácenou zpět,
patře a naslouchá hochu opozdilého,
neboť ten, ubožák, je slep!
Rokle i pláň stejným krokem měří,
Nevěda zda na konci či v předu běží.

Chlapec = imaginárny čas; pripomeňme diegétu ako imaginárnu realitu (porovnaj Christian Metz, *Imaginární signifikant*. Praha 1991) a predovšetkým Husserlovo chápanie času fantazmy bez časovej lokalizácie reálneho času, ktoré umožňuje napríklad metaforické spojenie heterodiegetickej analepsie a prolepsie, ktoré Jakubisko využíva (porovnaj Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, NY 1980. Orig.: *Discours du récit*. In: *Figures III*. Paris 1972.)

16) Michel Foucault, *Sen a obraznosť*. Liberec 1995, s. 61.

17) E. Tulving, *Episodic and semantic memory*. In: E. Tulving – W. Donaldson (eds.), *Organization of memory*. New York 1972.

medzi mladosťou a starobou, sporu, ktorý nie je vkusovým sporom, ale existenciálnym. Sporom, ktorého sporiace strany by mohli byť substituované aj nadbytkom času na jednej strane a nedostatkom času na strane druhej. Dychové nástroje, rozoznievajúce sa s dychom človeka, teda s tým, čo indikuje prítomnosť jeho duše, môžu byť chápané ako index života, odmietajúceho sa zaoberať starobou, nachádzajúcej sa vo veľmi tesnej blízkosti smrti, teda toho, čo je nezmieriteľným protikladom života.

Film MLČANIE (pripomeňme si v tejto súvislosti Maeterlinckovu esej *Pred veľkým Mlčaním*) je teda reflexiou nad žitým časom, nad stratégiami úniku pred časovosťou ľudskej existencie a bytím k smrti. Jakubisko tu začína odvíjanie červenej nite leitmotívu jeho neskorších diel, vrátane prostriedkov, ktorými tento motív spracováva – filmové obrazové metafory, rozštiepenia na reflektujúce Ja a reflektované Ja a používanie metaforických obrazov času, ktoré neskôr sa budú meniť na priame obrazy času v Deleuzovom chápaní. Spomínané rozštiepenie Ja je však charakteristické pre estetický postoj¹⁸⁾ a nie je náhodné, že bežná žurnalistická filmová kritika označuje Jakubiskovu tvorbu ako poetickú. Poetizácia v tomto prípade znamená kumuláciu estetických kvalít a následných hodnôt, nie však samoučelnú. Jakubisko od svojich tvorivých začiatkov vie, či už vedome alebo intuitívne (čo nemožno jednoznačne rozhodnúť), že to, čo by bez „nosnej vlny“ estetického objektu bolo deklaratívne, mentorské, *a la thèse*, v jeho artikulácii sa dostane divákovi „viac pod kožu“, okrem iného aj preto, že estetický postoj redukuje tzv. ego-obranu, ktorú rozprávač Wideman tak usilovne predvádza. Neskôr uvidíme, ako sa jeho nástroje expresie zjemňujú v naznačených smeroch a témach.

4. Čekajú na Godota – čiernobiele naratívne hry a hračky

V absolventskom filme ČEKAJÍ NA GODOTA z roku 1966, keď bol Juraj Jakubisko vo 4. ročníku FAMU, ohlasuje sa všetko to, čo bolo v intelektuálnych kruhoch tej doby preferované. Azda najvýraznejšie zo všetkých Jakubiskových raných filmov sa práve v tomto prejavil vplyv československej novej vlny, módnosť absurdnej drámy, existencializmus, v jeho filozofickom a literárnom variante či záujem o každodennosť. To všetko tvorí podložie, z ktorého film ČEKAJÍ NA GODOTA intertextuálne a interikonicky „vyrastá“.

Film predstavuje banálny pohľad na lúčenie odvedencov pred odchodom na základnú vojenskú službu. Prvú líniu príbehu tvorí čakanie odvedencov počas poslednej noci pred nástupom na vojenčinu. Popíjajú alkohol a túžia po tom, aby ich v poslednej chvíli niekto zachránil pred touto „čestnou občianskou povinnosťou“, ktorú považujú za zbytočnú stratu v živote muža. Splietajú rôzne fantazmagorické úvahy o tom, kto a čo by mohli odvrátiť ich odchod na vojenčinu, pričom dobre vedia, že tieto rozhovory môžu práve vyplniť desivé prázdno čakaní na Petra Godota a ich spoločný odchod na vojenčinu. Druhá línia príbehu tvorí zachytenie posledných chvíľ Petra a Heleny pred jeho odchodom. Petr nečaká len na odchod na vojenčinu, ale túžobne očakáva aj naplnenie svojích sexuálnych túžob, ktorých objektom je Helena.

18) Porovnaj Vlastimil Zúška, *Mimésis – Fikce – Distance. K estetice XX. století*. Praha 2003.

Existenciálny bod životného zvratu však nesignalizuje len priehľadná beckettovská nárazka názvu filmu, ale niekoľko nasledujúcich ďalších figúr a naratívnych sekvencií, vrátane ironickej metafory – neschopnosti zajtrajších vojakov (teda členov society, ktorí môžu či dokonca v určitých prípadoch musia zabíjať, navyše s etickým oprávnením) zabíť kapra. Radikálnu ruptúru v personálnom, životnom čase jednotlivých protagonistov potom hneď v úvode rámuju vežové hodiny. Titulné čakanie sa vzápätí rozpadá do dvoch rovín, pre metaforickú interakciu typicky sa odlišujúcou úrovňou abstrakcie a hierarchií (porovnaj Blackove chápanie zrušenia metaforickej hierarchie pri doslovnej parafráze metafory v predchádzajúcej časti) – čakanie na kamaráta, taktiež odvedenca, Petra Godota a na čosi, čo postupne kryštalizuje v až danej dobe dojemne nezmyselného odzbrojenia.

Na expresívnom pláne komplexného estetického objektu, filmového naratívu, je však v tomto filme najzaujímavejšia práve práca s rozprávaním. Jakubisko postupne využíva dištinkcie medzi deskripciou a diegézou, medzi opisom a naráciou využitím fotografií, ktoré brzdia rozvíjanie sujetu na rovine zobrazujúcej reprezentáciu a presadzujú ho do významového plánu. Vplyv na rytmus je pritom pochopiteľne markantný. Môžeme tomu rozumieť tak, že lineárna kauzalita rozprávania v určitých bodoch expanduje, akoby sa v tomto bode prestala rozvíjať sukcesívnosť syntagmy, na chvíľu sa umŕtvuje tým, že tento bod je simultánne zdvojený tým, čo vo vzťahu k syntagmatickej osi môžeme považovať za paradigmatickú os.

V tomto filme sa taktiež pridružuje význam, generovaný prácou so zvukom. Vytvára sa tak ďalší významový plán, klenúci sa nad význammi, nesených verbálnou zložkou: husitský chorál *Kdož jsou boží bojovníci* prechádza od klasickej spievanej podoby na začiatku ku konečnej inštrumentálnej podobe v rockovej úprave s gitarou a bicími, čím sa vlastne signalizuje ruptúra medzi „civilom“ a „vojenčinou“. V rýchлом slede potom nasleduje opäť, pre Jakubiska typická (pozri „nemé“ začiatky) „polopatistická“ deštruktívna metafora: Helena, Petrove dievča, lúčiac sa pred odchodom na vojenčinu a ktorú sa snaží prehovoriť na návštevu rozlúčkového večierku enumeráciou destilátov, čakajúcim na nich, odpovie, že pije len *Kláštorné tajomstvo* (v dobe nakrúcania známy a obľúbený druh bylinného likéru). Vzápätí prejdú „cez obraz“ dve mníšky. Priečna metafora interakčne prepája klasický dychovkový evergreen *Nikdy sa nevrátí pohádka mládí* s obrazom dievčaťa nad usporiadanými útržkami papiera, ktoré rozfúkne.

Jakubisko tu využíva paralelnú montáž či skôr jej poddruh, teda strihovú montáž (*cross-cutting*), keď sa striedajú zábery, respektíve sujetové sekvencie z večierku so zábermi na prechádzku Petra a Heleny. Strihová montáž sa ďalej rozširuje o ďalší plán využitím analepsie alebo analeptickej diegézy,¹⁹⁾ ktorá je stelesnená retrospektívnymi zábermi z tanečných kurzov oboch protagonistov. Rytmickejšíu heterodiegézu zosilňuje ďalej symbolická prolepsia (proleptická diegéza), predvádzajúca budúce a nenaplnené intímne spojenie – Petr brokovnicou zhasína petrolejovú lampu a v pozadí dráhy výstrelu je Helena štylizovaná do pozície ukrižovanej v bielom. Mostíkom k tejto symbolickej prolepsii je opäť vizuálne metaforické spojenie medzi zhasnutím elektrickej lampy v byte

19) Porovnaj G. Genette, c. d.; alebo Shlomith Rimmon-Kenanová, *Poetika vyprávění*. Brno 2001.

Petrových rodičov (zhasína Helena) a zhasnutím petrolejky „snovej“ sekvencie. Scéna lúčenia medzi Petrom a Helenou s nenaplnenou túžbou evokuje interikonickú „vnútrofilmovú“ výmenu s kultovým dielom americkej kinematografie ELEKTRIČKA DO STANICE TÚŽBA.

Do repertoáru Jabubiskových výrazových prostriedkov pribúda zvukový plán, a to opäť ako v doslovných významoch, tak aj vo významoch metaforických, v odkazoch k zmyslu aj významu, v referencii estetických znakov k celku danej kultúry či významového milieua. Vizualne a priečne metafory niekoľkých už zmienených typov potom slúžia k prepojeniu všetkých expresívnych plánov, vťahovaných do hry. Naďalej sa uplatňuje poučaná práca s možnosťami vetvenia, prepletania, vytvárania tenzií a syntéz medzi rôznymi „figúrami“ narativity (homogénnej diegézy, heterogénnej diegézy, analepsie, prolepsie), medzi jednotlivými vizuálnymi textami, tvoriacimi súčasť diváckej kompetencie či osvojených kultúrnych kódov a kultúrnych jednotiek (v chápaní Umberta Eca²⁰⁾).

Namiesto záveru

Keď hodnotíme školské filmy Juraja Jakubiska takpovediac *an sich*, je evidentné, že ich tvorca mal nielen talent, ale aj chuť experimentovať a radosť z tvorenia. Všetky tieto prednosti sa rozvinuli už v jeho prvom celovečernom hranom debute KRISTOVÉ ROKY (1967), ktorý znamenal zlom v dejinách slovenskej kinematografie. Ďalšie Jakubiskove filmy ZBEHOVIA A PÚTNICI (1968) a VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI (1969) potvrdili jeho postavenie v dejinách československej kinematografie. Žiaľ, film DOVIDENIA V PEKLE, PRIATELIA, ktorý sa začal nakrúcať v roku 1970, mohol byť dokončený až v roku 1990, pretože po vstupe okupačných vojsk bol Juraj Jakubisko „preradený“ do Krátkeho filmu a na ďalší film POSTAV DOM, ZASAĎ STROM (1979) musel čakať takmer desať rokov, ale to je už iná kapitola.

Doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Pôsobí na Katedre estetiky FF UK v Bratislave, kde prednáša estetickú teóriu, venuje sa českému štrukturalizmu, postštrukturalizmu a dekonštrukcii. Pôsobí aj na Katedre filmovej vedy FTF VŠMU v Bratislave, publikuje v rôznych odborných časopisoch. Knižne publikoval *Az idióma keresése* (1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (spolu s Pavlom Minárom, 1997), *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Omnibus in omnibus* (2002), *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa* (2003).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, Katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

20) Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington 1977.

Doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Je vedúcim Katedry estetiky FF UK v Prahe, kde prednáša od roku 1990. Venuje sa estetike 20. storočia a problematike temporality umeleckého diela. Knižne publikoval *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných svetoch obrazu* (1995), *Mimésis, fikce, distance* (1996, 2002), *Estetika. Úvod do súčasnosti tradičnej disciplíny* (2001).

(Adresa: Filosofická fakulta UK, Katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Andalúzska mačka* (J. Jakubisko, 1966), *Čekají na Godota* (J. Jakubisko, 1966), *Dovidenia v pekle, priatelia* (J. Jakubisko, 1970 – 1990), *Každý deň má svoje meno* (J. Jakubisko, 1961), *Kristove roky* (J. Jakubisko, 1967), *Mikulášski týdeník* (J. Jakubisko, 1966), *Mlčanie* (J. Jakubisko, 1963), *Muž, ktorý prechádza stenou* (J. Jakubisko, 1966), *Postav dom, zasad' strom* (J. Jakubisko, 1979), *Súboj* (J. Jakubisko, 1966), *Tisícročná včela* (J. Jakubisko, 1966), *Tramvaj do stanice touha* (A Streetcar Named Desire; Elia Kazan, 1951), *V Prahe sa ochladilo, V Prahe sa oteplilo* (J. Jakubisko, 1966), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (J. Jakubisko, 1969), *Zbehovia a pútnici* (J. Jakubisko, 1968), *Zlatý vek* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930).

SUMMARY

SILENCE, GESTURES, METAPHORS AND STORIES

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Authors examine early production of Juraj Jakubisko and try to find germs of his creative methods as they manifested in his later works. Jakubisko in his silent filmmaking recapitulates the world history of film by detecting essences of some of its historical phases (silent movie, surrealism etc.). He especially uses a play with spectator's expectancies and intersections of picture planes and verbal planes. In Jakubisko's KAŽDÝ DEŇ MA SVOJE MENO (EVERY DAY HAS ITS NAME) the authors analyse a role of rhythm and formation of complex metaphors over verbal and pictorial strata of meaning. Jakubisko's MLČANIE (SILENCE) is investigated as a kind of reflection on temporality of human existence and lived time as well as on strategies of escape from being to death and a specific work with relation of past and presence is noted, again on verbal and pictorial planes. Jakubisko's specific using description and diegesis, his handling narrativity and movie time and simultaneously represented living time is the main theme of analysis of ČEKAJÍ NA GODOTA (THEY ARE WAITING FOR GODOT) movie. The authors summarize that Jakubisko tested in his early works an important part of the whole spectrum of expressive instruments of movie in order to use them in his following magnum and minor opera.

Translated by Vlastimil Zuska