

## Obzor

## Príbeh jedného života

Václav Macek: *Štefan Uher 1930 – 1993*. Slovenský filmový ústav,  
Bratislava 2002, 296 stran, náklad 500 výtisků.

Štefan Uher patrí bezpochyby k najvýznamnejším slovenským režisérom. Václav Macek sa podujal vyrozprávať životný príbeh tejto výnimočnej osobnosti v knihe *Štefan Uher 1930 – 1993*. Macekov text však nie je iba biografiou v klasickom poňatí. Nesústreďí sa len na životné peripeťie spomínaného tvorcu. Nie je len faktografickým alebo beletrizovaným vyrozprávaním príbehu Uhrovho života, aj keď ten je, samozrejme, hlavným motívom celej knihy. Uhrov život vníma v oveľa širších kontextoch – či už dobových, alebo tvorivých. Slovanmi autora: „Monografia nemôže byť len príbehom o romantickom osude génia, ktorý zažiaril a tragicky zomrel, musí byť tiež o živote človeka, ktorý, napriek mnohým kompromisom, ale aj vďaka nim, významne obohatil kultúru (s. 11).“

Úvod Macekovho textu tvorí oboznámenie čitateľa s predošlou edičnou činnosťou týkajúcou sa monografií slovenských filmárskych osobností, či už za totalitu na štátnu objednávku, alebo po revolúcii v roku 1989. Zároveň tu autor načrtáva rozdiely medzi svojou publikáciou a spomínanými titulmi. Do popredia tu vystupujú konkrétne dve monografie, a síce o Elovi Havettovi a Dušanovi Hanákovi. Autor tu však viac ako rozdiely medzi svojím textom a spomínanými dielami zdôrazňuje odlišnosť medzi Havettom, Hanákom a Uhrom. Pretože aj keď patria do jedného obdobia, tvorba každého z nich je, ako Macek poukazuje, mimoriadne originálna. „Monografia o diele Štefana Uhra sa od predchádzajúcich kníh v mnohom odlišuje. V prvom rade od tých, ktoré v osemdesiatych rokoch vznikali na popud štátnej objednávky [...]. Niet pochyb, že Štefan Uher sa pokladá za rovnako samozrejmu súčasť základov slovenskej kultúry ako Dominik Tatarka alebo Vincent Hložník. Jeho dielo nežilo iba z podpory systému, v ktorom bolo nakrútené, zostalo hodnotou aj vtedy, keď sa systém zrútil. Nejde ani o nejaké spätné objavovanie obchádzaných diel, ale o kontinuitu, pretože Uhrovo dielo vynikajúco hodnotili aj počas jeho života (s. 9).“

V nasledujúcich kapitolách sa už Macek naplno venuje Uhrovmu životu a všetkým jeho aspektom. Venuje sa jeho vyrastaniu v Prievidzi a gymnaziálnym štúdiám. Práve tu sa stretávame s prvým kompromisom, ktorý bol Uher nútený urobiť. K moci sa dostala komunistická strana a Uher pocítil jej vplyv už pri maturite. Ostatní jeho spolužiaci do strany vstúpili už skôr, ale Uher dlho odolával. Avšak aj on sa musel prispôbiť. V škole sa mu totiž vyhrážali, že nebude pripustený k maturite, ak nevstúpi. Uher sa teda podrobil. Okrem týchto negatívnych skúseností sa autor venuje aj tým pozitívnejším – prvým návštevám kina (kde opisuje „figle“, ktoré chlapci využívali, aby sa do kina dostali, pretože to bola drahá zábava) a iným radostiam dospievania.

Po ukončení gymnázia sa Uher rozhodol pre nezvyklé štúdium (zvlášť v tých časoch) – prihlásil sa na odbor filmovej réžie FAMU. O Uhrových štúdiách na FAMU Macek píše: „Ak v Prievidzi Štefan Uher zápasil hlavne s tým, že nevidel toľko filmov, koľko by sám chcel, tak štúdium v Prahe mu všetko vynahradiť. Nielenže si mohol dopozerať tituly, ktoré doma videl iba sčasti, len od tretiny či polovice, videl aj stovky nových filmov (s. 20).“

Autor sa však nesústreďí len na Uhrovo štúdium, ale venuje sa aj iným významným tvorcom, ktorí v tom čase na FAMU študovali. Okrem iných to boli Maximilián Remeň, Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný a neskôr aj Miloš Forman. Macek sa zaoberá aj opisom stavu samotnej FAMU:

vyzdvihuje jej úroveň, ktorá dovoľovala, aby profesormi boli osobnosti svetovej kinematografie. Odvolávajú sa na slová Vojtěcha Jasného, Macek uvádza, že FAMU „byla tehdy školou světové úrovně. Náš děkan A. M. Brousil (Antonín Martin Brousil), později rektor, nám vodil jako profesory hosty z celé Evropy i Sovětského svazu. Učil mě tak například Vsevolod Pudovkin, velký mistr, který uměl výborně vyprávět o filmové práci (s. 21).“ Okrem Pudovkina spomína aj Cesare Zavattiniho. Uher štúdiá ukončil v roku 1956.

Macekov text je koncipovaný chronologicky nielen čo sa týka biografie, ale aj tvorby. Preto logicky nasledujúcim obdobím, ktoré opisuje text, je Uhrova krátkometrážna tvorba. Toto obdobie je vymedzené medzi rokmi 1955 – 1960. Na tomto priestore sa venuje analýzam prvých krátkych snímok. Analýzy konfrontuje s dobovými záznamami. Naznačuje aj vzťah vedúcej strany k tvorivosti. Autori robili snímky „na zákazku“. V tomto období to Uher až tak nepociťoval, osudným sa mu to stalo až neskôr, keď strana vylučovala tvorcov alebo im aspoň zakazovala tvoriť.

Čo sa týka inšpiračných zdrojov tejto fázy Uhrovej tvorby, Macek píše: „Akoby sa však dostala do úzadia Uhrova ‚famácka‘ fascinácia talianskym neorealizmom. Pritom niet pochyb, že mnohé z premís tvorby Vittoria de Sicu, Roberta Rosselliniho či Cesare Zavattiniho sa transformovali aj do Uhrovho nonfiction diela. [...] Uhrov dokumentarizmus sa v mnohých bodoch stýkal či prelínal s neorealizmom (s. 45).“ Avšak dokumentárny film nebol pre Uhra prioritou. Tou bol hraný film. V roku 1961 oficiálne debutoval v hranom filme snímkou MY Z IX. A. Macek sa však opäť nevenuje iba danej snímke, ktorá znamenala mimoriadny prelom v Uhrovej tvorbe. Svoju pozornosť zameriava aj na snímky TU KRÁČAJÍ TRAGÉDIE (1957) a BOLO RAZ PRIATEESTVO (1958), ktoré predchádzajú práve snímku MY Z IX. A. Tieto tri filmy vytvárajú podľa Maceka akúsi detskú trilógiu.

Ďalším významným krokom bol film SLNKO V SIETI (1962) podľa scenára Alfonza Bednára. Táto snímka však mala a má nepopierateľný význam nielen pre Uhrovu tvorbu, ale aj pre celú česko-slovenskú kinematografiu toho obdobia. Výnimočnosť snímky Macek naznačuje už v názve kapitoly, ktorá je takmer celá venovaná práve SLNKU V SIETI. Označenie Uhra za „Jána Krstiteľa českej novej vlny“ (s. 54) je vystihnutím toho, čo film znamenal pre vtedajšiu kinematografiu a zároveň toho, ako k nemu pristupoval režim. Uher, rovnako ako Ján Krstiteľ, prišiel s týmto dielom s niečím naprosto novým. Niečím, čo bolo určené pre široké masy, rovnako ako v prípade biblickej postavy. A zároveň s niečím, čo sa k týmto masám nikdy nemalo dostať podľa vládnuceho politického systému. Ale nestalo sa tak. V prípade Jána Krstiteľa sa jeho učenie dostalo k množstvu ľudí, aj keď ho to stálo život. A v prípade Uhra to bolo veľmi podobné, hoci zďaleka nie s takými tragickými dôsledkami pre „kazateľa“. Vedúca strana zaujala k filmu mimoriadne negatívny postoj, aj napriek snahám autora urobiť všetko preto, aby sa tak nestalo. „Aj autori, aj schvaľovatelia sa snažili vzájomne jedni druhých dobehnúť. [...] po celé obdobie Uhrovej tvorby fungovalo ‚dvojité kódovanie‘. [...] Jeden význam bol často určený pre schvaľovateľov, druhý pre publikum (s. 63).“ Strana však aj napriek tomu našla vo filme mnoho motívov, ktoré boli zamerané proti nej. Preto bol film v tlači hodnotený mimoriadne negatívne a nemohli ho poslať na žiaden festival. Napriek všetkému, čo postihlo Jána Krstiteľa (či už reálneho, alebo toho nášho), jeho učenie malo nesmierny efekt. V Biblii bol jeho nástupcom Ježiš Kristus. Práve jemu pripravil cestu a pôdu. Rovnako ako Uher pripravil cestu a pôdu českej novej vlny.

Spomínaná kapitola opisuje pozadie vzniku SLNKA V SIETI. Venuje sa vzniku scenára, produkcii a režisérovmu prístupu k filmu. Okrem toho opisuje aj samotné natáčanie. Nie je to však bezduchý opis vzniku, pre ďalšie Macekovo rozprávanie je podstatný. Celý kontext vzniku, či už predprodukčný, produkčný, alebo postprodukčný, slúži textu na interpretáciu hotového diela. V čom je teda práve tento film natoľko výnimočný? V čom spočíva jeho význam pre Uhrovu tvorbu a v čom je významný pre celú česko-slovenskú kinematografiu? Podľa Maceka sú pre originalitu

diela príznačné dve línie: technické prostriedky a obsah, teda forma a matéria každého filmu. Na dokumentáciu nám poslúžia dva konkrétne príklady. Za nówum v technickej oblasti považuje autor knihy využitie tzv. dlhej optiky. Vysvetľuje nám jej princíp a význam použitia v danej snímke. Zároveň však vysvetľuje, že tento postup už bol použitý v dokumentaristickej tvorbe. Bol to práve Uherov kameraman Stanislav Szomolányi, ktorý sa rozhodol po prvýkrát vyskúšať túto techniku v hranom filme. To má pre film nepopierateľný význam. Ako píše Macek, Uher sa snažil čo najviac pracovať s nehercami (režisér ich radšej označoval za „neprofesionálnych hercov“), a práve spomínaná metóda slúžila na to, aby sa mu podarilo zbaviť ich trémy, ktorú mnohí z nich pociťovali v blízkosti kamery.

Ďalším originálnym prvkom v dobovej kinematografii, tentoraz už čo sa týka obsahovej stránky, je postava Fajola. „Vďaka Bednárovi a Uhrovi vstúpil do kinematografie hrdina, ktorý tam predtým akoby nemal miesto. Fajolo odmieta všetky povinné ‚dobové tance‘, či už sa týkajú zväzakov, politiky, čohokoľvek, čo sa považovalo za oficiálne. [...] Bol taký vzdialený ‚angažovanému‘ mladému hrdinovi, že oprávnené vyvolal nadšenie. Nie že by len úplne pasívne registroval a komentoval svet okolo seba, ale keď sa v prospech niečoho angažuje, sú to veci, ktoré si vyžadujú zdravý sedliacky rozum: ak môže stroj ešte fungovať, tak ho treba opraviť; keď sa treba zastať človeka, ktorému ubližujú, nemá sa váhať (s. 58).“ Takže Fajolo síce nesúhlasí s dobovými oficiálnymi podmienkami, avšak je spravodlivý.

Nasledujúcim filmom je ORGAN (1964). Kapitola je opäť koncipovaná rovnako, ako to bolo pri SLNKU V SIETI. Sledujeme teda pozadie vzniku diela, analýzu motívov technických aj obsahových. Ako konkrétny príklad, ktorý Macek udáva, slúži Bachova hudba: „Východiskom pre scenár ORGANU bola baroková Bachova hudba. Tvar diela sa oproti SLNKU V SIETI, kde východiskom bola ‚pravda reality‘, podstatne zmenil. Autori v ORGANE chceli ‚dosiahnuť rytmickú presnosť fúgy, motívy filmu sú radené ako melódie v polyfonickej fúge‘ (s. 67).“ Okrem týchto motívov, objasnených v citovanom úryvku, naznačuje aj rozdiely (opäť technické aj obsahové) medzi ORGANOM a SLNKOM V SIETI. Nasledujúci text kapitoly nemá pre nás až taký význam ako v prípade filmu SLNKO V SIETI. Spôsob, akým je text písaný, je prakticky totožný. Opäť autor vníma snímku z mnohých aspektov – či už dobových, alebo súčasných, či z politických, alebo umeleckých, či z tvorivých, alebo obsahových.

Dostávame sa k „medzihre“, ako ďalšiu časť nazýva sám autor. Okrem tejto nachádzame v knihe ešte ďalšie tri. Tieto časti tvoria rôzne rozhovory a besedy s Uhrom či už o filmoch, alebo o politickej situácii a jej vplyve na tvorivosť. V knihe dostávajú primerané množstvo priestoru. Sú akýmsi obzretím sa režiséra za svojím dielom a vôbec všetkým s tým spojeným. Pohľad autora filmov, ktorých interpretácie čítame, je (aspoň pre mňa) mimoriadne zaujímavý. Vždy objasní to, čo sa málokterému interpretátorovi jeho diela podarí. Pretože jedine autor vie, prečo je vo filme ten ktorý motív a prečo je použitý práve tak, ako je. A okrem toho, aj keď ide len o záznam rozhovoru s osobou, ktorú sa snažíme spoznať (za predpokladu, že knihu budú čítať práve ľudia, ktorých osobnosť Štefana Uhra zaujíma z ľubovlného dôvodu), mnohokrát nám prezradí a vysvetlí veľa o danej osobe. Pretože aj keď poznáme jej život a dielo, dialóg nám predsa len ukáže niektoré aspekty duše a mysle, ktoré pri samotnej biografii nemôžeme postrehnúť. Preto je význam týchto medzihier pre dielo nespochybniteľný, aj keď sa možno niektorým čitateľom nebudú zdať priveľmi zaujímavé.

Zároveň tieto medzihry naznačujú, ako je text koncipovaný, môžeme tu nájsť paralely s divadelnou hrou. Prvá časť je úvod, prvé dejstvo, oboznámenie s postavami a základný náčrt deja. Nasleduje už spomínaná medzihra, ktorú môžeme pokladať za akúsi prestávku medzi jednotlivými dejstvami. Potom nasledujú druhé, tretie, štvrté dejstvo, rovnako s prestávkami – medzihrami. Druhé a tretie dejstvo sú v našom prípade tvorené hlavnou časťou života a diela nášho hrdinu.

Spoznávame všetky momenty jeho života a tvorby. A štvrté dejstvo je záver, končí sa tragicky, hrdina umiera. Okrem technickej stránky textu nachádzame však paralelu s tragédiou aj v obsahovej stránke. Život Štefana Uhra totiž pripomína predovšetkým tragédiu.

V knihe však nachádzame ešte pár mimoriadne zaujímavých kapitol. Ide o kapitoly, v ktorých sa autor venuje okruhu Uhrových stálych spolupracovníkov. Patria sem tri osobnosti: Ilja Zeljenka, autor filmovej hudby, Alfonz Bednár, scenárista a Stanislav Szomolányi, kameraman. Tieto kapitoly hovoria predovšetkým o spolupráci toho-ktorého tvorcu s Uhrom. Dozvedáme sa z nich, v čom bol ich prínos ako pre Uhrovo dielo, tak aj pre celú kinematografiu.

A prichádzame k záveru. Štefan Uher v roku 1993 umrel tragicky. Je dokonané. Slovensko stratilo génia, odvážim sa tvrdiť, že génia svetovej triedy. Avšak niečo nám po ňom predsa len zostalo. Pre jeho najbližších sú to spomienky, ktoré im z pamäti nikdy nevyblednú, a pre nás, teda tých, ktorí sme Uhra osobne nepoznali, ostalo jeho dielo. Jeho filmy, ktoré sú svedectvom o dobe, v ktorej žil, a zároveň sú únikom od krutej reality komunistickej totality. Filmy, ktoré ho stáli toľko úsilia a námahy. A napokon filmy, čo stáli pri vzniku novej vlny česko-slovenskej kinematografie, ktorá, ako sa ukázalo neskôr, mala nesmierny význam. A ešte niečo. Výnimočná kniha o výnimočnej osobnosti. Kniha, ktorú si Štefan Uher nepochybne zaslúži. A nepochybne kniha, ktorá si zaslúži našu pozornosť.

Michal Michalovič