

IMAGINACE JURAJE JAKUBISKA A EMIRA KUSTURICY

Daniela Sláviková

Bakalářská práce
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Daniela Sláviková
Osobní číslo: K18126
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika
Forma studia: Prezenční
Téma práce: 1. Teoretická část:
Imaginace Juraje Jakubiska a Emira Kusturicy
2. Praktická část:
Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Tři scénáře v rozsahu 10 – 15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20 – 25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a– h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**
Jazyk zpracování: **Slovenština**

Seznam doporučené literatury:

MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšířené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 9788085739688.

GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001. ISBN 978-1903364161.

JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013. ISBN 9788073887797

Vedoucí teoretické části: **prof. Ludovít Labík, ArtD.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**



L.S.

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2020

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- Bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

V dne:

Jméno a příjmení studenta:

.....

podpis studenta

ABSTRAKT

Táto bakalárska práca pojednáva o tvorbe dvoch významných európskych režisérov Juraja Jakubiska a Emira Kusturicu, ktorí sa obaja preslávili užívaním ireálnych prvkov a ich systematickej kombinácií s reálnym prostredím, čo v istej fáze ich tvorby dospelo k prvkom magického realizmu. Práca sleduje ich dlhometrážnu hranú kino tvorbu od debutu po posledný film a skúma nielen samotné užívanie ireálnych prvkov, ale aj spôsob ich vývoja v rámci rukopisu. Okrem toho sa snaží oboch tvorcov porovnať a prísť k záveru toho, ako obaja dosiahli tejto systematickej práce v niečom rovnakým a v niečom odlišným spôsobom. Pre účely tejto práce v nej analyzujem 24 celovečerných hraných filmov a 2 krátkometrážne hrané filmy.

Kľúčová slova: Juraj Jakubisko, Emir Kusturica, magický realizmus, realita, sen, imaginácia, ireálne prvky

ABSTRACT

This bachelor thesis covers the work of two remarkable film directors; Juraj Jakubisko and Emir Kusturica, which both rose to fame thanks to their use of illusory elements within their film narration as well as its systematic combination with the real world, what matured at certain phase of their careers into elements of magical realism. This thesis will follow their feature-length, acted, production with movie theater release from their debuting film to the last one, and not only the use of illusory elements within their work will be examined but their evolution throughout their production will too be examined. Apart from previously mentioned this thesis draws on comparison of both filmmakers and intends to examine how both accomplished their methodics of work with illusory elements in similar and dissimilar fashion.

For the purposes of this work I am analysing 24 feature films and 2 short films.

Keywords: Juraj Jakubisko, Emir Kusturica, magical realism, reality, dream, imagination, illusory elements

Rada by som poďakovala vedúcemu svojej bakalárskej práce, pánovi profesorovi Ľudovítovi Labíkovi, ktorý ma podporil vo výbere témy a zahrnul ma viacerými cennými radami, zároveň mi však ponechal potrebnú voľnosť. Ďakujem mu aj za nenahraditeľné spoločné hodiny počas troch semestrov bakalárskeho štúdia, ktoré mi priniesli jedny z najužitejších poznatkov, ktoré využívam a budem využívať vo svojej praktickej tvorbe.

Prehlasujem, že odovzdaná verzia bakalárskej práce a verzia elektronická nahraná na IS/STAG sú totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	10
I. TEORETICKÁ ČASŤ	11
1 JURAJ JAKUBISKO A EMIR KUSTURICA	12
1.1 ŽIVOTOPIS JURAJA JAKUBISKA	12
1.1.1 Československá nová vlna	13
1.1.2 Normalizácia.....	13
1.1.3 Po revolučnom roku 1989.....	14
1.2 ŽIVOTOPIS EMIRA KUSTURICU.....	14
1.2.1 Osemdesiate roky.....	15
1.2.2 Po revolučnom roku 1989.....	15
1.3 FILMOVÝ ŠTÝL JURAJA JAKUBISKA A EMIRA KUSTURICU	16
1.4 FEDERICO FELLINI	18
2 MAGICKÝ REALIZMUS.....	21
2.1 PRVKY MAGICKÉHO REALIZMU VO FILMOVEJ TVORBE	22
II. PRAKTICKÁ ČASŤ	23
3 POROVNANIE DEBUTOVÝCH FILMOV KRISTOVE ROKY A SPOMÍNAŠ SI NA DOLLY BELL?	24
3.1 ABSOLVENTSKÉ FILMY	25
3.2 POROVNANIE FILMOV Z TEMATICKÉHO HEADISKA.....	26
3.3 POROVNANIE FILMOV Z FORMÁLNEHO HEADISKA.....	29
3.4 POROVNANIE FILMOV Z HEADISKA IRACIONÁLNYCH A MAGICKÝCH PRVKOV A MOTÍVOV	30
4 POROVNANIE VÝVOJA UŽÍVANIA IRACIONÁLNYCH A MAGICKÝCH PRVKOV A MOTÍVOV MEDZI DEBUTOVÝM A VRCHOLOVÝM FILMOM....	35
4.1 JAKUBISKOVE TREZOROVÉ ALEGORICKÉ FILMY A KUSTURICOVE BALKÁNSKE FILMY 37	
4.1.1 Rozbor a porovnanie filmu <i>Zbehovia a pútnici</i>	37
4.1.2 Rozbor a porovnanie filmu <i>Vtáčkovia, siroty a blázni</i>	39
4.1.3 Rozbor a porovnanie filmu <i>Otec na služobnej ceste</i>	40
4.1.4 Rozbor a porovnanie filmu <i>Dom obesenca</i>	42
4.1.5 Rozbor a porovnanie filmu <i>Dovidenia v pekle, priatelia</i>	48
4.2 JAKUBISKOVE POST-ZÁKAZOVÉ FILMY A KUSTURICOV AMERICKÝ DEBUT	50
4.2.1 Rozbor a porovnanie filmu <i>Postav dom, zasad' strom</i>	50
4.2.2 Rozbor a porovnanie filmu <i>Nevera po slovensky</i>	52
4.2.3 Rozbor a porovnanie filmu <i>Arizona Dream</i>	54
4.3 ZHRNUTIE	59
5 POROVNANIE VRCHOLOVÝCH FILMOV <i>TISÍCROČNÁ VČELA</i> A <i>UNDERGROUND</i>	61
5.1 POROVNANIE FILMOV Z TEMATICKÉHO HEADISKA.....	62
5.2 POROVNANIE FILMOV Z FORMÁLNEHO HEADISKA.....	65
5.3 POROVNANIE FILMOV Z HEADISKA IRACIONÁLNYCH A MAGICKÝCH PRVKOV A MOTÍVOV	67

6	POROVNANIE VÝVOJA UŽÍVANIA MAGICKÝCH A IRACIONÁLNYCH PRVKOV MEDZI VRCHOLOVÝM A POSLEDNÝM FILMOM.....	75
6.1	FILMY DO ROKU 2000	76
6.1.1	<i>Rozbor a porovnanie filmu Perinbaba.....</i>	77
6.1.2	<i>Rozbor a porovnanie filmu Pehavý Max a strašidlá.....</i>	78
6.1.3	<i>Rozbor a porovnanie filmu Čierna mačka, biely kocúr</i>	79
6.1.4	<i>Rozbor a porovnanie filmu Sedím na konári a je mi dobre.....</i>	81
6.1.5	<i>Rozbor a porovnanie filmu Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý</i> <i>82</i>	
6.1.6	<i>Rozbor a porovnanie filmu Nejasná správa o konci sveta.....</i>	84
6.2	FILMY NOVÉHO MILÉLIA	85
6.2.1	<i>Rozbor a porovnanie filmu Život je zázrak.....</i>	85
6.2.2	<i>Rozbor a porovnanie filmu Post Coitum.....</i>	87
6.2.3	<i>Rozbor a porovnanie filmu Testament</i>	87
6.3	ZHRNUTIE	88
7	POROVNANIE POSLEDNÝCH FILMOV <i>BATHORY</i> A <i>NA MLIEČNEJ CESTE</i>.....	90
7.1	POROVNANIE FILMOV Z TEMATICKÉHO HĽADISKA	91
7.2	POROVNANIE FILMOV Z FORMÁLNEHO HĽADISKA	92
7.3	POROVNANIE FILMOV Z HĽADISKA IRACIONÁLNYCH A MAGICKÝCH PRVKOV A MOTÍVOV	93
8	UŽÍVANIE IREÁLNYCH PRVKOV A VÝVOJ RUKOPISU VO VLASTNEJ TVORBE POČAS BAKALÁRSKEHO ŠTÚDIA.....	97
8.1	SOIRÉE	97
8.2	NOČNÉ NÁVRATY.....	98
8.3	IPANEMA.....	100
	ZÁVER	102
	ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	104
	ZOZNAM OBRÁZKOV	105
	ZOZNAM FILMOVÝCH ZDROJOV	108

ÚVOD

V tejto bakalárskej práci sa budem zaoberať hranou dlhometrážnou tvorbou slovenského režiséra Juraja Jakubiska a srbsko-bosnianskeho režiséra Emira Kusturicu, ktorá sa dostala do následnej kino distribúcie. Ich filmy budem analyzovať a porovnávať z hľadiska užívania a vývoja iracionálnych/ireálnych prvkov a motívov, ktoré sú súčasťou ich, teraz už, môžeme povedať, filmového dedičstva a nezameniteľného rukopisu, v ktorom sa v mnohom zhodujú. Spoločný názov *imaginácia* som zvolila ako zovšeobecňujúci pojem pre vyjadrenie ich osobnej fantázie a jej vkladania do hranej tvorby. Vychádzam zo slovníka spisovného jazyka slovenského; **imaginácia**, *-ie, -ii, -iám, -iách žen. r. schopnosť predstavovať si veci a deje v myšlienkach, predstavivosť, obrazotvornosť: básnická i.*¹

Tému ich spoločnej filmovej imaginácie som si zvolila z dôvodu dlhoročnej fascinácie prepájaním ireálneho s reálnym vo filmovej hranej tvorbe. Zároveň vyznávam kvality európskeho filmu a Juraj Jakubisko a Emir Kusturica patria k mojim dlhoročným nielen obľúbeným filmovým režisérom, ale aj režisérskeým vzorom.

V teoretickej časti práce predstavujem Juraja Jakubiska a Emira Kusturicu od ich narodenia až po súčasnosť, opisujem historické udalosti dvadsiateho storočia, ktoré ovplyvnili nielen ich civilné životy, ale aj ich tvorbu. Stručne a zovšeobecňujúc predstavujem ich celkový filmový štýl a porovnávam ho s tvorbou talianskeho režiséra Federica Felliniho, z ktorého obaja vychádzajú. Stručne predstavujem filozofický a umelecký smer a prúd magického realizmu, ktorého prvky obaja tvorcovia využívali.

V analytickej časti práce postupujem systematicky od absolventských a debutových filmov a analyzujem a porovnávam užívanie a vývoj ireálnych prvkov a motívov. Prechádzam celú ich tvorbu až po súčasnosť (rok 2021) s dôrazom a detailnejším porovnaním a analýzou debutových, vrcholových a posledných filmov, v ktorej sa venujem nielen ireálnym prvkom, ale aj ich témam a forme.

V poslednej kapitole sa obzerám za svojou školskou hranou tvorbou a rozoberám tri filmy z troch rôznych ročníkov z hľadiska práce s imagináciou a z hľadiska režijného rukopisu.

¹ "imaginácia" - význam slova - Slovník.sk. Slovník.sk - Prekladové slovníky [online]. Copyright © 2021 [cit. 19.07.2021]. Dostupné z: <https://slovník.aktuality.sk/pravopis/slovník-sj/?q=imagin%C3%A1cia>

I. TEORETICKÁ ČASŤ

1 JURAJ JAKUBISKO A EMIR KUSTURICA

Aj napriek tomu, že Juraja Jakubiska a Emira Kusturicu delí šesťnásť rokov života a dáva tak Jakubiska do pozície staršieho režiséra, spája ich nielen spoločná alma mater, ktorou je pražská FAMU, ale aj štýl a prepájanie ireálnych prvkov s reálnym svetom. Oboch zastihli podobné míľniky búrlivého dvadsiateho storočia, ktoré sú významné pre ich spoločné prostredie, z ktorého pochádzali a väčšinu života aj tvorili, tzv. východný socialistický blok, ktorý od zvyšku sveta delila pomyselná železná opona. Historické udalosti ovplyvnili nielen výber ich tém, ale aj spôsob ich spracovania, ktorý sa odzrkadľuje najmä v raných dielach Juraja Jakubiska, v ktorých musel využívať metaforu a inotaj.

1.1 Životopis Juraja Jakubiska

Juraj Jakubisko sa narodil 30. apríla 1938 v Kojšove, malej dedine na Východnom Slovensku, ktorá silno ovplyvnila celý jeho život. Ako dieťa bol svedkom tradičného slovenského vidieka so všetkými tradíciami a obyčajmi, ktoré ho fascinovali a neskôr ich premietal do svojej filmovej tvorby. Ako píše vo svojej autobiografickej knihe *Živé striebro*, „a tak si podľa kojšovských zvykov obaľujeme jabĺčka a orechy do staniolu a vešiame ich na stromček, ktorý jediný je pravý.“² V Jakubiskovej neskoršej tvorbe sa motív staniolu opakuje viacnásobne.

Z Kojšova sa neskôr ako rodina presťahovali do Košíc, kde Jakubisko navštevoval Kino Čas, v ktorom sledoval grotesky Charlieho Chaplina a Bustera Keatna, ktoré, ako píše, považoval ako dieťa „za najlepšie filmy na svete“³.

„Otec sa v auguste dozvie, že v Bratislave je škola, kde sa talentované deti učia v rôznych odboroch. – Volá sa šupka... povie mi zasvätené. Vravel si, že chceš maľovať ako aranžéri z dielne pod nami. – Áno, to chcem. – Možno sa ti to splní. Poslal som na šupku prihlášku.“⁴ Po absolvovaní základnej školy sa Jakubisko dostáva na bratislavskú umelecko-priemyselnú školu odbor grafika, ktorý neskôr mení na odbor fotografia, kde sa stretáva s neskorším novovlnovým režisérom Elom Havettom. Počas „šupky“ nadobúda lásku k filmu a túži sa stať kameramanom.

² JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 27

³ JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 61

⁴ JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 76

V roku 1959 je prijatý na katedru réžie pražskej FAMU a neskôr si k tomuto odboru pridáva aj odbor kamera. Absolvuje ju v roku 1966 krátkometrážnym filmom *Čekají na Godota*.

1.1.1 Československá nová vlna

Aj napriek tomu, že Jakubisko debutoval filmom *Kristove roky* až v roku 1967, dá sa považovať za súčasť československej novej vlny.

Československá nová vlna, súčasť tzv. československého filmového zázraku, bola jedným z viacerých umeleckých a spoločenských rozmachov v Československu v šesťdesiatych rokoch. Študenti na FAMU mali možnosť sledovať zahraničné filmy a boli pod pevným vedením napríklad uznávaného českého režiséra Otakara Vávru.

Slobodnejšia atmosféra v socialistickom Československu a celkové uvoľnenie napätia vo svete spolu s nástupom novej generácie tvorcov spôsobilo, že schematizmus a tradičnú filmovú školu nahradili novátorské prístupy inšpirované *cinema-verité*, moderným štýlom dokumentárnych filmov, ktorý sa vyznačoval používaním ručných kamier, snímaním reálií a práci v plenéri. Okrem toho tvorcov ovplyvnila aj francúzska nová vlna, ktorá priniesla práve novátorskú prácu v uliciach mesta a nie v ateliéroch, prišla s improvizovaným herectvom a zobrazovaním bežného života bežných ľudí.

Medzi významné filmy československej novej vlny patria napríklad *Sedmikrásky* Viery Chytilovej, *Lásky jedné plavovlásky* Miloša Formana či *O slavnosti a hostech* Jana Němca. Juraj Jakubisko sa spolu s Elom Havettom a Dušanom Hanákom dajú považovať za slovenskú novú novú vlnu, nakoľko ich nástup ako výsostne slovenských režisérov prišiel až ku koncu československej novej vlny, na konci šesťdesiatych rokov. Juraj Jakubisko vytvoril počas rokov novej vlny svoje najmetaforickejšie diela, v ktorých využíval výtvarnosť, nespútanosť filmovej narácie aj charakterov. Práve vďaka hlbokému socializmu boli tvorcovia nútení rozprávať v metafore, čomu zodpovedá jeho celé rané dielo.

1.1.2 Normalizácia

Krutým obdobím v živote nielen Juraja Jakubiska, ale celej umeleckej obce, bol nástup normalizácie a opätovné zavedenie tvrdej cenzúry, čo spôsobilo, že viaceré filmové diela sa dostali do trezoru a mnohí tvorcovia, vrátane Jakubiska, dostali zákaz točiť. Obdobie normalizácie je v širšom zmysle obdobie od vpádu vojsk Varšavskej zmluvy v roku 1968 do

Československa až po rok 1989, v ktorom po úspešnej Nežnej revolúcii padol komunistický režim a bola nastolená demokracia.

1.1.3 Po revolučnom roku 1989

Je dôležité si uvedomiť, že Juraj Jakubisko prežil väčšinu svojho života v čase tvrdého socializmu, ktorý mu kládol pod nohy poľená a neumožňoval mu naplno rozvíjať svoje umelecké predstavy a túžby. To, čo predtým muselo byť skryté za metaforu, bolo v demokracii povolené zobrazovať akýmkoľvek spôsobom.

Po páde komunizmu Jakubisko získava české aj slovenské občianstvo a spolu so svojou manželkou a neskoršou producentkou Deanou Horváthovou-Jakubiskovou zakladajú produkčnú spoločnosť J&J Jakubisko Film, pod ktorou produkuje svoje ďalšie filmy. Momentálne, v roku 2021, žije spolu s Deanou v Prahe a dokončuje rozprávku *Perinbaba a dva svety*.

1.2 Životopis Emira Kusturicu

Emir Kusturica sa narodil 24. novembra 1954 v Sarajeve, Bosne a Hercegovine, vtedajšej Juhoslávii ako bosniansky Srb. Jeho rodina vyznávala Islam, avšak jeho otec Murat sa stal komunistom, čo Kusturica odmietal. Kusturica sa narodil a vyrastal v Gorici, starom a drsnom predmestí Sarajeva. Podobnú časť mesta zobrazil aj vo svojom debutovom filme *Spomínaš si na Dolly Bell?*

Goran Gocić vo svojej knihe *The cinema of Emir Kusturica* píše, že mladý Kusturica vzhliadal k pochybným partiám mladých kriminálnikov. Jeho rodina sa obávala, že ich jediný syn by sa mohol stať jedným z nich a videli štúdium v zahraničí ako dobrú nápravu jeho búrlivého detstva na Balkáne. Do Prahy sa dostal ako iba 18-ročný a stal sa nielen najmladším, ale zatiaľ aj posledným známym juhoslovanským režisérom promovanej na FAMU v Prahe.

FAMU skončil v roku 1978 absolventským krátkometrážnym filmom *Guernica*. Jeho ročníkovým vedúcim bol Otakar Vávra, o ktorom sa vyjadruje v superlatívoch. "Bol tam jeden vynikajúci pedagóg, profesor Otakar Vávra a tomu sa darilo prinútiť nás k analýze a k

určitému druhu štruktúrného myslenia."⁵ V Prahe ho ovplyvnila nielen samotná FAMU, ale aj spisovateľ Bohumil Hrabal. Kusturica je považovaný za člena tzv. Pražskej filmovej školy, do ktorej spadajú ostatní juhoslovanskí absolventi FAMU toho času, ako školu skončil Kusturica.

1.2.1 Osemdesiate roky

V roku 1980 zomrel prezident Josip Broz Tito a ekonomická situácia sa prudko zhoršila, naopak však ustúpil propagandistický nátlak na umenie. Na severe sa inicializovali demokratické, na juhu zas nacionalistické hnutia. Kusturica sa po absolutóriu na FAMU vrátil do Sarajeva a zamestnal sa v miestnej televízii. V roku 1981 nakrútil svoj debutový film *Spomínaš si na Dolly Bell?*, ktorý mu vyniesol Zlatého leva z Benátok za najlepší debut. Nakoľko bol nátlak na umelcov v 80. rokoch v Juhoslávii oveľa menší ako v predošlých desaťročiach, Kusturicove filmy nedostali žiadnu „stopku“ tak, ako sa koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov stalo Jakubiskovi. V 80. rokoch realizuje trilógiu úspešných autobiografických filmov, ktoré sú ocenené na zahraničných festivaloch, najmä na prestížnom festivale v Cannes.

1.2.2 Po revolučnom roku 1989

Kusturica vyučuje na Akadémii scénických umení v Sarajeve a prijíma pozvanie do Ameriky – na Kolumbijskú univerzitu v New Yorku, kde začne taktiež vyučovať. Vyhýba sa tak revolučnému daniu vo východnom bloku a v roku 1993 realizuje svoj americký debut *Arizona Dream*.

Situácia na Balkáne sa pádom železnej opony komplikuje. Nárastom nacionalizmu a z dôvodu veľkej etnickej i náboženskej rôznorodosti nielen v rámci Juhoslovanskej federácie, ale aj v jednotlivých republikách, vniká ozbrojený konflikt ohľadom rozdelenia územia. Táto občianska vojna prebiehala v rokoch 1991 až 1995, poprípade až do roku 2005 a stala sa novým zdrojom Kusturicových filmových tém. Kusturica sa po nakrútení filmu *Arizona Dream* vracia na Balkán a v rámci zahraničných koprodukcii tu tvorí svoje ďalšie filmy.

V súčasnosti, v roku 2021, žije v Bosne a Hercegovine.

⁵ Tazr. Režisér Emir Kusturica sa dožíva 65 rokov. TERAZ.SK [online]. [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: <https://www.teraz.sk/kultura/film-reziser-emir-kusturica-/431660-clanok.html>

1.3 Filmový štýl Juraja Jakubiska a Emira Kusturicu

Juraj Jakubisko aj Emir Kusturica sa svetovo považujú za tvorcov, ktorí systematicky kombinovali ireálne prvky s realitou, ktorú prekladali scénami predstáv či snov.

Goran Gocić v knihe *The cinema of Emir Kusturica* prirovnáva Kusturicov štýl k anglickej fráze „everything plus the kitchen sink“⁶, teda, vo voľnom preklade, „všetko a ešte aj kuchynský drez“, čo znamená všetko, čo si len dokážeme predstaviť, oveľa väčšie množstvo vecí, než si dokážeme predstaviť. Kusturicove filmy sa teda vyznačujú „barokovosťou“, ako píše Gocić, „karnevalovým a iluzórnym svetom“⁷, v ktorom významnú úlohu zohráva hudba a prostredie.

Jeho filmy spája úprimnosť a svoje charaktery líči presne také, aké sú vo svojej najhlbšej ľudskej podstate, ľudia pijú, tancujú, plačú, milujú, bojujú alebo podvádzajú. S výnimkou jedného filmu, ktorým je americký *Arizona Dream*, sa jeho deje odohrávajú v prostredí Balkánu, väčšinou v rurálnom prostredí a zobrazujú typizované prvky prírody a ľudí tohto regiónu, ktoré v neskoršej tvorbe prechádzajú do hyperboly tvoriacej grotesknosť.

Gocić takisto využíva termín *ethno*⁸ film, ktorým referuje k artovému ne-americkému filmu, ktorý je lokálny a systematicky pracuje s prostredím, postavami, tradíciami, umením a folklórom zeme, v ktorej je tvorcami nakrútený. Kusturica sa radí k autorským európskym tvorcom, ktorí sa nikdy nevzdali dedičstva toho, odkiaľ pochádzajú a kde tvoria, ich filmy sú čisto lokálne a pracujú s prvkami typickými pre danú krajinu alebo oblasť. Kusturica však odkazuje na západnú kultúru a v jeho filmoch sa často nachádzajú odkazy na americké filmy. Tieto odkazy však stále stoja na mieste jasných motívov, ktoré postavy vnímajú ako vzdialené a v nostalgii bývalého režimu k nim vzhliadajú. Tvorcovia tzv. ethno filmu tvoria

⁶ GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001, s. 1

⁷ GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001, s. 1

⁸ Kapitola „Ethno“ Cinema and its Heroes, Postmodernism and „Ethno“ v knihe GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001, s. 119

v nezmenenom, poprípade jemne upravenom štýle aj v zahraničí a prenášajú tak lokálnu kultúru do amerického, resp. západného prostredia.

Kusturicov štýl by sa v niečom dal prirovnať aj k postmoderne, ktorá predstavuje filozofický i umelecký smer druhej polovice dvadsiateho storočia a odmieta dovtedajšie filozofické princípy. Postmoderna sa stavia proti racionalite a jej hlavným znakom je mnohosť. Postmoderný človek si uvedomuje absurdnosť sveta a inklinuje k duchovnu. Kusturicov svet sa často vymyká racionálnemu vnímaniu a svet obracia hore nohami tak, aby tvoril absurdno. Juraj Jakubisko by sa podľa teórie Gorana Gocića dal taktiež prirovnať k *ethno* tvorcom. Jeho filmy, najmä sága *Tisícročná včela* či *Nevera po slovensky*, v sebe nesú čiru „slovenskosť“. Jakubisko pracuje so slovenským, po väčšinou rurálnym prostredím, v ktorom modeluje typizované charaktery slovenského vidieka či mesta. Pracuje s folklórom a v niektorých filmoch zobrazuje rituály až etnografickým spôsobom. Vo svojej tvorbe prelína surrealizmus s realizmom.

„Jeho starší kolegovia (Štefan Uher, Stanislav Barabáš, Miloš Forman, Jaromil Jireš a ďalší) zmenili režijné remeslo na autorskú výpoveď, Jakubisko spolu s ostatnými generačnými druhmi z tohto východiska budoval stratégiu umenia ako hry. Predchodcovia mali vo svojich nepísaných manifestoch slovo pravda, Jakubiskova generácia priniesla termín hra. Všetko sa zmenilo, nič sa nemuselo brať vážne – ani film, ani Slovenské národné povstanie, ani Štefánik, ani socializmus. Dôležitejšia ako akékoľvek občianske zaujatie bola imanencia obrazu. Predchodcovia sa zrodili pod hviezdou neorealizmu, Jakubisko je Melièsov dedič, jeho súputníkom bol Fellini, nie Rossellini. Povedané slovami André Bazina, u Jakubiska je podstatná viera v obraz, nie v realitu. Jakubiskova tvorba je nemysliteľná bez hnutia dada a surrealizmu.“⁹

Pre Jakubiska je podstatná výtvarnosť, ktorá vychádza z jeho osobného výtvarného nadania a aktívnej výtvarnej tvorby. Odráža sa v kostýmoch, starostlivo vybraných lokáciách často prispôbených danej „barokovosti“, tvoriacej režisérov autonómny svet. Jakubisko často pracuje so štylizáciou obrazu pomocou objektívov alebo objektívových predsádok a zábery komponuje tak, aby mali výtvarný charakter a okrem nosného (nositeľ témy, „posúvateľ“

⁹ MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 200

deja) významu mali aj význam čisto výtvarný. Jakubiskov štýl by sa dal označiť ako nadanie vidieť magické vo všednom.

1.4 Federico Fellini

Ak by sme mali pomenovať hlavný inšpiračný zdroj oboch tvorcov súčasne, je ním jednoznačne taliansky filmový režisér Federico Fellini, preslávený víziou sveta obsahujúcou snovosť, bizarnosť a absurdno sveta aj postáv.

Asi najvystížnejším popisom Felliniho poetiky je vyjadrenie sovietskeho režiséra Andreja Tarkovského: „Vzpomeneme-li si postupně na všechny Felliniho filmy, vmyslíme-li se do nich, pak pochopíme, že Fellini je opravdovým umělcem a především: básníkem. Vytváří svůj osobitý poetický svět, aby jeho prostřednictvím vyjádřil svůj vztah k vnější realitě. Jeho úsilí v tomto směru nezná mezí, ať už budeme mluvit o filmech z poslední doby nebo o filmech starých dvacet let, při vědomí nedostižnosti takového cíle a nemožnosti být úplným. Jeho snahou není rekonstrukce, znovuvytvoření právě prožívané přítomnosti v její hmatatelné, viditelné a materiálně pravdivé podobě; k filmu přichází po vlastní cestě – totiž cestě básníka. Podstatu Felliniho tvorby vidím ve vytvoření individuálního, hluboce subjektivizovaného, nezávislého prostoru, kdy jedině sám tvůrce je povolán určit jeho podobu. Nicméně paradox básnické tvorby způsobuje, že čím subjektivněji je vytvářen obraz světa, tím hlouběji se umělec zmocňuje reality v jejím objektivním určení. Felliniho tvorba je demokratická. Svět jeho filmů není nikterak rafinovaný, je dostupný širokému okruhu vnímatelů. V jeho filmech dochází k propojení rozporného, názorného, citlivého obrazu světa prostého člověka s poeticky vytríbeným, složitým prožíváním reality. Právě to činí Felliniho unikátním, jedinečným a neopakovatelným mezi jinými režiséry, které znám. Je nezaměnitelný...“¹⁰

Jakubisko je ľudovo známy ako „slovenský Fellini“, Emir Kusturica je zas označovaný za „Felliniho Balkánu“.

¹⁰ Text vyšiel v časopise *Iskusstvo kino* 1980, č. 12, na str. 158–160. Nemecký preklad vyšiel v článku *Franziskaner und Gourmet, Film und Fernsehen* 1993, č. 4, str. 39-43. Český preklad: Copyright © [cit. 19.07.2021]. Dostupné z: http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc1/at_ff.php

Samotný Kusturica sa vyjadril: „Som hrdý, že som prišiel na to, ako Fellini tvoril svoje filmy, využíval stále tie isté triky ako mág, ktorý vidí cirkus, a následne sa opäť presunie inam. V jeho filmoch sú tri špecifické prvky: za prvé, vzrušenie, ktoré ide z každej postavy, po druhé, neuveriteľná výprava a za tretie, dominantná stredomorská vízia sveta.“¹¹

Jakubisko aj Kusturica rovnako pracujú s bohatou, na lokálny folklór orientovanou výpravou, živými charaktermi, ktoré buď s hyperbolou alebo bez nej odrážajú typizované postavy danej krajiny a ako Fellini prenáša do svojich filmov „talianskosť“, alebo širšie povedané, „stredomorskosť“, rovnako tak pracuje Jakubisko so „slovenskosťou“ a Kusturica s „balkánskosťou“.

Jakubisko sa s Fellinim stretol a dokonca priatelil. Taliansky režisér sa o Jakubiskovi vyjadril nasledovne: „Vo filmoch Juraja Jakubiska sa iracionálne, záhadné a pocitové stáva tak prirodzeným, ako je život sám. Nie každý z nás má to šťastie mať Jakubiskovo oko, ktoré dokáže vidieť záhadné, neočakávané a fantastické, dokonca aj v každodennom, obyčajnom živote.“¹²

Aj napriek tomu, že Emir Kusturica nebol s Fellinim priateľom, jeho filmy, najmä *Amarcord*, ho hlboko ovplyvnili. „*Amarcord* znamenal pre moje filmy to isté, čo pre vesmír znamenal Veľký tresk. Výjavy a obrazy z neho boli hlavným zdrojom, z ktorého sa napájali všetky moje filmové toky. (...) Môj absolventský film sa volal *Guernica* a v ničom sa na *Amarcord* nepodobal, ale aj napriek tomu s ním bol spojený neviditeľným mostom, po ktorom môžu ľudia voľne prechádzať z jedného brehu rieky na druhý. Cez taký most tu prúdili nápady a stierali rozdiely medzi životnými pocitmi ľudí v bosenských horách a na brehoch Stredomoria... Moja *Guernica* prevzala pravidlo *Amarcordu*, že človeka je potrebné zachytiť v priestore, že postava nesmie byť vytrhnutá zo svojho okolia. K tomuto názoru som dospel potom, čo som *Amarcord* videl viac ako desaťkrát. Môj absolventský film zhodnotil profesor Otakar Vávra slovami: *Toto je závažný film. Vďaka týmto snímkom si*

¹¹ LAWLESS, Ciaran. 10 Federico Fellini-Like Movies Not By Federico Fellini [online]. [cit. 2021-02-16]. Dostupné z: <https://www.tasteofcinema.com/2015/10-federico-fellini-like-movies-not-by-federico-fellini/2/>

¹² *Portrét režiséra, Nakrúcam na konári a je mi dobre* [film] Réžia Matej MINÁČ. Československo, 1989.

*môžeme povedať, že vyučovať réžiu má zmysel. A ja som si v duchu povedal: Ďakujem, Federico.*¹³

¹³ KUSTURICA, Emir. Kde jsem v tom příběhu já? Praha: Freytag & Berndt, 2012, s. 137 – 138.

2 MAGICKÝ REALIZMUS

Pojem magický realizmus predstavuje filozofický a umelecký prúd a smer, ktorý „je založený na magickom a mytologickom výklade skutočnosti“.¹⁴ Rozvinul sa v období 40. rokov v oblasti Latinskej Ameriky a samotný termín prvý krát použil nemecký kritik Franz Roh v súvislosti s maliarskym smerom Nová vecnosť.¹⁵ Známy je však najmä v literatúre Latinskej Ameriky, kde ho preslávil spisovateľ a nositeľ Nobelovej ceny Gabriel García Márquez, známy vďaka románu *Sto rokov samoty*.

Princíp magického realizmu spočíva v zobrazovaní skutočnosti, ktorá je doplnená a prepletená prvkami tajomna, neobyčajnosti a čarovnosti takým spôsobom, že divák alebo čitateľ nadobúda pocit jednoty a uverí vo fikčný svet, ktorý sa mu aj napriek ireálnym prvkom javí ako reálny. „Nový typ rozprávania formuloval Alejo Carpentier v prológu ku svojmu románu *Kráľovstvo z tohto sveta* (*El reino de este mundo*, 1949). Sám ho nazýval „reálne zázračno.“¹⁶ Ako reálny svet sa rozumie to, čo nesie prvky racionality, všeobecne známeho a uveriteľného sveta.

Magický realizmus nie je len o kombinácii ireálneho v reálnom, ale o využívaní folklóru, mytológie, náboženstva, rituálov a cyklickosti sveta.

Aj napriek tomu, že sa magický realizmus presadil najmä v literatúre, jeho prvky badať aj v ostatných druhoch umenia. Vo výtvarnom umení by sa o jeho prvkoch dalo hovoriť pri smere surrealizmu, ktorý prevracia skutočnosť a vytvára slobodné obrazy ľudského podvedomia. Magický realizmus možno badať aj v spomínanom prúde Nová vecnosť, ktorý tvorí spojovací článok medzi expresionizmom, dadaizmom a surrealizmom.

¹⁴ Piaček, Jozef; Kravčík, Miloš, edi. (1999), „Filit“, *FILIT: Otvorená filozofická encyklopédia*, Verzia 3.0, Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, Fakulta matematiky, fyziky a informatiky, Katedra aplikovanej informatiky (vyd. 2001-03-01)

¹⁵ Úvod do magického realizmu. [online]. Copyright © [cit. 31.07.2021]. Dostupné z: <https://www.greelane.com/sk/humanities/literat%c3%bara/magical-realism-definition-and-examples-4153362//>

¹⁶ MIHÁLOVÁ, Herta. *Prvky magického realizmu v slovenskej literatúre v kontexte magického realizmu latinskoamerického*. Bakalárska práca. Brno, MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNE, FILOZOFICKÁ FAKULTA, ÚSTAV SLAVISTIKY, 2008. s.14.

2.1 Prvky magického realizmu vo filmovej tvorbe

Tak ako v každom ostatnom umení okrem literatúry, ani pri filme nemôžeme hovoriť o filmoch magického realizmu, ale iba o istých znakoch či podobnostiach.

Za prvky magického realizmu považujeme situácie a udalosti, ktoré sa vymykajú logike bežného sveta, pôsobia ako nadreálne. Diela magického realizmu pracujú s mýtami a legendami, folklórom, poverami, alegóriami či podobenstvami. Môže to byť aj pocit cyklickosti, straty orientácie v čase, čo je príznačným prvkom pre celú postmodernu, v ktorej sa svet stáva bludiskom a kombináciou už poznaného. Dôležité však je to, že prvky magického realizmu vo filme treba odlišovať od žánrového filmu, akým je napríklad sci-fi. Magický realizmus pracuje s uveriteľným, žitým svetom, má hlboké korene v skutočnosti. Postavy sú súčasťou tohto napol reálneho, napol nadreálneho sveta a všetky jeho aj surrealistické prvky a udalosti vnímajú tak, ako my vnímame náš každodenný, racionálny svet.

Kristína Klemanová vo svojej bakalárskej práci *Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hól', Martin Ťapák, ČSSR/Slovensko 1971)* popisuje znaky tohto prúdu na dvoch slovenských filmoch a píše o systematickej dramaturgickej práci, ktorá má za účelom prepojiť postavy s prostredím a divákom. „Je neodškriepiteľné, že Martin Ťapák spolu so scenáristom Igorom Rusnákom vyjadrili poetické polohy Švantnerovej novely použitím zložitej dramaturgickej stavby. Simultánne aj kontrapunkticky striedajú a zamieňajú sen a skutočnosť, minulosť a prítomnosť, subjektívny a objektívny pohľad kamery, vyjadrovaný aj pomocou farebného tónovania alebo farebných negatívov.“¹⁷

Vo filmoch Juraja Jakubiska a Emira Kusturicu badať prvky magického realizmu, najmä systematickú prácu s národným folklórom a premyslené a postupne sa rozvíjajúce ireálne prvky, zasadené do absolútne obyčajného sveta. Celej tejto téme sa venujem v praktickej časti tejto bakalárskej práce.

¹⁷ KLEMANOVÁ, Kristína. *Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hól', Martin Ťapák, ČSSR/Slovensko 1971)*. Bakalárska práca. Olomouc, UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, FILOZOFICKÁ FAKULTA, KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNIČH STUDIÍ, 2013.

II. PRAKTICKÁ ČASŤ

3 POROVNANIE DEBUTOVÝCH FILMOV KRISTOVE ROKY A SPOMÍNAŠ SI NA DOLLY BELL?

Aj napriek tomu, že filmy od seba delí osemnásť rokov, nesú mnoho podobných znakov a vychádzajú z pomerne rovnakých zázemí komunistického východného bloku, ktorý pre filmovú umeleckú obec znamenal okrem iného najmä jasný symbol neslobody, ktorý spájaj tvorcov aj umelecké diela naprieč veľkou časťou dvadsiateho storočia. Juraj Jakubisko aj Emir Kusturica sú absolventmi hranej réžie na pražskej FAMU a aj keď sa jedná o debutové filmy zo Slovenska a Juhoslávie, spája ich práve jasne identifikovateľný odkaz na českú filmovú tvorbu, ktorú cítia z formy aj obsahu. Okrem toho je jasnou podobnosťou výber tém, ktoré nielenže v oboch prípadoch nesú autobiografický charakter, ale celkovo odrážajú dilemy a problémy, po ktorých siahajú mladí tvorcovia pri svojich prvých filmoch, v tomto konkrétnom prípade mladí tvorcovia ešte aj s totožným východiskovým bodom. Sú to otázky neistoty, dospievania, hľadania si svojho miesta vo svete, odpor voči starému a zaužívanému, ktoré sú typické nielen pre mladého tvorca, ale v prípade Juraja Jakubiska aj pre československú novú vlnu, v ktorej období debut vznikol.

Juraj Jakubisko aj Emir Kusturica počas celej svojej tvorby využívali symboly, metafory, snové sekvencie a magické prvky vychádzajúce z prúdu magického realizmu. Ich neskoršie filmy majú až barokový charakter a ikonický rukopis tvorcov pracujúcich s imagináciou ako základným prvkom. Začiatok ich tvorby, počínajúc krátkymi študentskými filmami, je len istým skúšaním a hľadaním presne určenej hranice medzi iracionálnymi prvkami v racionálnom svete. Emir Kusturica vychádza z čisto veristického prúdu, Jakubisko už od debutu experimentuje a vychádza skôr z prúdu alegorického. Kusturica začína filmami s klasickou naráciou, rozpráva príbeh trojaktovej štruktúry a formálne sa hľadá skôr minimalisticky. V jeho tvorbe postupne realita prechádza do reality s bizarnými prvkami, u Jakubiska naopak bizarný svet nadobúda atribúty reality a bizarnosť či imaginácia sú len jej prvkami. Ich absolventské pražské filmy sú krátkym predvojom práve ich debutových filmov.

3.1 Absolventské filmy

Juraj Jakubisko absolvoval FAMU v roku 1966 s filmom **Čekají na Godota**. Jedná sa o polhodinový krátky film, ktorý sa drží príbehovej štruktúry, no miestami z hlavnej linky odbieha a prináša aj sekvencie predstáv. Hovorí o partii mladých mužov, ktorých čaká posledná noc pred nástupom na základnú vojenskú službu. Spolu s dievčatami majú večierok v byte Petra, ktorého rodičia odišli do kúpeľov, vo vani majú dvoch kaprov a čakajú na *niekoho*, na kamaráta, doktora, ktorý ich má od vojny oslobodiť. Nikto taký však nepríde a ráno, ktorého sa nedožili ani kapry, zomiera aj posledná nádej.

Už v tomto krátkom filme je jasný princíp hry. Jakubisko rozpráva chronologicky, no vo filme nenastávajú veľké zvraty. Centrom je Peter, ktorý sa snaží zblížiť s Helenou, ich milostné scény prekrývajú sekvencie predstáv, v ktorých sa odzrkadľuje Petrova nesplnená túžba. Keď sú sami v izbe, okolo nich svietia len petrolejové lampy, ktoré Helena odmieta sfúknuť. V sekvencii predstavy Peter zhasína lampy, strieľa do nich zo zbrane a Helena sa len nečinne prizerá, usmieva sa. V predošlej predstave spolu utekajú cez sálu plnú ľudí až do tmy. Táto sekvencia slúži ako predel medzi exteriérom a interiérom a vytvára aj časovú elipsu, keďže sa vďaka nej ocitáme z vonkajšieho prostredia priamo s postavami v posteli. Jakubisko sa už v tomto filme hrá, hľadá, experimentuje, prechádza do subjektívneho vedomia postáv. Odmieta klasický príbeh, vytvára skôr mozaiku, ktorá je však stále jasne pochopiteľná. Vo svojom debutovom filme dáva už väčší dôraz na hru, opúšťa tradičné naratívne štruktúry a prehľbuje prácu s absurdnom a imagináciou. „Postupne sa kryštalizovali princípy poetiky, ktorá na konci desaťročia podstatne obohatila vývoj filmu. V takmer laboratórnych podmienkach školy Jakubisko artikuloval postoje, ktoré boli v hlbokom rozpore s hlavnými trendmi hranej tvorby.“¹⁸

Emir Kusturica absolvoval FAMU v roku 1978 s filmom **Guernica**, ktorý je v jasnom kontraste s jeho vrcholovou tvorbou a je jednoznačné, že na to, aby si dokázal vypracovať osobitý rukopis, originálnu a vlastnú filmovú diegétu fungujúcu práve na magických prvkoch, musel sa najskôr naučiť tvoriť film veristický, ktorý dôveryhodne zachytáva realitu, neexperimentuje a snaží sa dodržiavať tradičné naratívne postupy. Film sa vracia do

¹⁸ MACEK, Václav a Jelena PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 495

obdobia druhej svetovej vojny a antisemitizmu. Guernica rozpráva o detskej naivite a využíva analógiu Piccasovho roztriešteného kubistického obrazu spolu s výraznými črtami ľudí židovskej populácie. Protagonista filmu, malý židovský chlapec, vyrieši problém „veľkých židovských nosov“ tým, že ich povystrihuje z rodinných fotografií. Vytvorí z nich koláž, ktorá sa na prvý pohľad od Piccasovej Guernicy takmer nelíši. Guernica nepracuje s iracionálnymi ani magickými prvkami, nevytvára naratívnu mozaiku, ale rozpráva klasickým spôsobom a celkovo sa značne líši od autorovej neskoršej tvorby. Je prípravou na jeho debutový film, v ktorom je už cítiť akési hľadanie neskoršieho rukopisu. Guernica je remeselne zvládnutý film na vysokej úrovni, v ktorom však ešte nebadáť autorskú formálnu originalitu, ale skôr tradičné remeslo. Z formálneho hľadiska je Guernica vrcholovej tvorbe pomerne vzdialená, je v nej však možné badať náznaky tém neskorších filmov. Sú to silné rodinné väzby, vzťah otca a syna, téma vojny a absurdnosť s ňou spojená.

3.2 Porovnanie filmov z tematického hľadiska

Kristove roky sledujú čerstvého absolventa maliarstva Juraja, ktorý tápa vo vlastnom živote. Je stratený medzi českou Prahou a rodnou slovenskou dedinou, medzi životom „flákajúceho sa“ študenta a zodpovedného dospelého človeka, ktorého predstavuje jeho brat, letec Andrej. Juraj má na krku Kristove roky, míľnik, v ktorom by si mal človek jasne určiť priority a dať život do poriadku. Okrem iného sa nachádza aj medzi dvoma ženami – mladučkou Janou, ktorá stelesňuje svet hry a rovnakej mladistvej neistoty, v ktorej je ponorený aj Juraj, a druhou je staršia lekárka Marta, ktorá je vrastená do života a predstavuje druhý breh, na ktorý by sa mal Juraj pokúšať preplávať. Téma starého a nového, hravého a nudného je prepletená aj v dobovej tematike Prahy, rýchlo sa rozvíjajúceho veľkomesta, v ktorom však popri neónových nápisochoch v šesťdesiatych rokoch ešte stále vídavať konské povozy.

Spomínaš si na Dolly Bell? je filmom tzv. coming of age žánru, t.j. filmom, ktorý rozpráva príbeh o dospievaní. Už v základnej tematickej schéme je jasne badať podobnosti s Kristovými rokmi. V Dolly Bell sa ocitáme v starej periférii Sarajeva, z ktorej je výhľad na výstavbu panelákov nového mesta. Kontrast medzi starým a novým svetom je jasný. Protagonistom je šestnásťročný Dino, ktorý spolu s matkou, prísny, no milujúcim otcom a ďalšími tromi súrodencami, žije v starej časti mesta, nekonečne čakajúc na nový byt. Aj keď je medzi Dinom a Jurajom veľký vekový rozdiel, obidvaja potrebujú dospieť. Kým

u Dina sa jedná o premenu z dieťaťa na muža, u Juraja je to premena z mladého a bezstarostného na zodpovedného človeka, ktorý sa musí o seba začať starať sám.

Dino objavuje svet žien, ktorý je preňho fascinujúci a nový. Ústrednou ženskou postavou je mladá prostitútka s pseudonymom Dolly Bell, ktorá nadväzuje na blondínku, ktorú sarajevskí chlapci a Dinovi kamaráti pravidelne obdivujú na plátne v miestnom kultúrnom dome. Dolly Bell je symbolom ženskosti a sexu – presne toho, po čom mladí, neskúsení chlapci najväčšmi túžia. Je otázne, či je Dino do Dolly Bell skutočne zamilovaný, alebo či je skôr opantaný ňou ako ženou, ktorá mu ochotne ponúkne všetko, o čom sa odvážil len tajne snívať. Každopádne niet pochyb o tom, že prežil akúsi prvú lásku, prvú skúsenosť, ktorá ho spolu s ostatnými udalosťami posunula bližšie k dospelosti.

Juraj svet žien už veľmi dobre pozná, ale aj napriek tomu stojí na obdobnom metaforickom prahu ako Dino. Mladá študentka Jana predstavuje svet detstva a hry, staršia Marta skutočnú dospelosť. Juraj chce ostať dieťaťom, zároveň pociťuje tlak okolia a svojho veku. Dino cez Dolly Bell spoznáva svet a dospieva, Juraj sa skrz Janu akoby vracia naspäť k hre a Marta, dospelosť, ostáva nevypočutá a nepochopená. Dino sa túži v živote posunúť ďalej, Juraj naopak stagnuje.

Generačná konfrontácia je jasná z obidvoch diel. V Kristových rokoch Juraj bojuje s vyzretým a ženatým bratom – letcom, v Dolly Bell je ústredný vzťah medzi Dinom a otcom. Pre obidvoch protagonistov sú starší muži vzormi a istotami v živote. V Kristových rokoch dokonca Juraj upozorňuje na fakt, že starší brat Andrej sa čoraz viac podobá na otca a hovorí mu, „rozprávaš ako otec“¹⁹. V obidvoch filmoch sa musia vyrovnáť aj so smrťou týchto autorít, čo je ďalším míľnikom na ceste k dospelosti. V Kristových rokoch umiera brat Andrej. „Maliar aj vďaka tragickej smrti brata Andreja dospeje k rozhodnutiu vrátiť sa z Prahy do rodnej východoslovenskej dediny. Je však zrejmé, že ani toto riešenie nebude definitívne, bude len pokračovaním radu predchádzajúcich konfliktov, lebo Juraj si zvolil, ako hovorí jeho mladá milienka Jana, to riešenie, ktoré nechce. A zdanlivé zmierenie z finále, upokojenie a objavenie pevnej pôdy pod nohami je iluzórne, lebo je viac-menej isté, že sa

¹⁹ *Sjecas li se, Dolly Bell* [slovensky Spomínaš si na Dolly Bell?] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Juhoslávia, 1981.

onedlho opäť stratí.“²⁰ Kontrast medzi starým a novým je jasný aj z pohrebu, ktorého scéna je vzhľadom na film pomerne dlhá a má etnografický charakter. Pôsobí ako kontrast medzi starým a novým svetom, medzi moderným mestským životom a rodnou dedinou, v ktorej akoby zastal čas a Juraj sa nemusí nikam pohnúť.

Dinov otec, prísny muž a zarytý komunista, ktorý svoje deti viedol k poriadku, disciplíne a rešpektu k autoritám, umiera na dlhotrvajúcu chorobu. V kontraste s moderne sa rozvíjajúcim Sarajevom a komunizmom, ktorý odmieta náboženstvo, je aj scéna, v ktorej sestra Dinovej matky, ešte stará moslimka, nechá uložiť otcove mŕtve telo na zem smerom k Mekke a predvádza moslimskú modlitbu. Keď však príde Dinov strýko, zahriakne ju a nechá telo vrátiť naspäť na posteľ. Táto scéna zaklincuje kontrast medzi starým a novým Sarajevom, starým a novým Balkánom, medzi východným tradičným vplyvom a dvadsiatym storočím nesúcim sa v znaku kosáka a kladiva. Záverečná scéna odchodu zo starej časti Sarajeva do modernej štvrte s panelovými domami je konečným premostením medzi Dinovým detstvom a nastávajúcou dospelosťou. Na rozdiel od záveru Kristových rokov je táto scéna definitívna a jasná, Kusturica formálne aj významovo uzatvára jednu časť Dinovho života a v závere nám jasne hovorí, že sa začína nová kapitola. Jakubisko film formálne uzatvára, ale významovo ho necháva otvorený. Juraj nedospeje k jasnej životnej pravde ani rozhodnutiu. Tak ako po celý film bude tápať aj naďalej. Jakubisko tým porúša tradičné rozprávanie, hovorí v mozaike a cykloch.

Spomínaš si na Dolly Bell? otvára jasnú tému vzťahu otca a syna, ktorej sa venuje aj absolventská Guernica. Jakubisko takisto opakuje tému zo svojho absolventského filmu, ktorou je pomyselný prah dospelosti, zodpovednosti, koniec hrám a bezstarostnému životu, ktorý každá z postáv odmieta opustiť. Oba filmy spája téma dospelosti, otázka toho, čo to dospelosť je, s čím je spojená a či sú skrz prekážky hrdinovia ochotní a schopní ju dosiahnuť. Mladučký Dino jej ide napred, starší Juraj tápa.

²⁰ MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 497

3.3 Porovnanie filmov z formálneho hľadiska

Kristove roky sa aj vďaka novátorskému formálnemu štýlu stali akýmsi vzorovým filmom mladých slovenských tvorcov, o ktorých môžeme hovoriť ako o slovenskej novej vlne (v rámci neskoršieho slovenského obdobia československej novej vlny). Vzorom novovlnových tvorcov bolo sprvu *Slnko v sieti* (1963) Štefana Uhra, no Jakubisko, ako nová a mladá generácia, priniesol ešte čerstvejší vzduch. „Základný rozdiel oproti minulým rokom veľmi presne v diskusii vystihol Lubor Dohnal – kolibský dramaturg z Marenčinovej skupiny. Hovoril o bláznovstve v protiklade s angažovanou, eticky alebo spoločensko-kriticky orientovanou tvorbou Uhra či Barabáša, ..., zdôrazňoval výsostne subjektívny, individualistický pohľad na svet.“²¹ Kristove roky nerozprávajú klasický príbeh, sú mozaikou situácií, ktoré rôzne poukazujú na vnútorný konflikt hlavného hrdinu. Generačný konflikt pracuje s hrou a bláznovstvom, môžeme hovoriť o línii Melièsa, nie Lumièra, Chytilovej, nie Formana. Ak Forman v *Čiernom Petrovi* rieši vzťah otca a syna, obdobne ako Jakubisko skúma vzťah mladšieho a staršieho brata, vidíme jasný rozdiel vo formálnom spracovaní. Forman kopíruje realitu a snaží sa „prichytiť život pri číne“, Jakubisko schválne prehráva a štylizuje. Kristove roky v mnohom pripomínajú hravosť ranej tvorby Jeana-Luca Godarda. Postavy sú bláznivé a toto bláznovstvo vnímajú ako čosi normálne a racionálne. Vzniká tak úplne nový svet.

Spomínaš si na *Dolly Bell?*, film nakrútený v roku 1981, je rokom svojho vzniku obdobiu československej novej vlny vzdialený. Čo sa však formy a štýlu týka, nesie akúsi inšpiráciu prvkami, ktoré boli typické pre veristický štýl Formana či Passera. Už úvodná scéna, odohrávajúca sa na zasadnutí kultúrneho domu ohľadom riešenia otázky delikvencie v meste a rozhodnutia založiť mladícku kapelu, pripomína Formanove scény debát hasičov z filmu *Hoří, má panenko!* Kusturica zobrazuje skutočnosť takú, aká je, no zároveň ju veľmi mierne štylizuje do akejsi schémy typického komunistického výboru (v prípade *Dolly Bell* kultúrneho domu, v prípade Formana hasičského plesu a súťaže kráľovnej krásy). Na rozdiel od Jakubiska nepracuje s bláznovstvom ani formálnou alegóriou, využíva tradičné postupy a naráciu, do ktorej iba vkladá jemné prvky mágie a štylizácie. Celkovo je z *Dolly Bell* cítiť

²¹ MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 497

vplyv českej kinematografie z Kusturicových štúdií na FAMU, film zachytáva realitu verne, neskáče do mozaiky ani nevyužíva sekvencie predstáv či snov.

Typickým pre český novovlnový film je aj používanie nehercov, tzv. naturščikov. Jakubisko pre svoje filmy objavil Jiřího Sýkoru, aj vyštudovanú scénografku Janu Stehnovú, ktorí okrem Kristových rokov hrali aj v jeho neskorších filmoch. Kusturica pracuje síce s hercami, no obsadzuje ich typovo a necháva ich vo svojich filmoch rásť spolu s ním. „Ďalším z Kusturicových obľúbených hercov je Slavko Štimac, (Dino, hlavná postava filmu *Spomínaš si na Dolly Bell?* a pracovník ZOO vo filme *Underground*), ktorý je profesionálnym hercom, ale taktiež vystupoval v juhoslovanskom filme ako naturščik, vtedy jedenásťročný roľnícky chlapec, ktorého filmový štáb vybral do roly práve jedenásťročného roľníckeho chlapca pre film *Vlk samotár*.“²²

Formálne sú Kristove roky novátorským počínom typickým pre nové vlny vo svete. Film búra zaužívané pravidlá, iracionálne sa stáva racionálnym, svet namiesto pravidiel tvorí bláznovstvo a hra. Kusturica je vo svojom debutovom filme tradičný, pracuje s klasickou naráciou, buduje príbeh, ktorý má svoj začiatok, stred a koniec. Postavy sú jasné uchopené a pochopiteľné, protagonista prejde jasným charakterovým oblúkom, naopak protagonista v Kristových rokoch ostáva zacyklený.

3.4 Porovnanie filmov z hľadiska iracionálnych a magických prvkov a motívov

Kristove roky začínajú scénou predstavy, v ktorej sa blízko včelína naháňajú dvaja bratia. Mladší Juraj postrelí staršieho Andreja, no v ďalšej scéne sa už naháňajú tak, akoby sa nič nestalo. Alegória toho, že život je boj aj zábava, nás sprevádza celým zvyškom filmu. Scéna nadväzuje na ruku, ktorá je položená vedľa Juraja na perine. Je to jasná replika skutočnej ruky, no najskôr si myslíme, že sa jedná o ďalšiu predstavu. Keď Juraj sedí pod sochou Ježiša, počujeme mimoobrazové repliky, ktoré pôsobia, akoby vychádzali z drevenej sochy. Chvíľu tomu dokonca verí aj Juraj. Je to kombinácia snového a reálneho, zasadenie iracionálneho do racionálneho sveta. Postavy všetko nevšedné pokladajú za všedné. Juraj sa

²² GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001, s. 67

rozhodne páliť papiere vo vani, ktorá tróni v spálni. Je to reálny výjav, ktorý je však zároveň veľmi málo pravdepodobný.



Obrázok 1 - Juraj páli papiere vo vani vo filme Kristove roky

Vo filme *Spomínaš si na Dolly Bell?* hlavná postava, mladý Dino, po celý čas opakuje tú istú formulku, „Každým dňom sa v každom ohľade mierne zlepšujem“, ktorá má fungovať ako istá afirmácia. Dino tvrdí, že „pomocou týchto slov sa stane zázrak“. S jeho postavou je najviac spojená viera v autosugesciu a rituály, ktoré majú pomáhať jemu aj kamarátom získať dievčatá a ženy.



Obrázok 2 a,b - Dinov kamarát skúša hypnózu vo filme Spomínaš si na Dolly Bell?

Dinov otec, zarytý komunista, je proti Dinovým experimentom s hypnózou a čímkoľvek, čo ide proti racionálnemu uvažovaniu. Je tu však možné badať isté paralely, nakoľko hypnózou je možné ovládať človeka rovnako, ako boli ľudia v minulom režime ovládaní komunistami a ideológia bola rovnakou hypnózou, o akú sa pokúšal Dino. Otec sa snaží jav hypnózy racionalizovať a vysvetľuje Dinovi, že ak sa človek dotkne istého miesta na koži, spôsobí to fyzický blok, čo poznajú aj pastieri. Počas ťažkej choroby však Dinov otec nakoniec uverí, že Dinova autosugescia existuje a vyloží si Dinov vzťah s prostitútkou Dolly Bell ako

použitie autosugescie, „tak predsa ju zhypnotizoval.“²³ „Postava Maha (Dinovho otca), je z celého filmu nie len najkomplexnejšou, ale je aj najbližšou k archetypu. Jeho odmietavý postoj k prijatiu reality, jeho pomalá samovražda alkoholom, ..., jeho rozvláčne a márne argumenty o ideológii, jeho neznesiteľná kombinácia domácej krutosti a nikdy neprejavenej nehy, toto všetko sú znaky typického antihrdinu daného času a priestoru.“²⁴

Maho prejde od popierania k viere, od zahaľovania zraku k plne otvoreným očiam, tak ako Dino vyrastie z chlapca v muža, prijme racionálny svet, no stále si v sebe nechá štipku iracionálnej viery v podobe afirmácie, ktorú neprestane opakovať ani v úplne poslednej scéne filmu.

Scéna, v ktorej Dino vysvetľuje kamarátovi babský rituál na rozjasnenie pleti, nápadne pripomína rituál proti čkaniu v Kristových rokoch. Obaja tvorcovia pracujú s iracionálnym procesom, ktorý postavy vnímajú ako racionálny. V Kristových rokoch je však rituál proti čkaniu založený na pravde ohľadom šoku a rituál skutočne zafunguje. V Kusturicovom filme rituál odráža len naivnú mladícku vieru v babský trik a či skutočne zabral sa nikdy nedozvieme. Je to však veľmi málo pravdepodobné.



Obrázok 3 - Dino spolu s kamarátom skúšajú rituál, ktorý im má rozjasniť plet'

²³ *Sjecas li se, Dolly Bell* [slovensky Spomínaš si na Dolly Bell?] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Juhoslávia, 1981.

²⁴ GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001. ISBN 978-1903364161, s. 51



Obrázok 4a,b – Juraj skúša na Jane rituál proti čakaniu

Dino okrem rituálov skúša spomínanú hypnózu, ktorú taktiež odporúča svojmu kamarátovi, ktorý sa následne pokúša zhypnotizovať dievča, o ktoré má záujem. Dievča iracionalitu hypnózy banalizuje a bez toho, aby na ňu hypnóza zaúčinkovala, sa začne sama vyzliekať. Dino neskôr hypnózu skúša aj na králikovi, po ktorom chce, aby zaspal. Králik na ňu sprvu nereaguje, v ďalšom obraze však vyzerá ako mŕtvy a Dino avizuje, že králik spí. Hypnóza sa z nereálnej roviny dostala do roviny racionálneho sveta, v ktorom samotná Dolly Bell bez toho, aby o Dinovej rodine čokoľvek vedela, odčíta z jeho ruky veštbu o vážnej chorobe Dinovho otca.

Jakubisko v Kristových rokoch vytvára spleť symbolov a jeho prvky fungujú ako prvky bláznivého sveta. Pracuje s motívom lietajúceho balóna, z ktorého pršia biele listy papiera a pri vysokej expozícii a zrne celý výjav vyzerá, ako by z balóna v lete snežilo. Výrazným je aj symbol páva a najmä pávieho pera, ktoré jasne narúša filmovú diegétu ako jediný farebný záber filmu. Divák je tak vyhodnený z ilúzie reality a vie, že sa nachádza v umelom svete filmu. Pávie pero je znakom nešťastia a zopakuje sa v titulkovej záverečnej sekvencii, kde je opäť farebné a horí. Môžeme ho chápať ako istú metaforu nešťastia v živote strateného človeka, ktorého ani najväčšia tragédia, smrť milovaného brata, neprinúti zobudiť sa. Ak sa Juraj nachádzal v nešťastí, nešťastie na konci horí, symbol mizne, všetko sa stráca, symboly neexistujú a pre Juraja neplatia žiadne pravidlá. Je navždy stratený.

Kusturicove symboly sú oveľa viac zasadené v racionálnom svete a dodržiavajú ilúziu reality, divák nie je ani raz vyhodnený do pocitu umelého sveta. Zároveň je prinútený veriť, že isté veci sú niekde medzi nebom a zemou. Dino sa zobúdzá zo sna o lietaní, neustále opakuje afirmáciu, pri ktorej si myslí, že dokáže zmeniť svet, až postupne sa viac a viac

zaujíma o ženy, špeciálne o Dolly Bell. Sám sa dostáva z roviny snovej, iracionálnej viery vo vyššiu moc k viere v bežnú pravdu.

V Kristových rokoch neexistujú pravidlá a Juraj aj Jana sa vlámu do bytu, ktorý im majiteľka odmietala otvoriť. Konajú iracionálne, zoberú hudobné nástroje a hrajú. V Dolly Bell hudba funguje jedine ako racionálne podložený prvok mladíckej kapely v kultúrnom dome.

Juraj, ako protagonista filmu, zosobňuje bláznivosť a večnú hravosť. Nereaguje na repliky a odpovedá niečím, čo s rozhovorom nesúvisí. Keď si Jana všimne v reštaurácii muža, ktorý ju predtým obťažoval, cíti sa zahanbená a odíde so slovami „chci umrieť.“²⁵ Juraj nemá problém v centre Prahy zinscenovať svoju smrť.

Pre žiadnu Jakubiskovu postavu neexistujú hranice, za ktoré by sa nedalo ísť. Jeho svet je umelým svetom vytvoreným filmovými tvorcami, divák je s tým uzrozumený a prijíma iracionalitu ako súčasť iracionálneho sveta. „Vierohodnosť je takto automaticky vyradená z kola von, cieľom nie je autentickosť, ale naopak subjektívna autorská štylizácia. K tomu patria aj extrémne bizarné šašovsko-bláznovské postavy a situácie, ktoré abnormalitu vnímajú ako realitu.“²⁶ Postavy sú v iracionálnom svete komfortné, divák však, na rozdiel od nich, nevníma tento svet ako racionálny.

Spomínaš si na Dolly Bell? vytvára klasickú filmovú diegétu, pocit reality, ktorú divák vníma ako skutočný, racionálny svet. S pridaním iracionálnych, môžeme povedať až magických prvkov verí, že iracionálne prvky sú vlastne racionálnymi prvkami racionálneho sveta. Hypnóze uverí a ostáva v pocite umelo vytvorenej reality.

²⁵ *Kristove roky* [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, 1967.

²⁶ MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 498

4 POROVNANIE VÝVOJA UŽÍVANIA IRACIONÁLNYCH A MAGICKÝCH PRVKOV A MOTÍVOV MEDZI DEBUTOVÝM A VRCHOLOVÝM FILMOM

Medzi debutovými a vrcholovými filmami nakrútil Juraj Jakubisko päť celovečerných hraných filmov, ktoré sa už sami o sebe delia na dve významné časti, na dve odlišné obdobia. Prvé tri filmy vznikli v období neskoršej československej novej vlny a nesú veľmi podobný štýl nespútanej imaginácie, tematického a najmä formálneho odporu voči historickým udalostiam a mĺňnikom. Predstavujú tvorbu zdanlivo ničím neobmedzovaného mladého tvorca, ktorý pracuje formálne i tematicky v čoraz väčších metaforách o minulom, súčasnom i budúcom svete. Jedná sa o filmy **Zbehovia a pútnici**, **Vtáčkovia**, **siroty a blázni** a až po revolúcii dokrútený film **Dovidenia v pekle, priatelia**. Tieto filmy spája alegorický a až ultrametaforický prístup a fakt, že ich komunistická strana prehlásila za trezorové filmy.

Po príchode prvých vln normalizácie do Bratislavy sa okrem vedenia Československého štátneho filmu zmenilo aj vedenie bratislavských filmových štúdií na Kolibe. Do funkcie nového riaditeľa strana dosadila Jána Podhradského. „Moje filmy prehlási za najprekriatejšie diela slovenského filmu. Je to muž, ktorý priam poeticky napíše: Z filmu Věry Chytilovej Pytel blech, ktorý avizoval novú vlnu, prileteli na Kolibu Vtáčkovia, siroty a blázni a s nimi krdel' bludných myšlienok o tom, že rozhodujúci pre náš film je úspech na západných festivaloch, a nie záujem nášho socialistického diváka... Z niektorých filmov sa postupne stali Zbehovia a pútnici, blúdiaci po spustošených záhradách kultúry.“²⁷ Jakubiskove filmy skončili v trezore a **Dovidenia v pekle, priatelia** sa dokončilo až v roku 1990. V roku 1971 bol presunutý do Krátkeho filmu na Kolibe a dostal zákaz nakrúcania hraných filmov. V období zákazu vyprodukoval strane vyhovujúce, no tvorbu obmedzujúce filmy, napríklad: **Stavba storočia** (1972), **Ondrej Nepela** (1974) a **Výstavba tranzitného plynovodu ZSSR, NDR, Západná Európa** (1974).

Jeho prvým hraným celovečerným filmom po dlhej, deväťročnej odmlke, bol film **Postav dom, zasad' strom**. Ohraničuje obdobie zmeny prístupu k hranej tvorbe v podobe veristického nahliadnutia na zobrazovanú skutočnosť a spolu s filmom a zároveň televíznou

²⁷ JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 326

sériou **Nevera po slovensky** tvorí druhú časť obdobia medzi debutovým a vrcholovým filmom.

Emir Kusturica nakrútil medzi debutovým a vrcholovým filmom tri celovečerné hrané filmy, ktoré sa takisto z hľadiska odlišných prístupov k forme a imaginácii delia na dve odlišné obdobia. Prvé dva filmy, **Otec na služobnej ceste** a **Dom obesenca**, nakrútil v osemdesiatych rokoch v domácom prostredí Balkánu. Tieto filmy zároveň uzatvárajú akúsi trilógiu, ktorá spolu s debutovým filmom *Spomínaš si na Dolly Bell?* nesie autobiografické prvky Kusturicovho osobného života.

Ak tvorbu Juraja Jakubiska narušilo obdobie normalizácie, ktoré nasledovalo po najslobodnejšom období v Československu, Pražskej jari, vyhlásenej za kontrarevolúciu, Emira Kusturicu dostihlo druhé revolučné obdobie socialistických európskych krajín ku koncu osemdesiatych rokov. Krajiny na Balkáne tvorili Juhoslovanskú socialistickú federatívnu republiku a keď v roku 1989 padol komunistický režim, na Balkáne začali vznikať nepokoje ohľadom otázky samostatnosti, či zachovania federácie. Kusturicova rodná Bosna a Hercegovina bola krajinou rozdelenou na tri časti a to chorvátsku, moslimskú a srbskú a okrem občianskej vojny na Balkáne vykonávali etnické čistky aj bosnianský Srbi na bosnianskych moslimoch a Chorvátoch. „Národná polarizácia v Bosne a Hercegovine v neskorých 80. rokoch pohnala Kusturicu, najprominentnejšieho umelca v krajine, k tomu, aby vystriedal strany. Pokúsil sa vyhnúť napätiu tým, že sa v roku 1990 presunul do USA učiť film na Kolumbijskej Univerzite. Avšak Kusturicova „konfrontácia“ s Hollywoodom bola braná veľmi symbolicky a bola povrchne odmietaná. Všetky pochybnosti sa však rozplynuli v momente, keď v Amerike skutočne pristál a počas svojho dvojročného pobytu dokončil svoj štvrtý celovečerný projekt.“²⁸

Arizona Dream je štvrtým, no po *Spomínaš si na Dolly Bell?* tretím hraným celovečerným filmom, ktorý sa miestom svojho vzniku a využívaním magických prvkov zásadne líši od predošlej tvorby. Tematicky sa však drží coming of age žánru, ktorý je pre domácu Kusturicovu tvorbu typickým. *Arizona Dream* je zároveň Kusturicovým americkým debutom.

²⁸ GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001, s. 121

4.1 Jakubiskove trezorové alegorické filmy a Kusturicove balkánske filmy

V tejto kapitole rozoberám a porovnávam Jakubiskove filmy *Zbehovia a pútnici*, *Vtáčkovia, siroty a blázni*, *Dovidenia v pekle*, *priatelja* a Kusturicove filmy *Otec na služobnej ceste*, *Dom obesenca*

4.1.1 Rozbor a porovnanie filmu *Zbehovia a pútnici*

Jakubiskov druhý celovečerný film *Zbehovia a pútnici* mal byť najskôr stredometrážnou zákazkou pre televíziu, nakoniec je však Jakubisko poverený dotáčkami a vytvorením celovečerného filmu. Skladá sa z troch poviedok, ktorými sú *Zbehovia*, poviedka z obdobia prvej svetovej vojny, *Dominika*, ktorá hovorí o druhej svetovej vojne a poviedka *Pútnici*, ktorá sa odohráva v budúcom svete po následkoch nukleárnej vojny. Všetky tri časti spája téma a otázky života a smrti, existencie či neexistencie Boha či morálnej zodpovednosti. *Zbehovia a pútnici* sa však od Kristových rokov značne líšia svojim alegorickým poňatím daných tém.

Kým Kristove roky nesú znaky filmov československej novej vlny, kopírujú dobové reálie, odohrávajú sa v pražských bytoch či exteriéroch mesta a dediny, sledujú postavy a ich vnútorné dilemy a aj keď sú postavy bláznivé a často jednájú iracionálne, dôraz filmu je na ich problémy, rozhodnutia, z Kristových rokov srší jasná otázka dospelosti a zodpovednosti. *Zbehovia a pútnici* vnímajú témy len okrajovo, jedná sa skôr o fériu, bláznivý svet, ktorý aj napriek tomu, že obsahuje príbeh, je oveľa viac prepletený metaforami, iracionálnymi prvkami a predstavami, často aj predstavami v predstave. „Jakubisko spojil tri rôzne obdobia [...] do integrálnej jednoty. Kľúčom k jednote sa stala téma krutosti dominujúca každej poviedke, postava personifikovanej Smrti, ktorá prechádza z príbehu do príbehu a zahynie po atómovom výbuchu, ale aj Jakubiskova poetika, podľa ktorej chcel „aby sa dokumentárne fakty stretávali s rozprávkou, naturalizmus s poéziou – a tak vznikla myšlienková aj štýlová koláž.“²⁹

²⁹ MACEK, Václav a Jelena PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 500

Prvou poviedkou Zbehovia prevádza príbehom postava cigánskeho dezertéra Kalmana, ktorý hneď v úvode uvidí pri zabitom vojakovi personifikovanú Smrť, na ktorú sa premenil vojak, ktorý pri mŕtvoľe takisto stál.



Obrázok 5 – Augustín Kubán ako Smrť vo filme *Zbehovia a pútnici*



Obrázok 6 - Prestrih na štylizovanú realitu vo filme *Zbehovia a pútnici*

Zmena farby obrazu z mnohofarebnéj reality na snovú modrú prelína celý film *Zbehovia a pútnici* a vytvára tak mozaiku predstáv a reality. Vzhľadom na to, že sa prvé dve poviedky odohrávajú v prostredí najmä exteriéru a vidieka, nesú aj prvky miestneho folklóru či až etnograficky zobrazenéj scény svadby. Jakubisko opäť pracuje s babským rituálom, ktorý sa aj celkovo napája na tému cigánov, ktorí prelínajú prvú poviedku. Stará cigánka povie Kalmanovi, že na to, aby sa zbavil krvi na rukách, si ich má vykúpať v ohni, aby ruky obeleli. Kalman utiekol z frontu pred hrôzami vraždenia a vojny, po návrate do rodnej dediny ho však čakajú podobné hrôzy. Šialenstvo je akceptovanou normou, pred hrôzou a najmä smrťou sa zatiaľ nedá uniknúť. Prepájanie reality so snovým, modrým obrazom, je neustále. Dôraz nie je dávaný na príbeh o dezertérovi, ale na možnosti práce vyššie spomenutej obrazovej koláže.

V druhej poviedke nás sprevádza skupina partizánov na čele so sovietskym veliteľom. Ako jedno z mála diel pracuje s tým, že nezobrazuje toto obdobie národných dejín ako romantické, ale ukazuje pravdu, krutú realitu doby, ktorej sa týkalo rabovanie, zločinecké činy, zabíjanie. Dominika ukazuje opäť márnosť, bezvýhodnosť, smrť. Jakubisko

využíva rovnaký princíp imaginácie, do diela pridáva snové formálne odlišné pasáže, ale dostáva nadprirodzeno aj do reality v momente, keď sa pozeráme na mačku, vidíme odrazu postavu Smrti, ktorá pred sebou na prázdno zakrúti rukami a v nasledujúcom zábere mačka umiera.

Tretia časť filmu, *Pútnici*, je najviac snovou a iracionálnou. Nepracuje s nám známym časopriestorom a dej začína in-medias-res v podzemnom bunkri, kde sú ako jediní preživší na Zemi starí, nahí ľudia, ktorí sa správajú ako blázni a vyvražia sa. Postava ošetrovateľky, ktorú stvárnila Jana Stehnová, sa sama oblieka do snového kostýmu a plynulo prechádza do štylizovanej pasáže, vízie umierania. Sen a realita nepoznajú hranice, všetko sa absolútne premylo do jedného bláznivého, iracionálneho celku. V druhej časti blúdi pustou Zemou spolu so Smrťou, ktorá ako posledná postava umiera. „Smrť je tiež smrteľná. Platí aj to, že za okamih sa všetko môže zvrátiť, nič nie je sebestačné, zaujímavé je len to svojej zdanlivej nezlučiteľnosti. Azda práve v tom je kus ľudovej folklórnej tradície, ale aj umenia, ktoré nechce byť napodobňovaním reality, ale **autonómnym svetom**, kde si možno umývať ruky v ohni a žiť s mŕtvymi.“³⁰

4.1.2 Rozbor a porovnanie filmu *Vtáčkovia, siroty a blázni*

Jakubiskovým ďalším filmom sú *Vtáčkovia, siroty a blázni*, v ktorých sa mieša podobný princíp snovosti a bláznovstva. Jakubisko však upúšťa od akéhokoľvek konkrétneho dobového zaradenia a film sa odohráva v bližšie neurčenom čase a priestore. Z filmu sa vytráca akákoľvek konkrétnosť, zobrazuje svet cynickosti a trojice ľudí, zamilovaného trojuholníka, pre ktorých je jediným životným východiskom bláznovstvo. Nejedná sa o konkrétnu naratívnu štruktúru, ale tak, ako je rozbitý svet ideálov, je rozbitá aj akákoľvek klasická narácia. „Do filmu sa mi podarí prepašovať aj čosi kojšovské. Staniolové ruže na sviatočných chleboch, rohy dobytky obalené pozlátkom, vojdú do bláznivej hry trojice. Ružové, zelené a modro-strieborné stanioly na zuboch ich robia tajomnými a zároveň podporujú fantazijnú grotesku o ľudskom šťastí smerujúcom k tragédii.“³¹ Jakubisko naďalej pokračuje v užívaní rituálov. Trojica nažíva v polorozpadnutom dome plnom

³⁰ MACEK, Václav a Jelena PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016, s. 502

³¹ JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 289

zvláštných harabúrd, peria, klavíra, starých skriň a najmä vtáčkov. Postava Jorika radí mladšej Marte, aby si, až bude zaspávať, dala lakte na oči, aby jej ich vtáčky nevytrhali. Auto, v ktorom jazdia, má dva volanty a šoférujú obaja. Marta mužov fotografuje a keď vyhotoví fotografiu, odrazu sa v miestnosti zjaví ďalšia postava mudrca. V starom dome hrajú biliard s vajcami, Marta páli vtáčikov, trojica vyťahne spod kapoty auta sliepky. Jorik si predstavuje, že sa bozkáva s Martou, aj keď Marta je tehotná s Andrejom. Jakubisko odmieta akékoľvek formálne zaužívané postupy. Aj keď pracuje so sekvenciou predstavy, v mizanscéne sa objaví filmová kamera, ktorá ruší akúkoľvek dôveryhodnosť skutočného sveta a divák je vyhodенý z ilúzie reality. Jedná sa skutočne o vytváranie rýdzo vlastného, vyššie spomínaného autonómneho sveta, ktorý je iracionálny a umelo vytvorený. S filmovou ilúziou reality nie je spojený.

Ku koncu žije Marta s Andrejom v zdanlivo „normálnom svete“. Chaotickú bídu vymenili za dom, no ako sa neskôr v exteriéri ukáže, je to rozprávkovy vyzerajúci dom na streche inej budovy, v ktorom Jorik zavraždí tehotnú Martu. Na streche je mníška ako symbol prosby o pomoc, ktorú však nevyjadruje modlitbou, ale vystreľovaním svetelných signálov zo zbrane. Hodnoty duchovna dostávajú tiež atribúty, ktoré im bežne neprináležia a kombinovaním uzatvárajú bláznovsko-šašovský svet bez ideálov, ktorý je plný iracionálna a pudového správania. Jakubisko sa týmto filmom posunul do ešte uzatvorenejšieho, autonómnejšieho sveta, ktorý nemá s realitou spoločné už takmer nič.

4.1.3 Rozbor a porovnanie filmu Otec na služobnej ceste

Emir Kusturica nakrútil po svojom debutovom coming of age filme Spomínaš si na Dolly Bell? viac politicky angažovanú drámu Otec na služobnej ceste, za ktorú dostal v Cannes cenu za réžiu. Otec na služobnej ceste sa z hľadiska užívania magických prvkov vracia skôr k čisto veristickému zobrazovaniu, aké bolo aj v absolventskej Guernice. Kusturica ostáva v Sarajeve, no vracia sa v čase do obdobia päťdesiatych rokov a hustej politickej klímy. Celý film rozpráva cez malého chlapca Malika, ktorého milovaný otec je po „slovnom útoku“ na Titovu reorganizáciu štátu vyslaný do pracovného tábora, čo je dieťaťu prezentované ako to, že otec musel odísť na služobnú cestu. Na rozdiel od Dolly Bell neprechádza hlavný hrdina tak zásadným prerodom z dieťaťa na dospelého človeka, ale takisto ako Dinovi, aj Malikovi sa pred svetom otvárajú oči. Stáva sa svedkom toho, že jeho milujúci otec je aj agresívnym mužom, ktorý podvádza vlastnú manželku. Objavuje absolútne nepoznaný svet dievčat, keď

sa detsky zamiluje do dievčaťa, ktoré na konci odvádza sanitka. Spoznáva klamstvo, spoznáva lásku, no celý film je skôr mozaikou situácií do ktorých sa dostáva rodina v danom rozporení.

Jediným iracionálnym prvkom, ktorý Kusturica do svojho druhého celovečerného filmu vložil, je námesačnosť malého Malika, ktorá začne hneď potom, ako odíde jeho otec. Vo filme sa objavuje ako trojitý motív, ktorý postavy vnímajú ako čosi zvláštne, no pomerne racionálne, na rozdiel od Jakubiska Kusturica nenaruša ilúziu reality, len ju dopĺňa o iracionálne prvky. Motív sa opakuje druhý krát, keď je Malik svedkom hádky svojich rodičov, kedy jeho otec skoro zabije matku. Na konci filmu, potom, čo Malik pristihol svojho otca milovať sa s inou ženou, kým je jeho matka tehotná s ďalším dieťaťom, je námesačný počas dňa. Jeho oči sú otvorené, lieta, nakoniec búra štvrtú stenu a s úsmevom sa pozerá priamo do kamery. Až dohratím motívu námesačnosti sa stávame súčasťou autonómneho sveta, ktorý už búra hranice medzi ilúziou reality a filmovým dielom.

Na rozdiel od Jakubiskových raných filmov ostáva Kusturica verný realite a klasickej narácii. Experimentuje minimalisticky a s užitím iracionálnych prvkov sa zatiaľ skôr len pohráva. Pracuje s nimi tak, aby nenarušal ilúziu reality, na rozdiel od Jakubiska, ktorý cielene vytvára umelý svet popretkávaný snovými sekvenciami, bláznivými postavami a rituálmi. Ak sa Kusturica posunul od viac magickej Dolly Bell k oveľa veristickejšiemu Otcovi na služobnej ceste, Jakubisko naopak pokračuje v hromadení metafor a alegórie, ktorými sa pokúša reflektovať dobu. Aj napriek dobre skrytým narážkam sa jeho filmy stanú trezorové, Kusturica naopak v metafore rozprávať nemusí, ale reflektuje dobové realie skrz komplexne podané postavy a najmä postavy mladých chlapcov, ktorí musia v podmienkach danej doby dospieť.



Obrázok 7a,b,c,d – Malikova námesačnosť



druhé opakovanie motívu



Malik je námesačný cez deň



*Malik búra štvrtú stenu
a usmieva sa do kamery*

4.1.4 Rozbor a porovnanie filmu Dom obesenca

Ďalším, v celkovom poradí tretím celovečerným hraným filmom Emira Kusturicu je Dom obesenca, rozsiahla sonda do života Rómov na Balkáne, ktorej protagonistka je opäť mladý chlapec, no tentokrát s nadprirodzenými schopnosťami. Vyrastá spolu s babičkou, strýkom a chorou nevlastnou sestrou v rómskej osade. Babička má čarovné schopnosti liečiť, ktoré vytvárajú analógiu s cigánskymi rituálmi v Jakubiskových Zbehoch a Pútnikoch. Protagonista filmu, mladý Perhan, po nej síce liečiteľstvo nezdedil, ovláda však telekinézu.



Obrázok 8 - Perhan skúša telekinézu na moriakovi vo filme Dom obesenca

Na rozdiel od Otca na služobnej ceste sa Kusturica posúva ku komplexnejšej a najmä bohatšej práci s magickými prvkami a predstavami, zároveň však ostáva verný téme dospievania, objavovania moderného sveta a v niektorých prípadoch až sociálnej tematike. Rodina protagonistu žije v starom dome v osade a trápí ich malá Danira, ktorá má choré nohy. Perhan je zamilovaný do mladej susedy Azry, no jej matka odmieta ich spoločný sobáš, keďže ju Perhan nemá ako zabezpečiť a zároveň nesúhlasí s jeho rodinným pozadím, nakoľko Perhan je nemanželské dieťa slovinského vojaka. Kusturica pracuje okrem snových sekvencií aj s prepájaním racionálneho sveta s iracionálnymi prvkami. Azrin otec nemôže

vydržať krik svojej manželky a tak apaticky zje cigaretu, ktorá spôsobí, že sa mu začne dymiť z uší. Postava Perhana však túto skutočnosť neignoruje a považuje ju za zvláštnu.



Obrázok 9 - Otec Azry, ktorému sa dymí z uší vo filme Dom obesenca

Kusturica vložil do filmu monumentálnu snovú sekvenciu, kedy Perhan lieta nad ohňom a jazerom, v ktorom stoja ľudia a spievajú. Jedná sa o akýsi rituál prechodu z chlapca v muža, od dvoch slobodných ľudí k zväzku na spoločný život. Perhan má na hrudi napísané meno Azra, Azra si zas pred ním pod prsia píše meno Perhan. Perhanova babička plače, keď vidí, ako odchádza jej milovaný vnuk. Aj napriek tomu, že sa jedná o snovú sekvenciu mimo reality, mená, ktoré si obaja napíšu, im ostanú aj mimo sna. Kusturica tým zmýva hranice medzi racionálnym a iracionálnym svetom a svet vo filme sa viac podobá na ten Jakubiskov autonómny. Okrem toho pracuje rovnako s prvkami obradov a s nimi spojeným národným, či v tomto prípade aj etnickým folklórom, motívom ohňa, ľudových piesní, krojov a nahoty, prvkami, ktoré sa nápadne viažu na prvky v Jakubiskových Vtáčkoch, sirotách a bláznoch.

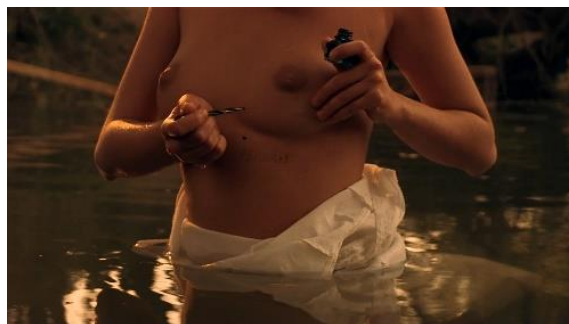


Obrázok 10a,b,c,d - Monumentálna scéna obradu

Perhan lieta



Perhan s nápisom Azra



Azra s nápisom Perhan

Do osady prichádza z Talianska miestny zbohatlík a mafián Ahmed, u ktorého prehrá Perhanov strýko peniaze, ktoré mu nechce babička požičať. Rovnako ako u Jakubiska, aj tu sa postavy pohybujú na hranici bláznovstva a ich konanie, aj napriek tomu, že nie je nereálne, je zvláštne. Perhanov strýko priviaže strechu domu o auto a celý dom nadvihne do vzduchu.



Obrázok 11 - Perhanov dom visí na lane

Babička vďaka svojim schopnostiam vylieči Ahmedovho syna a na oplátku s ním pošle do Taliansku malú Daniru, ktorej Ahmed sľúbi operáciu, aby sa konečne uzdravila a mohla normálne chodiť. Aby nešla sama, pripojí sa k nej na cestu aj Perhan. Kusturica rozpráva sociálny príbeh dobovej chudoby, kedy balkánsky mafiáni brali deti z chudobných osád do Talianska a vytvárali tak sieť otrokov, ktorí pre nich museli žobrať alebo vykonávať prostitúciu. To je práve obdobie Perhanovho života, v ktorom sa premieňa z dieťaťa na muža.

Cestou autom vidia so sestrou svoju mŕtvu matku, ako sa vznáša nad cestou v svadobných šatách. Kusturica prepája svet snov s racionálnym svetom, nejedná sa o snovú sekvenciu, ale o racionálny svet doplnený o iracionálny prvok. Aj keď sú hrdinovia zaskočení, iracionálny prvok prijímú ako súčasť reality. Nakoľko sa nejedná o žiadnu formálnu štylizáciu, tak ako

tomu je v prípade Jakubiskových Zbehov a pútnikov, v ktorých vyhadzuje diváka z reality pomocou zmeny farby obrazu či využívaním tzv. freeze-frame-u, divák túto hru takisto prijme ako racionálnu a ostáva prítomný v od začiatku stanovenej filmovej diegéze.



Obrázok 12a,b - Lietajúca nevesta

Nevesta zmizla, ostal už len závoj

Do ďalšej snovej sekvencie sa dostávame skrz zjavenie predtým mŕtveho Perhanovho moriaka, čím Kusturica opäť kombinuje realitu a sen. Snová sekvencia je však už formálne jasne oddelená a je akýmsi babičkiným volaním po návrate svojho vnuka. Krajina, ktorú má Perhan okolo seba, sa najskôr zaplní prvkami a ľuďmi z rodnej osady, potom sa však Perhan presúva do rodného domu, v ktorom priamo vidí babičku, ktorá vykonáva rituál jeho návratu. Obmotáva Milánsky dóm červeným špagátom, no tesne pred Perhanovým zobudením začne celý dom horieť, ako symbol výstrahy pred tým, čo ho čaká. Sen a realita sú veľmi úzko prepojené a aj keď je divákovi vďaka formálnemu odlíšeniu jasné, že je v sne, zároveň rozumie tenkej hranici medzi realitou a snom, ktoré podporuje už predošlá znalosť babičkiných nadprirodzených schopností. Perhan sa budú do policajnej razie, po ktorej sa stáva novým šéfom mafiánskeho klanu, ktorý predtým viedol Ahmed.



Obrázok 13 - Moriak ako predzvesť sna



Obrázok 14 - Babička pred Milánskym dómom



Obrázok 15 - Perhan s babičkou v rodnej osade

Jakubisko vo Vtáčkoch, sirotách a bláznoch pracuje už so samo o sebe snovou a pravidlami sa neradiacou realitou, od ktorej sa vstupujúca snová sekvencia takmer nelíši. Keď sa Jorik ocitá v štylizovanej realite s filmovou kamerou, predstavuje si, že sa bozkáva s Martou, čo je oddelené monochromatickým obrazom. U Kusturicu je snová sekvencia jasne oddelenou časťou, ktorá sa formálne líši minimalisticky a pracuje skôr s danými prvkami mizanscény a deja.



Obrázok 16 - Jakubisko: Štylizovaná realita



Obrázok 17 - Jakubisko: Scéna predstavy



Obrázok 18 - Kusturica: Realita



Obrázok 19 - Kusturica: Sen

Keď sa Perhan vráti späť do osady, zistí, že ho oklamali. Azra je tehotná a Perhan neverí, že dieťa je ich. Podozrieva ju, že ho podviedla. Keď však Azra rodí v svadobných šatách, začne levitovať, čo je jasným znakom toho, že dieťa je Perhanove a zdedilo jeho magické schopnosti.



Obrázok 20 - Azra rodí a pritom levituje

Perhan dohráva motív svojich telekinetických schopností tak, že sa na konci filmu ocitnú ako dejotvorný prvok. Ako pomstu za to, že ho Ahmed oklamal a sestru Daniru namiesto operácie využil ako zobrajúce dieťa, ho zabije vidličkou, ktorá sa vznáša vzduchom. Perhan na konci filmu umiera pod guľkou, ktorú vystrelila Ahmedova ovdovelá nevesta.



Obrázok 21a,b - Perhan dvíha mysl'ou vidličku do vzduchu a zabíja

4.1.5 Rozbor a porovnanie filmu *Dovidenia v pekle, priatelia*

Jakubiskov posledný film zo série alegorických férií šesťdesiatych rokov je na prelome desaťročí nakrútený film *Dovidenia v pekle, priatelia*, ktorý dokončil až o dvadsať neskôr, po revolúcii v roku 1990. „Rámcem príbehu tvorí dvojica novomanželov Rita a Petras. Na svadobnej ceste havarujú autom a prespia v dobovej vilke u starého plukovníka, ktorý žije sám. Po vzájomnom spoznávaní začnú hľadať šťastie, ktoré im bolo odopreté. Rodina zložená z neznámych ľudí sa stane trňom v oku tých, ktorí dogmaticky trvajú na starých ideách... Už počas písania scenára mi napadli myšlienky dej obaľovať do symbolov a inotajov. Z hry na šťastnú rodinu sa odvíja tragédia, ktorej východiskom sa javí útecha storočného pustovníka.“³²

Dovidenia v pekle, priatelia, je opäť alegorickým filmom, no vo svojej podstate pracuje s oveľa jasnejšími a konkrétnejšími metaforami. Vo filme sa objavujú repliky ako „naša husopáska, naša slobodienka“, alebo „moja, ako sa ti trpí? – „dobré dedo, veď o chvíľu prídem do neba.“³³ Narážky na veľmi hustú klímu v Československu sú jasné z každého záberu filmu. Jakubisko sa síce opäť pohybuje vo viac menej bližšie nešpecifikovanom čase a priestore a aj keď vila svojim interiérom trochu pripomína dom z *Vtáčkov*, je realistickejšia. Postavy konajú bezstarostne a bláznivo, zároveň však viac pripomínajú postavy z *Kristových rokov* ako z *Vtáčkov* či *Zbehov*. Herectvo je prirodzenejšie.

³² JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 300

³³ *Dovidenia v pekle, priatelia* [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Taliansko, 1970/1990.

Po havárii auta prežije len postava muža, ktorý nás prenáša do svojej predstavy a vraví: „Možno som v očistci, kde dušiam premietajú film ich života.“³⁴ Na rozdiel od predošlých filmov, predstava sa formálne neodlišuje od ostatných obrazov. Jakubisko však napríklad pracuje so zmenou ročného obdobia zo zimy na leto a s prvkom umelého páva, ktorý sa na kolieskach premáva krajinou.



Obrázok 22 - Páv na kolieskach

Výrazným rámcom je scéna archy a dvoch žien, ktoré predstavujú fanatiky, veriace v bizarnú ideológiu. Hlavní hrdinovia v podstate celý film zvädzajú útek pred fanatikmi a archou, žijú bez presného plánu, tak ako postavy v predošlých Jakubiskových filmoch. Jedná sa opäť o Jakubiskov autonómny, nereálny svet, ktorý má síce atribúty reálna, ako napríklad vyššie spomenutý starý dom, ktorý pôsobí reálnejšie ako ten vo Vtáčkoch, no postavy žijú mimo akýchkoľvek pravidiel. „Preto je pochopiteľné, že keď stretávajú na ceste Plukovníka, bez váhania prijímajú jeho pozvanie na statok, poskytujúci dočasný azyl pred fanatikmi. Preto sa nemôžeme čudovať tomu, že keď sa Rita rozhodne mať dieťa, najprv to skúša s Petrasom a potom aj s Plukovníkom. Preto sa nemôžeme čudovať tomu, že Petras jedného dňa zabije pošťára (...) a zaujme jeho miesto. Preto sa nemôžeme čudovať tomu, že jedného dňa sa na statku objaví Plukovníkov otec a bez problémov je integrovaný do rodiny.“³⁵

Postavy žijú v neustálom happeningu. Okrem toho sa vo filme vytráca rovina času a línie sa prelínajú retrospektívami, či naopak víziami budúcnosti, ktoré má Rita. Postavy „bosoriek“, žien, ktoré chcú spasiť ľudstvo, sa dostávajú do sveta Rity a Petrasa a pokúšajú sa ich zavraždiť, no vďaka Ritiným víziám sú Rita a Petras tí, ktorí zavraždia ženy.

³⁴ Dovidenia v pekle, priatelia [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Taliansko, 1970/1990.

³⁵ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s. 141

Záver filmu je jednou z porevolučných dokrútok, v ktorých sa všetko javí ako vízia šťastného konca a zdarivšej budúcnosti. Postavy smerujú k Arche opäť spoločne v aute, v scéne hrá nediegeticky Pavol Hammel pieseň o „ceste bez konca“, o „arche pre nás“, ľudia okolo auta pripomínajú revolučné hnutie s vlajkami a hrdinovia ukazujú prstami znak „V“ ako sloboda (peace), či victory. Jakubisko tak skutočne prepája všetky časové roviny, resp. vytvára úplne vlastný svet vlastného priestoru a času, v ktorom postavy plynule prechádzajú z jednej roviny do druhej bez toho, aby narušili svoju realitu.

4.2 Jakubiskove post-zákazové filmy a Kusturicov americký debut

V tejto kapitole rozoberám a porovnávam Jakubiskove filmy *Postav dom, zasad' strom*, *Nevera po slovensky* a Kusturicov film *Arizona Dream*.

4.2.1 Rozbor a porovnanie filmu *Postav dom, zasad' strom*

Po takmer desaťročnej odmlke, počas ktorej sa Jakubisko nedobrovoľne venoval tvorbe dokumentárnych filmov vyhovujúcich komunistickej strane a oslavujúcich pokrok socialistického národa, nakrútil svoj ďalší celovečerný hraný film s názvom *Postav dom, zasad' strom*. Na rozdiel od čisto autorskej tvorby predošlých filmov zo šesťdesiatych rokov Jakubisko tento film iba režíroval, scenár napísal Lubor Dohnal. *Postav dom, zasad' strom* sa od predošlej tvorby značne odlišuje. Jedná sa o veristicky nakrútený film, ktorý je o bežných ľuďoch v bežnom prostredí východoslovenskej dediny a samoty. Protagonistom filmu je romantik Matúš, muž v strednom veku, ktorý sa drží životného kréda *postav dom, zasad' strom*, vykop studňu a splod' syna. Film však nerozpráva o romantickom sne, ale reflektuje dobu tuhej normalizácie, ktorá láka Matúša splniť si svoj sen podvodom a preniesť štátny majetok do súkromného vlastníctva. Aj napriek tomu, že láska sa kúpiť ani ukradnúť nedá, krédo *postav dom, zasad' strom* si Matúš plní krádežou materiálu potrebného na výstavbu. Celkovo sa jedná o vieru v tradičný kolobeh života, o zrastenie so zemou, z ktorej sme vzišli, o zachovanie rodu. Jakubiskove postavy, aj napriek tomu, že ich stvárňujú herci, pôsobia ako naturščikovia, sú obsadení podľa typu a zapadajú do rurálneho prostredia.

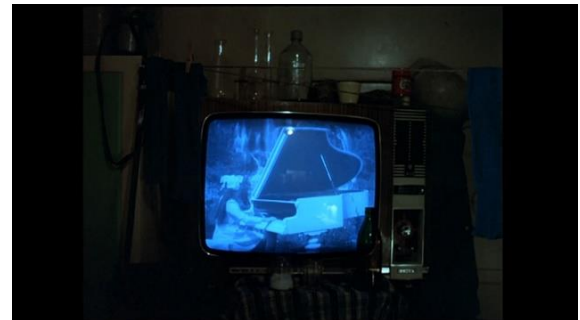
Aj napriek tomu, že sa jedná o klasickú naráciu a racionálny svet, v ktorom už Jakubisko nezobrazuje svet „vtáčkov, sirôt a bláznov“, do filmu zapracováva jemu jasnú hru s iracionálnym a racionálnym svetom. Do inak chronologického deja vkladá ako motív predstavu, ktorá sa na konci filmu ukáže ako flashforward. Zobrazuje nielen Matúšov

opakujúci sa sen, ale aj predzvesť toho, čo sa stane a k čomu jeho správanie, kradnutie materiálu na stavbu domu, smeruje. Tým je zrútenie sa zo skaly s kamiónom, v ktorom mal nakradnutý materiál. Táto predstava je od racionálneho sveta odlišená formálne – je nasvietená na modro.



Obrázok 23a,b - Matúšov sen a realita

Okrem Matúšovej predstavy Jakubisko už so snovými sekvenciami vo filme nepracuje. Zahráva sa však na pomedzí reality a snaží sa skrz prechod z exteriérového obrazu do interiérového a narúša tak ilúziu filmu. Nakoľko sa to však deje iba v jednom prípade, divák toto narušenie berie iba ako hru a stále ostáva prítomný v ilúzii reality. Jedná sa o prechod z exteriéru prírody do interiéru, v ktorom je pustená televízia. Dievča sedí pred vodopádom za koncertným krídlom a hrá, následne sa však obraz mení do modra, odjazďuje a ocitáme sa v obývačke sledujúc dievča v televízore.



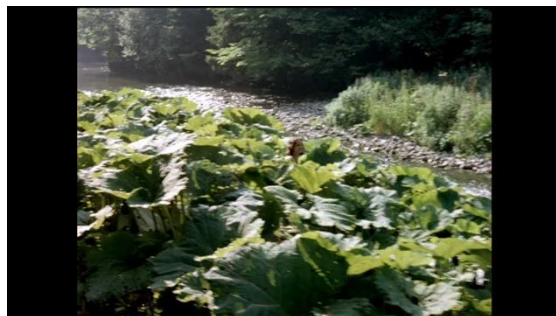
Obrázok 24a,b - Dievča hrá na klavír v exteriéri, obraz sa mení a dievča je v televízii

Aj napriek tomu, že Jakubisko ostal v tomto filme viac-menej verný realistickému zobrazeniu, pracoval s kompozíciami a zábermi, ktoré odrážajú predošlú tvorbu a nekonečné hľadanie mágie v bežnom svete. Je to napríklad snímanie sekvencie rómskej svadby, ktorá odráža etnický folklór, alebo naháňačka Matúša a jeho lásky Heleny cez pole

gigantických lopúchov. Jakubisko tak dotvára obraz východoslovenského raja, ktorý má svoju mágiu aj bez bláznovstva a snov.



Obrázok 25 - Scéna rómskej svadby



Obrázok 26 - Scéna naháňačky cez lopúchy

4.2.2 Rozbor a porovnanie filmu Nevera po slovensky

Televízna mini séria *Nevera po slovensky* vznikla podľa knižnej predlohy Petra Kováčika rok po tom, čo Jakubisko nakrútil film *Postav dom, zasad' strom*. Opäť sa nejedná o Jakubiskov autorský film a svoj rukopis posúva od práce so snom k práci s prostredím, do ktorého vrastú nielen jeho postavy, ale aj diváci. *Nevera po slovensky* absolútne realisticky zobrazuje slovenskú národu, rurálny život a problémy obyčajných ľudí, ktorých životy sa komplikujú v komediálnom kruhu. Film rozpráva o skupine lesných robotníkov, ktorých spolu s poľným pokúšajú mladé ženy, ktoré prišli do hory na sezónnu prácu. Postarší robotníci túžia po mladých lazničkách a tým sa začína séria nedorozumení a omylov, nakoľko sa začne šíriť, že jedna z nich je tehotná. Chlapi najskôr túžili po svojich manželkách, ktoré ich odmietali, potom sa karty obrátia a muži sú tými, ktorí sa musia po nociach venovať svojim ženám. Nakoľko sa jedná o trojdielnu sériu, scenár rozoberá viaceré línie jednotlivých postáv – dianie okolo lazničiek z pohľadu lesných robotníkov, život dedinského majstra s posmešnou prezývkou Edison a jeho priateľa a zároveň kolegu lesných robotníkov Domina, ktorý si spolu s Edisonom túži nájsť ženu. Všetko dianie je prepojené a vytvára sériu komických aj mierne tragických okamihov.

Jakubisko nepracuje s iracionálnymi, snovými prvkami, jeho dej je kauzálny a narácia klasická. Zo svojich predošlých filmov si však prepožičiava absolútnu znalosť slovenského prostredia a predtým opakujúce sa etnografické prvky premieňa na scény, ktoré viac ako hraný film pripomína život pristihnutý pri čine. Vyberá si hercov z menších slovenských divadiel, ktorí v kombinácii s amatérmi vytvárajú autentický obraz slovenskej „malosti“.

Jakubisko v tomto filme upúšťa od predošlého bláznovstva a vytvára ešte realistickejší film, akým je predošlý *Postav dom, zasad' strom* a z poézie šesťdesiatych rokov prechádza do zobrazovania surového sveta.



Obrázok 27a,b - Spomalenie obrazu a štylizované herectvo

Vo filme sa aj napriek veristickému prístupu nachádza zopár štylizovaných častí s elektrinou. Keď Edison príde zapojiť mužom k lesu elektrinu, pustí prúd priamo do nich. Jakubisko zobrazil kopnutie elektrinou tak, že využil spomalenie záberov a prehrané, štylizované herectvo. Nakoľko sa však jedná o komediálny žáner, toto narušenie ilúzie reality divák vníma ako vtip.

Jakubisko opäť vo filme zobrazil scénu svadby, ktorá sa línie jeho tvorbou ako nekonečný leitmotív, scéna dedinskej svadby pôsobí veľmi autenticky a opäť navodzuje pocit života pristihnutého pri čine.



Obrázok 28a,b - Scéna tradičnej svadby

Pomerne nevšednou a dalo by sa povedať, že mierne bláznivou postavou je práve Edison, ktorý pôsobí komediálne a svojim správaním až mierne karikatúrne. Jazdí zvláštnym autom, býva v starom vidieckom dome, ktorý je plný prapodivných vynálezov. Jakubisko však

necháva postavu v medziach racionálneho sveta a skôr ňou oživuje inak ultra realistické prostredie slovenského vidieka a prírody.

Jakubisko sa oboma filmami posunul do roviny racionálneho, kauzálneho sveta. Aj napriek tomu, že vo svojich filmoch upustil od bláznovsko-šašovského, dokázal zachytiť pravú esenciu slovenskej náture a slovenského prostredia, čo samo o sebe pôsobí magicky vo svojej všednej realistickosti.

4.2.3 Rozbor a porovnanie filmu *Arizona Dream*

Ak sa Juraj Jakubisko posunul od iracionálneho k racionálnemu, Kusturica sa naopak posunul z roviny veristického sveta do sna. Jeho americký debut *Arizona dream* prirovnáva Goran Gocic, autor knihy *The cinema of Emir Kusturica*, k etno štýlu, ktorý je typický pre výrazných neamerických filmárov, ktorí tvoria výrazne národné, dalo by sa aj povedať, lokálne filmy. Aj napriek tomu, že sa Kusturica na konci osemdesiatych rokov presunul do USA, nepodľahol americkému snu, ale naopak ho využil ako možnú až satirickú tému, v podstate aj formu, svojho filmu. Etno filmy pracujú s motívmi a prvkami národného folklóru a kultúry celkovo, ktoré zasadia do prostredia univerzálneho amerického prostredia. „Sila Babenca, Naira a Kusturicu tkvie v tom, že pracujú v krajinách, z ktorých pochádzajú, alebo z nich aspoň čerpajú inšpiráciu, ale zároveň sú ich filmy v istom zmysle „západné“. Je to presne ich spojitosť a zároveň kladenie dôrazu na lokálne, ktoré robí týchto filmárov tak atraktívnych – alebo možno ešte viac – pre zahraničné ako práve pre lokálne publikum.“³⁶ Kusturica prepája prvky zo svojich predošlých filmov s prostredím vyprahnutej Arizony. Ak vo svojich predošlých filmoch pracoval s coming of age žánrom a snami hlavných hrdinov, ktoré sú v prvých dvoch filmoch postavené v rovine čisto racionálnej a nie imaginatívnej, v *Arizona dream* sa sen o prerode či redefinácii samého seba stáva absolútnou esenciou filmu.

Hlavným protagonistom je mladý inšpektor kvality rýb Axel, ktorý žije v New Yorku. Predstavuje ďalšieho zo série Kusturicových mladých chlapcov, mužov, ktorí sú stratení vo svojom živote a ešte si len hľadajú svoje miesto a poslanie. Axel snáva sen o Eskimákoch,

³⁶ GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001, s. 120

o mužovi, ktorý ulovil rybu, ktorá má obe oči na jednej strane. Eskimák bojuje so zimou, no zachráni ho jeho psy, ktoré ho šťastne dopraví domov, kde sa zotaví v iglu. Axel sníva sen o extrémne náročných podmienkach Aljašky, v ktorých ide o holé prežitie. Tento sen vytvára analógiu k jeho súčasnému stavu, nakoľko sa aj on snaží skrátka prežiť.



Obrázok 29 - Eskimák v sne



Obrázok 30 - Rodina Eskimákov pečie rybu

V New Yorku sa stretáva so svojim bratrancom Paulom, ktorý sa chce túžobne stať hercom, dokáže odrecitovať slávne americké filmy a navštevuje nespočetné castingy, na ktorých prehráva slávne scény. Týmto prekrúca americký sen a vytvára z neho absolútne kliše, ktoré dostáva do roviny absurda. Paul však žiada Axela o to, aby s ním išiel do Arizony na svadbu strýka. Axel je sirota, no aj napriek tomu nejaví o strýka veľký záujem, nakoľko strýko po ňom chce, aby zdedil jeho veľkú predajňu Cadillacov. Cestou do Arizony, kam sa podarí Paulovi Axela dostať tak, že ho opije, sníva Axel sen o Cadillacoch, ktoré sú popri ceste a vyprahnutej krajine napichnuté na stopkách. Pôsobia však nostalgicky a vyjadrujú tak zastaranosť a nostalgiu amerického automobilového sna. Od reality je snová sekvencia oddelená farebnosťou obrazu v teplých farbách zapadajúceho slnka, pretože tak, ako sa končí deň, tak sa končí všetko, čo sa prvotne zdá byť permanentné.



Obrázok 31 - Axelov sen cestou do Arizony

Axelov strýko dokonca príde do priameho konfliktu so zákazníkom, ktorý si odmietne kúpiť dekadentný Cadillac. „Pozrite sa, ponúkol som vám vzrušenie a krásu. Čo iné by ste od auta chceli?“ A zákazník mu odpovedá: „Nízku spotrebu“.³⁷ Axelov strýko žije v sne o starej, tradičnej Amerike, ktorá však asimiluje s Európou a zvyškom sveta a americký sen je už len čírou nostalgiou. Aj on prežíva svoju životnú krízu, svoj boj proti pomyselnému smrteľnému mrazu z Aljašky.

Axelov strýko spomína s Axelom na staré dobré časy, na Axelových nebohých rodičov a na liečenie v Mexiku, ktoré pripomína rituály a babské liečenia z Kusturicových predošlých balkánskych filmov.



Obrázok 32 - Liečenie v Mexiku

Axel vyhovie strýkovi a rozhodne sa prácu v predajni na pár dní skúsiť. Počas dňa stretne staršiu vdovu Elaine a jej nevlastnú dcéru Grace, ktoré nakupujú nové auto. Axel sa zamiluje do Elaine, ktorú stvárňuje Faye Dunaway, a predstavuje zašlú krásu a slávu klasického Hollywoodu. Jej dcéra Grace zas stvárňuje čosi európskeho priam až rómskeho, keď si viac krát berie do rúk harmoniku a hrá.

Na spoločnej večeri hovoria o vzdialených krajinách a nesplnených snoch. Grace túži umrieť a reinkarnovať sa ako korytnačka a počas večere sa pokúsi obesiť, no nakoľko sa zavesila na elastické silonky, lieta hore dole po miestnosti. Táto scéna vyvoláva pocit absurdnosti a neschopnosti dosiahnuť vlastné vykúpenie. Kusturica prelína realitu s absurdnými prvkami a vytvára tak akúsi koláž racionálneho a iracionálneho. V porovnaní s raným Jakubiskom sa najviac približuje jeho absurdnosti a bláznovstvu.

³⁷ *Arizona dream* [film]. Réžia Emir KUSTURICA. USA, Francúzsko, 1993.



Obrázok 33 - Grace visí na silonkách

Elaine zas Axelovi povie o svojom odvekom sne o lietaní. V tom istom momente sa začnú spolu so stolom a stoličkami, na ktorých sedia, vznášať. Jedná sa o čisté zhmotnenie toho, o čom Elaine rozpráva, Axel vyzerá síce fascinovane, ale reaguje na to, o čom Elaine rozpráva, nie na to, čo sa deje. To znamená, že postavy plne akceptujú iracionálny svet a sú jeho neoddeliteľnou súčasťou, čo viac ako predošlé Kusturicove filmy pripomína raného Jakubiska s bláznovsko-šašovským svetom a postavami.



Obrázok 34 - Axel aj Elaine sa vznášajú

Axelova zvláštna ryba sa neobjavuje len v sne o Eskimákoch, ale ako opakujúci sa leitmotív ho sprevádza neustále. Zjavuje sa počas noci, kedy Axel spí, postupne sa však zjavuje aj vtedy, keď Axel bdie. Axel sníva sen o Eskimákoch, no ako Eskimákov vidí v ďalšom sne seba a svojho strýka. Ryba pláva cez krajinu, cez mesto, okolo ružového dekadentného Cadillacu. Keď Axel bdie, vidí ju, ako letí okolo stroja na lietanie, ktorý pre Elaine vybudoval. Hneď potom sa stroj rozpadne. Ryba ruší priestor medzi realitou a snom a podčiarkuje princíp, ktorý je nastolený postavami ale aj dejom samotným.



Obrázok 35 - Axel a jeho strýko ako Eskimáci
v sne



Obrázok 36 - Ryba lieta cez prázdne ulice



Obrázok 37 - Ryba letí okolo stroja na lietanie



Obrázok 38 - Ryba zmizla, stroj sa rozpadol

Kusturica okrem prepájania sna a skutočnosti pracuje aj s realitou, ktorú obohacuje o bláznovstvo. Axel žije v dome spolu s Elaine a jej dcérou Grace. Počas noci je silná búrka, Axel predstiera, že je sliepka a chodí po dome na zvláštnom vozíčku, Grace hrá na harmoniku a je ním znechutená. Postavy koexistujú v jednej domácnosti, v ktorej nikto nepracuje ani nemá žiadne iné povinnosti. Jedinou výplňou ich času je bláznovstvo. Podobný princíp je u Jakubiska najmä vo *Vtáčkoch*, *sirotách* a *bláznoch* ale aj vo filme *Dovidenia v pekle*, *priatelja*, v ktorých postavy koexistujú v jednom priestore a ich životným poslaním je hra.

Axelov strýko umiera a ako prvá postava tak rieši svoju životnú krízu starého zasnívaného muža samovraždou. Axel, Grace a Paul oslavujú narodeniny Elaine v spoločnom dome, v ktorom hrá mexická kapela. Elaine sa splnil sen a vďaka stroju, ktorý zostrojil Axel, sa jej konečne podarilo vzlietnuť. Grace sedí počas večierku na stoličke a odrazu začne levitovať. Axel je touto skutočnosťou ohromený, iracionálny prvok vníma ako niečo, čo nepatrí do ich autonómneho sveta. Kusturica tak vytvára mozaiku toho, čo je v rámci filmovej diegézy reálne a čo nie. Odráža tak samotnú tému filmu o snívaní, ktoré je raz snívaním, raz realitou, raz dobrým, raz krutým snom. Nenaplnený život a túžbu po reinkarnácii rieši samovraždou

Grace. V momente, ako strom zasiahne blesk, Grace opodiaľ umiera pod guľkou zo zbrane. Príroda je napojená na človeka, Kusturicov svet je rovnako ako Jakubiskov raný, autonómny. Všetko je prepojené.



Obrázok 39 - Samovražda Grace, v pozadí bleskom zasiahnutý strom

V závere filmu je Axel v snovom svete, ktorý je metaforou na život, ktorý sa zrútil vo svojej podstate. Axel sa prebúda z bláznovstva a bdelého snívania, kráča po vyprahnutých uliciach, dostáva sa do strýkovej opustenej a zničenej predajne Cadillacov. Sen nesie silnú atmosféru prázdnoty a melanchólie, Kusturica nevyužíva monochromatický zafarbený obraz ako Jakubisko, ale premieňa divákmi známe miesta na post-apokalyptické. Axel sa následne ocitá spolu so strýkom v Eskimáckom prevlečení na Aljaške. Rozprávajú eskimáckym jazykom a lovia rybu, ktorá má obe oči na jednej strane. Strýko Axelovi vysvetľuje, že ryba má ako mláďa oči po oboch stranách, keď však dospeje, oči sa jej presunú len na jednu stranu. Axel dospieva a môžeme povedať, že sa stáva rybou, ktorá v dospelosti obmedzí víziu sveta a pozerá len jedným vytýčeným smerom.

4.3 Zhrnutie

Arizona Dream je ako metaforickejšia verzia debutového filmu Spomínaš si na Dolly Bell?, Kusturica opakuje tému coming of age a celkového úpadku ľudí, ktorí stratili kompas svojho života, no vytvára analógiu k americkému snu, ktorý rovnako, ako sny jeho postáv, je len nostalgiou pre Európu vzdialeného sveta Ameriky. Arizona Dream vytvára spomedzi Kusturicových predošlých filmov najviac autonómny svet, v ktorom sú sny najhlavnejším jadrom a správanie postáv odráža celú dekadentnosť a absurdnosť ich snívania. Ak Jakubisko prešiel od bláznivého sveta k verizmu, Kusturica naopak povýšil osobnú tému prerodu mladej postavy do snového a alegorického sveta. Jakubisko v posledných dvoch filmoch zobrazil surový svet rodného Slovenska, Kusturica naopak vytvoril vlastnú

„pobalkánčenú“ Ameriku, ktorá je jedným veľkým, dalo by sa povedať, pomerne zlým, snom.

Kusturica vo všetkých štyroch filmoch varíruje tému dospievania a pokusov zorientovať sa v súčasnom svete. Jakubisko reaguje na vtedajšiu situáciu v Československu a v duchu československej novej vlny varíruje tému života ako happeningu a postáv ako bláznov, ktorým patrí svet.

Jakubisko sa od naratívnych a pomerne realistických Kristových rokov presunul k alegórii doby. V metaforických feériách ho zastavil režim, kvôli ktorému bol nútený nakrúcať krátke a dokumentárne formy, ktoré mu nedovoľovali tvoriť v duchu nespútanej imaginácie. V sedemdesiatych rokoch sa prinavrátil k hranému filmu, v ktorom ustúpil od absolútnej alegórie a využil svoju znalosť slovenskej národy a rurálneho prostredia, práce s hercom a folklórom, s ktorými pracoval pri veristickom type filmu.

Emir Kusturica sa naopak presunul od veristického k alegorickému. Spomínaš si na Dolly Bell? či Otec na služobnej ceste síce využívajú motívy a prvky, ktoré sú iracionálne, no autonómny svet si Kusturica utvára postupne, až ho završuje alegóriou, ktorou je film Arizona Dream.

5 POROVNANIE VRCHOLOVÝCH FILMOV *TISÍCROČNÁ VČELA* *A UNDERGROUND*

Tisícročná včela, film súdobou kritikou označovaný ako Jakubiskov opus magnum, ktorý mohol vzniknúť v danej magnificencii aj vďaka koprodukcii zahraničného Beta Film München, bol nakrútený v roku 1983 ako adaptácia rovnomenného románu slovenského spisovateľa Petra Jaroša. V románe „nesporne cítiť intertextuálne ohlasy svetoznámeho románu Gabriela Garcíu Márqueza *Sto rokov samoty*. [...] Jeho poetika, označovaná literárnymi kritikmi a teoretikmi ako poetika *magického realizmu*, mu bola (Jakubiskovi) nesmierne blízka, a dokonca uvažoval, že by v budúcnosti nakrútil film na motívy spomínaného Márquezovho románu.“³⁸ Jakubisko prekonáva verizmus predošlých dvoch filmov a vytvára ucelené filmové dielo, v ktorom využíva poznatky a prvky nadobudnuté a využité v celej svojej predošlej tvorbe. Kombinuje iracionálny svet z filmov československej novej vlny s veristickým nazeraním na slovenské rurálne prostredie a náтуру vo filmoch neskorších. Po vzore poetiky magického realizmu vytvára plurálne fikčné svety, viaceré plány nielen motívov, ale aj postáv zasadených do sveta. Ak vo filme *Postav dom, zasad' strom*, pracuje s iracionálnymi prvkami, ktorými je najmä opakovaný sen hlavnej postavy, stále fungujú v rámci dvoch samostatných svetov, v ktorých je divákovi jasné, kedy sa jedná o racionálny svet a kedy o predstavu. V Tisícročnej včele sú však sny a realita prepojené, prelínajú sa, vytvárajú viaceré plány toho, čo je skutočnosť a čo je realita. Zároveň by sa dalo povedať, že sa vo filme jedná o prvky prózy naturizmu, v ktorej je príroda samotná ďalšou postavou diela. Akoby Tisícročná včela odrážala teodiceu, filozofickú teológiu, konkrétne panteizmus, ktorý hovorí o tom, že Boh je všetko okolo nás. Jakubisko vytvoril film, v ktorom nielen svoje predošlé prvky a znalosti skombinoval, ale povýšil ich na tretí význam.

Emir Kusturica sa po výrobe filmu *Arizona Dream* vrátil do bývalej Juhoslávie a v roku 1995 nakrútil adaptáciu divadelnej hry Dušana Kovačevića *Jar* v januári, z ktorej by sa dalo povedať, že vznikol zas jeho osobný opus magnum, ktorý nesie názov *Underground*. Film vznikol v zahraničnej koprodukcii napríklad aj s českým Barrandovom či nemeckým Film

³⁸ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s. 106

Fonds Hamburg, takže podobnosti vzniku s filmom *Tisícročná včela* sú viac než patrné. Kusturica narozdiel od Jakubiska prechádzal vo svojej predošlej tvorbe od verizmu k postupnému alegorizmu a vo filme *Underground* sa mu podarilo rovnaké, ako Jakubiskovi v *Tisícročnej včele*. Svoje predošlé poznatky a užívanie magických prvkov nielen skombinoval, ale skrz ne vyvinul štýl, ktorý pôsobí aj v rámci motívov ako tretí význam.

Underground aj *Tisícročná včela* sú ságami zaznamenávajúcimi osudy ľudí v premenlivých vojnových i mierových dobách tvorcových rodných krajín. Kým Jakubisko rozpráva ságu rodu Pichandovcov na pozadí obdobia konca devätnásteho storočia až konca prvej svetovej vojny, Kusturica sa zamerá na skoršiu minulosť a hovorí o trojuholníku ľudí na pozadí Juhoslovanských dejín od druhej svetovej vojny až po občiansku vojnu v deväťdesiatych rokoch na Balkáne. Oba filmy sú eposmi presahujúcimi tri hodiny, ktoré značia vrchol snaženia o brúsenie rukopisu oboch tvorcov a priniesli im mnohé medzinárodné ocenenia. *Tisícročná včela* získala okrem iného cenu na prestížnom Benátskom festivale, *Underground* zas Kusturicovi vyniesol Zlatú palmu z Cannes.

„Keď sa o niekoľko rokov spýtajú novinári v CANNES oceneného Kusturicu, či pozná moje meno, odpovie: Samozrejme, tiež som študoval na FAMU. Na jeho Zbehov som myslel počas celého nakrúcania UNDERGROUNDU. Som rád, že ho môj film inšpiroval.“³⁹

5.1 Porovnanie filmov z tematického hľadiska

Už samotný názov *Tisícročná včela* je metaforou, ktorá sa ako téma prelína celým dielom. Včela je akýmsi znakom rodiny Pichandovcov, nakoľko vlastní včelín a stáčajú domáci med. Ako hovorí jedna z hlavných postáv Martin Pichanda: „Znášajú med po celé tisícročia, aby zachovali rod. Jedna padne, druhá ju nahradí. Všetko ich nivočí, mráz, choroby, aj my, ľudia, ale včelstvo žije stále, hádam večne. (...) Keď ju kántria, musí sa brániť, bodat'. Aj keby ju to stálo život.“⁴⁰ Rodina Pichandovcov aj všetci ľudia v dedine sú ako včelstvo, ktoré, aj napriek tomu, že sčasti hynie, pokračuje vo svojej existencii stále ďalej skrz nové

³⁹ JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013, s. 274

⁴⁰ *Tisícročná včela* [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, Západné Nemecko, Rakúsko, 1983.

a nové včely. Rodina Pichandovcov predstavuje ľudstvo ako také, ktoré žije prácou, ktoré sa neustále mení, ľudia miznú, umierajú, no vzápätí sa rodia noví. Raz žijeme v takom zriadení, raz v onakom, raz je vojna, raz je mier, no aj napriek tomu ľudstvo žije stále, hádam večne. Peter Jaroš napísal román, v ktorom zobrazuje dlhšie obdobie stretu storočí, aby práve ukázal búrlivosť dejín a neustálych zmien na príklade „malých“ ľudí so svojimi všednými životmi a problémami, ktoré však obohatil o magické prvky.

Prvú polovicu filmu nás sprevádza najmä Martin Pichanda st., ktorého stvárnil slovenský herec Jozef Kroner. Jeho postava predstavuje na jednej strane pomerne obyčajného staršieho muža z murárskej rodiny, ktorý žije dedinským životom, pofajčí, popije. Na druhej strane v sebe nesie iskru tajomna a exotiky, keď rozpráva o vzdialených ostrovoch, potomkoch Slovákov na Madagascare, zbiera mapy sveta a spomína na to, ako spolu so susedou strávili niekoľko dní uviaznutí v bruchu veľryby, kde si krátili čas milovaním a hraním kariet. Na jednej strane je teda prirodzenou súčasťou dedinskej komunity, na druhej z nej vybáča. V jeho živote sa racionálne automaticky prelína s iracionálnym.

Rodinu stretávajú rôzne priazne aj nepriazne osudu. Jakubisko pracuje s dobre známymi a overenými scénami svadiieb a pohrebov, ktoré sa často nesú až v etnografickom duchu a prelínajú celú jeho tvorbu. Sú to takisto rodinné oslavy a erotika, ktorá v prípade Tisícročnej včely skutočne funguje ako základná ľudská potreba tak tesne spätá s ľuďmi ako život sám.

Nakoľko je Tisícročná včela ságou, divák sa nedrží jednej postavy, ale ústredný hrdina sa mení a strieda medzi mužmi Pichandovského rodu. Mladší syn Valent predstavuje racionálneho človeka, ktorý plánuje svoju ženbu na základe toho, aby ostal čo najlepšie zabezpečený, študuje, odchádza z dediny a stáva sa právnikom. Naopak starší Samo zdedil po otcovi cit, ostáva žiť s veľkou rodinou v rodnej dedine a v živote sa stretáva so znameniami, ktoré nasleduje. Vďaka zjaveniu Tisícročnej včely vyrieši zdanlivo neriešiteľný problém so ženbou s milovanou Máriou, pes Zanzibar ho privedie k mlynu, ktorý sa aj napriek zlým poverám stane jeho novou prácou a domovom a po smrti syna na fronte sa mu zjaví mŕtvy otec Martin, s ktorým vedie rozhovor. Martin Pichanda v polovici filmu umiera, zadusí sa črepom pritom, ako jedol zamrznuté víno. Synovia starnú, majú vlastné deti, ktoré rastú. Tak ako plynú osudy jednotlivých ľudí v rodine Pichandovcov, tak

plynie aj zvyšok sveta a mení sa politická klíma, ktorá od maďarizácie speje až ku prvej svetovej vojne, v ktorej umiera mladý Pichanda.

Underground, ktorého podnázov je aj Bola raz jedna krajina (srbsky: *Bila jednom jedna zemlja*), je rovnako ako Tisícročná včela ságou, nakoľko rozpráva o období jedného celého ľudského života na pozadí búrlivých dejín dvadsiateho storočia. Kusturica vybočuje z doteraz nenarušeného radu coming of age filmov a preberá skôr pre Jakubiska typický obraz zamilovaného trojuholníka. Okrem troch ústredných postáv, ktorými sú dvaja muži, Marko a Crny, ktorí si zarábajú poľidnými spôsobmi akým je napríklad pašovanie zbraní, a Natália, mladá herečka, po ktorej obaja muži túžia, sa v príbehu divák stretáva s ďalšími, menšími postavami, ktoré sa celým dejom prelínajú. Crny a Marko sú podvodníckovia a tak trochu aj blázni, ktorí urobia všetko preto, aby naplnili svoje túžby. Marko túži po národnej sláve a Natálii, Crny túži po porážke fašistov a celý film opakuje vetu: *zasrané fašistické svine*.⁴¹ Jeho túžba po nastolení komunizmu a porazení nacistov je možno ešte o trochu silnejšia ako túžba po Natálii.

Underground je vlastne podvod, nakoľko sa Markovi podarí získať Natáliu aj priazeň Tita a po skončení vojny nechá Crneho žiť spolu s ďalšími ľuďmi v domnienke, že stále vládne druhá svetová vojna. V podzemí sa vytvorí autonómny svet, v ktorom vyrastá aj Crneho syn, ktorého matka umrela v podzemí hneď po pôrode. Ľudia neúnavne vyrábajú zbrane a Marko žije spolu s Natáliou v dome nad podzemím a pomocou rôznej hudby a signálov dáva ľuďom pod zemou najavo, že tam vonku je stále vojna. Keď sa však po svadbe syna dostane Crny na slobodu, neuvedomuje si, že vojna skončila a vraždí filmový štáb v domnienke, že sú to nacisti.

Tisícročná včela síce opisuje život jedného rodu na pozadí dejín, no tematicky sa skôr jedná o vhl'ad do života, v ktorom sú postavy síce v niečom jedinečné, ale celkovo skôr predstavujú typ človek-milión. Je to prepletená kronika ľudí, ktorí napriek drsným podmienkam slovenského videka a neskoršej vojny bojujú o základné ľudské potreby a hodnoty, ktorými sú láska, rodina, práca, šťastie a zmysel života. Vo filme Underground sa skôr jedná o preexponované typy, v niektorých prípadoch až jemné ľudské karikatúry,

⁴¹ Underground [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Fed. Rep. Juhoslávie/Francúzsko/Nemecko/Bulharsko, 1995.

prešpekulovaných ľudí, ktorí konajú pre svoje vlastné dobro. Základným rozdielom je do veľkej miery aj rozdiel v prostrediach. Zatiaľčo sa Jakubisko drží rurálneho prostredia a dedinských typov, Kusturicov film sa odohráva v meste a jeho postavy sú mestskí, postaranejší ľudia, ktorí namiesto poriadnej práce na roli vymýšľajú spôsoby, ako zarobiť aj na ľudskom nešťastí, akým je vojna. V tomto prípade je Underground skôr satirou, zatiaľčo Tisícročná včela je naopak veľmi jemným nazeraním na každodennosť ľudstva. Underground je ostrejší, čo súvisí s búrlivou balkánskou náturou. Tisícročná včela odráža viac pracovitosť bežného slovenského ľudu na vidieku.

Obaja tvorcovia sa tematicky presunuli od osobných tém a dilem k otázkam ľudstva a dejín ako takých. Tematicky sa Jakubisko posunul od metafor o režime a súdobom Československu či osobných dilemách až ku témam všeobecnejším, hovoriacim o prostom ľude, ktorí svojim spôsobom nie je až taký prostý. Kusturica od debutového filmu rôznymi spôsobmi varíroval tému dospievania, najmä na rodnom Balkáne, neskôr v Amerike. V Undergrounde avšak od tejto témy upustil, aj keď by sa možno dalo povedať, že coming of age je v tomto zmysle prerod krajiny samotnej. Underground aj Tisícročná včela rozhodne nesú podobnosť tém, ktorými sú osudy ľudí v prvom a národné dejiny v druhom pláne.

5.2 Porovnanie filmov z formálneho hľadiska

Tisícročná včela je rovnako ako Underground rozdelená na kapitoly, ktoré sú síce nepísané, ale sú oddelené jasnými posunmi v čase. Môžeme hovoriť o troch častiach, ktorými sú život rodiny s Martinom Pichandom okolo osemdesiatych rokov devätnásteho storočia, život rodiny po jeho smrti a treťou časťou je prvá svetová vojna a najmladší muži rodiny Pichandovcov. Kusturicov Underground je na tri kapitoly oddelený jasnými predelmi vo filmovej diegéze, textami, ktoré nielen časti pomenúvajú, ale aj informujú o danom období. Prvá časť sa odohráva počas druhej svetovej vojny a začína v roku 1941 bombardovaním Belehradu a ukrytím ľudí do podzemia. Následne pokračuje až do roku 1944. Druhá časť nesie názov studená vojna a odohráva sa v roku 1961, Marko je spojenec Tita a necháva ľudí v podzemí v živej domnienke, že vonku je stále druhá svetová vojna. Tretia časť pojednáva o občianskej vojne na Balkáne a odohráva sa súčasne aj v Berlíne v roku 1991.



Obrázok 40a,b,c - Rozdelenie deja na časti vo filme *Underground*

Kusturica súčasne film prelína štylizovanými archívnymi zábermi z významných udalostí daných dejinných okolností. Ukazuje v nich hrdinov filmu a tým navodzuje pocit autentickosti a toho, že film nie je fikčný, ale jeho postavy boli reálnymi ľuďmi. Aj to vytvára v spojení s opakovaným motívom nacistickej hudby pocit mierneho komicna, narozdiel od Tisícročnej včely, ktorá síce búra sentiment, ale trochu iným spôsobom. Ak Kusturica vytvára jemnú satiru na typy ľudí využívajúcich a zneužívajúcich moc a príležitosti daných dôb, Jakubisko na svoje postavy nazerá nežne a s citom, komiku prináša v situáciách bežného života. „Tieto dramatizujúce míľniky príbehu oscilujú medzi pólmi komicna a tragična. Potvrďuje to aj scéna pohrebu. Smútočný sprievod dôstojne kráča za rakvou s nebožtíkom, keď sa zrazu na zasneženej ceste dole kopcom podlomia nohy nosičom rakvy, ktorá sa ako sánky spustí a po ceste „náhodou“ naberie nosiča kríža, ktorý práve tým krížom kormidluje rakvu. (...) Vážnosť osláv šesťdesiatky Martina Pichandu naruša vpád rozzúrených včiel, vážnosť Valentovej svadby je narušená korunovaním nevesty ukradnutou korunou z kostola.“⁴²

Postavy vo filme *Underground* sa vyznačujú expresívnym, niekedy až preexponovaným herectvom. Kusturica vytvára vlastný svet bláznivých postáv v bláznivom svete troch vojen, ktoré nemajú konca. Akoby sa Balkán nachádzal v neustálej špirále, kruhu tvoreného z neustálych vojnových konfliktov, ktoré spájajú expresívne postavy, ktoré v sebe nesú vtip aj tragično. Tisícročná včela funguje v rovnakých kruhoch a špirálach. „Motív kolobehu, kolesa je vo filme vyjadrený mnohými spôsobmi. Samo, „pôvodným povolaním“ murár, keď zrenovuje vypálený mlyn, oslavuje roztočenie mlynského kolesa. Plynutie času

⁴² MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s. 109

v špirálovitých kruhoch rovnako posilňujú obrazovo presvedčivé reprezentácie striedania ročných období a striedania spiacich a pracujúcich včiel.⁴³ Avšak Jakubiskove postavy sú na rozdiel od Kusturicových prirodzené, predstavujú obyčajných ľudí, ktorí sa snažia nájsť zmysel života. Herectvo je prirodzené a viaže sa na herectvo vo filmoch *Nevera* po slovensky či *Postav dom, zasad' strom*. Čiže kým Kusturica prechádza do miernej grotesky, Jakubisko skôr prichytáva život pri čine. Jakubiskove postavy už nie sú bláznivé a jeho svet nie je šašovský, ako tomu bolo v prípade raných filmov, Kusturica naopak prešiel od prirodzeného herectva k miernej groteske.

Kým Kusturica scény predstáv od racionálneho sveta formálne neoddeľuje a tvorí z nich súčasť jednej diegézy, Jakubisko niektoré scény predstáv oddeľuje zmenou optiky a farebnosti. Často využíva práve široké sklá a modrú farbu, ktorá v spektre z hľadiska filmovej reči predstavuje práve farbu snov a predstáv. Takisto pracuje s objektívovou predsádkou, ktorá vytvára efekt mierne hmlistého obrazu. Jakubisko takisto pracuje s tzv. point of view zábermi, čiže zábermi z prvej osoby. Zaujímavo tento typ záberu užíva napríklad v časti, kde na Pichandovej oslave útočia na hostí včely.



Obrázok 41 - Záber z pohľadu včiel

5.3 Porovnanie filmov z hľadiska iracionálnych a magických prvkov a motívov

Peter Michalovič a Vlastimil Zúška píšu vo svojej knihe *Juraj Jakubisko* o viacplánovej naratívnej konštrukcii Tisícročnej včely. Jakubisko stavia plán zložený z historických bariér, ktoré sú tvorené spomínaným dejinným pozadím deja samotného. Jedná sa o rozkol medzi Slováckmi a Maďarmi, kresťanmi a židmi, socialistami a kapitalistami, ale z rodového

⁴³ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s. 109

hľadiska aj medzi ženami a mužmi. Ďalší plán tvorí rytmizácia bežného rurálneho života, ktorý je rytmizovaný neustálymi svadbami, pohrebmi, oslavami, narodeniami, úmrtiami, podvodmi. Takzvaný veľký svet vstupuje do sveta malého. Tretím plánom, ktorý sa takisto štrukturalizuje, je plán expresívny, pracujúci s magickými a iracionálnymi prvkami a motívmi.

Svet Tisícročnej včely nie je ani svet bláznov ani čisto veristický svet s iracionálnymi prvkami – tento svet prepája všetky plány a vytvára jeden celok, kde sú ľudia, dejiny aj príroda spojené v jedno. Jeden deň začne u Pichandovcov padať ružový dážď a keď Pichanda spomenie, že by mohli rovno padať žaby, začnú sa na zemi objavovať aj tie. Neskôr sa vo filme objavujú jahody v zime či leto, počas ktorého začnú padať ľadové krúpy. Keď sa rodina fotografuje, ihneď po vyhotovení fotografie sa strhne silná búrka, po ktorej sa dozvedáme informáciu, že bol zavraždený následník rakúsko-uhorského trónu. Príroda, svet i ľudia v ňom sú prepojení v jedno.



Obrázok 42 - Ružový dážď



Obrázok 43 - Letný ľadovec



Obrázok 44a,b - Rôzna štylizácia v bruchu veľryby

Keď Pichanda spomína, spomienka je mierne štylizovaná zahmleným obrazom. Hovorí o tom, ako spod snehu začali rásť dubáky a spomína na to, ako strávil uviaznutý v bruchu veľryby niekoľko dní so susedou, s ktorou sa milovali a hrali karty. Pichanda aj slovne dodáva: „Ryby, čo to znamená? Možno pletky so ženami?“⁴⁴ V živote Martina Pichandu je ireálne neoddeliteľné od reálneho, život je metafora, metafora je život.

Ireálne javy vstupujú do života aj jeho synovi Samovi. Zjaví sa mu Tisícročná včela, ktorá mu poradí, aby využil svoje murárske schopnosti k tomu, aby získal milovanú Máriu. Zjavenie včely je niečo medzi zjavením v racionálnom svete a snom. Samo nespí, včela sa mu skrátka zjaví cez otvorené dvere, no keď táto scéna skončí, Samo sedí na posteli. Jakubisko tým dáva najavo, že Samo nesníval, ale zároveň ani neostal v tej istej miestnosti, takže scéna s Tisícročnou včelou je vyslovene na pomedzí sna, predstavy a reality.



Obrázok 45 - Zjavenie Tisícročnej včely

V dedine sa z ničoho nič zjaví žeravá guľa, ktorú označia za guľový blesk. Narozdiel od blesku sa však táto guľa svojvoľne pohybuje cez celú dedinu, až nakoniec zasiahne a zničí mlyn. Pôsobí ako boží zásah, ruka prírody, ktorá vo filme pracuje vo vyššie zmieňovanom duchu panteizmu. Aj napriek tomu, že je to absolútne iracionálny prvok, ľudia naň síce reagujú poplašne, no berú ho ako dielo prírody, ako blesk, aj keď je zjavné, že sa o blesk nejedná.

⁴⁴ *Tisícročná včela* [film] Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, Západné Nemecko, Rakúsko, 1983.



Obrázok 46 - Žeravá guľa ničí mlyn

Svet, ktorý vytvára Kusturica v *Undergrounde*, sa v pluralizácii svetov od Tisícročnej včely veľmi nelíši. Aj napriek tomu, že Kusturicov svet je viac ovládaný postavami samotnými ako prírodou či skrátka prostredím okolo nich, a nevytvára štylizované snové sekvencie, v rámci imaginácie sa zhoduje v základnej podstate – vytvára samostatný svet, v ktorom by reálne nedokázalo koexistovať bez ireálneho. Kusturica rovnako ako Jakubisko skombinoval verizmus s alegorizmom predošlých filmov a vytvoril tak tretí typ sveta, ktorý je magický, nie ako ten Jakubiskov vo svojej rurálnej, ale vo svojej grotesknej podstate.

V prvej časti filmu, počas bombardovania Belehradu, pracuje Kusturica s nadsádzkou, ktorá aj napriek tomu, že nie je iracionálnym prvkom, pôsobí groteskne a mimo bežnú realitu. Postava Marka prežíva milostný styk, no keď začne bombardovanie, neprestáva. Aj napriek tomu, že žena sa bráni, Marko potrebuje dokončiť to, čo začal. Bombardovanie spôsobí to, že sa poničia klietky a steny ZOO a zvieratá behajú voľne pomedzi ľudí. Aj tento obraz pôsobí ako niečo biblické, ako obraz apokalypsy a Noemovej archy, do ktorej sa nakladú zvieratá i ľudia samotní. Slon sa chobotom načiahne a ukradne Crnemu topánky, ktoré mal položené v okne. Postava Ivana, brata Marka, ktorý pracuje v ZOO, sa od bombardovania stará o malú opičku Soni, ktorá ho sprevádza celým dejom filmu, prežíva všetky katastrofy a dožíva sa úctyhodného veku, čím sa takisto stáva skôr fantasknou postavou.



Obrázok 47 - Slon kradne topánky

Groteskné prvky na pomedzí reality a absolútnej nadsádzky sa prelínajú celým filmom. Ak Jakubisko ruší sentiment tým, že do vážnej scény rituálneho charakteru (pohreb, oslava, svadba) vloží komický prvok (šmýkajúca sa rakva, ukradnutá koruna, útok včiel), Kusturica urobí presne to isté, ale v mene balkánskej horkokrvnosti. Dalo by sa povedať, že Jakubiskov štýl rušenia sentimentu je kultivovanejší a viac európsky, zatiaľčo Kusturicov je divoký a spontánný. Kusturica použije vo filme scénu, v ktorej sa chce zničený Ivan obesiť, no Marko si z neho robí posmech a situáciu zľahčí. Keď Markova žena rodí v podzemí, muž sadne na bicykel a jedine šľapaním vyrába svetlo potrebné pre pôrod. Keď Marko s Crným prepadnú divadlo, aby ukradli Natáliu, diváčka začne kričať a Marko spolu s ňou.

V *Undergrounde* sú vložené magické a iracionálne prvky rovnakým spôsobom, ako v prípade *Tisícročnej včely*. Sú neoddeliteľnou súčasťou sveta a postavy ich prijímajú ako svoju realitu a divák s nimi. Crny je povoláním elektrikár a to spôsobuje, že mu nedokáže ublížiť elektrický prúd či výbuch bomby kúsok od neho. Keď sa ho pokúšajú mučiť elektrošokmi, nič to s ním nerobí. „Ako prirodzené špecifikum národa sa v ňom prezentuje jeho energickosť a odolnosť, ktorej karikovaným spôsobom je Čierneho tvrdá hlava.“⁴⁵



Obrázok 48 - Crny prežíva elektrošoky

Spoločným aspektom nielen týchto dvoch filmov, ale celej tvorby oboch režisérov, sú scény osláv či pohrebov. Kusturica zobrazuje živelnú oslavu, na ktorej má dôjsť ku sobášu medzi Crným a Natáliou. Na stole je upečená ryba, ktorá sa odrazu začne hýbať, čo prekvapí oboch mužov a zastrelia ju. Pohyb mrtvej ryby sa dá prirovnať k Jakubiskovým snežným dubákom či letnému ľadovcu.

⁴⁵ DUDKOVÁ, Jana. *BALKÁN ALEBO METAFORA*. Bratislava: Veda, 2008, s. 56



Obrázok 49 - Crny a Marko zastrelia rybu

Obraz svadby sa u Kusturicu opakuje v druhej časti filmu, kedy sa Crneho syn Jovan žení a svadba prebieha v podzemí. Na príklade motívu nevesty sa dá demonštrovať kompletný Kusturicov vývoj, ktorým prešiel od prvotného verizmu, cez alegorizmus až k ich syntéze. Vo filme *Otec na služobnej ceste* je obraz svadby, ktorý je v medziach obyčajného, racionálneho sveta. Vo filme *Dom obesenca* je nevesta zobrazená ako ireálna bytosť, ako predstava, ktorá sa zjavila dvom deťom. V *Undergrounde* sa sprvu javí, že nevesta lieta, avšak po odskočení do širokého záberu ja jasné, že je položená na konštrukcii a lietanie je iba zdaním.



Obrázok 50a,b,c - Porovnanie vývoja motívu nevesty





Aj keď Kusturica nevyužíva tak formálne štylizovaný obraz ako Jakubisko, pracuje s metaforou skrz vodu, ktorá svojou modrou farbou symbolizuje snovosť. Keď sa Crneho syn Jovan utopí, divák sleduje obraz toho, ako pláva v rieke a stretáva sa v nej so svojou nevestou, ktorá v podzemí skočila do studne.



Obrázok 51 - Jovanova nevesta v rieke

Kusturica aj Jakubisko uzatvárajú svoje rozprávania rovnakým spôsobom. Počas oboch epických rozprávání sa postavy rodili a umierali, až nakoniec prišli do tragického konca. V Tisícročnej včele finálne umiera Samo Pichanda, v Undergrounde umiera Marko aj Natália, ktorých dal omylom popraviť Crny. Obe rozprávania končia počas dvoch veľkých vojen – prvej svetovej a občianskej vojny na Balkáne. Všetky postavy sa stretávajú na spoločnej hostine. V Tisícročnej včele sa jedná o formálne mierne štylizovaný obraz, u Kusturicu je obraz prirodzený. V oboch prípadoch sa jedná o akýsi rajský obraz zmierenia – v Undergrounde spolu všetci hodujú, Natálin postihnutý brat odrazuje môže chodiť, všetky mŕtve postavy sú odrazu živé. Hrá dychovková hudba a ostrov, na ktorom je hostina, sa oddelí od zeme a odpláva preč. V Tisícročnej včele sú okrem mŕtvych postáv aj černosí z Madagascaru, ktorých ako potomkov Slovákov spomínal starý Pichanda. Tisícročná včela

sa prihovára ľuďom: „Slováci, tento stôl je prestretý pre vás. Dlho ste hladovali, aspoň teraz sa najedzte. Hodujte a buďte šťastní tisíc rokov.“⁴⁶



Obrázok 52a,b - Záverečné snové hostiny

⁴⁶ *Tisícročná včela* [film] Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, Západné Nemecko, Rakúsko, 1983.

6 POROVNANIE VÝVOJA UŽÍVANIA MAGICKÝCH A IRACIONÁLNYCH PRVKOV MEDZI VRCHOLOVÝM A POSLEDNÝM FILMOM

„Po nakrútení monumentálnej ságy *Tisícročná včela* sa Jakubisko vybral do ríše, to znamená žánra rozprávky, a to hneď dvakrát. Na začiatku svojej bohatej kariéry filmového režiséra síce nakrútil *Tri rozprávky* na motívy rozprávok Petra Jilemnického, ale potom sa tomuto žánru dlhé roky nevenoval.“⁴⁷ Dva roky po nakrútení *Tisícročnej včely* vyrobil Jakubisko dnes už veľmi známu slovenskú rozprávku **Perinbaba**, ktorej hlavnú úlohu stvárnila manželka režiséra Federica Felliniho, Giulietta Masina. Rozprávka je z ideologického hľadiska vtedajšieho socializmu „bezpečným“ žánrom, v ktorom však tvorca môže stále plne užiť svojich tvorivých kvalít. Slovenský režisér Juraj Herz sa uchýlil k tomuto žánru potom, čo mu ideologická komisia stopovala jeden film za druhým. Nakrútil výnimočné diela, medzi ktoré sa napríklad radí rozprávka *Deváté srdce*, ktorá absolútne odráža Herzov štýl, dalo by sa povedať, filmový romantizmus. Jakubisko urobil totožné a v *Perinbabe* na pomerne jednoduchom princípe boja dobra so zlom, na ktorom je tento žánr postavený, pokračoval v kombinácii reálneho a ireálneho, ktoré mohol prehliť v oveľa širšom poňatí vďaka fantasknosti žánru.

Medzi svojim vrcholovým filmom a zatiaľ posledným filmom (*Bathory*, 2008) nakrútil šesť celovečerných hraných filmov, ktoré sa dostali do kino distribúcie. Ak v predošlom období brúsil svoj rukopis a od alegorických férií spel ku kombinácii ireálneho a reálneho v medziach štýlu magického realizmu, od *Tisícročnej včely* sa užívanie iracionálnych prvkov a imaginatívnych pasáží značne mení. Jakubisko ako tvorca starne, mení sa doba, padá železná opona a Kolibské filmové štúdiá spadajú do súkromných rúk. Všetky tieto okolnosti sú výraznými medzníkmi v životoch všetkých tvorcov, najmä preto, že po páde komunizmu mizne cenzúra.

Po rozprávke *Perinbaba* nakrútil Jakubisko paródiu na frankensteinovské príbehy s názvom **Pehavý Max a strašidla**, ktorá, aj keď nie je rozprávkou, nesie v sebe jej isté prvky a najmä sa opäť odohráva v fantasknom svete, ktorý Jakubiskovi dovoľoval upustiť uzdu fantázie.

⁴⁷ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s. 116

Po dvoch fantastických príbehoch nakrútil film **Sedím na konári a je mi dobre**, v ktorom sa vracia k téme ľudského trojuholníka a divokého spolunažívania po vzore Vtáčkov.

V deväťdesiatych rokoch nakrútil dva filmy, a to **Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý**, ktorý rozpráva slobodný príbeh o dvoch ženách a spoločnom mužovi, v čom Jakubisko pokračuje v príbehoch ľudských trojuholníkov. O päť rokov na to nakrúca monumentálny rurálny príbeh s názvom **Nejasná správa o konci sveta**. V roku 2004 nakrúca zatiaľ predposledný film **Post Coitum**, ktorý plne využíva možnosti digitálnej tvorby nového milénia.

Emir Kusturica sa po monumentálnom filme *Underground*, v ktorom mapuje dejiny svojej rodnej zeme a zároveň dospieva k osobitému štýlu, v ktorom kombinuje ireálne s reálnym a s absurdnom, presúva na konci deväťdesiatych rokov k absurdnej a bláznivej číro balkánskej komédii **Čierna mačka, biely kocúr**, v ktorej prehľbuje karikatúrny obraz postavičiek zasadených do tradičného balkánskeho prostredia. Na rozdiel od Jakubiska sa k štýlu pred filmu *Underground* nevracia a verizmus opúšťa.

V roku 2004 triumfuje v Cannes s opäť veľmi balkánskou komédiou **Život je zázrak**, v ktorej sa tematicky vracia k občianskej vojne na Balkáne a síce pracuje s iracionálnymi prvkami, no v oveľa menšom počte.

Jeho zatiaľ predposledným filmom je Srbsko-francúzska koprodukcija komédie **Testament**, ktorú nakrútil v roku 2007, a ktorá pokračuje v budovaní absurdna a opakuje prvky i témy z predošlých filmov.

6.1 Filmy do roku 2000

Ak sa Jakubiskov a Kusturicov vývoj dal v období medzi debutovým a vrcholovým filmom rozdeliť na dve celistvé časti, v prípade ich neskorších filmov to už nie je úplne možné, nakoľko vývoj neskorších filmov sa pomerne rôzni a nedajú sa medzi nimi určiť presné hranice podobností. Čo však oboch autorov spája je spomalenie vývoja a návrat k funkčným prvkom z predošlej tvorby a takisto adaptovanie magického realizmu na digitalizáciu v rámci nového milénia, preto je porovnanie ich neskorej tvorby rozdelené na filmy po rok 2000 a nové milénium.

6.1.1 Rozbor a porovnanie filmu Perinbaba

O Jakubiskovej **Perinbabe** by sa z hľadiska užívania iracionálnych alebo magických prvkov dalo hovoriť ako o ďalšom vývojom štádiu toho, čo bolo systematicky využité v diele Tisícročná včela. Takáto analýza však nie je úplne správna, nakoľko je žánrom Perinbaba rozprávkou, v ktorej, laicky povedané, je dovolené všetko. Perinbaba síce vytvára ilúziu sveta, avšak je jasné, že sa jedná o svet fikčný, svet rozprávkový. Ak je vo svete Tisícročnej včely uplatnená teória panteizmu a príroda reaguje na dianie akoby sama oplývala ráciom, v Perinbabe je táto prírodná sila zosobnená v babke Perinbabke, ktorá dohliada na ľudstvo z autonómneho, „božského“ sveta, v ktorom neplynie čas. Pomocou obrovskej periny sneží a stará sa o správnu rovnováhu ročných období, takisto je priateľkou so Zubatou, ktorá predstavuje zosobnenú smrť. Perinbaba, Zubatá a takisto miesto, kde Perinbaba prebýva, sú vysoko štylizované. Jakubisko využíval výraznú štylizáciu napríklad vo filme Vtáčkovia, siroty a blázni, no jednalo sa o štylizáciu súčasného sveta, ktorý pôsobil ako alegória.



Obrázok 53 - Perinbaba, čarovná guľa, malý Jakub

Perinbaba k sebe prichýli a pred smrťou zachráni malého Jakuba, ktorý sa zamiluje do pozemského dievčaťa. Jedná sa o tradičný príbeh boja dobra so zlom, v ktorom Jakubisko využíva svoje výtvarné kvality, zobrazuje slovenské rurálne prostredie, kroje, svadbu, ireálne prvky ako lietajúci balón z plachty či lietajúceho muža, ktorý je cirkusantom.



Obrázok 54a,b - Cirkusant

Tak ako v Tisícročnej včele reagovalo samotné počasie na udalosti a zmeny, ktoré sa diali v životoch postáv, tak reaguje aj počasie v Perinbabe. Aj keď bežný ľud v dedine nevie, že zmeny spôsobuje Perinbaba, divák áno. Tým pádom vzniká zrušenie ilúzie reality a prijatie sveta ako fikčného a fantastického.



Obrázok 55 - Scéna svadby a dážď tvorený z lupeňov kvetov

Jakubisko sa Perinbabou síce posúva vo filmovej štylizácii ďalej, jedná sa však o žáner, v ktorom je kombinácia ireálneho a reálneho samozrejmosťou a neprekvapuje.

6.1.2 Rozbor a porovnanie filmu Pehavý Max a strašidlá

Ďalším Jakubiskovým štylizovaným, no žánrovým filmom, je paródia **Pehavý Max a strašidlá**. „Jakubisko vytvoril žánrového kríženca medzi rozprávkou a hororom, a to hororom v parodickej, komediálnej podobe.“⁴⁸ Jakubisko sa od Perinbaby posúva k žánrovému mixu, ktorý mu dovoľuje rovnakú mieru štylizácie. Nepracuje však s vyššie spomínaným preberaním iracionálnych motívov ako v prípade Perinbaby, ale vytvára kostýmovo aj atmosféricky zaujímavý príbeh, ktorým rozpráva etické poslanstvo a apel o nevyhnutnosti socializácie. Strašidlá a monštrá vo filme sú aj napriek svojmu pôvodu a vzhľadu rovnaké ako ľudia – potrebujú lásku.

Jakubisko sa po svojom vrcholovom filme ocitol vo svete rozprávkových príbehov, pri ktorých mohol jednak naplno využiť imagináciu a ireálne prvky, jednak mohol tvoriť ideologicky nezávažné filmy.

⁴⁸ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s.125

6.1.3 Rozbor a porovnanie filmu Čierna mačka, biely kocúr

Emir Kusturica sa po nakrútení *Undergroundu* presunul k žánru komédie a v roku 1998 vznikol film *Čierna mačka, biely kocúr*. Ak Kusturica spel ku groteskným prvkom a v *Undegrounde* dovŕšil systematický vývoj ireálnych prvkov v reálnom svete, v *Čiernej mačke* groteskné prvky dovádza do absolútna. Groteskné sú nielen postavy, ale aj celkový pohľad na región Balkánu, ktorý karikuje a hyperbolizuje. Balkán ako miesto, kde sa starí, bohatí cigáni s dvojradovými zlatými zubami prevádzajú na motorových vozíkoch, všade sa splašene preháňa krdeľ husí a sviňa žerie hrdzavý trabant.



Obrázok 56a,b,c - *Hyperbola Balkánu – husi, zlaté zuby, prasa žerie trabant*

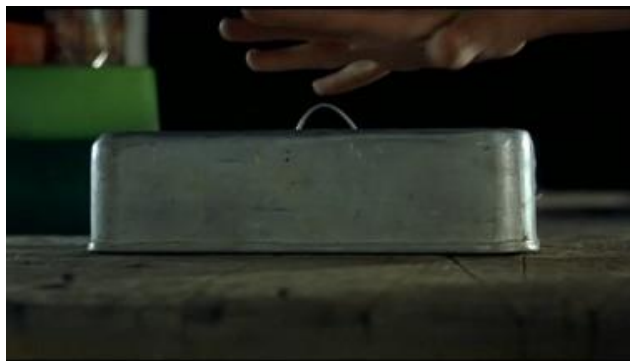


Kusturica vytvoril autonómny svet a príbeh s jednoduchou zápletkou, vďaka ktorej vo filme plne rozvinul scény, ktoré sa opakovali aj v jeho predošlých filmoch, no nikdy nedostali toľko priestoru a dalo by sa povedať aj „barokovosti“ ako teraz. Sú to scény spoločných

selaniek a osláv, takisto nikdy nechýbajúcich svadieb. Hudobníci sú priviazaní o strom a neúnavne hrajú, postavy sa neustále nachádzajú niekde, kde je k dispozícii živá hudba, umelkyňa Medusa spieva a pritom vyťahuje zadkom kliniec z dreveného stĺpa, scéna svadby je mimoriadne dlhá aj v častiach, kedy sa príbeh daniím neposúva. Ireálne prvky sú zväčša nahradené groteskou, ak sú však vo filme použité, sú skôr samoúčelné. Protagonista filmu, mladý Zare, „čaruje“ a pohybom ruky nad plechovou škrupinou odčaruje a znova pričaruje káča. Zare môže týmto činom pripomínať napríklad protagonistu z filmu Dom obesenca, no ten mal nadprirodzené schopnosti jasne prezentované a zdedené po svojej starej mame. Zare „čaruje“ vo filme iba raz a jeho magické schopnosti nie sú nijak inak prezentované.



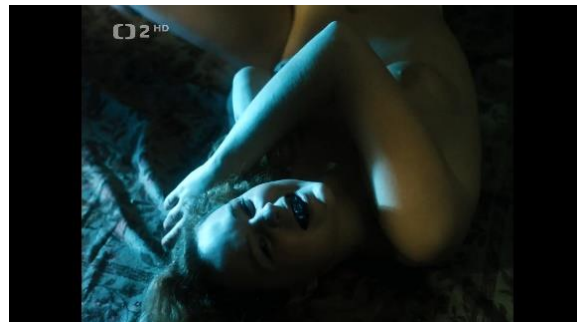
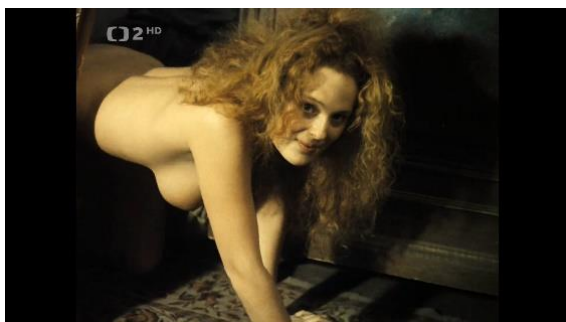
Obrázok 57a,b,c - Zare čaruje



Čierna mačka, biely kocúr je Kusturicovou prehliadkou prvkov, postáv a hudby, ktoré využil už v minulosti, no mohol ich zveličiť na základe jednoduchšej príbehovej štruktúry.

6.1.4 Rozbor a porovnanie filmu *Sedím na konári a je mi dobre*

V revolučnom roku 1989 nakrútil Jakubisko populárny film *Sedím na konári a je mi dobre*, v ktorom sa vymanil zo žánra rozprávky či skrátka štylizovaného žánrového filmu a navrátil sa k dráme, v ktorej zopakoval princíp ľudského trojuholníka, aký použil v ranom filme *Vtáčkovia, siroty a blázni*. Celkovo nesú oba filmy viaceru podobností, akými je aj nažívanie postáv v opustenom dome, staré šperky, ktorými sa postava Ester ovešia tak, ako postava Marty, dvaja muži a jedna žena, staré vojenské auto, hľadanie zmyslu života a seba samého, erotika, spoločný kúpeľ všetkých troch postáv. Na rozdiel od *Vtáčkov* je film *Sedím na konári a je mi dobre* menej štylizovaný a jedná sa o drámu, ktorá má na diváka pôsobiť ako ilúzia reality. Autor nám predstavuje perцепnú subjektivitu postáv a spolu s postavou, ktorú stvárnil Bolek Polívka, vidíme jeho halucinácie o nahej Ester, ktorá sa plazí po dome. Táto predstava je vyjadrená spomaleným obrazom, výrazným herectvom a farebnou štylizáciou do modrej. V štruktúre filmu je tak divák



Obrázok 58a,b - Nahá Ester v predstave

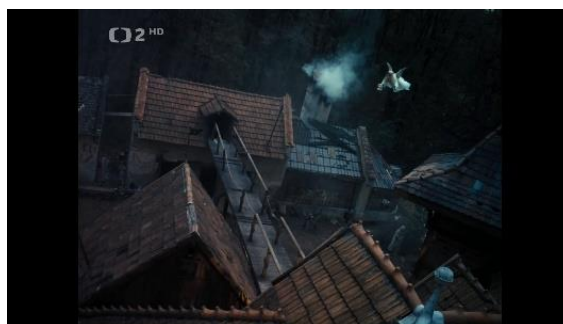
Jakubisko však neostáva iba pri predstavách či halucináciách, ale pokračuje v systematickom kombinovaní ireálneho a reálneho, ako tomu bolo v *Tisícročnej včele*. Pracuje s metaforou zimných jabĺk. „Prengel si kladie rečnícku otázku, či aj oni dvaja nevyrástli na strome ako zimné jablká. Zrejú, zrejú a nechcú odpadnúť, hoci dookola už mrzne a oni stále visia na konári.“⁴⁹

⁴⁹ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s.128



Obrázok 59 - Zimné jablká

Narušením ilúzie reality je zjavenie anjela, ktorý vstupuje do filmovej diegézy ako prvok reality, nie ako prvok predstavy či sna.



Obrázok 60 - Anjel

„Vo filmoch Juraja Jakubiska je však možné kadečo, aj historický príbeh kombinovaný s fantastickými motívmi. Režisér si stvoril alibi, keď ho nazval feériou, žánrom blízkym rozprávke. Uviedol ho slovami: „Tento príbeh je ako všetky spomienky na detstvo – nezvyčajný a neuveriteľný. Podobnosť hrdinov so skutočnými nie je vôbec náhodná. Zobrazené udalosti sa naozaj udiali – možno takto a možno celkom ináč.“⁵⁰

6.1.5 Rozbor a porovnanie filmu **Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý**

Jakubiskovým prvým porevolučným filmom je mestský príbeh **Lepšie je byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý**, v ktorom vybočuje z overeného prostredia slovenského tradičného vidieka a zobrazuje porevolučnú Bratislavu. Príbeh rozpráva o dvoch ženách, ktoré jednak podrazil ten istý muž, jednak sa obe snažia nájsť zmysel života a zbohatnúť.

⁵⁰ Sedím na konári a je mi dobre je o nádeji na lepší život - Kultúra SME. Správy a aktualita z kultúry - film, hudba, divadlo | Kultúra SME [online]. Copyright © Slovenský filmový ústav [cit. 26.07.2021]. Dostupné z: <https://kultura.sme.sk/c/6763146/sedim-na-konari-a-je-mi-dobre-je-o-nadeji-na-lepsi-zivot.html>

Vo filme okrem hlavných protagonistiek vystupuje aj stará suseda Margita, ktorá má prorocké videnia a zjaví sa vždy, keď počuje otvorenie fľaše. Jej videnia vstupujú do filmu ako prestrihy z iného miesta a času, no divák rozumie, že sa jedná o scénu predstavy na základe štylizácie svetla.



Obrázok 61 - Margita v predstave

Jedna z hlavných postáv, Slovenka Nona, rozpráva priateľke, Moravanke Ester o tom, ako prišla o panenstvo a ako trávila čas so svojim priateľom, ktorý bol iluzionista. Vraciame sa späť v čase do formálnej neštylizovanej retrospektívy, v ktorej Nona lieta. Táto scéna narúša ilúziu reality a vytvára tak druhý filmový plán – fantaskný v kombinácii s plánom mestským a reálnym. „Preto aj obrazy a scény, ktoré by mimo kontextu filmu mohli pôsobiť ako ozvlášťujúce prvky magického realizmu (napríklad vznášajúci sa Margitin hrnček), prechádzajú v rámci významového celku filmu modifikáciou danou žánrovým, alebo presnejšie štýlovým rámcem naratívu a dizajnujú viacznačnosť, rozpad panujúceho poriadku, iróniu ľudského osudu. „Magičnosť“ zmienenej scény je vzápätí negovaná predstavením iluzionistu, ktorý predvádzal levitáciu Nony. Nejde teda o magický realizmus, prieniky svetov s odlišnými ontológiami, ale o ironickú a grotesknú viacznačnosť, typickú pre zobrazenú dobu, pre typické osudy ľudí, ktorí zmenu režimu niesli či už činne, alebo trpne. Uvedený štýlový posun potom svedčí o významnom ryse Jakubiskovho prístupu k téme a filmovej tvorbe vôbec – o istej pokore pred témou a svetom, ktorý spôsobuje, že nepresadzuje za každú cenu svoj štýl, ktorý ho preslávil, ale modifikuje výrazové prostriedky takým spôsobom, aby dosiahol čo najväčšiu naliehavosť filmového posolstva.“⁵¹

⁵¹ MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s.156



Obrázok 62a,b - Retrospektíva Nony

Film Čierna mačka, biely kocúr by sme mohli prirovnať k Jakubiskovej Perinbabe a filmu Pehavý Max a strašidlá. Kusturica využil žáner na to, aby sa mohol odpútať a pracovať so všetkými prvkami slobodne a s nadsázkou bez toho, aby komplikoval dej, témy či fikčné svety. Jakubisko spravil to isté, nakoľko rozprávka má jednoduchý dej podobne ako komédia a dovoľuje prácu s magickým realizmom bez komplikácií a vysvetľovania.

6.1.6 Rozbor a porovnanie filmu Nejasná správa o konci sveta

Posledným Jakubiskovým filmom nakrúteným v deväťdesiatych rokoch je monumentálny rurálny príbeh inšpirovaný Nostradamovými proroctvami o konci sveta na konci tisícročia, **Nejasná správa o konci sveta**. Príbeh sa skutočne odohráva na konci sveta v nemenovanej dedine, v ktorej akoby zastal čas a ľudia stále žijú ako kedysi, aj napriek tomu, že končia deväťdesiate roky. „Sú to vlastne kvázi mýtickí ľudia, väčšmi dôverujúci veštám, mágii či prorockým videniam, náboženským knihám než modernému vedeniu a žijúci v nemennom kruhovom „mýtickom“ čase.“⁵² Jakubisko sa námetovo opäť vracia a pracuje s ľudským trojuholníkom, tentokrát s matkou, dcérou a mužom medzi nimi dvomi. Ireálne prvky sú súčasťou reálneho sveta tak ako v Tisícročnej včele – počasie reaguje na to, čo sa deje medzi ľuďmi. V dedine sa opakuje prvok zemetrasenia, ktoré vždy naruší statiku všetkých domov okrem toho, kde žijú protagonistky filmu, pretože „im nikto nepraje.“⁵³ Syn je chorý a má bolesti brucha, ako hovoria postavy, „celý horí“⁵⁴. V dedine začne búrka a blesk trafi strom, ktorý začne horieť. V momente, ako sa milenci objímajú, začnú sa okolo nich rútiť skaly z neďalekej hory. Muž vraví, „potrebujeme se, i ty skáli to vieš“⁵⁵.

⁵² MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005, s.160

⁵³ *Nejasná správa o konci sveta*. [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Slovensko/Česko, 1997.

⁵⁴ *Nejasná správa o konci sveta*. [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Slovensko/Česko, 1997.

⁵⁵ *Nejasná správa o konci sveta*. [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Slovensko/Česko, 1997.

V dedine sa ocitajú helikoptéry, šíri sa nákaza od oviec, prichádzajú muži v uniformách a rozprašujú postreky. Rurálne prostredie zabudnutej dediny je kombinované s výtvarnými prvami moderného sveta a vytvára obraz apokalypsy. Jakubisko sa nielen tematicky, ale aj formálne vracia k svojim raným filmom zo šesťdesiatych rokov – štylizované predstavy, svadby, dedina, príroda s vlastným vedomím, obraz apokalypsy, kombinácia moderného a tradičného, príznačné napríklad pre film *Zbehovia a pútnici*.



Obrázok 63 - Muži v skafandroch ničia nákazu



Obrázok 64 - Vrtuľník nad dedinou

6.2 Filmy nového milénia

V tejto kapitole rozoberám a porovnávam Jakubiskov film **Post Coitum** a Kusturicove filmy **Život je zázrak** a **Testament**.

6.2.1 Rozbor a porovnanie filmu **Život je zázrak**

Kusturicov prvý film po roku 2000 je úspešná komediálna dráma **Život je zázrak**, v ktorej sa tematicky vracia k občianskej vojne na Balkáne a dej stavia do obdobia roku 1992 v Bosne a Hercegovine. Z hľadiska užívania ireálnych prvkov sa jedná o kombináciu k systematickému prepájaniu s realitou, zároveň sa v ňom však nachádzajú prvky, ktoré stoja samé pre seba. Leitmotívom filmu je oslica, ktorá stojí na koľajniciach, pretože, ako

tvrdia postavy, sa chce zabiť z nešťastnej lásky. Na konci filmu zachráni protagonistovi filmu život tým, že sa pred ním postaví na koľajnici. Oslík, ako súčasť prírody, pripomína Jakubiskov „panteizmus“, kedy príroda reaguje a pomáha.



Obrázok 65 - Oslica, ktorá zachránila život

Bizarnosť je vo filme stále prítomná, avšak oproti predošlému filmu je značne umiernená. Objavuje sa napríklad v scéne futbalového zápasu, pri ktorom postava Jadranky spieva operu, aj keď ju nikto nepočúva, postavy sa vezú po nemocnici na nemocničnom lôžku, postavy hrajú šach a do domu vojde kôň, ktorý pri nich zastane a stojí. V jednej scéne postavy ležia na posteli, ktorá lieta po krajine. Aj keď je scéna pôsobivá, pripomína lietanie z Arizonského sna, kde však motív lietania aj motív ryby s ním spojený pôsobí ako lietmotív úzko napojený na hlavnú tému filmu. V Život je zázrak je skôr samoúčelom.



Obrázok 66a,b - Lietanie v posteli

Kusturica využíva všetky motívy a prvky, ktoré použil v predošlých filmoch a ukázali sa ako overené. Pracuje s tematikou vojny na Balkáne, ktorú obsiahlo spracoval vo filme *Underground*, využíva magickú symboliku ako vo filme *Arizona Dream*, grotesknosť a absurdnosť ako v *Čierna mačka, biely kocúr* a problémy vlastnej identity a dospievania ako v debute *Spomínaš si na Dolly Bell?* Balkán zobrazuje ako hyperbolu subjektívneho ponímania a opäť predstavuje divokú krajinu, v ktorej sa nekonečne prehánajú krdle husí a zvieratá žijú úzko pri človeku.

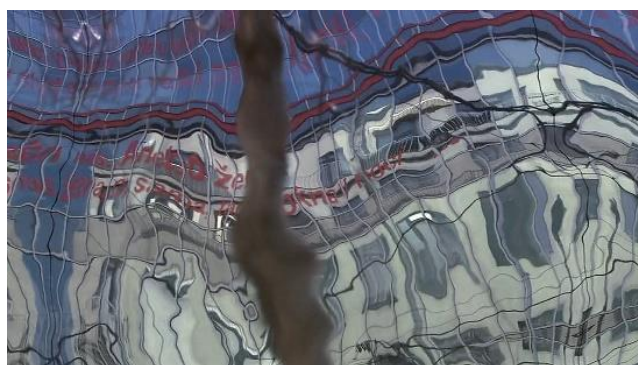
6.2.2 Rozbor a porovnanie filmu Post Coitum

V rovnakom roku ako Kusturica nakrútil Jakubisko svoj prvý film nového milénia, ktorým je film **Post Coitum** s podtitulom *mrazivá city komedie*. Pôvodne mal film režírovať spoluscenárista Marcel Bystron, nakoniec sa však pár dní pred nakrúcaním réžie ujal práve Jakubisko. Post Coitum sa Jakubiskovej tvorbe vymyká z viacerých hľadísk. Jedná sa o príbehovú mozaiku viacerých párov, ktoré majú poprepletané sexuálne vzťahy. Tematicky a najmä formálne sa film nepodobá na žiaden predošlý. Jakubisko nepracuje s predošlým magickým realizmom, ani inými vstupmi ireálnych prvkov. Skôr sa snaží využiť možnosti digitálnej tvorby zaujímavými prechodmi medzi jednotlivými obrazmi či zábermi. Postavám sa mení farba očí či si predstavujú, že niekoho zabili.



Obrázok 67 - Pomyselná vražda

Takisto využíva možnosti subjektívneho zobrazenia videnia postáv v prípade užitia drogy.



Obrázok 68 - Subjektívna realita

6.2.3 Rozbor a porovnanie filmu Testament

Kusturicovým ďalším filmom je francúzska koprodukcia s názvom **Testament**, v ktorej sa síce presúva z rurálneho prostredia do mesta, opakuje však tému dospievania mladého chlapca a vzťahu so starším dievčaťom (rovnako ako v debute *Spomínaš si na Dolly Bell?*) Hyperbolizuje Balkánske prostredie a mafiáni v aute zas pripomínajú komédiu *Čierna*

mačka, biely kocúr. Zvieratá opäť plnia absurdnú funkciu, napríklad krava „vysmeje“ auto, ktoré spadlo do priekopy. Opakuje sa motív kladkostroja, ktorý využil vo filme *Arizona Dream*, v tomto prípade sa chlapec zvezie na lane na lešení a následne padne zase naspäť dole. Leitmotív lietania, ako napríklad lietajúcej postele milencov vo filme *Život je zázrak*, tvorí cirkusant, ktorého vystrelili na začiatku filmu a dopadne až na konci, počas scény svadby.



Obrázok 69a,b - opakovanie motívov - kladka, mafían

Testament tematicky, ale aj formálne, pôsobí ako všetko, čo už Kusturica predstavil vo svojej predošlej tvorbe, prvky nie sú nefunkčné, avšak postrádajú autorskú originalitu. Vytvárajú skôr akýsi „kusturicovský“ zotrvačník, než autorský originálny vývoj.

6.3 Zhrnutie

Vývoj štýlu i rukopisu oboch tvorcov po ich vrcholových filmoch by sa dal považovať za pomerne podobný. Jakubisko prehlbuje fantasknosť v žánre rozprávky, Kusturica tvorí miestami až extrémnu hyperbolu Balkánu. Obaja tvorcovia zveličujú svoju predošlú prácu s ireálnom.

Jakubisko sa zo žánrového filmu opäť vracia do drámy filmom *Sedím na konári a je mi dobre*, ktorým sa navracia ku kvalitám práce s ireálnymi prvkami použitými vo filme *Tisícročná včela*. Od tohto filmu sa však jeho štýl postupne mení, film *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* nepracuje s folklórom, rurálnym prostredím ani metaforou. Pádom železnej opony sa aj z Jakubiska stáva tvorca, ktorý nepotrebuje skrývať významy za inotaje.

Jakubiskova Nejasná správa o konci sveta je akýmsi návratom k poetike magického realizmu, avšak v mnohom už hyperbolizuje a experimentuje, napríklad značným prepájaním rurálneho prostredia s moderným mestom (helikoptéra v zabudnutej dedine mimo času). Kusturica vo svojom filme Život je zázrak istým spôsobom kopíruje vývoj Jakubiska, vracia sa k téme hyperbolizácie Balkánu, avšak prvky zavše opakuje a stavia ich do pozície ohraného zotrvačníka.

Jakubisko tvorí prvý digitálny film, v ktorom mizne mágia ireálnosti a nahrádza ju prepálený efekt digitálnych postprodukčných možností. Čaro mizne rovnako ako v Kusturicovom Testamente, v ktorom neprináša nič nové, predstavuje iba viacnásobný návrat k prvkom, ktorých funkčnosť opakovaním postupne mizne.

Obaja tvorcovia sa po svojich vrcholových filmov postupne uzatvárajú do bublín, v ktorých prestávajú prinášať nové postupy či témy, ale varujú to, čo bolo označené ako overené. Namiesto napredovania sa však cykliu a tvoria zotrvačníky kedysi funkčných možností.

7 POROVNANIE POSLEDNÝCH FILMOV *BATHORY* A *NA MLIEČNEJ CESTE*

Medzi rokmi 2005 a 2006 nakrútil Jakubisko najdrahší film v histórii Slovenskej a Českej republiky. Finálne náklady na film **Bathory** sa vyšplhali na približne 400 miliónov⁵⁶ vtedajších slovenských korún, čo je v prepočte na eurá⁵⁷ približne 13 277 567,55 EUR. Zároveň je to jeho prvý film v anglickom jazyku a jedná sa o slovensko-česko-maďarsko-britskú koprodukciiu. Film bol mimoriadne divácky úspešný a len na Slovensku ho videlo okolo 400-tisíc divákov.⁵⁸ Celkovo sa považuje za zatiaľ najúspešnejší slovenský film. Mimoriadne nákladný a mimoriadne produkčne náročný film je zatiaľ (rok 2021) posledným Jakubiskovým celovečerným hraným filmom, ktorý mal premiéru v roku 2008.

Emir Kusturica nakrútil svoj zatiaľ posledný film **Na mliečnej ceste** medzi rokmi 2013 až 2016 v Srbsku, Čiernej Hore a Bosne a Hercegovine. Premiéru mal v roku 2016 na Benátskom festivale. Film je srbsko-britsko-americko-argentínskou koprodukciiou.

Oba filmy prekračujú stopáž dvoch hodín a aj napriek tomu, že sú tematicky odlišné, spájajú sa fantasknými prvkami, ktorými sa obaja tvorcovia vracajú k svojej predošlej tvorbe. Mnohé ireálne prvky, ale aj témy, sa opakujú a vytvárajú tak otázku, či dokázali režiséri priniesť ešte niečo nové, alebo len zopakovali to, čo bolo rokmi overené divákmi i festivalovými úspechmi.

⁵⁶ Divákov ovládla Bathory - Film a televízia - Kultúra - Pravda.sk. Kultúra - Pravda.sk [online]. Copyright © OUR MEDIA SR a. s. [cit. 31.07.2021]. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/31927-divakov-ovladla-bathory/>

⁵⁷ Kurz zo dňa: 31.7.2021

EUR 1 = 30,1260 SKK

Kalkulačka - www.nbs.sk. [online]. Copyright © Národná banka Slovenska. E [cit. 31.07.2021]. Dostupné z: <https://www.nbs.sk/sk/statisticke-udaje/kurzovy-listok/kalkulacka>

⁵⁸ Divákov ovládla Bathory - Film a televízia - Kultúra - Pravda.sk. Kultúra - Pravda.sk [online]. Copyright © OUR MEDIA SR a. s. [cit. 31.07.2021]. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/31927-divakov-ovladla-bathory/>

7.1 Porovnanie filmov z tematického hľadiska

Jakubiskova Bathory je príbehom o Čachtickej grófkke Alžbete (Erzsébet) Bátoriovej, ktorá bola uhorskou grófkou žijúcou medzi rokmi 1560 až 1614⁵⁹. Je nešťastne preslávená a ľudovo nazývaná ako „krvavá pani“, ktorá vraždila mladé ženy a následne sa kúpala v ich krvi, aby ostala večne mladá. Jakubisko vytvára skôr fikčný príbeh, akoby sa mal skalopevne držať dejín, z ktorých aj tak nie sú stopercentné záznamy. Jeho posledným filmom je tak inšpirácia dejinami a zaznamenanie slovenskej histórie, nie autorský film, ktorým, ako mal vo zvyku najmä v šesťdesiatych rokoch, upozorňoval a vyjadroval svoj názor nie len na súdobé dianie, ale aj ľudské charaktery či osudy. Hlavnou postavou je krásna grófkka, ktorá je ženou vo svete mužov, ktorí túžia po ženách, moci a neprestajne bojujú vo vojne. Alžbeta vychováva deti, zatiaľ čo jej manžel, gróf Nádašdy, bojuje spoločne s palatínom Jurajom Turzom, ktorý túži po Alžbete rovnako ako po jej pozemkoch a majetku, vo vojne proti Osmanom. Nádašdy prináša ako vojnového zajatca talianskeho maliara Carravaglia, do ktorého sa Alžbeta zamiluje. Jakubisko tak ako scenárista filmu vytvoril fikčnú linku, nakoľko sa v skutočnosti Alžbeta a Carravagio nikdy nestretli. Otvára však tému samoty a ľudskej túžby po kontakte a nehe, ktorú Alžbeta od svojho manžela nedostáva. Výraznou témou je téma moci, ktorú predstavuje najmä Turzo, ktorý je schopný urobiť čokoľvek preto, aby získal Alžbetine pozemky.

Linka zaoberajúca sa vraždením a krvavými kúpeľmi je napísaná Jakubiskom ako mystická a magická. Alžbete po vypití jedu, ktorý prehltila omylom, zachráni život vedma Darvulia, ktorá sa stane jej spoločníčkou a pomocou bylín a kúpeľov sa stará o zachovanie jej krásy a mladosti. Alžbeta je však pod vplyvom látok a bylín iná a jednu zo slúžok potrestá a zavraždí v amoku nožnicami. Darvulia je jej blízkou priateľkou, ktorej nakoniec prestane Alžbeta veriť a Darvulia sa ocitá v žalári, kde umiera.

V Bathory sa prelínajú témy lásky, zrady, mystiky a moci. Dalo by sa povedať, že Jakubisko opäť pracuje s overenou témou milostného trojuholníka, ktorý vytvára Alžbeta, Carravagio a Alžbetin manžel Turzo. Vraždenie mladých žien a kúpanie sa v ich krvi nahrádza bylinami a mágiou, ktorá je príznačná pre skoro všetky jeho predošlé filmy.

⁵⁹ Alžbeta Báthoryová - Čachtický hrad. Čachtický hrad - oficiálna stránka [online]. Dostupné z: <https://cachtickyhrad.eu/alzbeta-bathoryova/>

Emir Kusturica sa rovnako ako Jakubisko vrátil do minulosti, no omnoho bližšej. Opakuje tému občianskej vojny na Balkáne a dokonca vo filme sám stvárňuje hlavnú postavu Kost'a, ktorý vozí na oslíkovi mlieko cez vojnovú zónu od domu svojej kamarátky až k vojakom na fronte. Kusturica sa neopakuje iba pozadím príbehu, ale aj témami. Tak ako v komédii Čierna mačka, biely kocúr, aj tu sa jedná o násilne dohodnutú, dokonca dvojitú svadbu. Kost'a sa má vydať za kamarátku Milenu, ktorá po ňom túži, no on jej city neopätuje. Milenin brat Zaga sa má vydať za krásnu Talianku, ktorá zas túži po Kost'ovi a on po nej. Situácia sa rieši bombardovaním daného mesta a úteku Kost'a s jeho novou nevestou, ktorú stvárnila Monica Belluci.

Kusturica pracuje s témou lásky, túžby, vojny a smrti. S Jakubiskovou Bathory sa zhoduje s témou nešťastnej lásky, ktorá vzniká na pozadí krvavej vojny. Narozdiel od neho však vytvára autorský film, ktorý nevychádza zo skutočných historických udalostí.

7.2 Porovnanie filmov z formálneho hľadiska

Jakubiskova Bathory je nakrútená v širokohlom formáte 2,35:1. Jakubisko, aj napriek tomu, že spracováva historický príbeh a musí ostať verný reálnemu svetu a ilúzii reality, ktorú divák prijme, vkladá do filmu predstavy a sny, ktoré sú odlišené najmä farebnosťou do odtieňov modrej. Formálne však okrem týchto vstupov skutočne vytvára dôveryhodnú ilúziu reality, v ktorej sú logické dejové zvraty a prirodzené, neštylizované herectvo. Z hľadiska výpravy a kostýmov pracuje s dôveryhodnými historickými replikami, ktoré spolu so starostlivo vybranými lokáciami majú pôsobiť čo najviac autenticky. Ako historická dráma z obdobia stredoveku sa vymyká z celej predošlej Jakubiskovej tvorby.

Kusturicov film Na mliečnej ceste pracuje s typickou hyperbolou v správaní postáv a zobrazovania Balkánskeho vidieckeho prostredia. V porovnaní s predošlými filmami je toto zveličenie minimálne a herectvo jeho samotného ako aj Monicy Belluci je veľmi civilné. Veľkú úlohu vo filme stvárňujú opäť zvieratá a Kusturica opäť opakuje motív husích krdľov, ktoré sa energicky premávajú po krajine. Na rozdiel od Jakubiska nevkladá do filmu toľko štylizovaných predstáv, ale ireálne prvky sú formálne neodlíšenou súčasťou diegézy a vytvárajú tak Kusturicov autonómny svet. Ak sa Jakubisko pokúša o ilúziu reality, Kusturica ju vedome narúša a tvorí vlastný filmový svet.

Obidvaja režiséri tvoria moderne pôsobiaci široko formátový film, ktorý má formálne dôveryhodne odrážať realie, v ktorých sa príbehy odohrávajú. Filmy nie sú mozaikami, ale chronologicky plynúcimi dejmi, ktoré sú kauzálne.

7.3 Porovnanie filmov z hľadiska iracionálnych a magických prvkov a motívov

Jakubisko v Bathory nepracuje s princípom predošlého „panteizmu“, ale tvorí dôveryhodný obraz sveta, do ktorého vstupuje „mágia“ a bylinkárstvo ako súčasť vtedajšej doby. V skutočnosti to nie sú žiadne čary, ale chémia. Cez postavu mladého maliara vstupujú do filmu výtvarné diela, ktoré namaloval samotný Jakubisko. Výrazným vstupom ireálneho sú vložené scény predstáv a snov, ktoré tvoria jediné štylizované a ireálne prvky vo filme. V predstavách sa Alžbeta stretáva so svojim mužom, ktorý bojuje, alebo so svojim milencom Carravagiom, ktorého symbolizuje modrá ruža.



Obrázok 70 - Predstavy Alžbety

Keď Caravaggio spomína na svoje maliarske časy a zážitky v Taliansku, Alžbeta ho zanietene počúva. Jakubisko do ich rozhovoru vkladá scénu štylizovanej predstavy Talianska, ktorá ukazuje zaužívané stereotypy ako benátsky kanál či antické sochy.



Obrázok 71 - Ilustrovanie Caravaggiovho rozprávania

Všetky predstavy spája výrazná farebná štylizácia do modrej farby, poprípade spomalený obraz či celková štylizácia v kostýmoch a prostredí. Na rozdiel od predošlej Jakubiskovej tvorby, najmä vrcholovej, sú scény predstáv vkladané do filmu bez systému. Ich jedinou funkciou je buď zobraziť to, o čom počúvame, alebo to, na čo postava myslí, no táto predstava nijak neposúva dej ani nerozvíja tému.

Emir Kusturica pracuje s kombináciou reálneho a ireálneho iným spôsobom a z veľkej časti ich prepája a formálne neoddeľuje. Hlavná postava, Kost'o, má skroteneho sokola, ktorý dokáže do hudby hýbať krídlami a hlavou. Sen, ktorý Kost'o sníva o sokolovi, ktorý narazil do vrtuľníka, nie je nijak formálne odlišený a to, že sa jednalo sen, sa dozvedáme až neskôr z rozprávania. Počas hudobného večera sa jednému z hudobníkov hýbu uši do rytmu hudby. Tento prvok je vložený len sám pre seba, napríklad vo filme *Dom obesenca* sa jednej z postáv dymí z uší, čo má znázorňovať nepokoj postavy nad situáciu. V tomto prípade sa jedná len o zaujímavosť a komediálny prvok.

Kusturica opäť využíva grotesknosť. Opakuje prvok husích krdľov (*Čierna mačka, biely kocúr, Život je zázrak*), komické húpanie postáv tentokrát na starých uhorských hodinách, rovnaké, ako bolo vo filme *Arizona Dream* na silonkách. Talianka prišívá Kost'ovi ucho a postavy sa tvária, že sa nič vážne nedeje, Kost'o necíti bolesť. Milena o sebe tvrdí, že je bývalou úspešnou gymnastkou a z pomerne veľkej diaľky skočí Kost'ovi priamo na plecía. Do domu v noci prší a Kost'o sa snaží zadržať dážď tak, že sa načiahne s dvomi hrncami a jeden má položený na hlave.



Obrázok 72 - Krdel' husí



Obrázok 73 - Kyvadlový efekt

Výrazným leitmotívom je had, ktorý pije mlieko a postavám zachraňuje život. Na rozdiel od predošlých zvieracích postáv je tvorený technológiou CGI (*Computer-generated imagery*)⁶⁰, ktorá narúša dojem dôveryhodnosti a ilúzie reality.



Obrázok 74 – CGI Had pije mlieko

⁶⁰ Podľa <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/cgi> - „computer-generated imagery: images produced by a computer“ – vo voľnom preklade sa jedná o technológiu v ktorej počítač vytvára špeciálne efekty vo filmovej tvorbe. Nejedná sa teda o klasický spôsob trikov, v ktorých sa všetko deje fyzicky, skutočne na pláči alebo v postprodukcii, ale jedná sa o všetky efekty, grafiku, generované jedine cez počítač.



Obrázok 75 – CGI Had sa snaží zabiť Kosťu

8 UŽÍVANIE IREÁLNYCH PRVKOV A VÝVOJ RUKOPISU VO VLASTNEJ TVORBE POČAS BAKALÁRSKEHO ŠTÚDIA

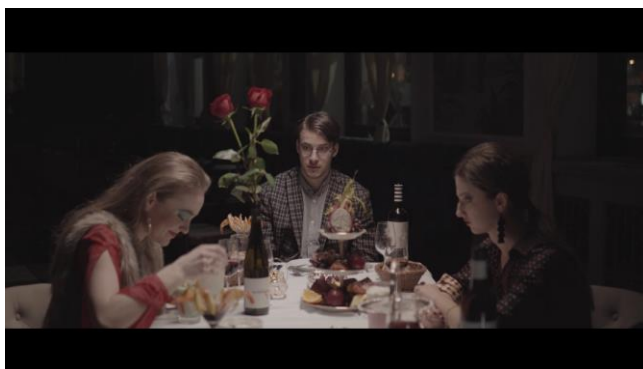
Počas môjho bakalárskeho štúdia som napísala a zrežirovala päť krátkych filmov a niekoľko krátkych reklamných spotov. Od začiatku svojej vysokoškolskej tvorby som sa pokúšala pracovať s výtvarnosťou, bohatou výpravou, dôrazom na detail a atmosféru či hudbu. Bola som inšpirovaná najmä pánom Jakubiskom a Kusturicom a snažila som sa do svojich filmov zaradiť výtvarnosť a sen. Pre analýzu som vybrala jeden film z prvého ročníka - Soirée, jeden film z druhého ročníka – Nočné návraty a svoj absolventský, bakalársky film – Ipanema.

8.1 Soirée

Soirée je päťminútovým krátkometrážnym filmom, ktorý vznikol v letnom semestri prvého ročníka v rámci projektu FoodPrint a opisuje problém plytvania jedlom. Jedná sa o naratívny film, ktorý je rozdelený na tri časti – reálny svet, snovú predstavu a opäť skok do reality.

Soirée má štýlovo jemne barokový, až štylizovaný nádych, s pomerne bohatou scénou. Je hudobne vyplnené takým spôsobom, že hudba tvorí nielen atmosféru bohatej večere, ale pracuje aj v kontrapunkte s dejom.

V prvej časti reality prichádza do uzavretej spoločnosti v luxusnej reštaurácii postava mladého muža, ktorý bol pozvaný na honosnú večeru k trom ďalším mladým ľuďom. Stáva sa svedkom absolútneho plytvania jedlom a snaží sa ostatných upozorniť a zastaviť, no nedarí sa mu to. Ostáva ignorovaným.



Obrázok 76 - Prvá časť filmu – realita

V druhej časti film prechádza do sna. Táto časť je jasne odlišená modrým svietením, širokým objektívom a preexponovaným herectvom. Takisto je zmena aj v hudbe.



Obrázok 77 – Druhá časť filmu – predstava

V tretej časti filmu sa hlavná postava mladého muža „prebúda z predstavy“ a formálne sa film navracia do reality.



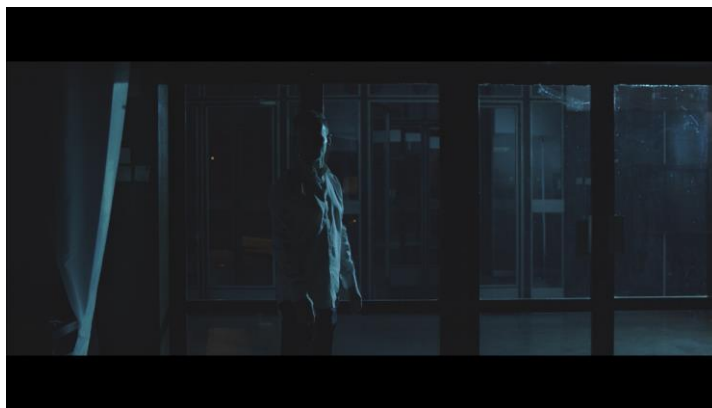
Obrázok 78 - Tretia časť filmu - návrat do reality

8.2 Nočné návraty

Nočné návraty sú desaťminútovým filmom zimného semestra druhého ročníka. Tento film vznikol na zadanie *oživená fotografia* a k námetu ma inšpirovala fotografia Karola Kállaya s dvomi mníškami hľadiacimi na mesto. Nočné návraty sú naratívny filmom, ktorý opäť pracuje s časťami reality a s časťami sna. Oproti *Soirée* je však realistickejšou drámou, ktorá síce pracuje s atmosférou a hudbou, avšak oveľa civilnejším spôsobom.

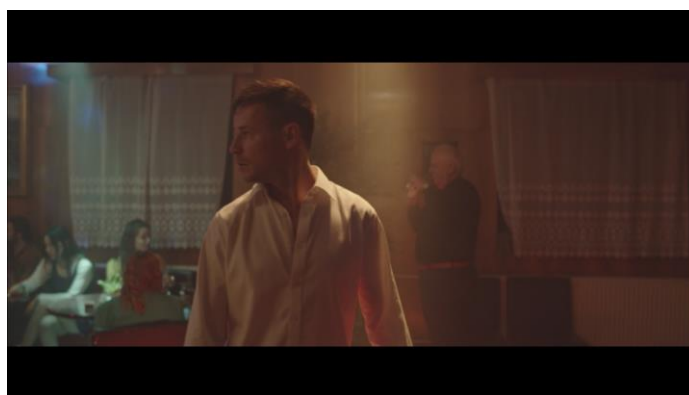
Filmový dej je rozdelený na všetko, čo sa stane pred snovým zážitkom v nočnom klube a po ňom. Hlavná postava muža v stredných rokoch žije bežný uponáhľaný život kancelárskeho človeka, ktorý má v pláne zbúrať starú budovu s bývalým tanečným klubom.

Vo filme sa objavuje motív fotografie muža stojaceho nad výhľadom na mesto a klavírny motív. Hlavná postava sníva sen o tom, že z hudobného klubu sála hudba. Muž sa však prebudí vždy, keď sa snaží vstúpiť dnu. Sen je opäť odlišený modrým svietením.



Obrázok 79 - Formálne odlišený sen

Časť filmu so snovým zážitkom nie je formálne nijak odlišená. Jedinou štylizovanou časťou je záver obrazu a tanečná pasáž. Hlavná postava muža sa po opakovanom sne ide v noci presvedčiť, či klub naozaj ožil. Je tomu tak, klub je plný ľudí a dokonca je v ňom muž, ktorý bol na fotografii.



Obrázok 80 - Hlavná postava v oživenom klube



Obrázok 81 - Formálne odlišená pasáž scény oživeného klubu

Keď sa hlavná postava ostrým strihom ocitá ráno v rovnakej budove a ide sa presvedčiť o pravosti nočného zážitku, nachádza priestor rovnaký, aký bol predtým. Nábytok je opäť zabalený pod igelitom a nikde nikoho nie je.



Obrázok 82 - Naspäť v realite

Nočné návraty pracujú rovnako ako Soirée s formálne odlišeným snom, ale takisto využívajú aj scénu predstavy (oživený nočný klub), ktorá už nie je formálne odlišená. Celý film pôsobí realistickejšie a civilnejšie.

8.3 Ipanema

Ipanema je dvadsaťminútovým bakalárskym filmom, ktorý vznikol ako autorský počín. Jedná sa o paralelný príbeh dvoch mladých ľudí, tanečnice Ester a pracovníka práčovne Olivera, ktorí si začnú písať lístky smerujúce z divadla do čistiarne.

Ipanema nepracuje so žiadnou snovou sekvenciou ani formálnou či inou štylizáciou. Jedná sa o príbeh, ktorý pracuje s mágiou každodennosti. Žánrom je drámou, v ktorej pracujem aj naďalej s hudbou a atmosférou, avšak neštylizujem ani prostredím, ani hereckým prejavom. Chlapec v čistiarni počúva latinskoamerický jazz cez magnetofónové pásky a starý walkman, píše lístočky zákazníkom cez čisté odevy. Komunikuje s druhou hlavnou hrdinkou cez lístočky a keď sa konečne stretnú, ich cesty sa na konci filmu opäť rozdelia.



Obrázok 83 - Hlavné postavy filmu Ipanema

Ipanemou som postupne dospela k tradičnej dráme, ktorá nevyužíva snové sekvencie ani iné, či už formálne alebo naratívne ireálne prvky a postupy. Jedná sa o čisto veristický film, ktorý síce pracuje s metaforou, ale najmä vo významovej rovine. Aj napriek tomu, že sa jedná o realistický príbeh, ponechala som si trochu všednej mágie v paralelnosti dvoch ľudských životov, ktoré sa pretnú iba na krátku dobu, aby sa mohli opäť posunúť ďalej.

ZÁVER

Aj napriek tomu, že Juraj Jakubisko a Emir Kusturica pochádzajú z rôznych krajín bývalého východného bloku a ich tvorba sa úmerne neprekrývala, cítiť v nej výrazný vplyv spoločnej alma mater, katedre réžie na pražskej FAMU. Obaja tvorcovia dokázali, že aj alegoricky orientovaný film, ktorý systematicky využíva magické prvky a motívy, dokáže byť svetovo úspešný a uznávaný a to aj za tých podmienok, že sa jedná o film autorský a európsky.

V teoretickej časti práce som predstavila životopisy oboch tvorcov a našla obdobia, ktoré ich spájajú a stavali im do umeleckej kariéry podobné prekážky. Prirovnala som ich tvorbu k talianskemu režisérovi Federicovi Fellinimu a našla spoločné znaky všetkých troch tvorcov a objasnila tak ľudové pomenovanie „slovenský Fellini“ a „Fellini Balkánu“.

V analytickej časti práce som cez obsahlu analýzu hranej dlhometrážnej tvorby oboch tvorcov najskôr vyhládala odlišnosti a podobnosti ich nástupu k hranému filmu. V porovnaní ich debutových filmov som prišla k záveru, že Juraj Jakubisko začal svoju cestu alegorickým spôsobom a tvoril v duchu tohto odvetvia československej novej vlny. Jeho debutový film síce ešte nesie formálne i obsahové znaky aj verizmu, ale ďalšie diela, až po film *Dovidenia v pekle, priatelia*, by sa dali nazvať metaforickými feériami, v ktorých jasne vytvára autonómny, magický svet plný inotajov, ktorý búra ilúziu reality. Naopak Emir Kusturica koncipuje svoj debutový film ako film veristický, drží sa klasickej naratívnej štruktúry, ktorá má vytvárať pocit ilúzie reality. Už vo svojom debutovom filme však dopĺňa realitu prvkami, ktoré sú mystické.

Ďalšou časťou analýzy je obdobie ich tvorby medzi debutovým a vrcholovým filmom, v ktorom sa ich cesty začnú pozoruhodne približovať. Kým Jakubisko prechádza od alegórií k verizmu, Kusturica robí presný opak a do svojich filmov postupne pridáva prvky ireálneho sveta, až tvorí film *Arizona Dream (1993)*, ktorý by sa dal svojou metaforickosťou, prelínaním sna a skutočnosti a ireálnych prvkov zasadených do reality prirovať k Jakubiskovým feériám šesťdesiatych rokov. Naopak Jakubiskov film *Nevera po slovensky (1981)* sa podobá na Kusturicove prvé dva filmy, nakoľko sa vyhýba alegórii, pracuje s klasickou naráciou a verne zobrazuje slovenské rurálne prostredie.

Vrcholové filmy oboch tvorcov som určila nielen na základe ich mimoriadnej úspešnosti a diváckemu ako aj odbornému vysokému hodnoteniu, ale aj na základe dosiahnutia absolútneho „dovývinu“ ireálnych prvkov, ktoré vytvárali v celej predošlej tvorbe. Obaja aj napriek rôznym cestám dosiahli rovnakého a *Tisícročná včela* tak ako *Underground* sú

filmami s autonómnym filmovým svetom, v ktorých sa ireálne prvky stávajú absolútnou, nepopierateľnou súčasťou filmovej diegézy a môžeme hovoriť o prvkoch magického realizmu vo filmovom umení. Vzniká *zázračné reálno*, ktoré, narozdiel od predošlých filmov, nie je tvorené iba vkladáním ireálnych prvkov, ale ireálnych prvkov, ktoré vznikli systematickým vývojom na základe autorskej predošlej tvorby.

Od vrcholových filmov skúmam vývoj až po film posledný, ktorý sa ráta do začiatku roku 2021. U oboch autorov som vyskúmala podobné prvky opakovania ireálnych prvkov, tém, motívov a tvorenia absurdnosti. Kusturica aj Jakubisko po svojich vrcholových filmoch vytvorili filmy žánrové, v ktorých užili svojho nadobudnutého vrcholového štýlu slobodne, bez obmedzovania zložitým dejom. V ďalších filmoch však už opakovali samých seba a vlastné, opakujúce sa prvky, stavali do absurda, hyperboly, ktorá s kombináciou neustáleho opakovania už dávnejšie vymyslených a vytvorených prvkov a dejov, sa stáva postupne nefunkčnou.

Vo svojich posledných filmoch stavajú na tom, čo bolo overené ako úspešné a obľúbené, neprinášajú však nič nové. Jakubisko do svojho filmu *Bathory* vkladá scény snov a predstáv, ktoré sú samoučelné, Kusturica tým istým spôsobom opakuje overené prvky, motívy a témy, pridáva však magický realizmus v podobe CGI, počítačom generovanej grafiky, čím ničí jeho tradičnú podstatu.

V poslednej kapitole som v krátkosti rozobrala trojicu vlastných školských filmov od prvého do tretieho ročníka. Vo filmoch som postupne prešla od štylizácie a snových sekvencií až ku takmer absolútnemu verizmu v podobe absolventského filmu, ktorý už neobsahuje žiadne snové sekvencie, avšak snaží sa rozvíjať prácu s hudbou a celkovou atmosférou v rámci žánru klasickej drámy s dôrazom nie na štylizáciu a vizuálnu stránku, ale najmä príbeh.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

- 1) MACEK, Václav a Jelena PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Druhé rozšírené vydanie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 29275852
- 2) JAKUBISKO, Juraj. *Živé striebro*. Praha: XYZ, 2013. ISBN 9788073887797
- 3) GOCIC, Goran. *The Cinema of Emir Kusturica: Notes from the Underground*. Wallflower Press, 2001 ISBN 978-1903364161
- 4) MICHALOVIČ, Peter; ZUSKA, Vlastislav. *Juraj Jakubisko*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2005. ISBN 8085187434
- 5) DUDKOVÁ, Jana. *BALKÁN ALEBO METAFORA*. Bratislava: Veda, 2008. ISBN 978-80-224-1010-6
- 6) Piaček, Jozef; Kravčík, Miloš, edi. (1999), „*Filit*“, *FILIT : Otvorená filozofická encyklopédia*, Verzia 3.0, Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, Fakulta matematiky, fyziky a informatiky, Katedra aplikovanej informatiky (vyd. 2001-03-01)
- 7) KLEMANOVÁ, Kristína. *Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hôľ, Martin Ťapák, ČSSR/Slovensko 1971)*. Bakalárska práca. Olomouc, UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, FILOZOFICKÁ FAKULTA, KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNIČH STUDIÍ, 2013
- 8) KUSTURICA, Emir. *Kde jsem v tom příběhu já?* Praha: Freytag & Berndt, 2012. ISBN 978-80-7445-065-5
- 9) MIHÁLOVÁ, Herta. *Prvky magického realizmu v slovenskej literatúre v kontexte magického realizmu latinskoamerického*. Bakalárska práca. Brno, MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNE, FILOZOFICKÁ FAKULTA, ÚSTAV SLAVISTIKY, 2008

ZOZNAM OBRÁZKOV

<i>Obrázok 1 - Juraj páli papiere vo vani vo filme Kristove roky</i>	31
<i>Obrázok 2 a,b - Dinov kamarát skúša hypnózu vo filme Spomínaš si na Dolly Bell?</i>	31
<i>Obrázok 3 - Dino spolu s kamarátom skúšajú rituál, ktorý im má rozjasniť pleť</i>	32
<i>Obrázok 4a,b – Juraj skúša na Jane rituál proti čakaniu</i>	33
<i>Obrázok 5 – Augustín Kubán ako Smrť vo filme Zbehovia a pútnici</i>	38
<i>Obrázok 6 - Prestrih na štylizovanú realitu vo filme Zbehovia a pútnici.....</i>	38
<i>Obrázok 7a,b,c,d – Malikova námesačnosť</i>	41
<i>Obrázok 8 - Perhan skúša telekinézu na moriakovi vo filme Dom obesenca</i>	42
<i>Obrázok 9 - Otec Azry, ktorému sa dymí z uší vo filme Dom obesenca</i>	43
<i>Obrázok 10a,b,c,d – Monumentálna scéna obradu</i>	43
<i>Obrázok 11 - Perhanov dom visí na lane</i>	44
<i>Obrázok 12a,b - Lietajúca nevesta, Nevesta zmizla, ostal už len závoj.....</i>	45
<i>Obrázok 13 - Moriak ako predzvest' sna</i>	45
<i>Obrázok 14 - Babička pred Milánskym dómom.....</i>	46
<i>Obrázok 15 - Perhan s babičkou v rodnej osade</i>	46
<i>Obrázok 16 - Jakubisko: Štylizovaná realita, Obrázok 17 - Jakubisko: Scéna predstavy ..</i>	46
<i>Obrázok 18 - Kusturica: Realita, Obrázok 19 - Kusturica: Sen.....</i>	47
<i>Obrázok 20 - Azra rodí a pritom levituje.....</i>	47
<i>Obrázok 21a,b - Perhan dvíha mysl'ou vidličku do vzduchu a zabíja</i>	48
<i>Obrázok 22 - Páv na kolieskach</i>	49
<i>Obrázok 23a,b - Matúšov sen a realita.....</i>	51
<i>Obrázok 24a,b - Dievča hrá na klavír v exteriéri, obraz sa mení a dievča je v televízii</i>	51
<i>Obrázok 25 - Scéna rómskej svadby, Obrázok 26 - Scéna naháňačky cez lopúchy</i>	52
<i>Obrázok 27a,b - Spomalenie obrazu a štylizované herectvo</i>	53
<i>Obrázok 28a,b - Scéna tradičnej svadby</i>	53
<i>Obrázok 29 - Eskimák v sne, Obrázok 30 - Rodina Eskimákov pečie rybu</i>	55
<i>Obrázok 31 - Axelov sen cestou do Arizony</i>	55
<i>Obrázok 32 - Liečenie v Mexiku</i>	56
<i>Obrázok 33 - Grace visí na silonkách</i>	57
<i>Obrázok 34 - Axel aj Elaine sa vznášajú</i>	57
<i>Obrázok 35 - Axel a jeho strýko ako Eskimáci, Obrázok 36 - Ryba lieta cez prázdne ulice</i>	58
<i>Obrázok 37- Ryba letí okolo stroja na lietanie,</i>	
<i>Obrázok 38 - Ryba zmizla, stroj sa rozpadol.....</i>	58
<i>Obrázok 39 - Samovražda Grace, v pozadí bleskom zasiahnutý strom.....</i>	59

<i>Obrázok 40a,b,c - Rozdelenie deja na časti vo filme Underground</i>	66
<i>Obrázok 41 - Záber z pohľadu včiel</i>	67
<i>Obrázok 42 - Ružový dážď, Obrázok 43 - Letný ľadovec</i>	68
<i>Obrázok 44a,b - Rôzna štylizácia v bruchu veľryby</i>	68
<i>Obrázok 45 - Zjavenie Tisícročnej včely</i>	69
<i>Obrázok 46 - Žeravá guľa ničí mlyn</i>	70
<i>Obrázok 47 - Slon kradne topánky</i>	70
<i>Obrázok 48 - Crny prežíva elektrošoky</i>	71
<i>Obrázok 49 - Crny a Marko zastrelia rybu</i>	72
<i>Obrázok 50a,b,c - Porovnanie vývoja motívu nevesty</i>	72
<i>Obrázok 51 - Jovanova nevesta v rieke</i>	73
<i>Obrázok 52a,b - Záverečné snové hostiny</i>	74
<i>Obrázok 53 - Perinbaba, čarovná guľa, malý Jakub</i>	77
<i>Obrázok 54a,b - Cirkusant</i>	77
<i>Obrázok 55 - Scéna svadby a dážď tvorený z lupeňov kvetov</i>	78
<i>Obrázok 56a,b,c - Hyperbola Balkánu – husi, zlaté zuby, prasa žerie trabant</i>	79
<i>Obrázok 57a,b, c -Zare čaruje</i>	80
<i>Obrázok 58a,b - Nahá Ester v predstave</i>	81
<i>Obrázok 59 - Zimné jablká</i>	82
<i>Obrázok 60 - Anjel</i>	82
<i>Obrázok 61 - Margita v predstave</i>	83
<i>Obrázok 62a,b - Retrospektíva Nony</i>	84
<i>Obrázok 63 - Muži v skafandroch ničia nákazu</i>	85
<i>Obrázok 64 - Vrtuľník nad dedinou</i>	85
<i>Obrázok 65 - Oslica, ktorá zachránila život</i>	86
<i>Obrázok 66a,b - Lietanie v posteli</i>	86
<i>Obrázok 67 - Pomyselná vražda</i>	87
<i>Obrázok 68 - Subjektívna realita</i>	87
<i>Obrázok 69a,b - opakovanie motívov - kladka, mafián</i>	88
<i>Obrázok 70 - Predstavy Alžbety</i>	93
<i>Obrázok 71 - Ilustrovanie Caravaggiovho rozprávania</i>	94
<i>Obrázok 72 - Krdel' husí</i>	95
<i>Obrázok 73 - Kyvadlový efekt</i>	95
<i>Obrázok 74 – CGI Had pije mlieko</i>	95
<i>Obrázok 75 – CGI Had sa snaží zabiť Kostú</i>	96

<i>Obrázok 76 - Prvá časť filmu – realita</i>	<i>97</i>
<i>Obrázok 77 – Druhá časť filmu – predstava</i>	<i>98</i>
<i>Obrázok 78 - Tretia časť filmu - návrat do reality</i>	<i>98</i>
<i>Obrázok 79 - Formálne odlišený sen</i>	<i>99</i>
<i>Obrázok 80 - Hlavná postava v oživenom klube.....</i>	<i>99</i>
<i>Obrázok 81 - Formálne odlišená pasáž scény oživeného klubu</i>	<i>100</i>
<i>Obrázok 82 - Naspäť v realite</i>	<i>100</i>
<i>Obrázok 83 - Hlavné postavy filmu Ipanema</i>	<i>101</i>

ZOZNAM FILMOVÝCH ZDROJOV

Guernica [krátkometrážny študentský hraný film]. Réžia Emir KUSTURICA. Československo, FAMU, 1978.

Čekají na Godota [krátkometrážny študentský hraný film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, FAMU, 1966.

Kristove roky [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, 1967.

Sjecas li se, Dolly Bell [slovensky Spomínaš si na Dolly Bell?] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Juhoslávia, 1981.

Zbehovia a pútnici [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, 1968.

Vtáčkovia, siroty a blázni [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Francúzsko, 1969.

Dovidenia v pekle, priatelia [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Taliansko, 1970/1990.

Otac na službenom putu [slovensky Otec na služobnej ceste] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Juhoslávia, 1985.

Dom za vešanje [slovensky Dom obesenca] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Juhoslávia/Veľká Britávia/Taliansko, 1988.

Arizona Dream [film]. Réžia Emir KUSTURICA. USA/Francúzsko, 1993.

Dovidenia v pekle, priatelia [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Taliansko, 1970/1990.

Postav dom, zasad' strom [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, 1979.

Nevera po slovensky [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, 1980.

Tisícročná včela [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Západné Nemecko/Rakúsko, 1983.

Underground [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Fed. Rep. Juhoslávie/Francúzsko/Nemecko/Bulharsko, 1995.

Perinbaba [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Západné Nemecko/Rakúsko/Taliansko, 1985.

Pehavý Max a strašidla [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Západné Nemecko/Rakúsko/Francúzsko/Španielsko/Taliansko, 1987.

Sedím na konári a je mi dobre [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo/Západné Nemecko, 1989.

Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Československo, 1992.

Nejasná správa o konci sveta [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Slovensko/Česko, 1997.

Crna mačka, beli mačor [slovensky Čierna mačka, biely kocúr] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Fed. Rep. Juhoslávie/Francúzsko/Nemecko/Rakúsko/Grécko, 1998.

Post Coitum [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Česko, 2004.

Život je čudo [slovensky Život je zázrak] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Srbsko a Čierna hora/Francúzsko/Taliansko, 2004.

Zavet [slovensky Závet] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Srbsko/Francúzsko, 2007.

Bathory [film]. Réžia Juraj JAKUBISKO. Slovensko/Česko/Maďarsko/Veľká Británia, 2008.

Na mlečnom putu [slovensky Na mliečnej ceste] [film]. Réžia Emir KUSTURICA. Srbsko/Veľká Británia/USA, 2016.

Soirée [krátkometrážny hraný študentský film]. Réžia Daniela SLÁVIKOVÁ. Česko, UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ, 2019.

Nočné návraty [krátkometrážny hraný študentský film]. Réžia Daniela SLÁVIKOVÁ. Česko, UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ, 2019.

Ipanema [krátkometrážny hraný študentský film]. Réžia Daniela SLÁVIKOVÁ. Česko, UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ, 2021

