

## MÝTUS ÚSPECHU V SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII ZAČIATKU OSEMDESIATYCH ROKOV

Oficiálne hodnotenia slovenskej kinematografie posledných dvadsiatich rokov – a iné než oficiálne hodnotenia vlastne neexistovali, nemali šancu preniknúť k širšej verejnosti – boli postavené rok čo rok na tej istej schéme: treba priznať, že doteraz to bolo naozaj pomerne slabé, aspoň u väčšiny filmov, ale tento rok sa nám objavil skutočne dobrý, úspešný film, ak sa neobjavilo aj viac takých filmov, čo sú prísľubom do budúcnosti a potvrdením správnosti nami nastúpenej cesty. Alebo to vraj boli, keď už nič iné, aspoň tzv. „potrebné“ (obľúbený termín Andreja Lettricha) filmy. Podľa tohto nepretržitého sebaklamu a tejto nepretržitej sebamystifikácie, čo sa v záujme falošnej a podvodnickej väčšej objektívnosti a hodnovernosti tváril aj kriticky, ale len neurčito a len voči minulosti, len preto, aby ju mohli postaviť do protikladu so súdobými úspechmi, ktoré bolo treba vždy a za každú cenu vyhrabať z čoraz temnejšej ničoty, by sme uplynulé dvadsaťročie mohli vidieť ako nepretržitý vzostup s čoraz väčšími úspechmi, slovenský filmový zázrak, ktorý nemá obdobu v žiadnej inej dobe a žiadnej inej národnej kinematografii. Len si spomeňme, koľko nových debutov a talentov sa nám tam priam vyrojilo, nádejných geniálnych režisérov a scenáristov, ktorí neskôr akosi zabudli potvrdiť svoj talent a svoju genialitu a buď neurčito a potichu zapadli, alebo sa vytrvalo čoraz viac strápňovali, od Rosenberga po Tatárovú, od Kavčiaka po Balca. V tomto údajnom nepretržitom vzostupe však bol či mal byť ešte jeden zvlášť mohutný zdvih, hattrick slovenských filmov Pomocník, Pásla kone na betóne a Tisícročná včela v Cene čs. filmovej kritiky v rokoch 1982, 1983 a 1984, 2. cena Čs. filmu na Festivale čs. filmov v Ústí nad Labem a Veľká zvláštna cena na MFF v Karlových Varoch v roku 1982 pre film Pomocník, 1. cena Čs. filmu na Festivale čs. filmov v Ostrave a Strieborná cena na MFF v Moskve v roku 1983 pre film Pásla kone na betóne, priam slovenská nová vlna, prienik na medzinárodné fórum, od Čiernej nad Tisou až po Ostravu, Ústí nad Labem či Aš, od Moskvy či Kurilských ostrovov až po Berlínsky múr, ba aj ďalej, rastúci záujem divákov. Práve tieto tri filmy môžu byť preto zvlášť vhodnou vzorkou pre triezvejší a detailnejší analyticko-kritický pohľad, demystifikáciu i osvetlenie toho, ako sa mýtus, sebaklam a sebamystifikácia vytvára.

Nakoľko všetky tieto tri filmy majú rovnomenné literárne predlohy, hovorilo sa aj o blahodarnom vplyve slovenskej literatúry na slovenský film. Tá tu naozaj pomohla, ale čomu? Román Ladislava Balleka Pomocník je postavený na konflikte dvoch pováh a životných postojev. Riečan je človek bez tížiadostivosti a vôle presadiť sa, patrí „medzi tých prostých a bezvýznamných ľudí, čo si to uvedomujú“.<sup>1</sup> Sníva o „jednoducho, obyčajnom, a preto plnom a šťastnom“<sup>2</sup> živote. Túži po znášanlivosti a s každým chce dobre vychádzať. Je to

pokora, skromnosť a dobromyseľnosť, ale zároveň neschopnosť, bezradnosť a nerozhodnosť, a pramení to aj z Riečanovej pohodlnosti, lenivosti, bojazlivosti a zbabelosti. Ak Riečan ľuďom všeličo strpí, tají sa za tým aj jeho pud sebazáchovy a kus Riečanovej obchodnickej prešibanosti. Lančarič je z tých ľudí, čo „chcú vždy viac a viac, ba aj všetko“,<sup>3</sup> chce „raz v tomto meste čosi znamenať“.<sup>4</sup> Je to kšeftár a podvodník, nesprátnik a násilník, ale pramení to aj z jeho „nesmiernej precitlivenosti a smútku“,<sup>5</sup> túžby po pokoji a istote, zo strachu, „že ho odkiaľsi vyhostia, že sa ho zbavia, že ho nedocenia“,<sup>6</sup> strachu z „nevďaku... pohrdania, trnia... noci, zimy, bolesti“.<sup>7</sup> Sníva o tom, že sa ľuďom vyrovná, že ho ľudia docenia a prijmú medzi seba a že potom „zdvorilo a srdečne sa bude správať ku každému... bude samá ochota, vľúdnosť“.<sup>8</sup> Ballek nijako jednoznačne nepristupuje k týmto postavám ako ku kladnej alebo zápornej. Naopak, práve pohľady z viacerých strán a zmeny stanovísk sú jedným z najdôležitejších zdrojov napätia (aj dramatického napätia) a zaujímavosti románu. Lančarič má ako mäsiar vynikajúcu povesť a veľký obchodnícky a podnikateľský talent. Riečan sa nemusí namáhať a jeho poctivosť a dôstojnosť zasa vyvažuje Lančaričovo kšeftárstvo a hochštaplerstvo, dáva jeho obchodom vlastne väčšie možnosti. Lančarič si – aj preto – Riečana váži a vlastne ho má rád. Riečan a Lančarič sa do značnej miery uznávajú a do značnej miery jeden druhému vyhovujú, vzájomne sa dopĺňajú.

Vo filme sa redukciami deja a autorského komentára tento konflikt zmenil na schematickú moralitu, kde poctivec Riečan len pre svoju dobrotu padne do pazúrov Lančariča a neskôr aj Lančaričom zvedenej Riečanovej manželky a dcéry, a keď sa mu nepodarí priviesť ich na správnu cestu, radšej vracia kľúče od mäsiarstva úradníkovi a komunistovi Dobříkovi. Konflikt je takto zároveň silne ideologizovaný a vyznieva takmer ako spor partizána, „odbojára a vyhorelca“, ba až hrdinu a mučenika, ktorého v zajatí „tri dni gumovými hadicami po obličkách bili“, a predstaviteľa nových čias Riečana s odchádzajúcim dravým kapitalistom, darebákom, podvodníkom, zlodejom a hochštaplerom Lančaričom. Ak je nám občas Lančarič sympatický, vyplýva to skôr z prirodzenej a ľahko potlačiteľnej príťažlivosti kapitalizmu, než zo scenáristovho či režisérneho zámeru. Prítom v románe sa Riečan stane odbojárom najprv náhodne. Rovnako náhodne sa stane aj vyhorelcom. Druhýkrát sa stáva odbojárom zasa kvôli výčitkám svedomia. Medzitým sa ide sám vzdať, prihlásiť, ako si to žiada prezident Tiso. Takto – z vlastnej hlúposti, zbabelosti a zo strachu – sa dostane aj k onej bitke po obličkách. Z nemeckého zajatia ho vyslobodí a zachráni jeho otec, ktorý sa exponuje za Tisov režim, mäsiarstvo na dolniakoch zasa dostáva prostredníctvom švagra, predsedu „revolučného národného výboru“ v ich „povstaleckej obci“ – je to skrátka typický priemerný Slovák, čo má známosti medzi gardistami aj partizánmi, komunistami aj disidentmi. Ballek má od dejín značný odstup, na kolese dejín ho zaujíma predovšetkým jeho vrtkavosť, to, ako nečakane zasahuje do ľudských osudov a plánov. Príkladom Ballekovho nápaditého pohrávania sa s motívmi, čo sa do filmu nedostalo a vzhľadom na jeho schematizáciu a ideologizáciu, postupy a ciele ani nemohlo dostať, môže byť to, že Riečan uteká z Palánku v strachu pred odhalením obchodov Lančariča a svojej rodiny, aby bol menej nápadný, práve v tom novom a „panskom“ obleku, ktorý si dovtedy odmietal obliecť. Neodovzdáva komunistom žiadne kľúče a po švagrovi, partizánovi a predsedovi „revolučného národného výboru“, dostáva od manželky odkaz, aby sa už do Palánku nevracal. Vo filme zostalo len Riečanovo odmietanie nových a zanovité nosenie starých dedinských šiat ako naivný

symbol prostoty a nemennosti, pevnosti jeho charakteru. Scenárista a režisér sa vôbec snažia tak „vylepšiť“ Riečanov „ideologický profil“ a dať mu toľko „uvedomelosti“, ako a koľko sa len dá: v románe dáva Riečan pred voľbami príspevok demokratom sám, vo filme mu to prikazuje jeho „zlá“ manželka.

Ak film Pomocník môže byť príkladom a ukážkou schematizácie, spojenej s ideologizáciou, film Pásla kone na betóne môže byť príkladom a ukážkou jej násilných postupov a mechanizmov, toho, čo všetko a akým často až neveriteľným spôsobom dokázali a neváhali pomlieť mlyny kolibskej dramaturgie, scenáristiky a réžie do svojich filmových fašírok. Rozhodli sa tu totiž spojiť do jedného celku (alebo do toho, čo na Kolibe za takýto celok pokladali) poviedky rovnomennej poviedkovej zbierky Milky Zimkovej, ktoré vzájomne vecne nesúvisia – v tom zmysle, že sa odohrávajú v rozličnom historickom období a majú rozličné postavy – a sú navyše napísané rozličnou poetikou. Kolibské mlyny použili hlavne introspektívno-psychologickú a baladickú poviedku s len občasným nádychom ironie Johana z Brižka (druhá v poradí v zbierke) z obdobia združstevňovania roľníkov a karnevalovo-grotesknú poviedku Vstupenka do neba (posledná v zbierke) zo značne neskoršieho obdobia. Z ich hlavných postáv, Johany Ovšenej a Pavlinky, sa rozhodli urobiť matku a dcéru, čo viedlo k niektorým až komickým efektom. V poviedke má Johana takmer štyridsať rokov, toľko pracovala, že sa nestihla vydať. Vo filme sa Johana na začiatku filmu musela stať podstatne mladšou, aby mohla mať dieťa a po sedemnástich rokoch ešte „byť mladá“, ako jej hovorí jej dcéra, a chcieť sa vydať. Napriek tomu však vo filme zostali niektoré prvky z poviedky, poukazujúce na Johaninu pracovitosť a Johanine schopnosti a skúsenosti, napr. poznámka ujca Mihaťa: „Johana najlepši zná, jak še chlib rodzi.“<sup>9</sup> V poviedke to bolo dostatočne motivované a vierohodné, vo filme sa to však stalo len moralistickou fráزou a pózou. Navyše, ak umiestnime záver filmu do doby jeho vzniku, na začiatok osemdesiatych rokov, k čomu nás vedú a oprávňujú reálie, najkonkrétnejšie populárna pieseň Holky z naší školky, ktorá vznikla na začiatku osemdesiatych rokov a znie z rozhlasu i Pavlinkiných úst počas jej kúry červeným vínom v kadi s horúcou vodou, a odrátame od toho sedemnať rokov – podľa Bertého, ktorý dobýja Johana už na začiatku filmu a k jeho záveru sa jej sťažuje: „Šidemnásc roky na tebe čekám“ – dostaneme sa ledva do prvej polovice šesťdesiatych rokov, kedy by sa mal odohrávať začiatok filmu. Napriek tomu vo filme zostali na jeho začiatku motívy združstevňovania roľníkov z poviedky, evokujúce skôr päťdesiate roky: Johanina poznámka: „Dobře, že založili družstvo.“<sup>10</sup> Poznámka agronóma: „Kým vám nebudeme môct poslat' vyškolených lidí, musíte si pomôct sami.“<sup>11</sup> Ba pribudlo aj agitačné heslo: „Společně pracovat – radostně žít.“ Reálie, dosť podstatne ovplyvňujúce významové vyznenie filmu, do seba nezapadajú.

V poviedke Clivota sa píše: „S Jožkom zo Stropkova sme minulú nedelu napisali toto písmo, čo vám prišlo... Pak nám to Jirka Jirouš, zväzácky vedúci, na stroji napsal.“<sup>12</sup> Do filmu sa z toho dostalo: „Jožko našiel ten inzerát v novinách. Pak ho Jirka Jirouš, náš svazácky vedúci, napsal na stroji.“ Prečo by mal niekto písať na stroji inzerát po tom, čo ho niekto iný našiel v novinách? Kolibské mlyny si pri mletí a skrakovaní literárneho textu nevyšli ani nemali dôvod a záujem všimnúť si stratu vnútornej logiky a vnútorného zmyslu, lebo nešlo o tvorbu z vnútornej potreby a zo skúsenosti. Kolibské ideologické a tvarové schémy už strácali akýkoľvek kontakt so skutočnosťou – filmári a ich scenáristi a dramaturgovia už neboli schopní samostatne vytvoriť ani zdanie, že ich výplody by sa mohli niekde skutočne odohrať, alebo že vychádzajú z niečoho, čo by sa mohlo

niekde skutočne odohrať. Tým však tieto schémy strácali aj možnosť znásilňovať skutočnosť, lebo to je možné len vtedy, ak sú schopné predstierať, že sú jej súčasťou. A tak si pomohli literatúrou ako akýmsi polotovarom, ktorý na jednej strane onen kontakt so skutočnosťou ešte nestratil, lebo v prípade románu Pomocník a zbierky poviedok Pásla kone na betóne ide o naozaj slušnú literatúru, ktorej možno priznať umelecké hodnoty, na druhej strane formuje túto skutočnosť do určitých príbehov, postáv, konfliktov, ktoré možno ľahšie než skutočnosť zjednodušovať a schematizovať a prispôbovať tak schopnostiam a požiadavkám filmárov a ich scenáristov a dramaturgov – a oni túto literatúru naozaj takto znásilňovali rovnako ako skutočnosť, mysliac si, že čokoľvek sa dá nastoknúť kamkoľvek, na akúkoľvek konštrukciu, a nevšímali si ani očividne nezmyselné výsledky a dôsledky takéhoto postupu. Asi preto bola „kolektívu tvorcov Slovenského filmu“ na Festivale čs. filmov v Banskej Bystrici v roku 1984 udelená Cena SČSDU „za dramaturgickú prípravu filmov nakrútených na Kolibe v posledných rokoch“. So slovenským filmom to však už bolo také zlé, že diváci boli vďační aj za ono obnovenie kontaktu so skutočnosťou, aj keď pri tomto kontakte išlo len o to, aby bola znásilnená. Ba znásilnenie, schematizácia a zjednodušenie, prejavujúce sa ako priamočiara a toporná expresivita, pre ktorú nenachádzam lepší termín než termín „bučiaca slovacita“ literárneho teoretika a kritika Fedora Matejova, mohla divácky záujem ešte zvýšiť. Čo však možno pochopiť u divákov, možno sotva prepáčiť filmovej kritike, ktorá si robí nárok na odborné posúdenie umeleckej hodnoty. Najsmutnejšie je to, že so znásilnením a zneužitím svojich literárno-umeleckých diel vrele súhlasili aj Ballek so Zimkovou, ba Zimková sa na ňom sama ako scenáristka i herečka aktívne podieľala. Je to len jedna z variácií vtedajšej etickej i „tvorivej“ – či skôr tvarovej – schizofrénie.<sup>13</sup>

Zatiaľ čo v prípade filmového Pomocníka a filmových Koňov boli znásilnené a zneužitú konkrétne literárne predlohy, v prípade Tisícročnej včely bol už v románovej predlohe znásilnený a zneužitý celý literárny smer či štýl, označovaný najčastejšie termínom latinskoamerický magický realizmus. Režimistická slovenská literárna teória a kritika i sama literatúra vtedy hľadali a naháňali takzvaný „otvorený socialistický realizmus“, kde mal základný princíp tradičného socialistického realizmu, zobrazenie spoločnosti v jej revolučnom vývoji, vstrebať do seba všetky takzvané „pozitívne prvky“ ostatných umeleckých smerov, prúdov či štýlov. Petrovi Jarošovi sa zrejme zezdalo, že by mohol vytvoriť akýsi magický socialistický realizmus – tým skôr, že v onom magickom realizme, latinskoamerickej literatúre i skutočnosti boli dosť živé prvky triedneho a revolučného boja podľa marxistických, historickomaterialistických či komunistických teórií a predstáv. Už Jaroša nepochybne upútal aj konkrétny Márquezov román Sto rokov samoty, ktorý pracuje so žánrom rodinno-generačného románu, kde je rodina obrazom spoločnosti, jednotliví členovia rodiny zastupujú rozličné spoločenské skupiny či vrstvy a vývoj a striedanie rodinných generácií zobrazuje vývoj spoločnosti. Tento žánr je zvlášť vhodný na ono socialistickorealisticke zobrazenie spoločnosti v jej revolučnom vývoji a má svoj pôvod v naturalizme, cykle dvadsiatich románov o rodine Rougon-Macquartovcov od Emila Zolu, ktorý sa členov tejto rodiny snažil dostať do všetkých skupín a vrstiev francúzskej spoločnosti a na osudoch týchto členov a generáciách tejto rodiny zobrazil vývoj tejto spoločnosti počas druhého cisárstva. Juraj Jakubisko sa rozhodol posilniť opačnú, magickú stránku a svedčí o jeho tvarovej i etickej schizofrénii, že márquezovskú inšpiráciu raz zanovito popiera<sup>14</sup> a inokedy sa k nej zas hrdo hlási.<sup>15</sup>

Čo však viedlo Márqueza k tomu, že spojil prvok naturalizmu, snažiaceho sa o čo najdôslednejší opis spoločnosti a skutočnosti, s prvkami celkom opačného umeleckého smerovania, fantazijného či fantastického umenia, surrealizmu a dadaizmu, narábajúcich s mýtom, rozprávku, snom, nečakanými a bizarnými spojeniami a absurditou? Každý z členov rodiny Buendíovcov je natoľko posadnutý svojimi vlastnými záľubami a túžbami, pohrúžený do svojho vlastného sveta, že stráca záujem i schopnosť komunikovať a žiť s ostatnými. To je tých Sto rokov samoty, počas ktorých Buendíovci svojou posadnutosťou a osamotenosťou spejú k sebazničeniu a smrti. Ich mestečko Macondo zaniká a zarastá pralesom ako metaforický obraz varovnej vízie zániku celého ľudstva a celej civilizácie, kde jednotlivé skupiny ľudí strácajú záujem a schopnosť chápať iných a žiť spolu s inými. Táto vízia vidí dejiny ako nezmyselný a absurdný pohyb v kruhu a prvky dadaizmu a absurdity v Márquezovom románe vlastne parodujú žánr rodinno-generačného románu a radia Márquezov román k tým umeleckým dielam, ktoré paródiou žánru polemizujú s myšlienkovým a duchovným svetom, z ktorého žánr vzišiel. Podobne ako Cervantesov Don Quijote paródiou rytierskeho románu polemizoval s predstavami o rytierstve, polemizuje Márquezov román s naturalistickými a historickomaterialistickými predstavami vývoja a dejín s dopredu vytýčiteľným či daným alebo na jednotlivom človeku či vôbec ľudskej vôli dokonca nezávislým smerovaním a zmyslom. Základný zámer a základnú stavbu Márquezovho románu podporujú a rozohrávajú všetky fantastné, surreálne a bizarné prvky. Keď umrie José Arcadio Buendía, ktorý s toľkou posadnutosťou skúmal prírodu, aby uskutočnil zázrak, že sa z toho pomiatol, príroda odpovie zázračným dažďom malých žltých kvietkov, ktorý je rovnako extrémny a absurdný ako úsilie José Arcadia – zasype mestečko a udusí zvieratá, ktoré spia pod šírým nebom. Je v tom aj narážka na zasypanie hrobu kvetmi pri pochovávaní s jeho paradoxným spojením života so smrťou – kvety treba odpratávať z ulíc lopatami, aby pohrebný sprievod mohol vôbec prejsť. Príroda a ľudia, ich osudy a dejiny sú hlboko späté. Keď vojaci postrelia štrajkujúcich robotníkov, príroda odpovie dažďom, ktorý trvá skoro päť rokov. Povetrie je také vlhké, že ryby môžu plávať dverami dovnútra, preplávať vzduchom cez izby a dostať sa oknami zasa von ako narážka na potopu a predzvesť trestu a zániku.

V Jakubiskovom filme sú podobné prvky len vyprázdnenou bizarnosťou bez akéhokoľvek hlbšieho súvisu so základnou stavbou a základným vyznením filmu. Nič hlbšie nevýznamňujú, nerozohrávajú a netvária. Dejiny tu bežia podľa učebnic historického materializmu a „dejín MRH“ („medzinárodného robotníckeho hnutia“) bez ohľadu na to, či padajú červené, zelené alebo strakaté dažde, žaby, meteory, valašky, fúriky alebo cigánčatá.<sup>16</sup> Aký zmysel má dažď, ktorý sa spustil na „súdruha Károlyho“ a jeho „súduhov“ a poslucháčov počas deklamovania „záverov socialistického kongresu v Paríži“? Má to byť ironizácia pôvodnej situácie novým paradoxným a protizmyselným javom, ako keď sa vo Felliniho Amarcorde v závere spustí dažď na svadobčanov na pláži Paradiso – Raj? Ale prečo zrazu ironia, keď Samo Pichanda a ďalší „súduhovia“ tesne predtým s junáckym pátosom bučiacej slovacity („ide nám o spoločnú vec“... „Krista tvojo!“) upokojili bitku Slovákov s Maďarmi? A ak ironia, prečo práve pomocou dažďa? Paradox nie je zďaleka taký presný a silný ako u Felliniho: raj, rajská záhrada, boží dar – dažď, potopa, boží trest. Alebo nejde o ironiu? A o čo by potom malo ísť? Má dažď nejaký hlbší význam osebe, vo vzťahu k ostatným atmosférickým efektom, k ďalším prvkom, pri ktorých sa tieto efekty objavujú, k usporiadaniu všetkých týchto

prvkov? A ako by sme na tieto otázky odpovedali v prípade lacných diskotékových efektov farebného tónovania a vytvrdenia?<sup>17</sup> Skĺznutie do vyprázdnenej bizarnosti možno ukázať aj na pokuse napodobniť Márqueza a latinskoamerický magický realizmus v začlenení folklórnych – v prípade filmovej Včely slovenských – prvkov do onej magickej roviny diela. Jahody v zime – tu si iste nemožno nespomenúť na slovenskú ľudovú rozprávku O dvanástich mesiacikoch.<sup>18</sup> Ale zatiaľ čo v nej je možnosť jahôd v zime hlbšie zdôvodnená, zasadená do kontextu deja a rozprávky a ich zmyslu, vyplýva – podobne ako u Márqueza – z presvedčenia slovenského ľudového rozprávača a rozprávkára o hlbokéj spätosti prírody s ľudskými osudmi, činmi a postojmi, možnosť ovplyvniť, nakloniť si prírodné sily – symbolizované dvanástimi mesiacikmi – takými ľudskými vlastnosťami, ako je dobro, úcta, pokora a vďačnosť Marušky, nevyhnutnom treste za zlo, bezohľadnosť, nadutosť a chamtivosť Holeny či jej matky, vo filmovej Včele sú jahody v zime predstreté ako čirý bizarný fakt. Ak za ním vôbec môžeme niečo tušiť, tak iba silnú stoporenosť Jula Mitrona v túžbe po Kristíne. No práve povrchná, plytká a prázdna bizarnosť a magickosť na jednej a priamočiara režimistická ideológia na druhej strane zaručila filmu úspech rovnako u snobov a pseudointelektuálov ako u režimistických „kultúrnych“ politikov a ideológov. Bol to svojím spôsobom naozaj veľký film, najväčší podvod v dejinách slovenskej kinematografie. Snobi si mysleli, že prekabátili ideológov, a ideológovia a aparátnici, že prekabátili snobov. Všetci pritom prekabátili len sami seba a splynuli do jedného a zjednoteného stáda.

Bučiaca slovacita navyše obohatila svoju topornosť o erotickú stoporenosť, čo ďalej zvyšovalo záujem divákov. Obohatila sa o množstvo dôkazov schopnosti Slovákov stoporiť sa za akýchkoľvek okolností a poriadne si zapichať na čomkoľvek – od snehu cez makovice až po múku v scénach plných slovensky vášnivých – s nasprostastou priamočiarosťou a prostoduchosťou a tvrdohlavým opakovaním a stereotypom bučiacich citov: „Ty ma neľúbiš! Nemáš ma rada! Nie, nie, ľúbim ťa, ale potom by si ma nechal! Ideš na štúdiá, zabudneš! Nezabudnem, ak budeš moja! Počkaj, neutekaj! Aspoň ma pobožkaj! Až po sobáší! Po sobáší! Ja chcem hneď! Už to nevydržím! Viem, že ma neľúbiš, ale ja ťa mám rada už dávno! Vari je krajšia ako ja?! Mňa už nechceš?! Ale chcem, ľúbim ťa!“ Tieto scény sa rytmicky striedajú so „zásadnými“ politicko-ideologickými poučkami a poučeniami ako vystrihnutými ak už nie zo zédééškárskych, tak aspoň stredoškolských komunistických učebníc dejepisu či brožúrok „straníckeho vzdelávania“: „Parížska komúna začala nový vek, vzniknú nové štáty, slobodné.“ A hneď nato pichačka vo včelíne i jeho okolí so včelami, ktoré nie sú vzrušené a rozdráždené o nič viac ani menej než Valent s Hankou, čo v tomto vzrušení včelám prevrátili úle. „Nový štát, slobodný“ – ako naša Slovenská socialistická republika – sa o nás všetkých postará. Kto iný než štát by to aj mohol a mal podľa komunistických poučiek urobiť? Všetci budeme žiť (a v dobe vzniku filmu sme už aj žili) v spravodlivosti a blaženosti, len hor sa, Slováci, hladom mučení, na nohy: „Keby bola spravodlivosť, štát by mu mal pomôcť, mlyn potrebujú všetci. Štát treba donútiť...“ A hneď nato pichačka Jožka s Martou, keď priamočiaremu vyjadreniu citov a túžob a bučiacej slovacite neodolala ani Židovka: „Rád by som bol Židom, Marta. Chcela by som byť kresťankou.“ „Potom príde zvýšenie mzdy a penzia. A keď budeš chorý, tiež ti musia zaplatiť.“ A hneď nato pichačka Sroka s Kristínou: „Poď, musíme mať dieťa!“ Keď zadusím, tak zadusím, ale chlapca spraviť musím! „Keby sme vybojovali osemhodinový pracovný čas, už si mohol byť dávno pri svojej mladej žene!“ A preto sa treba „oboznámiť so závermi socialistického kongresu v Paríži“: „Uzákoniť

osemhodinový pracovný čas! Zrušiť vykorisťovanie práce detí a žien! Uzákoniť hranicu minimálnej mzdy! Aby proletár žil ako človek a nie ako žobrák! Veď z jeho práce žijeme všetci!“ Vari niekto žije z práce kapitalistu?! Vari kapitalista pracuje?! A nebudaj aspoň osem hodín denne?! Kapitalista môže byť len hochštapler, klamár, podvodník, zradca, bezcharakterný kariérista a bezohľadný ziskuchtivec ako Valent Pichanda. Podobne ako kapitalista Valent Lančarič z filmu Pomocník. Po ňom možno zdedil kapitalista Pichanda aj meno – aby bol podobné „zlé“ postavy jednotne označené a aby sme ich tak mohli ľahšie odhaliť. „Náboženské predsudky“ Samo Pichanda, Jakubisko a Jaroš odhalia a vyrovnajú sa s nimi tiež veľmi ľahko a jednoducho: „Kde bol ten tvoj boh, keď nám Jana zastrelili?“ Jana zastrelili, teda boh nebol a nie je. Alebo ak aj je, nie je na nič. Vôbec ich nevzrušuje a nezaujímá, že na tému „prečo boh pripúšťa zlo“ sú napísané stohy teologickej či filozofickej literatúry. Iste s ňou možno polemizovať, ale sotva na úrovni onej primitívnej rečnickej otázky Sama Pichandu, Jakubiska a Jaroša.

Slovákov a celý svet treba vychovať, prípadne prevychovať, preškoliť, postaviť na nohy, podkúť správnu ideológiu, priamočiara a polopaticky poučiť o spoločenských triedach a triednom boji: „V Brezne sa stavať nebude, pokiaľ murárom nezdvihnú plácu! Štrajkujeme! Ja nemám kus poľa na Liptove ako ty! Žijem len z toho, čo zarobím týmito rukami pri múre!“ A Slováci majú zdravé jadro – výchovno-inštruktážnymi obrazmi „názornej agitácie“ sa ročníci zbratávajú s robotníkmi, Liptáci a Horehronci s Brežňanmi, Slováci s Maďarmi a tí najzdravší a najuvedomejší dokážu zachytiť aj ten posledný a najväčší obrat, vyvrcholenie vývinu ľudstva a pripnú si červené karafiáty, vezmú červenú zástavu, alebo prebehnú cez front na správnu stranu – do Ruska, odkiaľ sa už červenejú zore najväčšieho blaha: komunizmu. Lebo: „Socialistická internacionála... sa na nás vykašle. V poli bude umierať naša chudoba, ako vždy... Vojne treba vykrútiť krk, ako to urobili Rusi. To len my sme takí barani, že nám cisári umierajú v posteli... Éj, smrkáči soplavi na čarov strietajte, na generálov, nie na chudobu!... Keď raz vyhráme, už nikto viac strieľať do ľudí nebude!“ Máme to chápať tak, že Jakubisko s Jarošom do ľudí nestrieľajú – strieľajú si totiž iba z ľudí? Lebo nič nepoukazuje na to, že by od pátosu komunistických poučiek, poučení, návodov a prorocetiev mali nejaký výraznejší a zásadnejší odstup. Jakubisko s Jarošom sa snažia iba zakryvať, že ich komunistickí mecenáši, čo „raz vyhrali“, veselo strieľajú do ľudí ďalej, ba možno oveľa viac, ako sa strieľalo predtým, a že sa to vonkoncom neskončilo tajným a zákerným vyvraždením ruskej cárskej rodiny, čo bola podľa komunistického, Jakubiskovho a Jarošovho návodu postriešaná a „neumrela v posteli“. Strelba komunistov, Jakubiska a Jaroša má rovnaký cieľ. Vari si možno predstaviť lepší „ideologický profil“ a lepšie predpoklady pre prácu v dnešnom slovenskom parlamente a poslanecký plat z našich daní? Veď Peter Jaroš a ďalší najlepší muži a najväčší mágovia slovenského magického komunizmu, čo dnes namiesto trestnej lavice sedí v parlamente na „demokratickej lavici“, už dávno vedeli oceniť a využiť „pozitívne prvky kapitalizmu“ – miešanie politiky so sexom ako charakteristický postup bulvárnych „kapitalistických“ plátok a najosvedčenejší spôsob získania a ovládania masy. Možno sa Jaroš stane ešte aj veliteľom nejakého parlamentného výboru pre kultúru a umenie a keď sa im podarí zmaríť zákerné úklady posmeškárov, neprajníkov a zloduchov a znova postavia na nohy a skonsolidujú našu slávu a trpiacu slovenskú Kolibu, natočia tam ešte aj Nemé ucho, hluché oko! Stačí sa vrátiť k plánu z obdobia komunistického plánovania – a Samo Pichanda vstane z mŕtvych<sup>19</sup> – ako Zlatý Fénix z popola!

Bučiaci slovacita nechápe či nechce pochopiť, že pôsobivosť umeleckého diela a umelecký zážitok je pôsobivosťou a zážitkom hry – rozohrávania významov. K umeleckému zážitku môže dôjsť len vtedy, keď naša obrazotvornosť a naše myslenie musí hrať a zápasiť. Keď sa musí vyrovnávať s prekvapujúcim, nečakaným a novým významom, novou, doteraz neznámou, skrytou a hlbokou súvislosťou. Keď ide o hlboké a objavné poznanie, tvorivosť a tvárnosť. Bučiaca slovacita by chcela pôsobivosť tohto hlbokého a vnútorného ozvláštnenia hlbokými, objavnými a novými významami nahradiť či jej nedostatok zamaskovať vonkajším a povrchným ozvláštnením, prehnáním a násilným zvýraznením a pôsobivosťou starých a „osvedčených“, otrepaných a banálnych, jednoduchých a ľahko pochopiteľných významov a právd. Čo najväčším zjednodušením, najdôslednejšou priamočiarosťou, najväčšou názornosťou, siláctvom, výraznosťou – expresivitou, čo sa nadrapuje, nafukuje a nadúva, topornosťou a pieraznosťou, čo vyviera len z toho, že iné, nové a hlboké významy a hru významov a asociácií potláča a znemožňuje. Ako bučanie, ktoré si myslí, že nároky na to, aby ho pokladali za spev či hudbu a umenie, si bude môcť robiť tým skôr, čím skôr sa bude dať povedať, že je také silné a pierazné, že sa mu darí všetko ostatné prehlúsiť a sústrediť pozornosť len na seba. Tvárnosť a tvorivosť by chcela nahradiť či jej nedostatok a neprítomnosť zamaskovať siláctvom a násilím, znásilňovaním a potvorením skutočnosti. A tu si môže podať ruku s ideológiou. Ráta pritom s tým, že zjednodušením konkrétnej skutočnosti dospievame k niečomu abstraktnejšiemu a všeobecnejšiemu. A táto všeobecnosť vedie k určitej viacvýznamnosti, platnosti vo viacerých konkrétnych a jednotlivých prípadoch, a tým aj k určitej symbolickosti či metaforickosti. V symbole i metafore sa totiž niečo označuje a vyjadruje niečím iným. A keď niečo všeobecné platí aj pri niečom konkrétnom a jednotlivom, možno toto konkrétne a jednotlivé označiť a vyjadriť niečím iným aj tak, že sa označí a vyjadrí týmto všeobecným a abstraktným. Metaforickosť a metafora ako zjavne iné a tým zvláštne a ozvlášťujúce vyjadrenie a jedna z najcharakteristickejších foriem umeleckého vyjadrenia a tvaru by mala viesť k umeleckosti a umeniu. Bučiaca slovacita nechápe či nechce pochopiť, že umelecká metafora či umelecký symbol a umelecká abstrakcia je iným, zvláštnym a ozvlášťujúcim vyjadrením preto, lebo vyjadruje hlboké, objavné, nové a tým iné významy a súvislosti abstraktného a konkrétneho či označujúceho a označovaného.

V umení nemožno pri abstrakcii a smerovaní k všeobecnosti chápať túto všeobecnosť ako to, čo je všeobecne známe, otrepané a banálne, čo všetci vieme, alebo sme už mnohokrát počuli. Abstrakciu chápať ako priamočiare vyjadrovanie stereotypných a otrepaných „hlbokomyseľných“ postojov a vyslovovanie frázyvitých a banálnych „hlbokých“ právd. Ako toaletárka vo filmových Koňoch: „Je v tom mužský, pravda? Tak sa na to holka výprdni! Žádný mužský za to nestojí, já ich mněla až moc.“ Alebo Teča: „Je to strašný egoista. Nedokáže pochopiť nič z toho, čo cítí druhý.“ A snahu o zjavnú metaforickosť, zjavne iné vyjadrenie, snahu vyjadrovať sa obrazne či obrazom, nemožno v umení chápať ako priehľadné, priamočiare, polopatické a banálne obrazné či obrazové znázornenie. Ako Samo Pichanda vo filmovej Včele, keď vyhodí z okna vlaku harmoniku a priamočiare, polopaticky a silácky znázorní svoje rozhodnutie odvrátiť sa od toho, čo harmonika predstavuje (hral na ňu jeho syn, keď ho zastrelili pri streľbe do robotníkov, a je spojená s ich proletárskym bratstvom a revolučným nadšením), a otrepaný a banálny slovný obrat – lexikalizovanú metaforu (slovný obrat, ktorého iný, metaforický význam sa stal natoľko všeobecne známym, že má slovníkovú, lexikálnu platnosť)

„vyhodí von oknom“ – odhodíť preč zo svojho sveta len tak, naverímboha, ako niečo, čo si vôbec neceníme. Bučiaca slovacita len degraduje umelecký tvar a umenie (a tak aj literárne umenie ako podnet pre film) a jeho iné, zvláštne a ozvlášťujúce vyjadrenie na jednu z foriem svojho vonkajšieho ozvláštnenia a násilného zvýraznenia banality. Vyjadri ju zjavne inak, ale tiež len banálne, len na základe banálnej súvislosti a banálneho spojenia s inou banalitou. Dostáva sa len do pohybu v začarovanom a bludnom kruhu: čím chce byť umelečkšia, tým viac upadá do svojich necností. Je to len tvrdohlavé a násilné opakovanie a presadzovanie a tvrdohlavá a násilná snaha potvrdiť platnosť svojej „pravdy“ a banality a trvať na nej ešte aj v inej rovine skutočnosti. Zdôrazňovanie a zvýrazňovanie banality, ktoré tiež len potláča iné, hlbšie významy a znásilňuje skutočnosť. Opakovanie a hromadenie banalít a banálna rôznorodosť a rozmanitosť, ktorá sa tiež len tvári ako tvárnosť, tiež len nahrádza či predstiera plasticitu, zložitnosť a hĺbku a maskuje jej nedostatok a neprítomnosť a ničím sa nelíši od banality jednoduchosti a zjednodušenia. Toto bučanie, násilné zvýraznenie a čo najväčšie zjednodušenie banality iba často v snahe o zjavne iné, zvláštne a ozvlášťujúce vyjadrenie dostáva formu čo najväčšej rozmanitosti a nesúrodosti banalít a bizarnosti ich spojenia bez akejkoľvek hlbšej súvislosti a akéhokoľvek hlbšieho významu a dôvodu.

Bučiaci slovacita sa obáva, že nepochopíme ani priehľadný symbol a priehľadnú metaforu „Tisícročnej včely“. Niet sa čomu diviť. Symbolika a metaforickosť včely a včelstva sú naozaj natoľko priehľadné a všeobecne známe (včela, úľ, med, žihadlo, trúd, atď., všetky tieto slová sú aj lexikalizovanými metaforami), že nás k žiadnemu myslieniu a úsiliu pochopiť nejaký doteraz neznámy a nový význam a chápanie nepodnecujú. A sotva nám môže pomôcť to, že sa tento symbol a táto metafora naťúkne a naduje do obrovských rozmerov a že na nás spustia mohutnú figurínu „Tisícročnej včely“ z umelých hmôt s toporne a strnulo rozprestrenými krídlami a bezvládne ovisnutými nohami. A tak sa bučiaca slovacita rozhodla stať výraznejšou a umelečkšou a všetko ešte priamočiarejšie, polopaticejšie a už na začiatku filmu povedať: „Pozrite na tie včely, chlapi! Znášajú med celé tisícročia, aby zachovali rod. Jedna padne, druhá ju nahradí. Všetko ich nivochi – mráz, choroby, aj my, ľudia. Ale včelstvo žije stále, hádam večne.“ A na záver ešte dodať: „Včela prišla na svet, aby stavala, ale keď ju kántria, musí sa brániť – bodáť.“ – „Aj keď ju to stojí život?“ – „Aj tak, syn môj!“ Presne to by musel aj bez školenia u Sama Pichandu, Jakubiska a Jaroša povedať ktokoľvek, kto je pričetný, ak by sme sa ho opýtali, čo môže symbolizovať včela a včelstvo. Čím menej fantázie majú režisér a scenárista pri zobrazovaní úpadku Riečanky, jej dcéry a ich spoločnosti vo filme Pomocník, tým častejšie – s únavnou neúnavnosťou sa opakujú a hromadia stereotypné, tézovité a banálne, ale tým viac afektované a toporne expresívne obrazy tohoto úpadku: pretŕčanie sa pred zrkadlom, skúšanie a výmeny klobúkov, špúlenie pier, ochkanie, chichot, jedenie, pitie, tancovanie, mávanie rukami, obľápanie sa s inými a výkriky. Naivný a priehľadný symbol dieťaťa, čo prenáša oheň a svetlo, sa musí vo filmovej Včele objaviť niekoľkokrát – porovnajme si to s bohatými variáciami a rozohrávaním podobného (a Jakubiskom iba ukradnutého) motívu prenášania ohňa a svetla u Andreja Tarkovského. Naši filmári diváka násilne štopujú a štopujú obrazmi stereotypných a tézovitých predstáv – banálnymi oznamami, znázomeniami, charakteristikami a postavičkami: Kuki vo filme Pomocník prichádza s Evou – odprevádza ju domov a bozkáva pred domom, Kuki sedí v kaviarni a bozkáva sa s inou ženou, vojnový nadšenec vo filmovej Včele vykrikuje „hurá vojna“ a „to je

predsa česť, bojovať za vlasť“, generál si chce dať urobiť jazdeckú sochu, ziza na nahé zadky modeliek a prednáša vlastenecké frázy a staré známe príslovie: Inter arma silent musae, maďarón Belányi-Belan sa znova a znova a stále rovnako a slaboducho nadrapuje. Čo iného by podľa našich filmárov aj mohol taký vojnový nadšenec, generál či maďarón robiť?

Na banálnu rozmanitosť a rôznorodosť, striedanie jednej banality inou, hromadenie a vonkajšie a povrchné ozvláštnenie a násilné zvýraznenie banalít bučiaca slovacita degraduje aj dramatický konflikt, spor protichodných mienok a postojov, navzájom sa vyvracajúcich či dopĺňujúcich. Nechápe či nechce pochopiť, že umelecký dramatický konflikt je sporom protichodných mienok a postojov preto, lebo vyjadruje protichodné, iné, nové, hlboké a objavné protirečenia, protiklady, kontrasty, súvislosti a významy týchto mienok a postojov a s takýmito novými, nečakanými a prekvapujúcimi významami sa musí vyrovnávať, musí s nimi zápasiť a musí sa s nimi sporiť aj naša obrazotvornosť a naše myslenie. Slovenskí filmári a ich scenáristi a dramaturgovia s neobvyčajnou tvrdohľavosťou a zaľatosťou odmietajú pochopiť, že keď proti jednej banalite postaví inú, hoci protikladnú a protirečivú banalitu a jednu banalitu budú vyvracať či dopĺňovať inou, hoci protikladnou a protirečivou banalitou, výsledkom môže byť a bude zasa len banalita. Celý konflikt môže byť otrepaný a banálny. Ako konflikt Johany a Bertyho vo filmových Koňoch: „Ja ce rada vidzim, ale vydať še za tebe nemôžem.“ S takýmto konfliktom a protirečením sme sa už všetci stretli, poznáme jeho jednotlivé postoje a mienky, a preto v našom poznaní a našich mienkach a postojoch nemôže nič doplniť či vyvrátiť. Nemôže vyvolať žiadny náš vnútorný a naozaj dramatický konflikt a prebieha len navonok a mimo nás. A keď si chce bučiaca slovacita pomôcť tým, že stavia proti sebe čo najväčšie protirečenia a protiklady, tak ich a s nimi aj ich banalitu len navonok a povrchné – len touto ich protikladnosťou a týmto ich kontrastom ozvlášťňuje a násilne zvýrazňuje a dostáva sa do pohybu vo svojom začarovanom a bludnom kruhu. Jej konflikt bude tým banálnejší, čím bude chcieť byť protirečivejší, konfliktnejší, dramatickejší a umeleckejší, lebo najväčšie, „očistené“ a číre protirečenie a úplný protiklad je zároveň tou najsamozrejmou a najväčšou inou banalitou, aká nás v súvislosti s nejakou banalitou môže napadnúť. Je to vlastne tá istá banalita – iba postavená na hlavu. Tvrdohľavosť a zanovitosť slovenských filmárov a to, že ich bučiaca slovacita zvlášť obľubuje degradovaný dramatický konflikt, ide až tak ďaleko, že film zaraďujú medzi „dramatické umenia“, a súvisí s hlboko zakoreneným nutkaním zobrazovať boj „dobra“ a „zla“, „správnej“ a „nesprávnej“ ideológie, a poučkami o filme ako najdôležitejšom umení pre ideologický boj. Bučiaca slovacita si myslí či chce nás presvedčiť, že dramatický konflikt bude tým dramatickejší a umeleckejší, čím priamočiarejšie, polopatickejšie, hlučnejšie a útočnejšie budú jeho účastníci vyjadrovať svoje postoje a odhaľovať svoje „charaktery“, čím viac sa jeden bude líšiť od druhého a čím viac sa o jednom bude dať povedať, že je „dobrý“, a o druhom, že je „zlý“. Ako Johana vo filmových Koňoch: „Kedy som ti hovorila, že máš volať zverolekára? No kedy? Ale si ma ani neslúchal. Tak si sa ponáhal na poľovačku!“ A predseda: „Zas si múdra, zas pravdu hľadáš. Staraj sa ty radšej o kravy a nie o to, kde sa ja ponáham! A myslíš, že keď si si tú matúru spravila naďaleko, že môžeš do všetkého pchať nos? A že si najmúdrejšia na družstve?!“ Johana: „Asi múdrejšia jak ty!“ Pri konflikte medzi Riečanom a Riečankou sú z románu Pomocník do filmu starostlivo povýberané a od ďalších, dopĺňujúcich či komplikujúcich a tváriacich prvkov románového kontextu „očistené“ tie „najcharakteristickejšie“, najpriamo-

čiarejšie a najfrázovitejšie výkriky Riečan: „Chcem, aby sme tu riadne žili, tak, ako voľakedy, keď sa o mne vpravelo, že som obchodník, aký nemá v poctivosti páru.“ Riečanka: „Ty ma nepočuj! Ani prstom nepohneš, aby sme si niečo nagazdovovali!“ Riečan: „Akú ty máš zodpovednosť?“ (táto zvlášť moralistická a frázovitá otázka v románe ani nie je)<sup>20</sup> „Ty máš v hlave len samú panštinu a nič viac!“

Násilnosť zvýraznenia a vonkajškovosť, povrchnosť a plytkosť ozvláštnenia banality je v degradovanom dramatickom konflikte ešte väčšia a zjavnejšia, keď ide o ničím hlbším neodôvodnené a nepravdepodobné zvraty a protirečenia v kresbe charakteru jednej postavy, ktoré majú zamaskovať jej schematickosť a vyvolať dojem plasticity a zložitosti. Nápadité podanie bratovej psychózy spojenjej s erotickou fixáciou na Johana ako jeden z najdôležitejších motívov poviedky Johana z Brižka sa vo filmových Koňoch mení na bratovo trieskanie dverami s frázovitými a banálnymi výkrikmi: „S ffrandru byvac nebudzem.“ Zo zložitej a plastickej postavy brata sa stáva banálny moralista a zúrivec, ktorý navyše po sedemnástich rokoch odlúčenia zrazu z ničoho nič prichádza na Pavlinkinu svadbu a v rúcne a radostne sa zvíť s Johanou a jej dcérou, ktorými doteraz opovrhoval. Keď sa učiteľovi vráti žena, Johana si chvilu poplače, ale zrazu z ničoho nič prejde zásadným „náladovým“ či „charakterovým“ zvratom: „Ja som še už naplakala v živoce doc. Teraz še už budem len šmiac.“ Bojazlivá dedičanka Riečanka sa vo filme Pomocník neuveriteľne rýchlo a nečakane – po troch obrazoch, kde sa pozrie štyrikrát do obloka a štyrikrát do zrkadla, ktoré môže byť len otrepaným a priehľadným symbolom narcizmu, lacným symbolom, čo má nahradiť niečo presvedčivejšie – zmení na suverénnu meštiacku, ktorej najväčším problémom je zohnať klavír. Riečanov vzťah k manželke je vo filme „očistený“ od toho, že Riečan v románe kvôli svojej povahe utiahnutého človečička a puritána nebol schopný väčšej dôvernosti k svojej manželke, hoci ona sa o takú dôvernosť snažila, čo konflikt v románe ďalej komplikuje a tvármi. Vo filme z toho zostala len akási výčitka bezuzdnej, nikdy a nikde neukojenej pôžitkárky: „Zato ty máš tej horlivosti až príliš málo. Ani v jatke ani v spálni ju nebadat!“ To však režisérovi a scenáristovi nebránilo v tom, ba chceli si to vynahradiť tým, že predtým nechali Riečana nezne objímať Riečanku v posteli a vzdychať: „Ach, žena moja!“ Eva zrazu z ničoho nič začne vyčítať matke, ako sa chová k otcovi, hoci sa k nemu predtým sama chovala takmer presne tak isto. Rovnako z ničoho nič zrazu začne zvädzať a zvedie Lančariča. Celkom tu chýba hlbšia motivácia, presvedčivejšie vysvetlenie z románu, plastickejší opis, ako sa zmierňuje Evin žiaľ za Paľom, narastá jej odpor voči matke, únava, ľútosť voči otcovi, túžba pomstiť sa matke, byť zlou, skazenou a krutou. Vo filme zostáva len tézovitý a násilný obraz Evinho „morálneho úpadku“.

Bučiaca slovacita často siaha aj po bizarných a nečakaných metaforách, prirovnaniach a spojeniach. Ale jej nespútanosť vďaka za svoj rozmach len tomu, že nie je spútaná žiadnou hlbšou, skrytou a ťažšie dostupnou súvislosťou. V určitej najvšeobecnejšej rovine sa dá povedať, že „všetko so všetkým súvisí“ – všetky veci majú čosi spoločné a všetko možno so všetkým spojiť. Potom tu však môže čokoľvek s čímkoľvek spojiť ktokoľvek. Táto najvšeobecnejšia rovina môže byť aj rovinou najvšeobecnejšie známych, najbanálnejších, najpovrchnejších a najplytších súvislostí a práve z tejto strany je nám najskôr a najviac prístupná a pochopiteľná. Práve táto strana a rovina umožňuje najväčší rozmach „nespútanjej fantázie“, ktorá je veľmi ľahko a komukoľvek dostupná a na ktorú žiadnej skutočnej fantázie netreba, najväčšie množstvo spojení a ich najväčšiu ľubovôľu; bizarnosť, rôznorodosť a rozmanitosť, ktorá je len banálnou rozmanitosťou a násilným

zvýraznením banality. Keď sa Kristína vo filmovej Včele bozkáva so Srokom a pritom lezu na strom aj s haluškami v batohu na Kristíninom chrbte, alebo keď sa Samo Pichanda zamuruje s Máriou v pivnici – „vymuruje“ si Máriu – nevestu, môže ísť len o násilné zvýraznenie plytkých a banálnych súvislostí: súvislosti pocitov pri bozkávaní s pocitmi pri lezení na strom či pocitov pri bozkávaní so stromom, pocitov stúpania s rastom do výšky, a súvislosti Samovej pracovitosti či schopnosti murovať a stavať so schopnosťou získavať ľudí. Lebo Kristína so Srokom by práve tak mohli liezť do studne ako Johana so studniarom vo filmových Koňoch, alebo by sa mohli váfať po zemi, keď už nie po snehu, makoviciach či múke, čo koho napadne, na filme a jeho význame by sa nič vážnejšieho nezmenilo a v rovine najvšeobecnejších a najvšeobecnejšie známych pojmov ako „stúpanie“ či „klesanie“, „rast“ či „pád“, „váhanie“, „krútenie“ či „tryskanie“ by sa nejaká tá všeobecne známa a banálna súvislosť a nejaký ten banálny dôvod či dôvodík vždy našli. Prečo tu teda musí dôjsť práve k lezeniu na strom a až k nemu? Má to nejaký konkrétnejší, vážnejší a hlbší dôvod a význam a nie je to násilné a krčovité? A na to, aby si Samo zapichal s Máriou v pivnici a získal Máriu, vôbec nepotrebuje a bolo by úplne zbytočné, nevhodné a prehnané, aby sa tam s Máriou zamuroval. A Jakubisko nás sotva presvedčí, že by týmto murovaním mohol získať aj Máriinu matku, keď ju predtým svojimi murárskymi schopnosťami nijako nepresvedčil a nezískal. Prečo tu teda musí dôjsť práve k murovaniu a až k nemu? Nie je to nepresvedčivé, prehnané, násilné a za vlasy pritiažené? Násilnosť zvýraznenia a vonkajškovosť, povrchnosť a plytkosť ozvláštnenia banality sa v týchto symboloch či metaforách ešte zväčšuje a stáva zjavnejšou tým, že snaha presadiť túto banalitu a potvrdiť jej platnosť nafukuje banálny symbol či banálnu metaforu tak, aby si podriadili aj skutočnosť. Symbol či metafora sú presadené do skutočnosti a rovina symbolu či metafory, toho, čo je len „akoby“, sa zlieva s rovinou skutočnosti. Symbol či metafora kauzálne pôsobia na skutočnosť a skutočnosť kauzálne pôsobí na symbol či metaforu, akoby sa stávali skutočnými, čím len ešte viac vynikne ich nepravdepodobnosť a nepresvedčivosť. Jakubisko nás ničím hlbším nepresvedčil o takej hĺbke a sile Kristíninej lásky k Srokovovi či k lezeniu na stromy alebo k stromom, aby pri bozku so Srokom skutočne liezla aj s batohom s haluškami na chrbte na strom. A tak chcel túto krčovitú, topornú a bučiacu slovenskú „metaforu“ bučiacej slovenskej vášne podporiť aj „strašne smiešnym“ a bučiacim slovenským „vtipom“ – rozsypanými haluškami.

Lančaričovi vo filme Pomocník nestačí, že po návšteve a odchode Riečanky zve: „Kristušát!“ Musí ešte tresnúť pästou po svojom portréte a rozbiť ochranné sklo. Žeby bol až tak vzrušený, že chce zabiť sám seba? A režisér so scenáristom nám to chcú čo najpriamočiarejšie a najnázornejšie ukázať? Pichajúce včely, rozdráždené Valentom a Hankou vo filmovej Včele, sa už možno ani Jakubiskovi či Jarošovi nezdali dosť smiešne, možno už ani im nestačila ani zrážka utekajúcej Hanky s farárom a tak v „tvorivom ošiali“ či – lepšie povedané – „tvorivom“ zúfalstve násilím vyvliekli zlodēja Oškara na strom, aby odtiaľ kradol udicou jedlo a pitie zo stola a predviedol priehľadne „hlboko symbolické“, „tajomné“ a zároveň „strašne smiešne“ zmiznutie fľaše s nápojom do výšky. Žeby to bola naozaj najvhodnejšia a najmenej nápadná cesta k jedlu a pitiu? A prečo by zloděj Oškara v tom všeobecnom zmätku zostával na strome? Bez Jakubiska a Jaroša by určite nebol taký hlúpy a kradol by oveľa jednoduchšie a menej namáhavo. A čo všetko má vlastne symbolizovať to tajomné stúpanie nápoja do výšky? Aké výšky, aké nápoje, aké tajomné sily? Prečo je to práve nápoj a prečo práve

stúpa do výšky? Ak je tu niečo prekvapujúce, nečakané, nepriehľadné a tajomné, ak sa tu musíme s niečím vyrovnávať, ak tu musíme po niečom pátrať a nad niečím rozmýšľať, tak len preto, že tu môžeme nájsť len veľmi všeobecné významy a súvislosti. A v tejto rovine, kde „všetko so všetkým súvisí“, môže tieto súvislosti ktokolvek „vymýšľať“ a vyrábať spojenia ako na bežiacom páse a my nie sme si istí, ktorú z tohto množstva týchto všeobecne známych a banálnych súvislostí má a či vôbec nejakú má na mysli a prečo pokladá za potrebné nejakým spojením zvýrazniť a vyzdvihnúť práve ju. Pri súložii Evy a Samka v mlyne v priehľadnom, priamočiaram a polopatickom vizuálno-obrazovom znázornení ich pocitov „všetko lieta“ – od vriec s múkou až po sitá na jej osievanie: „Hlava sa mi krúti, celý svet sa krúti.“ Juj, kde všade by sa podľa tejto všeobecnej tézy a banálnej predstavy ešte dalo súložiť a čo všetko by pri tom ešte mohlo lietať a padať, čo všetko by sa pri tom ešte mohlo krútiť, naozaj „celý svet“. Aký to obrovský priestor pre „nespútanú“, plytkú a prázdnu „fantáziu“ Juraja Jakubiska a kohokolvek. Prečo tu teda musia lietať práve vriecia a sitá? A tak sa Jurko rozhodol stať ešte väčším „umelcom“ a ešte viac to rozkrútiť a zamotať a vytvoril ešte ďalšie, ešte rozmanitejšie, „tajomnejšie“, všeobecnejšie, banálnejšie a násilnejšie spojenia. Prestrihom nasleduje otrepaný a priehľadný symbol „krútenia v tanci“ – krútenie gramofónovej platne a tanec na svadbe pred odchodom do Ameriky. A už nevieme: krúti sa všetko, celý svet od súloženia? Alebo od tancovania? Alebo od vysťahovalectva do Ameriky? Asi od všetkého naraz. Ale načo nám to Jakubisko hovorí? Načo to prestrihom a spojením zvýrazňuje a vyzdvihuje? Ak chce povedať len toľko, že svet sa môže krútiť od všeličoho a všetkého, tak potom by sa mohol naozaj krútiť aj od všeličoho iného a čohokolvek. Aká má byť ďalšia, nová, hlbšia súvislosť medzi súložením a vysťahovalectvom? Násilná snaha o čo najväčšiu rozmanitosť, najbizarnejšie spojenia a zhľuky banalit bez akýchkoľvek hlbších dôvodov, súvislostí a významov a s tým spojená neistota, zmätenosť a neurčitost často hraničí s úplnou neprimeranosťou, nevhodnosťou a nezmyselnosťou. Potvorenie skutočnosti a patvar sa tu stáva ešte väčším a zjavnejším. Takouto „magickosťou“ a takýmto „čarováním“ sa bučiaca slovacita dostáva do pohybu vo svojom začarovanom a bludnom kruhu: čím chce byť magickejšia, bizarnejšia a tvárnejšia, tým je beztvarejšia a banálnejšia. Keď Riečan chce, ale „nie je zlý“, a preto nedokáže zabiť Lančariča, Lančarič zrazu pokorne a odovzdane skloní hlavu pred Riečanovým nožom. Sotva si možno myslieť, že Lančariča takto zlomila a k pocitu spolupatričnosti s Riečanom, pocitu viny a gestu pokánia priviedla zradená láska k Riečanke (ako je to plasticky a presvedčivo podané v románe, kde si Lančarič Riečana navyiac váži a má ho vlastne rád), keď vo filme Lančarič tesne pred onou scénou pokory, odovzdanosti a pokánia pokukoval po mladej Eve (a s jeho láskou a pripútanosťou k Riečanke to teda vôbec nebolo také vážne), vozil sa s Riečankou v aute (a nemal teda žiadny dôvod obávať sa o jej priazeň) a nakoniec vysvitne, že si to „dobre premyslel“, teda že mu išlo len o to, aby sa dostal do Riečanov rodiny. Bizarnosť týchto bezdôvodných a násilných zvrátov v kresbe postavy a jej charakteru či jeho vývoja a s tým spojená nezmyselnosť, zmätenosť a neurčitost sa ničím nelíši od neurčitosti, beztvarosti a banality bezvýrazných filmových náznakov Riečanovho záujmu o Nelu Laukovú, podaného v románe oveľa plastickejšie.

Nečakané a bizarné tvary a „nespútaná“ fantázia bučiacej slovacity len prezrádzajú jej bezradnosť a neschopnosť. Práve neschopnosť a bezradnosť sa často uchyľuje k úplným náhodám a teda úplnej filmárskej ľubovôli a svojvôli – ničím nespútanému násiliu. Aby mohla Johana vo filmových Koňoch náhle

plakať, učiteľova žena, o ktorej sa povrávalo, že ušla s nejakým hercom, sa zrazu vráti a vysvitne, že opatrovala nebožku tetku. Aby mohla Pavlínka potraťiť, Štefan sa oneskorí na svadbu, lebo mu zlyhá jeho staré auto. Záber na hlavu Sama Pichandu počas vyšetrovania vo väzení a po žandárovom útoku – údere vo filmovej Včele sa zmení prelínačkou na záber vajca, ktoré rozbíja zloděj Oškara, aby si vytekajúcim vnútram vajca liečil oko. Aká tam má byť súvislosť? Akéže už len má mať liečivé účinky to, čo vytečie zo Samej hlavy? Banalita a hlúposť sa chce stať niečím výnimočným a excesívnym a stáva sa výnimočnou a excesívnou hlúposťou a banalitou, úplným nezmyslom. Dalo by sa urobiť len veľmi násilné, krkolomné, křčovité a banálne vysvetlenie (ktoré si rozhodne nezaslúži, aby ho Jakubisko takto – prelínačkou zdôrazňoval a vyzdvihoval), že dobrý revolucionár Samo Pichanda trpí aj za zlodēja Oškara. Strom či lezenie na strom – to sú také otrepané a banálne obrazy či symboly, že ich naši filmári majú zvlášť v obľube a chcú ich mať vo filme za každú cenu. Už vo filmových Koňoch Johanin brat vyliezol na strom a pozoroval odtiaľ súlož Johany so studniarom. Johana ho zbadala a dívala sa na neho podobne, ako sa neskôr dívala na Pavlínku, ktorá zasa vyliezla na strom po tom, čo sa Johana dozvedela, že Pavlíne „prišlo plano“ v autobuse a že Pavlínka je tehotná. Akáže už len má a môže byť súvislosť medzi vystrašenou a ukrývajúcou sa Pavlínkou a sľediacim, pozorujúcim a rozhnevaným Johaniným bratom? Samozrejme, keby sme veľmi a nasilu chceli, v tej všeobecnej a všeobecne známej rovine, kde „všetko so všetkým súvisí“, by sa niečo vždy našlo. Johanin brat je Pavlínkin strýko, takže nejaká príbuznosť a súvislosť tam bude. Nehovoriac o tom, že všetci ľudia sú bratia, lepšie povedané, pochádzajú z Adama a Evy. Alebo, ak chcete, z jedného páru opíc. Možno preto tak radi lezú po stromoch. A ak by sa nenašla súvislosť, tak by sa našiel aspoň kontrast, čo je vlastne tiež určitá forma súvislosti. Len neviem, prečo treba to, čo sa dá vždy a kýmkoľvek nájsť, zdôrazňovať a vyzdvihovať a prečo to máme pokladať za umenie. Umením by malo byť to, čo dokáže nájsť iba umelec a čo zároveň dokáže nájsť aj pre ostatných – dať aj ostatným. Tak, že dokáže urobiť dostatočne sústredený a cieľavedomo nasmerovaný prvý ťah, má dobrý prvý úder, dobré podanie, naznačí cestu našej obrazotvornosti a nášmu mysleniu, aby sa nejaká zaujímavá hra významov mohla vôbec rozbehnúť. Len slabý a zlý hráč môže mať radosť zo zápasu a hry so slabým a priehľadným súperom, čo dokáže prekvapiť a pobaviť len tým, ako hru znásilňuje a potvorí. Ale z inej hry, pokiaľ sa ju nechce naučiť, takýto hráč – divák, ktorý nechce pestovať svoju obrazotvornosť a vnímavosť, radosť mať ani nemôže. Najmä tým si možno vysvetliť divácky záujem o bučiace slovenské filmy. A potom sú tu ešte snobi, ktorí nerozumejú tomu, čo si znalci umenia vážia a čo obdivujú. Snobi z toho nič nechápu, ale chcú byť pri tom, čo je hodné obdivu, a tak sa musia násilím nútiť do pretvárk, že to obdivujú a že po tom túžia aj oni. Preto si myslia, že práve tak to má byť, to je ono,<sup>21</sup> a pokladajú násilnosť a křčovitosť za fantáziu. Pokladajú nezmyselnosť, zmätenosť, neurčitnosť, beztvornosť a plytkosť za akúsi „zámernú nedopovedanosť“ a „tajomnú neuchopiteľnosť a hĺbku umenia“, kde „si každý môže nájsť, čo chce“ a kde sa teda nakoniec radi oprú o nejaké plytké a banálne vysvetlenie. Dobre teda, nájdem a vysvetlím si to aj ja. Čo má znamenať kapustná hlava, ktorú bozkáva Hermína počas rozhovoru s Valentom vo filmovej Včele? O akú kapustnú hlavu ide? Asi o Jakubiskovu. A čo majú znamenať safaládky, ktoré vychádzajú zo stroja po Pavlínkinej otázke, ktorou prejaví záujem o postel a ubytovanie na slobodárni vo filmových Koňoch? O aké safaládky ide? Asi o filmové safaládky a fašírky, vyrábané kolibskou mašinériou, kolibskými mlynmi, ešte stále a nielen cenami komunistického režimu

tak vysoko oceňovanou gajdošovsko-rosenbergovsko-paštékovsko-tatárovskou (jedna generácia „lepšia“ než druhá) či tatárskou dramaturgiou a kapustnými hlavami na Kolibe.

Snaha po čo najväčšej bizarnosti, ktorá je len násilným zvýraznením a povrchným ozvláštnením banality, si podáva ruku so snahou násilne zjednodušať, schematizovať a ideologizovať skutočnosť a zneužívať a degradovať pritom literárne umenie. Predstierať pôvod ideologických a tvarových schém v skutočnosti a jej mnohotvárnosti – literatúrou odkrytej mnohotvárnosti a bizarnosti ľudských charakterov a osudov. V začarovanom kruhu bučiacej slovacity vedie často k tomu, že na filmárske, scenáristické a dramaturgické schémy sú nastoknuté útržky, pozostatky literárnych predlôh, postavy a príbehy, ktoré stratili potrebný pôvodný kontext predlohy a tým aj akýkoľvek zmysel a tvar. Johana vo filmových Koňoch poznamenáva: „Mám aj brata, ale odkedy mama umrela, taký je čudný, bárs je čudný. A ja neviem prečo. Zamkne chyžu, ani mu oprat' nemôžem. Chodí len v sobotu, bo je na týždňovkách.“ Chýba tomu celý kontext bratovej nenaplnenej a sklamanej lásky a úlohy, ktorú v tom hrala matka v poviedke. Nielenže naozaj nevedno, prečo má byť brat vo filme čudný voči Johane (ešte pred tým, ako Johana spoznala studniara) a prečo by brata mala urobiť práve takým čudným, že „zamkne chyžu“ pred Johanou a odchádza z domu na týždňové práce, mamina smrť, ale nevedno ani to, prečo sa to vo filme vôbec objavuje. Riečanova dcéra Eva vo filme Pomocník spomína učňa, ktorého mali „tam hore“. Volal sa Paľko. Odvliekli ho Nemci. Bolo jej s ním dobre. Eva vyčíta otcovi, že Paľo mu bol „hlúpy učeň“. Po tom, čo Eva podráždene oznámi Riečanovi, že „Paľo sa ešte nevrátil“, Riečan rovnako podráždene poznamenáva: „Ja som ho nevyhnal, ani do hôr neposielal.“ Celkom tu chýba kontext Riečanovej žiarlivosti na učňa Paľu z románu. Riečan kvôli tejto žiarlivosti vypudil Paľu z domu. Paľo sa pridal k partizánom a neskôr padol do zajatia. Tu sa s ním Riečan stretol. Vyčítal si, že zapríčinil Paľovo nešťastie a možno aj smrť. Kvôli týmto výčitkám svedomia sa Riečan znova vrátil k partizánom a odbojárom. Neskôr sa dopyčul, že Paľu odviezli transportom kamsi do Nemecka. Filmový divák sa vôbec nemá ako dovtipiť, o čo vlastne ide, kto má pravdu alebo akú mieru pravdy, pokiaľ ide o „vyhnanie“ Paľu. Nevedno, čo chce scenárista a režisér zmienkami o Paľovi vlastne povedať o charaktere Riečana a Evy či ich sporu a prečo tie zmienky vo filme vôbec sú. Riečan sa sťažuje: „Väčšmi by ma tešilo, keby som bol pomocníkovi menej vďačný a zaviazaný.“ Hoci v tom okamihu vo filme Lančaričovi ešte ani nemá byť veľmi za čo zaviazaný a nemáme žiadny dôvod si mysliť, že vie o jeho závažnejších nezákonných kšeftoch a krádežiach. Ale ak sú úlohy Riečana a Lančariča už apriórne rozdelené, tak sa logikou a presvedčivosťou kresby ich charakterov a konfliktu režisér a scenárista nepokladajú za potrebné zdržiavať a obmedzovať. Lančarič predtým odgne v mäsiarskej predajni kus akéhosi mäsa. Nela Lauková sa pýta, či by sa nenašiel krajší kúsok. Lančarič sa s ňou háda, bráni svoje mäso a volá za svedka Riečana. Riečan vynesie rozsudok: „Vymeň jej to mäso!“ Divák, samozrejme, vôbec nemôže posúdiť, aké to mäso naozaj je. O Riečanovi sa teda apriórne predpokladá, že je spravodlivý sudca, a o Lančaričovi, že je podvodník a zloděj. Lančarič z románu by však nikdy neponúkol kupujúcemu zlé mäso, zlý výrobok, práve mäso a Lančaričove mäsiarske výrobky boli zdrojom jeho mäsiarskej slávy a hrdosti. To si režisér a scenárista celkom poplietli s charakteristickými maniermi práve „socialistického“ mäsiara.

Hneď po incidente s Nelou Laukovou Lančarič hodí mäso, ktoré už bolo pripravené pre nejakú inú



kupujúcu, ponad celý dav čakajúcich Agáte. Pozerá sa za ňou a cez sklo výkladu ešte stihne pozdraviť aj Vilmu na druhej strane ulice a ukázať, že je nielen podvodník a zloděj, ale aj hochštapler a smilník. Tézovité a primitívne moralistické a ideologické charakteristiky sa chcú ukryť a chceli by vytvoriť dojem plasticity a zložitosti či hĺbky tým, že sa ich nahromadí a natlačí čo najviac – hoci aj nepravdepodobne a násilne – vedľa seba, prepínajú a nadúvajú malý úsek priestoru a času filmu a chcú sa „ukryť v dave“. Literatúra a skutočnosť im má dodať len akýsi „kolorit“. Podobne ako slaboduché „vtipy“ vo filmových Koňoch: o Jozefke, ktorá je „tiež chroma“ ako „kura“, ale by z nej „asi nebula dobrá polivka“, Margite, ktorá „vycahla cirkulár, že sebe hlavu odpili“, ale „nič nezrobela, nebulo prúdu“ – alebo „vtipné“ či „dóvtipné postrehy“ a obrazy vo filme Pomocník, kde smetiar oblápa Riečanovie slúžku, alebo kde deti dobiedzajú do ženy na bicykli (obraz – odraz v skle výkladu mäsiarstva). Tieto nemajú žiadnu hlbšiu významovú súvislosť so susednými prvkami filmu. Ich použitie nemá žiadny hlbší dôvod a chce iba zakryť sterilitu schém akousi „zemitosťou“ života a skutočnosti. Tento „kolorit“ či táto „zemitosť“ sú však rovnako plytké a prázdne ako oná sterilita. Rovné, priamočiare línie schematických dejov, situácií, konfliktov a dialógov chcú zamaskovať a zababrujú nezmyselnými a zmätenými machuľami. A takýmto plytkým a nezmyselným „koloritom“ a ozvláštnením sa nakoniec vo filme stáva aj zvláštnosť a osobitosť východoslovenského regiónu a jeho jazyka či mesta Palánk, pretože jej chýba základ, ktorý dotvárala v poviedkach a románe: zakotvenie v realite a objavnosť a osobitosť jej videnia. Podobným „koloritom“ a podobnou „atmosférou“ – lacnými pestrofarebnými diskotékovými a atmosférickými efektmi sa vo filmovej Včele stali štýl a poetika latinskoamerického magického realizmu. A takouto nezmyselnou machuľou a beztvarosťou sa neodôvodneným, násilným a zmäteným miešaním melodramatického sentimentu a grotesky a neschopnosťou významovej a štýlovej jednoty a sústredenosti stala najmä v záverečnej sekvencii svadby vo filmových Koňoch aj spomenutá rozličná poetika dvoch základných východiskových poviedok. Iste, aj onú svadbu by autori zrejme chceli vydávať za akýsi plastický pohľad, schopnosť vidieť všetky, aj protikladné stránky života, miešať slzy so smiechom. Problém je len v tom, že to robia aj tak, že melodramaticko-sentimentálne scény, ako je zvítanie sa Johaninho brata s Johanou a Pavlíkou, sú natoľko nezmyselné a hlúpe, že parodujú samy seba a je nám z nich do smiechu, a groteskné scény, ako je tá s Margitou, čo si chce odpiliť hlavu cirkulárkou, sú natoľko hlúpe a trápne, že nám je z nich do plaču, takže postoj autorov a to, čo vlastne chceli povedať, sa nám nakoniec úplne stráca.

Úpadok poetiky Štefana Uhra možno vari najlepšie ukázať na metaforách či prirovnaniach spojených s jeho obľúbeným motívom studničky – prameňa. Vo filmových Koňoch sú v sekvencii Johaninho erotického sna zábery súložie Johany s učiteľom vystriedané záberom horiacej studne a potom záberom Johany, ako pije vodu z učiteľových rúk. Spojenie predstavy erotickej túžby (ktorá trápi Johana) s predstavou ohňa (ktorým jej brat podpálil studniarovo dielo) a predovšetkým predstavy sexuálneho ukojenia s predstavou hasenia a ukojenia smädu sú všeobecne známym klišé a priehľadným a z hľadiska myšlienkového či vizuálno-obrazového prínosu celkom bezvýznamným a banálnym znázornením. Nakoniec sa iba tvária – iba vonkajším a degenerovaným tvarom metafory či prirovnania, označovaním jednej veci inou vecou a prenášaním významu z jednej na druhú – poeticky a umelecky, nadobúda ich zobrazenie sexuálnych scén samoučelný, čiže pornografický charakter, aj keď len v slovenskej, bojazlivo vulgárnej a smiešnej podobe túžobného zviňania sa

a slastne rozovretých stehien. Výsledná zmiešanina pornografie a pseudopoézie pôsobí nakoniec mimoriadne nechutne a odpudzujúco. Rovnako banálne, priamočiare a násilne sa do súvislosti so studňou – prameňom, kde práve vytryskla voda, dáva vytrysknutie Johaninho potlačeného a neukojeného libida – Johana priamo v studni energicky odstrčí násilnícky dotierajúceho studniara, zrazu však padne a nezadržateľne sa mu oddá s rozhodnými rukami a nohami a horúcim, úzkostným a túžobným vzdychom – „skvelým“ herectvom Milky Zimkovej. Porovnajme si to s jemnými, ale hlbokými a bohatými narážkami a asociáciami či vizuálno-obrazovou objavnosťou podobnej scény vo filme Slnko v sieti. Na brehu jazierka – prameňa s bublajúcou, minerálnou a liečivou vodou (o ktorej sa v neďalekej dedine povára, že posilňuje mužnosť) leží Fajolo s Janou. Prameň zabuble. Fajolo povie: „Už zasa bublá.“ A pobozká Janu. Zrejme ide o nejakú hru – bublanie prameňa dovoľuje Fajolovi bozkávať Janu. Jana sa sťažuje: „Málo bublá.“ Keď Jana povie, že voda v jazierku je dobrá najmä preto, že tam nikto nechodí (v dedine by sa mu totiž posmievali, že jeho mužnosť potrebuje posilu a liečenie), ozve sa zvuk motorky mechanizátora (ktorý špehoval Janu, hoci sa posmieval stohárovi, že ho videli pri jazierku), odraz či tieň motorky prejde po vode, voda – prameň zabuble, v bublinami rozvlnenej vode sa zaleskne svetlo – slnko, na hladinu sa spustí dážď, rovnako na objímajúce sa telá Fajola a Jany. Cez dážď je scéna spojená s kontextom ďalších daždivých scén filmu, cez svetlo a tieň s jeho ústrednou symbolikou a metaforikou slnka a zatmenia, ústrednou problematikou „slepoty, ktorá nemusí a môže byť zaslepenosťou.“<sup>22</sup>

Podobne môžeme postupovať a podobný úpadok môžeme ukázať pri Milke Zimkovej. V poviedke Žniva (úvodná poviedka zbierky) čítame: „Hungaľova Marča na mláťačke, nevedno či vedomky, alebo nevedomky, dost' na tom, spodky nemala, a keď sa pri snopoch zohýnala, zdola bolo vidieť až do neba ... Nuž nečudo, že sa Jankovi Verešpejovi – ináč pracovitému a spoľahlivému chlapovi – podchvíľou presypalo vrece ...“<sup>23</sup> Pôsobivosť metafory, kde sa to, čo má Marča pod sukňou, označuje nehom, sa obohacuje tým, že Janko Verešpej sa zdola díva aj do ozajstného neba, ktoré sa mu aj naozaj pokrýva s „nehom“ Marčiny. Metafora „neba“ má teda určitý ďalší, hlbší, objavný, vnímavo a citlivo nájdenný a tvorivo využitý dôvod a základ, ktorý umožňuje bohatšie pokrývanie, bohatší prenos a bohatšie rozohranie významov a asociácií. Vo filme sa toto jemné a tvorivé obohatenie a táto hra stráca a zostáva len priamočiary, slaboduchý a lacný „vtip“, postavený len na tom, že nebo nie je nehom, ale...: Ondo na Margitinu otázku, na čo je bidet, odpovie: No, to sebe, Margitko, na to šedneš a voda ci budze strikac rovno do neba!“ Iste, je pravdou, že niektoré momenty filmu sú naozaj objavné a tvorivé a v inom, dobrom filme by mohli zapôsobiť. Napríklad striedanie záberov roztápajúcej sa, „plačúcej“ bábiky – nevesty na svadobnej torte so zábermi ozajstnej plačúcej nevesty – Pavlíny po potrate. Prenášaním významov sa v tragédii Pavlíny zdôrazňuje prvok kaširovanosti, gýčovitosti a grotesknosti a táto zasa dostáva tragický podtext. Nečakaný tragikomický podtext má aj humoristická poznámka Štefanovej matky: „Tebe ta tvoja nevesta počeka, ale moja se už topi.“ V skutočnosti je to Pavlíka, kto „nepočeka“, a bábika na torte, o ktorej by sa patrilo povedať, že „počeka“. Tu ide o naozaj tvorivé miešanie, pokrývanie a rozohranie paradoxov života, smiechu a slz. Naozaj objavné a vtipné je aj to, keď scénu naivnej odbojárskej divadelnej hry, kde postava, ktorú hrá učiteľ, hovorí postavu, ktorú hrá Johana, aby si zbalila veci a aby išli domov, lebo „tu vraj pracujú akísi špióni – niekoho už aj dolapili“, vystrieda záber „ozajstného

špióna“ – Bertyho, ktorý špehuje za oknom miestnosti, kde sa hra skúša. Takéto nečakané, ale príliehavé, odôvodnené a nenásilné prenášanie a hra významov a žalostné zvyšky a trosky Uhrovho režisérského umeleckého talentu a spisovateľského umeleckého talentu Milky Zimkovej však nemôžu zachrániť celý a celovečerný film. Rovnako ako dvojdielnu Tisícročnú včelu nemôžu zachrániť žalostné zvyšky a trosky režisérského umeleckého talentu Juraja Jakubiska, jedna pomerne vydarená scéna z pohrebu, keď sa truhla, odkazujúca k smrti, nečakane, ale príliehavo ku kontextu zimného a šmykľavého prostredia i k povahe mŕtveho Martina Pichandu, podmanivo a nenásilne zmení na čosi celkom opačné, sánky, odkazujúce k detskej hravosti a radosti z pohybu a života. Je príznačné, s akou presnosťou práve toto miesto slovenská filmová „kritika“ vo svojej zvrátenosti dokázala označiť za „prvý kaz“. <sup>24</sup> „Našťastie sa to viac nezopakovalo, len ešte jedna zbytočná scéna o »svetovosti« Slovákov – salašská vízia stretnutia reprezentantov rôznych národností.“ <sup>25</sup> Černosi vo vízii stretnutia všetkých Slovákov – tento patetický, ale zároveň aj komický a sebaironický gag by tiež našiel miesto aj v lepšom filme – je nečakaný, bizarný, ale zároveň hlbšie zdôvodnený a nenásilný – zapadá do kontextu filmu, rozprávania a úvah Martina Pichandu o dedovi, ktorý sa dostal až na Madagaskar, a odpovedá skutočnosti – faktom i legendám, mýtom, lacným románom i televíznym seriálom o Móričovi Beňovskom. O tom, že ide naozaj len o zvyšky a trosky lepších čias, zradeného talentu, ktorý túto zradu a režimistickú prispôbitosť, servilnosť a podlízavosť už Jakubiskovi asi nikdy neodpustí a nikdy sa k nemu nevráti, svedčí to, že gag mal byť už v scéne celonárodných štefánikovských osláv vo filme Vtáčkovia, siroty a blázní. <sup>26</sup> Pri Jakubiskovi, Uhrovi a Zimkovej možno hovoriť o vykrádaní a rozdrobovaní vlastných lepších filmov, poviedok a umeleckých diel. Jakubisko rád vykráda a rozdrobuje aj cudzie a lepšie filmy a umelecké diela. Paradoxné spojenie blesku fotoaparátu s vojnovým výbuchom je ukradnuté zo začiatku Havettových Lalii poľných. Kôň v kostole ako symbol vojnou rozpútaných a kultúru a umenie ničiacich síl je ukradnutý z Tarkovského Andreja Rubľova. Obesenec na povraze pri zvone je ukradnutý zo záveru filmu Stretnutie Bálinta Fabiána s bohom od Zoltána Fábriho z roku 1979.

Ak slovenská filmová „kritika“ občas aj pocítila, že čosi nie je v poriadku, nedokázala to uchopiť a pomenovať a nakoniec sa vždy dala strhnúť „novou vlnou“ bučiacej slovacity – radosti a nadšenia nad veľkosťou a významom slovenského filmu, Koliby a Slovákov – jedinou skutočnou novou vlnou v slovenskej kinematografii osemdesiatych rokov. Nakoniec v tom boli všetci od mentálne retardovaného režimistu Ivana Bonka až po „revolucionára“ Václava Maceka. <sup>27</sup> Bučiacej slovacite neodolali ani Česi a k radostnému slovenskému bučaniu sa pridalo rovnako radostné české „ječení“ v rovnako širokom rozpätí od Klimenta až po Melounka. Malo to všetko zjavné prvky davovej psychózy a davovej autosugescie a bolo by to nepochybne zaujímavým materiálom aj pre psychopatológov a sociopatológov. Počas Medzinárodného filmového festivalu v roku 1983 v Benátkach sa v našich masmédiách i filmových kuloároch šírila fáma o tom, ako nášmu skvelému Jurkovi ukradli hlavnú cenu, Zlatého leva, a dali ju trápnemu Godardovmu filmu Krstné meno Carmen len pomocou zákerných intríg. Bergmanov film Fanny a Alexander skončil v porovnaní s filmovou Včelou tiež len ako trápny paškvil a prepadák. <sup>28</sup> Aj Oscara filmová Včela nezískala len nedopatrením či kvôli zákerným intrigám. <sup>29</sup> Natíska sa, prirodzene, otázka, prečo potom Jurko v Benátkach nezískal aspoň nejakú druhú či tretiu cenu a dostal len cenu akéhosi benátskeho ObKaSSu či kultúrneho strediska za kameru a „výtvornosť“,

neštatutárnu cenu Zlatý Fénix. Zhypnotizovaný, sfanatizovaný a rozvášnený dav sa však už svojej vidiny nemienil vzdať a Jakubiskov úspech v podaní a víziách našich masmédií neustále narastal. Podľa značky –zak– vo Večerníku išlo o „cenu talianskej kultúry za umeleckú hodnotu filmu“, „ocenenie medzinárodnej poroty“ a „jednu z najvyšších trofejí“, ktorú prevzali „z rúk svetoznámeho talianskeho maliara Renata Guttusa, nositeľa medzinárodnej Leninovej ceny mieru“. <sup>30</sup> Podľa Niny Hradiskej v Práci cenu udelila „osobitná porota“ a Jakubisko ju prevzal „z rúk riaditeľa XL. medzinárodného filmového festivalu v Benátkach pána Rondiho“ <sup>31</sup> a podľa Jany Mjartanovej v Lude film „vzdvihla a ocenila porota benátskeho festivalu“. <sup>32</sup> Podľa značky (co) v Roľníckych novinách film „získal jednu z hlavných cien“ <sup>33</sup> a podľa časopisu Romboid „hlavnú cenu na filmovom festivale v Benátkach“. <sup>34</sup> A Eduard Grečner napísal v roku 1990 do Kultúrneho života o tom, „ako bol benátsky úspech Jakubiskov s Tisícročnou včelou triumfom slovenskej kinematografie“. <sup>35</sup> Latinské slovo triumphus znamená víťazoslávny sprievod a metonymicky aj víťazstvo. A Grečner má pravdu len v prvom význame onoho slova. Masa, dav, a najmä to stádo, ktoré sa na Slovensku ponevieralo okolo filmu a ktorého novým a dobrým pastierom sa pán Grečner na čele Slovenského filmového zväzu zrejme cítil byť, Jakubiskovi víťazoslávny sprievod skutočne pripravili, len víťazstva nikde!

Prečo sa slovenskí filmári tak zanovito držia týchto sebaklamov a oddávajú týmto sebamystifikáciám? Zrejme chcú zakryť pred sebou i pred inými, že slovenská kinematografia nezaničila v roku 1991 zákernými úkladmi cudzích neprajníkov a zloduchov, ale už v roku 1972 za výdatného pričinenia nielen filmárskej čvargy, ale aj bývalých vynikajúcich filmových umelcov, ktorí sa dvadsať rokov príživovali, ba veľmi dobre živili už ani nie v továrni na sny, ale len na jediný sen o existencii slovenskej kinematografie. Údajná nová vlna v slovenskej kinematografii sa začala hneď po tom, čo do trezoru zamkli posledný dobrý film posledného odolávajúceho, Ja milujem, ty miluješ Dušana Hanáka, film, ktorý osem rokov držal skutočne zaslúžilý titul posledného dobrého kolibského filmu až do novej a zatiaľ jedinej iskierky nádeje, filmu Iba deň. A Hanák sa s oným filmom v trezore pridral k onej novej vlne, keď si s Tichou radosťou potriasal ruky s Pezlárom a preberal od neho titul „zaslúžilého umelca“ za to, že sa konečne vzdal a nakrútil im dostatočne bezvýrazný film. A čo nám priniesli filmy Balca, Trančíka a ostatných, keď ich prestala gnívať komunistická čizma, na ktorú sa dovtedy stále sťažovali a vyhovárali, a prestala im brániť v plnom rozvinutí ich talentu a geniality? Iba ak to, že sme si uvedomili hĺbku Trančíkovho úpadku, keď sa pred nami zároveň otvorila možnosť pozrieť si jeho vynikajúce krátke experimentálne filmy z obdobia pred zánikom slovenskej kinematografie. Slovenskí filmári a okolo filmu sa ponevierajúci novinári sa však za posledných dvadsať rokov okrem lipnutia na starých naučili vyrábať aj stále nové a nové, čerstvé mýty, vyhrabávať z čoraz temnejšej ničoty stále nové a nové „úspešné“, slabú minulosť prekonávajúce a „sľubné“ filmy a na tejto tradícii stavajú a rozvíjajú ju aj dnes. Naposledy to bol film Neha. Na jednej strane oparom povrchnej a plytkej „poézie“ zahalený, zmätený, neurčitý a beztvárny snobsko-pseudointelektuálny film, čo však na konci a druhej strane dostatočne zreteľne a polopaticky vyvrcholil obrazom zmierenia a zbratania predstaviteľa mladej generácie – mladého chlapca, komunistickej kurvy a komunistického policajta, priam Svätej Trojice. Na čo sa tu nadväzuje? Scenáre k filmom Pomocník, Tichá radosť a Neha boli v roku 1991 jednohlasne prijaté „umeleckou radou“ na Filmovej a televíznej fakulte Vysoké školy múzických umení ako habilitačná práca Ondreja Šulaja. V „umeleckej rade“ sedeli aj Štefan Uher, Martin

Slivka, doc. Ivan Stadtrucker, CSc. a PhDr. Július Paštéka, CSc. a odporúčajúce posudky napísali Albert Marenčin, Martin Šmatlák a prof. Ján Števček, DrSc. – známy milovník a neúnavný dealer Ticíročnej včely. Nuž, na tom našom malom Slovensku naozaj všetko so všetkým súvisí. Všetci Slováci sú bratia a každý je každému strýko. Prečo by sme sa všetci vzájomne nevymenovali za docentov a profesorov? Veď sme všetci jedna veľká slovenská rodina, jeden úf! Až na niektorých posmeškárov a trúďov!

Nemali sme za vyše dvadsať rokov ani jeden poriadny hraný a celovečerný filmový debut? Nie je to dostatočný dôvod na to, aby sme svoje ničím nepodložené a spľasnuté sebavedomie poriadne, kľúčovito stoporili, zabučali a splodili najvýznamnejší svetový slovenský filmový festival – Medzinárodný festival hraných debutov – FÓRUM? Kde inde než na Slovensku sú na to tie najlepšie predpoklady, schopnosti a skúsenosti? Asi ako keby si na Sahare zmysleli usporiadať zimné olympijské hry. Kto bude a môže byť riaditeľom? Kto iný než „znalec“ s takým „vkusom“ a takými skúsenosťami ako Peter Nágel, ktorý v roku 1986 do bulletinu k semináru Fórum mladého filmu, ako sa volalo dnešné svetové FÓRUM v učňovských rokoch, písal o filmových Koňoch ako o „druhom Slnku v sieti«, ako ho niekto trefne pomenoval“.<sup>36</sup> Na Fóre mladého filmu koncom roka 1989, počas takzvanej „revolúcie“, tvrdil pri „okružlom stole“ aj Jozef Veľký, že v slovenskej kinematografii začala prestavba i revolúcia už začiatkom osemdesiatych rokov. Všetci prisluhovači a poskoko-  
via komunistického režimu a príslušníci komunistickej mafie sa zrazu stali revolucionármi. Na dnešnom svetovom FÓRE sa degenerovaní slovenskí režiséri mohli stať prezidentmi, predsedami porôt či nadácií (Hanák, Trančík), a teda znova významnými a svetovými osobnosťami. Festival otvoril Juraj Jakubisko. Kto iný by ho aj mohol otvoriť než ten, čo nechce vidieť a priznať svoju vinu a neustále odhaľuje zloduchov, ktorí zvalili veľkú a nevinne trpiacu Kolibu, a „filmom Tisícročná včela... svojmu národu postavil pomník, ktorý ho... azda i trochu prevýšil“.<sup>37</sup> Áno, je v povahe bučiacej slovacity, že prevyšuje sama seba. Komunistický režim a jeho ideológia boli len vonkajším dôvodom vzniku mýtu úspechu v slovenskej kinematografii začiatku osemdesiatych rokov. Hlbším a stále pretrvávajúcím dôvodom je úsilie slovenských filmárov a okolo nich sa ponevierajúceho stáda potlačiť výčitky vlastného svedomia, skryť pred sebou i pred inými svoj podiel a pocit viny, svoju servilnosť a podlízavosť. Ale aj to je len jedna z foriem ešte hlbšieho a mnohostrannejšieho úsilia potlačiť a skryť silné a hlboké pocity menejcennosti národa, čo sa večne niekomu prispôsobuje a podriaďuje a večne okolo niekoho servilne poskakuje. Keď po svojich občasných jánošíkovských a veľmi rýchlo spľaskývajúcich záchvatoch suverenity upadne do ešte väčšej servilnosti a podlízavosti, nadrapuje sa aspoň tak, že svojho pána a svoju servilnosť a podlízavosť ešte väčšmi velebí a mýtizuje. Najhlbším dôvodom je bučiaca slovacita. Nielen ako estetická, ale aj ako etická a ontologická kategória alebo – lepšie a Heideggerovým termínom povedané – „existenciál“, spôsob „bytia-vo-svete“. Bytostná potreba národa zakrývať si svoju úbohosť, hlúposť a neschopnosť a nadrapovať sa, nadúvať a silácky stavať do „svetového diania“ práve tam, kde na to nemá. Bez ohľadu na tú či onú generáciu, ten či onen politický prúd a názor, tie či oné Slovenské pohľady, Kultúrny život či Literárny týždenník, tú či onú politickú mafiu, zadubených federalistov či spoza bučka len pred chvíľkou vysokočivších jánošíkovských suverénov, ten či onen režim. Strata schopnosti kritickéj sebareflexie, schopnosti odhadnúť svoje možnosti, rozpoznať a odlíšiť od svojho bučania svoje skutočne významné a veľké činy a diela. Neochota skoncovať s malými nárokmi voči sebe, stádnovitou a bratrickova-

ním a sprisaháním neschopných. Pomníkov máme preto na Slovensku naozaj dosť a ešte dlho ich budeme musieť odpratávať. V reprezentačno-propagačnej publikácii, ktorá práve vyšla v Národnom kinematografickom centre,<sup>38</sup> sa vo výbere najlepších slovenských filmov všetkých čias, kam sa nedostala Tatkova a Uhrova Panna záračnica, so samozrejmovou ľahkosťou ocitli filmy Pomocník, Kone a Včela. A Neha. Sú za takýmito pomníkmi a zostanú po nich aj nejaké skutočne významné a veľké činy a diela? Keby slovenská kinematografia naozaj bola udržiavala kultúrnu kontinuitu, ako to bolo v Poľsku alebo Maďarsku a u takých zjavov ako Věra Chytilová či František Vlácil aj v Čechách, nebolo by treba a nikomu by ani nenapadlo zbúrať kolibský kolos na hlinených nohách a začať odznova. A nevedno, nad čím slovenskí filmári vlastne nariekajú, ak sú presvedčení, že nemusia hľadiť ako teľce na nové vráta do Európy a sveta, ale môžu sa tam pokojne valiť a radostne pri tom bučať.

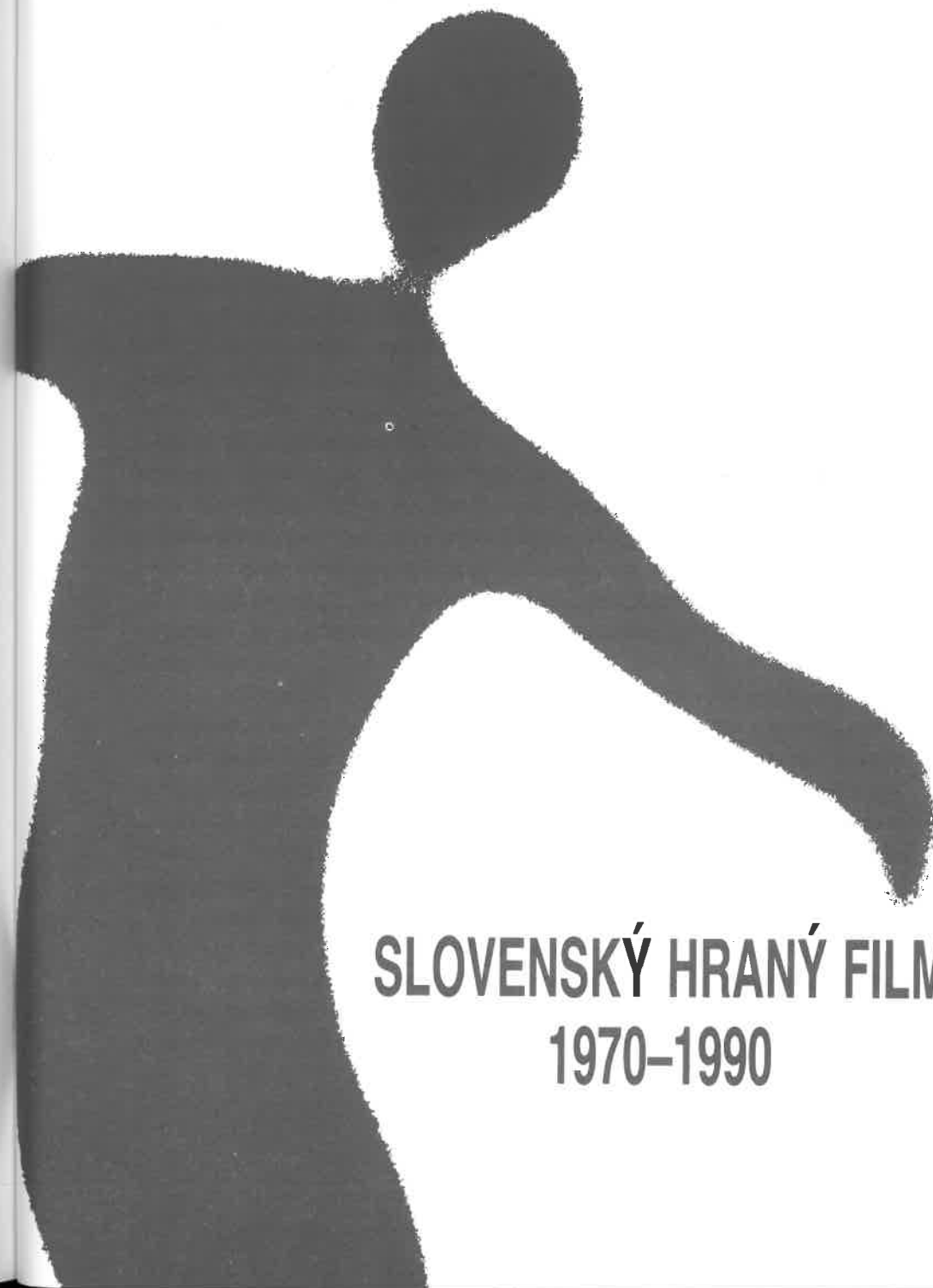


1. Ladislav Ballek: Pomocník, Smena, Bratislava 1977, s. 21.
2. Tamtiež, s. 193.
3. Tamtiež, s. 240.
4. Tamtiež, s. 241.
5. Tamtiež, s. 279.
6. Tamtiež, s. 246.
7. Tamtiež, s. 245.
8. Tamtiež, s. 389.
9. Milka Zimková: Pásla kone na betóne, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1980, s. 17.
10. Tamtiež, s. 13.
11. Tamtiež, s. 17.
12. Tamtiež, s. 57.
13. V tejto súvislosti by mohlo byť zaujímavé hlbšie preskúmanie vzťahu filmových Koňov k filmu Fera Feniča Džúsový román z roku 1984. Bolo tam viacero nápadných podobností: rané dobiehanie mladej protagonistky a dedičanky na autobus do mesta, váhanie medzi bývaním doma a na slobodárni v meste, konflikt s matkou po odchode na túto slobodáreň, známosť a tehotenstvo s vojacom. Vedelo sa, že film Pásla kone na betóne mal pôvodne robiť a aj na jeho scenári začal spolupracovať Fero Fenič. Povrávalo sa, že hlavným dôvodom jeho rozchodu s Milkou Zimkovou bola jej zanovitá, neústupčivá snaha hrať vo filme hlavnú úlohu, zatiaľ čo Fenič chcel na ňu urobiť konkurz (ktorého sa mohla zúčastniť aj Zimková). V roku 1990 Fero Fenič potvrdil tieto fakty i povesti v rozhovore s Marcelou Košťálovou: Držať sa pravdy, Literárny týždenník, č. 20, s. 14. Práve teatrárne herectvo Milky Zimkovej, ktorá si pomýlila film s divadlom jedného herca, nakoniec výdatne prispelo k bučiacej slovacite filmu – ako keď si pri opakovaní textu divadelnej úlohy zároveň natiera pery rúžom, robí hneď jedno, hneď druhé a usilovne sa pri tom všetkom mraští, aby nám všetkými možnými aj nemožnými, nepravdepodobnými a násilnými prostriedkami ukázala a dokázala a aby sme v každom prípade pochopili, že nevie, čo skôr. To, ako povedal istý Hamlet, „sa síce môže nevedomcom páčiť, ale ľudí s úsudkom iba zarmúti“, tí majú chuť zakričať ako on na svojho herca: „Prestaň sa škľabiť a spusť!“ Boli tu teda všetky predpoklady na to, aby Milka Zimková získala za hereckú úlohu vo filme Pásla kone na betóne na Festivale čs. filmov v roku 1983 v Ostrave Cenu za ženský herecký výkon. Najväčší nový talent slovenského filmu onoho dvadsaťročia – Fero Fenič nikdy nedostal príležitosť natočiť na „revolučnej“ Kolibe celovečerný film, ba k najnešťastnejšiemu strokotaniu ho tam dohnala práve jej „nová vlna“, a jeden z najlepších filmov onoho obdobia – Džúsový román sa stal filmom českým. A Štefan Uher už po neviem koľký raz zohral úlohy hyeny, pozierajúcej zvyšky projektu, ktorý na Kolibe ukradli a nedovolili dokončiť nikomu inému, pre nich príliš talentovanému.
14. Na takzvanej „tvorivej diskusii“ o filmovej Včele, organizovanej Zväzom slovenských dramatických umelcov začiatkom roka 1984, kde som vystúpil s jadrom svojich výhrad voči Tisícročnej včele, ktoré teraz zhŕňam v tejto štúdii.

- Keď sme chceli niekedy okolo roku 1982 ísť s kolegom Aurelom Hrabušickým na takúto „tvorivú diskusiu“ o filme Pomocník, vo dverách stál Leo Štefankovič a rozpačito nám oznamoval, že „oni“ (obďaleč za dverami stál Andrej Lettrich a s nápadnou nenápadnosťou sledoval spínenie rozkazu) „sa urazili“ a rozhodli, že nás nemožno vpustiť, lebo „nie sme vo Zväze“. U „nich“ sme na predchádzajúcich „zväzových tvorivých diskusiách“ získali povestí mladých a neslušných posmešiarov. Neskôr sa nám na „tvorivú diskusiu“ o filmovej Včele znova akosi podarilo dostať. Je to možno trochu osobnejšia spomienka, ale myslím si, že aj ona môže ukázať čosi z pozadia tvorby mýtu „slovenskej novej vlny“ začiatku osemdesiatych rokov.
15. Ján Kamenistý: Krátkosť nášho času. Hovoríme so zaslúžilým umelcom Jurajom Jakubiskom, Smena na nedefu, 21. 4. 1989, s. 6. Vtedy sa už Jakubisko odvážil priznať k „západným vplyvom“. Predtým sa oháňal a ospravedlňoval iba folklórom a s priam nechutnou vteravosťou a podlízavosťou sa komunistom znova a znova ospravedlňoval aj za svoje prvé a vynikajúce filmy.
  16. Tu a na niektorých iných miestach parafrázujem dve svoje staršie, odmietnuté („pozastavené“) a dodnes nepublikované štúdie. Štúdiu Poézia a pravda Uhrovho a Bednárovho Organu z roku 1988 a polemickú štúdiu o filmovej a umeleckej kritike z roku 1984.
  17. Pozri porovnanie s podobnými postupmi Ela Havettu v štúdiu Jozef Macko: Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In: Elo Havetta 1938–1975, SFÚ, Bratislava 1990, s. 85 a 86.
  18. Pavol Dobšinský: Prostonárodné slovenské povesti, Zväzok II., Tatran, Bratislava 1973, s. 381 a nasl.
  19. Pozri Ludo Vavro, Karol Fajth: Fénix a včela, Slovensko, 1984, č. 9, s. 29.
  20. Pozri Ballek L., c. d., s. 336.
  21. Na spomenutej „tvorivej diskusii“ o filmovej Včele (pozn. č. 14) mojím výhradám k Jakubiskovej práci s farbou a porovnávaním s Havetovými Laliami poľnými (čo som neskôr zahrnul do štúdie, na ktorú odkazuje pozn. č. 17) oponoval spoluscenárista a dramaturg Jozef Paštéka tým, že práve oná Jakubiskova neviazanosť – „práve to je dobre“. Inak slovenská filmová „kritika“ nás i sama seba dosť často presvedčala o „funkčnosti“ a „účelnosti“ všetkých prvkov či „jednotliatom celku“ filmovej Včely. Nikde to však nedoložila konkrétnou a podrobnejšou analýzou a pomenovaním konkrétnej účelnosti a funkčnosti konkrétnych prvkov vzhľadom ku konkrétnym susedným prvkom i k celku filmu.
  22. Aurel Hrabušický: Obrazová skladba slovenského filmu. In: Slovenský hraný film 1946–1969, SFÚ-NKC, Bratislava 1992, s. 48.
  23. Zimková M., c. d., s. 8.
  24. Eva Kincelová: Kronika murárskej dynastie Pichandovcov, Práca, 30. 12. 1983, s. 6.
  25. Tamtiež. Podobne uvažuje Jana Mjartanová: Na úvod Tisícročná včela, Lud, 21. 1. 1984, s. 4.
  26. Juro Jakubisko – Karol Sidon: Vtáčkovia, siroty a blázni. Literárno-technický scenár, Bratislava-Koliba 1968, s. 26. Obraz 8., 54. záber.
  27. Zápas servilnosti a pochlebovania s otázkami a pochybnosťami Miroslava Procházku skončil zjavným delíriom tremens – je smutné, že práve on – len tam, kde sa v nechutných delirantných chválospevoch ozvali potlačené pochybnosti – dokázal ísť vo výhradách voči filmovej Včele vari najďalej. Václav Macek, Miroslav Procházka: Tisícročná včela, Film a divadlo, 1984, č. 2, s. 22.

28. Vavro L., Fajth K., c. d.
29. Som nenapraviteľný optimista, tvrdí zaslužilý umelec Juraj Jakubisko v rozhovore s Ivanom Hudecom, *Nové slovo*, 1988, č. 36, príloha *Nedeľa*, č. 36, s. IV.
30. Tisícročná včela vyletela do sveta, *Večerník*, 7. 10. 1983, s. 6.
31. Potlesk Tisícročnej včele, *Práca*, 24. 9. 1983, s. 6.
32. Mjartanová J., c. d.
33. Úspech Tisícročnej včely, 8. 10. 1983, s. 7.
34. 1984, č. 7, druhá strana obálky – pod záložkou.
35. Naša ako naša..., *Kultúrny život*, 1990, č. 5, s. 1.
36. Mladý hrdina v slovenskom filme (1979–1986), bulletin k semináru Fórum mladého filmu 1986, Bratislava, nepredajná publikácia pre účastníkov seminára, s. 30.
37. Peter Uličný: Čo príde po roku nula?, *Kultúrny život*, 1991, č. 46, s. 3.
38. The Best of Slovak Film, Slovak Film Institute – National Cinematographic Centre, Bratislava 1993.

Zuzana Bakošová-Hlavenková ● Martin Ciel ● Nad'a Földváriová ● Viliam Jablonický ● Václav Macek ● Juraj Lexmann ● Jozef Macko ● Andrej Obuch ● Jelena Paštéková ● Dagmar Poláčková



## SLOVENSKÝ HRANÝ FILM 1970–1990