

## CHODENIE PO LANE DOMÁCA TVORBA STANISLAVA BARABÁŠA

Pavel Branko

Stanislav Barabáš (1924 – 1994) začínal bežným, v Československom filme zažívaným spôsobom: v Spravodajskom filme. Jeho tvorivé vrcholy vyrástli doma – kým zahraničná, početne rozsiahlejšia časť má síce dosť špičiek a neklesá pod štandard, no vrcholy rovnakej priekopníckej razancie už nevykazuje. Pritom začínal v čase, ktorý tvorivým výbojom nežičil. V čase, keď prvá vlna obrazovo reportážnej, no najmä kvázireportážne inscenovanej publicistiky nesenej prvotným protifašistickým nábojom prechádzala do polohy reglementačného ždanovizmu, v ktorom prvotný autentický impulz vytlačali tematické povinné jazdy. Úľava, že vojna sa predsa len skončila a život prešiel do rekonštrukčného vzopätia, plodila v prvej fáze patetizmus, ktorý súznel s vnútornými umeleckými postojmi a zväčša nebol plodom vonkajšieho tlaku. Tento patetizmus mal teda predsa len bližšie k dobovej povojnovej atmosfére, i keď sa vyjadroval rovnako bombastickou rétorikou ako publicistika z čias farskej republiky a ako rovnaké vyjadrovacie figúry a postupy aplikované po roku 1948 na budovateľské témy, čerpané už z civilného života. A práve v tejto fáze, po prvej povojnovej vlne Bielikovej generácie, odchovanej ešte časmi Nástupu, vstupuje roku 1950 na scénu Stanislav Barabáš agítkou *Zem môže dať viac*.

Kostru hurá-politicky organizovanej kvázireportáže na tému boja o zrno tvorí súvislé sprievodné slovo v apelatívno-oslavnom podaní Ladislava Chudíka, ako bolo vtedy zaužívané, a naň ponavliekané, vzorovo zrežirované epizódy z dobre fungujúceho mechanizmu družstiev a štátnych majetkov, čiastočne podložené hudobným podkresom, ešte vzácnejšie reálnym ruchom a ani raz reálnym slovom družstevníka či funkcionára, ktorých od divákovho ucha delí tlmočnický most sprievodného slova. Naživo k nám prenikne len hudba kapely na záverečnej dožinkovej tancovačke, korunujúcej úspech celoročného úsilia. Trochu premrštene by sa výsledok dal teda označiť za rozhlasovú reláciu ilustrovanú pohyblivým obrazom.

Nemýľme sa však, nehovoríme tu iba o Barabášovej agitke. Z tohto kadluba sa v tom čase odlievali ingoty asi všetkých agitreportáží z radostnej budovateľskej súčasnosti, a to nielen na Slovensku. Dosvedčuje to aj nasledujúca Barabášova agitka *Hrdinovia práce* (1951), venovaná Podbrezovským železiarňam, a to aj s historickým obzretím na revolučné tradície kraja. Napriek zhodnosti kadluba sa tento film od predošlého predsa len aj odlišuje. Protagonisti sú individualizovanejší, dráhu sústružníka Júliusa Slabeya sleduje autor priebežne až po celoštátne vyznamenávanie na Pražskom hrade a najmä tu otvorene zaznejú hlasy nespokojnosti s brzdiacou funkciou vedenia závodu, slovom, „vyšších miest“. To sa kadlubu asi predsa len vymyká.

Z dnešného pohľadu však zaujme najmä to, čo kamera prezrádza o pracovných podmienkach mimovoľne, lebo vtedy to patrilo k normálu. Tak sa od sústruženej tyče odvíjajú zvlnené háďatá kovu, občas aj odfrkne trieska, ale sústružník pracuje bez ochranných okuliarov. Konečný výrobok je podstatne tenší než východisková tyč, ale hoci ide o portrét zlepšovateľa, nikde nepadne slovo o mrhaní materiálom, ktoré sa v tábore mieru a socializmu ešte dlho potom nestane ekonomicky závažnou témou.

Od týchto bežných agitiek z prúdu dobovej agitpropovej produkcie sa nasledujúci Barabášov vyše hodinový, čiastočne strihový, čiastočne dokrútkový dokument *Za slobodu!* (1954) odlišuje mnohým, nie iba dĺžkou. Dokonca aj eticky, lebo predstavuje prečesanú verziu mýtovotvorby okolo SNP oproti Bielikovmu rovnomennému etalónovému filmu z roku 1945, ktorého podklady vznikali priamo v ruchu povstania. Bielikov film, ktorý prezentoval povstanie predovšetkým ako spontánnu ľudovú vzburu proti farskej republike a následne proti nemeckým okupantom, ktorých si proti nim prizvala (bez náležitého vyzdvihovania organizátorského podielu KSS), bol vtedy potichu odstavený, no Barabáš pri reinterpretácii SNP nielenže prevzal jeho titul bez odkazu na zdroj, ale aj z neho čerpal ako z jedného zo zdrojov. Napokon, nebol v tom sám, tzv. bielikovské zábery sa v tých časoch nadhlo stali takrečeno filmárskym verejným majetkom, začleňovaným do všetkých filmov, ktoré sa nejako dotýkali témy.

Zaujímavejšia je však mýtovotvorná služobnosť dobe, lebo keď sa „buržoázni nacionalisti“ po čase dočkali rehabilitácie a Gustáv Husák začal stúpať po rebríčku moci, stala sa napokon jeho interpretácia SNP záväzným kánonom, na ktorý mohla potom historiografia oficiálne siahať až po Novembri '89, hoci tá neoficiálna, zahnaná do podzemia, naň siahala už skôr.

V roku 1955, v tieni ovzdušia po procese proti „buržoáznym nacionalistom“, však Barabáš sarkasticky sponchyňuje jednak Gustáva Husáka, jednak generála Jána Goliana, ktorý tu figuruje ako poskok londýnskej vlády, stavajúcej sa k povstaniu chrptom. Rozhodujúcim činiteľom sa v tomto podaní stáva gottwaldovské vedenie

z moskovského exilu, pomoc sovietskej armády a sovietskeho partizánskeho hnutia. Pri takejto účelovo redukovanej interpretácii je potom výsledkom podoba, ktorá sa pri spätnom pohľade javí ako snaha dokumentaristicky podložiť práve prevládajúcu oficiálnu verziu. Alebo sa s ňou v tom čase ako „veriaci marxista“<sup>1</sup> naozaj stotožňoval? Teda s verziou, ktorej literárnu podobu skoncipoval Roman Kaliský? Explicitné vyjadrenie na tú tému od neho nemáme – na rozdiel od jeho súčasníkov typu Ladislava Mňačka, Juraja Špitžera či Jána Roznera. Zato nepriamo sa k tomuto jednorozovému vybočeniu z vlastného etického kánonu, ktoré ostalo v jeho živote jediným, vyjadril zreteľne. Na celej jeho plodnej tvorivej dráhe, zahrnujúcej päť domácich diel, z toho štyri kinofilmy a jeden televízny, a devätnásť zahraničných televíznych filmov či inscenácií, už nikde nenájdeme takú nápadnú časovú prieluku, aká delí dokument *Za slobodu* (1956) od hraného debutu *Pieseň o sivom holubovi* (1961). Za tými piatimi rokmi asistovania u režisérov Paľa Bielika a Františka Kudláča, zavŕšenými návratom k téme SNP, sa zjavne skrýva kritické obdobie sebaspytovania toho, ako ju stvárnil tesne pred Chruščovovým prelomovým prejavom na tému zločinov stalinskej éry. Doložiť sa to nedá. Ale ani vysvetliť ničím iným, lebo postavenie mal na Kolibe pevné a ani politický establišment ho nepokladal za „kontroverzného“. Kontroverzné bez úvodzoviek bolo v tom čase Štúdio krátkych filmov, kde prakticky súčasne s Barabášovým prisluhovačským obrazom SNP vstúpil do polemiky s vlastnou poľomkiniádou na tému združstevňovania Ján Lacko filmom *Pribetská jar* (1956). Napokon, celé štúdio vtedy pod vedením Miroslava Horňáka vstupovalo do vývinovej fázy označovanej vzletnou charakteristikou *zlatá éra slovenského dokumentu*. Spoluvytvárali ju niektorí z budúcich protagonistov *zlatých šesťdesiatych*, ako Štefan Uher či Martin Hollý, a dovtedajší dokumentarista Stanislav Barabáš pri tom nebol. Dosť dôvodov na to, aby ten rozpor tvorcu s Barabášovou hierarchiou hodnôt škrel.

### ***Pieseň o sivom holubovi***

A tak sa so Stanislavom Barabášom znova stretáme až po päťročnej prestávke, a to na pôde tej istej témy SNP, ibaže v novom poetickom kľúči. Novom nielen preňho, ale pre celú slovenskú kinematografiu, aspoň pokiaľ ide o hraný film. Len o hraný, lebo v Štúdiu krátkych filmov si možnosti tejto lyricko-impresívnej poetiky už pred

<sup>1</sup> Eduard Grečner, *Film ako voľný verš*. Bratislava: SFÚ 2015, s. 81.

Barabášom vyskúšali Štefan Uher (*Niekedy v novembri*, 1958) a Martin Hollý (*Ludia na vode*, 1958). A ani v československom rámci to nebolo nówum. Pod hlavičkou poézie všedného dňa predsa už predtým prichádzali poeticko-lyrické úniky zo zošnurovanej prítomnosti aj v Čechách: *Túžba* (1958) Vojtěcha Jasného a *Holubica* (1960) Františka Vláčila, kde nájdeme nielen vzácnu tematickú príbuznosť – holuba, ale aj motív postrelenia, ibaže tu namiesto dedinského praku mestskou vzduchovkou.

Takže skôr než otázku prvenstva si hodno všimnúť, že chruščovovský *odmāk* zrodil na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov vo všetkých kinematografiách socialistického bloku pomerne široký front posunu od dramatického či epického princípu k poetickému, lyrickému, impresívnemu. V ZSSR vyrástol z neho na emblém názorového čírenia duchov a búrlivých diskusií kľúčový motív básne Borisa Sluckého *Fyzici a lyríci* (1959), a hoci sa v ňom autor stavia na stranu *fyzikov*, teda konštruktivistickjšieho prístupu k témam, chopila sa ho v umení najintenzívnejšie strana *lyrikov*. Súbežne s *odmāk*om sa totiž všeobecne šírila pocit, že rozvoľnenú, impresívnu, lyrickú dramaturgickú stavbu je ideologicky ťažšie chytať za slovo, a teda aj reglementovať, a to asi zrodilo prvotný popud vykročiť týmto smerom, ktorému establišment síce nedržal palce, ale – najmä vzhľadom na veľké medzinárodné úspechy – ani ho výslovne nevytláčal zo scény.

Ako blesk z jasného neba totiž otvoril víťazné ťaženie tejto poetiky Kalatozovov film *Žeriavy tiahnu* (1957), ktorý sa stal udalosťou MFF Cannes 1958 a tým ovládol diskusné pole aj v celom socialistickom tábore. Konzervatívne sily establišmentu, ktorý sa zľakol nečakaných dôsledkov XX. zjazdu KSSZ, sa ešte nestačili zoskupiť na protiútok, a keď sa im roku 1964 podarilo „obnoviť poriadok“, ani ten už v kultúre nesiahahal tak ďaleko, aby veci vrátil do predchruščovovských koľají. Navyše VGIK vtedy viedli osobnosti s vysokou osobnou i umeleckou autoritou, medzi nimi Michail Romm, a pod ich patronátom udrela na lyrickú strunu nová generácia – básnici filmového plátna ako Andrej Tarkovskij, Marlen Chucijev či Georgij Danelija. Vystúpili mnohostranní a mnohostrunní umelci z rozhrania oficiálneho priestoru a samizdatu na čele s Vladimirom Vysockým a Bulatom Okudžavom, v republikových kinematografiách vykročili týmto smerom osobnosti ako Sergej Paradžanov, Michail Kalik či celá plejáda adeptov z krajín islamskej kultúrnej sféry, spájajúcich lyrickú nehu so špecifickým humorom.

Toto je širšie pozadie kvasu v krajinách socialistického tábora, ktorý umožnil presadiť sa u nás, ale aj v kultúre väčšiny ostatných ľudovodemokratických krajín netradične rozvoľneným poetikám. Bez tejto zmeny paradigmy v kultúre ZSSR by sa taký krok v jeho satelitných krajinách sotva bol mohol podariť. A len v tomto kontexte,

materiálne dotovanom veľkorysým financovaním kultúry, mohla vyrásť československá poézia všedného dňa, aby sa potom v oblasti filmu rozkonárila do zrodu a rozkvetu čs. filmového zázraku, ktorý svojou amplitúdou presiahol mantinely ambícií, ale aj umeleckých špičiek ostatných socialistických kinematografií. Takto sa aj Barabášov hraný debut potom javí nie ako prvolezectvo, ale ako jedna zo špičiek novo sa formujúcej, slobodnejšej filmovej poetiky v Československu. Napokon, umenie nie je šport. A čo teda z tohto prvotného impulzu, detského pohľadu na vojnu dospelých, vyústilo do výsledného tvaru *Piesne o sivom holubovi*?

Dešifrovací kľúč ponúka už tá *pieseň* v názve. Nie príbeh, čiže epika, ale práve pieseň, čiže lyrika. Metaforický emblém tvorí holub, ktorý film rámcuje – v úvode ako stelesnenie voľnosti, kontrastu k učiteľskej šikane, symbolizujúcej diktátorský režim, v závere čosi ako symbol duše, skrze ktorý Rudkov krátky život odlieta do nekonečna.

Holub patrí k archetypálnym znakom mieru a nádeje už od Starého zákona. Picasso mu pridal bojovný rozmer, čím umožnil prisvojiť si ho a zapriať do služieb systému, ktorý si mier na svoju mieru vynucoval silou. Marenčin – Bukovčan – Barabáš ho vracajú k jeho pôvodnému významu. Nie náhodou ho ako symbol postrelí šarvanec, ktorý má od zurvalectva ešte ďaleko do chlapa, na akého sa štylizuje a ktorým tak túži byť. Nie náhodou ho vypelhá a vypustí na slobodu symbol čistoty, dieťa, konajúce intuitívne v situáciách, ktoré presahujú jeho obzor chápania a reflexie. A po tretie – nie náhodou je pri tom dievča, budúca žena ako symbol kontraktivity medzi ochranou života a výbojným chlapstvom, ktorého krajným excesom je vojna.<sup>2</sup> Naozaj nie náhodou – aj tu, aj vo *Zvonoch pre bosých* (1965), ktoré tak isto skúmajú medzné ľudské situácie, ibaže v inej konštelácii – žena symbolizuje princíp života proti smrti, reprezentovanej v oboch prípadoch vojnou ako „mužskou záležitosťou“. Lenže Ulka tu nefiguruje len ako budúca žena, lež, v prítomnosti, ako dieťa a v tom sú si tu dievčence a chlapci rovní v paradigmatickej situácii dieťa a vojna, nútiaca ich rozhodovať sa vo veciach, ktoré presahujú ich obzor, a vynášať o nich kategorické sudy. Len preto sú pre chlapcov vojenské prilby, znamenie vojaka – a metonymicky aj vojny –, iba rekvizitou šantivej hry na vojakov. A pre dievčence zas konzervatívny, archaický vzorec pasívneho, obetavého ženstva. Nie je však spoločenstvo tejto dediny ako celok archaické, takže každý prvok modernejšieho rodového chápania by tu vyznel ako cudzí, implantovaný prvok?

<sup>2</sup> Podľa Barabáša práve *Zvony pre bosých* naštrbili jednu poveru a ukázali, že „nech sa vojna skončí akokoľvek, človek z nej vždy vyjde porazený“. Antonín J. Liehm, *Ostro sledované filmy*. Praha: NFA 2001, s. 223.

V zásade ide o film poviedkový, teda poskladaný z epizód, pričom rešpektuje dobový interpretačný kánon SNP, inak by sotva bol vznikol. Epizódy však jednak kontinuitou ústredných postáv, jednak historickou nadväznosťou v čase spolu tak splyývajú, že to ich poviedkovosť prakticky stiera. Prejavuje sa hlavne časovými medzerami v rozvíjaní udalostí, ale ak sa prúdu diania oddáme, vnímame celok skôr ako celok, nie ako skladačku.

Dominuje detský pohľad, teda podhľad z úrovne detských očí, ako nám ho ponúka prekvapivo omladnuté a zlyričtené, pritom dynamické videnie kameramana Vladimíra Ješinu. Tomuto posunu zorného uhla zodpovedá aj vnímanie udalostí, jeho naivita, ktorú dospelý divák vníma ako psychologickú paralaxu. Tak kým my už dávno vieme, čo za vtáka je prevracač kabátov učiteľ – sám nám to predviedol až v grotesknom zveličení –, šarvanec Vincko na to príde až pri učiteľovom prebiehaní frontu a pre Rudka ostáva gardista ešte aj ako zajatec pánom učiteľom. Intuitívna detská optika nedokáže také premeny stráviť, zreflektovať. Isteže, tie detské oči neboli pri všetkom, čo sme videli my. Videli však dosť na to, aby si fakty dali dokopy, keby im v tom nebránil paralaktický posun. Takže na jednej strane stále vidíme, čo sa na „scéne“ naozaj deje, na druhej vidíme, ako to vidí či vníma Rudko, a práve táto dvojaká optika predstavuje rozhodujúci faktor na dráhe medzi dielom a divákom. Takúto režijnú koncepciu lyrická predloha síce implikovala, no do obrazu ju musel prebásniť režisér.

V tomto svetle sa viaceré realizačné „nezrovnalosti“ zrazu dajú vidieť aj inak. Sovietska partizánka Nataša sotva mohla po útrapách zimného pochodu v horskej chatrči zažiť ako modelka z módného časopisu – no detské oči si ju vo svojom obdive mohli obklopiť takouto aurou. Intencionálne sa tak stáva súčasťou realizačne veľkolepej konfrontácie starodávneho vianočného zvyku s aktuálnou situáciou, kde ide vo dvoch rovinách o život a kde situačné posuny stále oscilujú na rozhraní viacnásobných taktických hier, vedených priam ako podľa návodu Erica Berna, navyše s nádychom grotesknosti. Rudkove rozžiarené oči takto charizmatizujú nejednu ďalšiu situáciu, čím povyšujú zlomok príbehu alebo aj reportáže na hold.

Charizmatizácia však nie je jediný dôsledok tohto zdvojenia pohľadu. Zdvojený zorný uhol podfarbuje dianie humorom – často úsmevným (korčuľovanie v kostole), inokedy potmehúdsnym (Blahov farár) či štipľavým (Chudíkov salónny povstalec) alebo takmer kabaretným (samostatná Sovákova etuda s inscenovaným striedaním identít) až po jej groteskný antipód v prípade Machatovho gardistu s jeho reálnym striedaním simulovaných identít. No aj scény, ktorým nutne dominuje pátos (otcov návrat do vypáleného domu), odľahčuje Rudkov pohľad, odpútavaný príznakmi,

no vedľajšími metaforizačnými detailmi. Napokon, ťažiskom autorského pohľadu je práve lyrická metaforizácia. Máločo v tej baladickéj *piesni* znamená iba to, čo práve vidíme, lebo takmer všetko konkrétne vyvoláva asociatívne reťazce. V tom, že napriek dejovej košatosti autor dokázal udržať ponad ňu oblúk lyrickej impresívnosti, je sila tohto mimoriadneho debutu.

Témou bolo SNP, pri ktorom sa autor chcel po vlastnej verzii spred piatich rokov vo vlastných očiach rehabilitovať, čiže novou verziou v hranej podobe polemizoval sám so sebou. Na jednej strane sa spolu so scenáristami usiloval rešpektovať dobový interpretačný kánon SNP. Na strane druhej sa autori snažili obraz povstania zovšeobecniť v duchu protifašistického zápasu, podporovaného sovietskymi partizánmi ako skúsenejšími druhmi v boji a Červenou armádou, ktorá svetový zápas dovedla k víťaznému koncu. Takto im, zbavený negatívnych konotácií, vyšiel nie obraz výsekov povstania, ale *pieseň* o ňom, a v tomto rámci prekonalí úskalía so cťou. Ani dnes sa za tú panoramatickú baladizáciu heroického úseku slovenských dejín nemusia hanbiť. Na rozdiel od tvorcov niektorých ponovembrových verzií obrazu SNP a obdobia farskej republiky, ktoré namiesto mantinelov vnútených dobou nesú samy v sebe idylizačné neoludácke nastavenia, ktoré ich verziu diskvalifikujú. Prípadne, v väčšom vydaní, predkladajú fakty usporiadané či podfarbené tak, aby vojnový slovenský štát vyšiel v priaznivejšom svetle.<sup>3</sup>

Popritom je Barabášovo dielo spolupodmiernené dobovým vnímaním autenticity. Na jednej strane sa mu detské naturštické neherectvo podarilo organicky sklbiť s výrazne kreatívnym stvárňovaním dospelých postáv, kde presným kontúrovaním vynikajú najmä Karol Machata a Jiří Sovák. Na strane druhej, hoci autentizmus predkamerového diania a jeho zobrazenia bol pre autora prvoradým imperatívom, obsadil postavy Rusov či Nemcov domácimi predstaviteľmi a na ich prejave (či postsynchronoch) to cítiť.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Pozri filmy *Pokus o portrét* (Lubomír Mlynárik, 1991) či *Povstanie. Slovensko 1938 – 1945* (Vladimír Štric, 2013), príp. moje texty *Slovenský dokumentárny a populárnoedný film* (In: Straty a nálezy 2, Bratislava: FOTOFO/FTF VŠMU/SFÚ 2005, s. 46) a *Slovensko 2014 – dokumentárny film* (In: Kinečko 2015, č. 24, s. 10–11).

<sup>4</sup> Čo ho k tomu viedlo, ťažko povedať. Možno len dobová konvencia. Nemčina vtedajších veľkých ruských vojnových pláten znie až komicky rusky a súdobé i staršie americké hrané filmy si z toho zväčša tak isto nerobia ťažkú hlavu, i keď v inom garde. Zjavne sa tejto zložke autenticity ešte nepripisovala taká váha, takže riešenie, k akému siahol Peter Solan v *Boxerovi a smrti* (1962), patrilo skôr k výnimkám. Internacionalizácia v obsadzovaní, akú priniesli ďalšie desaťročia, začala autentizmu reči a hlasu na jednej strane pripisovať väčšiu váhu, na strane druhej kvôli osobnostnej aure alebo aj koprodukčným dohodám sa uchyluje až k nahovorení hlasom iného herca, teda opačnému extrému, kde už nejde o autenticitu, ale o produkčné a kasové hladiská.

Lyrická dominanta tohto brilantného debutu nepúšťala ešte veľmi do popredia existenciálne podfarbenie Barabášovho skeptického či ironického pohľadu na svet. Ostáva na pôde antinómie *dieťa a vojna*. Do existenciálnej tóniny ho naplno presunuli až *Zvony pre bosých*, takže v tom zmysle *Pieseň o sivom holubovi* na dráhe Barabášovej domácej tvorby jeho generálnu tému iba otvára.<sup>5</sup>

### Trio Angelos

Barabáša na námete Jána Kákoša zrejme upútala téma cirkusu ako mikroobrazu sveta, z ktorého sa bude dať vylúpnuť ďalší mikrosvet v podobe trojice cirkusových artistov, otca-klauna a jeho dvoch synov – mikrosvet, ktorý sa pod tlakom súhry okolností rozpadne. Cirkus ako svet v kocke umenie takto tematizovalo mnohokrát, takže tu mohol ležať podnet nájsť skrze ponúknutú skicu možnosť zmerať si sily so základnými dilemami filozofie, ktorými autor vnútorne zrejme už dlho žil.<sup>6</sup>

Takto sa, ako povrazolezec, vydal skúmať, čo to s bunkou, ktorej vývin zakódoval primárnu súdržnosť, teda s rodinou, urobí, keď sa vzťahy zvnútra naštrbia a bunka sa začne nie deliť, ale rozpadávať. V našom prípade tvorí bunku otec s dvoma synmi, chýba v nej teda ženský element, bunka je už primárne neúplná, krehkejšia voči nárazom, najmä nárazom zvnútra. Ten náraz predstavuje zranenie jedného zo synov – zranenie, aké sa pri takom rizikovom povolaní asi stávajú častejšie než inde. Toto zranenie však má svoje špecifikum – nie je na vine otec, boss Tria Angelos, ktorý sa pri nácviku dvojitého salta uponáhlal a v konkurenčnom boji o „miesto na slnku“ príliš zariskoval? V povolaní, kde riziko patrí k veci, o priamej vine ťažko hovoriť, no otec sa ňou aj tak zhrýza, a nech robí hocičo, jeho trio – mytológiou archetypizované *tri prúty* – sa vnútorne rozkladá, kým napokon každý prút nevykročí vlastnou cestou. Na archetyp film priamo neodkazuje, opätovné a réžiou podčiarkované premeny *loga* trojice ukazujú však práve tým smerom.

<sup>5</sup> A. J. Liehm, c. d., s. 225.

<sup>6</sup> Barabáš patril podľa Grečnera k najvzdelanejším slovenským filmovým režisérom, filozofia ho zaujímala rovnako vášnivo ako dráma alebo literatúra (Dostojevskij, Sartre, Camus...) – zvyrazňoval a miloval príkre rozpory, jeho vlastná prežitá skúsenosť ho tam neomylnne viedla. E. Grečner, c. d., s. 82. Keď vezmeme do úvahy Barabášov úvodný referát na aktíve filmovej sekcie SDFU zo 7. 5. 1962, ktorý môžeme chápať ako jeho tvorivé krédo, a témy či predlohy filmov vytvorených v emigrácii, rozšíri to okruh o ďalšie významné mená – Andrezejewski, Brecht, Crane, Dürrenmatt, Chandler, Simenon, Maupassant, Strindberg, Voltaire, Walsler... Všetky majú bližší či vzdialenejší vzťah k existencializmu či skepticizmu vo vivisekcii ľudskej duše, k tomu, ako sa človek správa vo chvíli, keď sa „boh“ neprizerá.

Názov tria odkazuje svojím *anjelstvom* na ľahkosť, nezávislosť od zemskej príťažlivosti, na lietanie. Priebežný šansón s textom Miroslava Váika *Kúpte si lístok do neba*, ktorý zhudobnil Zdeněk Liška v polohe smutnej odrhovačky, kde ho Hana Hegerová dôsledne drží, kontextmi síce konotuje viaceré emocionálne polohy, ba zavše kontrarpunkticky nahrádza zmŕtvnený dialóg, ale polohu ľahkosti a lietania nesignalizuje nikde. V cirkuse ani inde sa lístok s touto destináciou nepredáva, hoci motív reálneho cestovného lístka či vstupenky patrí v rôznej inštrumentácii, ba zavše aj v grotesknej deformácii k priebežným a zavše nás posúva do sféry absurdnej drámy.

Priebežný motív konkurenčného boja, situovaný do provinciálnej malosti, mohol práve v prostredí cirkusu, kde „socializmus“ imputovaný do viac-menej kozmopolitného prostredia pôsobí skôr groteskne, nadobudnúť pre dnešok aktuálnu hranu, akú vo svojej dobe nemal. Veď preto všetky pokusy ideologického „komisára“ dať mu takýto preliv vedú do vôd grotesky. Aj klietku, v ktorej držia chorú tigricu, vnímanie očami zraneného Vojtu, uväzneného v ortopedickej veste, čoraz ostrejšie ako odkaz na sartrovskú verziu slobody ako väzenia bez mreží.

Slovom, režisér sa ľudské hmýrenie v uzavretom svete na kolesách usiluje zvýznamniť druhým plánom, metaforizáciou väčšiny situácií a dejov, čo sa mu tak skvele darilo v *Piesni o sivom holubovi*. Dokonca ho zobrazuje prevažne v noci – neprisudzuje aj tejto „nočnosti“ metaforický rozmer, aký mu prisudzovalo nejedno zásadné dielo poetickvej vetvy francúzskeho filmu noir tridsiatych a štyridsiatych rokov?

Ako vidieť, Barabáš presne vedel, akým smerom chce tému rozvíjať a čo chce jej prostredníctvom vyjadriť. Výsledok je naproti tomu rozpačitý, i keď zvolená poetika zodpovedala aj téme, aj Barabášovmu naturelu.<sup>7</sup>

To je inšpiratívne nový pohľad, charakterizuje však iba jednu, vývinovo dôležitú zložku typicky barabášovského, artového diela na trajektórii jeho tvorby. Prečo však vo výsledku neuspelo ani u obecnstva, ani u kritiky, na to odpoveď nedáva. Dvojpolovosti výsledku sa skôr blíži dobové úslovie, ktoré film označilo za *ikarovský pád*, či charakteristika Rudého práva – ambiciózný nezdar so silnými miestami.<sup>8</sup>

Nejde totiž iba o nemotornosť námetu, ktorý ani v scenáristickom strojzromnení za režisérovej účasti neobsahoval základňu na zamýšľanú veľkolepú konštrukciu, akú

<sup>7</sup> „Takmer po polstoročí od vzniku filmu je až prekvapujúce, ako fabula diela vybledla, ale sujet a štýl filmu nadobudli prekvapujúce kontúry. *Trio Angelos* nadviazalo na naratívne inovácie Barabášovho debutu a pokračovalo v tendencii neuzavretej, epizodickej a subjektívizovanej formy rozprávania. Zmena narácie, roku 1963 zatienená nemotornosťou námetu, sa s odstupom rokov javí oveľa dôležitejšou.“ Katarína Mišíková, *Ikaros v kruhu manéže*. In: Film.sk 2005, č. 10, s. 38.

<sup>8</sup> Miloš Fiala, *Trio Angelos*. In: Rudé právo 1964, č. 72 (12. 3), s. 5.

takéto plytké základy sotva mohli uniešť. Režisér bol možno presvedčený, že sa mu ich realizáciou podarí prehĺbiť. Veď v *Piesni o sivom holubovi* úspešne inšpiroval detských naturščikov k sebastotožneniu s postavami a aj ich hru skĺbil s kreatívnou charakterokresbou hercov. Tu bol odkázaný na skutočných cirkusových artistov-nehercov, no zároveň si zrejme dôveroval, že ich dokáže priviesť k odtieňom a plastike charakterokresby, aká nakoniec presahovala ich možnosti. Stalo sa však aj iné, čo pri jeho už preukázanej schopnosti pracovať s hercom prekvapuje – ani profesionálni herci nedokázali svoje postavy naplniť životom. Buď tvoria v tej mozaike len tzv. šteky, ako v prípade Gustáva Valacha, alebo sú to grotesky ako vstupy už spomínaného „komisára“, ironický šľah smerom k establišmentu, ktorý musí mať prsty v každej „prkotine“, či Hollého kožená figúra riaditeľa cirkusu, alebo, naopak, pokus o realistické tvárnenie v prípade konferenciérky Latkóczyovej, ktorá však nemá veľmi čo hrať. Mimochodom, táto postava charakterizuje ďalšiu zvláštnosť *Triu Angelos* – na rozdiel od ostatných Barabášových filmov tu ženský element nehrá úlohu, i keď cirkus naozaj nie je typicky uzavretý chlapský svet. Jediná zapamätateľná ženská postava, konferenciérka Irena, nezáväzná milienka Baxu-otca, figuruje iba ako katalyzátor rozkladných procesov medzi otcom a synmi, nemá vlastnú povahu ani akčný priestor.

Tak vzniká nesúrodý mix hereckých štýlov, ktorý možno mal tú nesúrodosť a premenlivú rôznorodosť v súznení s kozmopolitným jazykovým prostredím cirkusu ako metafory sveta povýšiť na mnohohlasý orchester. Mix však ostal mixom a nesúrodosť nesúrodosťou, namiesto integrácie do vyššieho celku vznikli z množstva skíc inšpiratívne i menej inšpiratívne kamienky v mozaike ambiciózneho vzletu. Takže naozaj *ikarovský pád*? Asi áno, lebo dielu chýba vlastnosť, na ktorej si Barabáš obzvlášť zakladal – autenticnosť. Napriek tomu, že sa nad ním vznáša melancholická klenba smútku nad behom sveta, kde človek málokedy dorastie na etické normy, ktoré mu zákon v ňom ukladá.

### Zvony pre bosých

Oproti *Triu Angelos*, kde priebežnú vnútornú tému tvorí neveľmi úspešný pokus naplniť kantovský zákon vo mne, „dušu“ *Zvonov pre bosých* tvoria, naopak, tri úspešné verzie, ako týmto naplnením prerásť sám seba. Tak tento tragikomický obraz človeka v medznej situácii, kde neprestajne ide o krk, vyznieva podstatne pozitívnejšie...

Čižmy za mužským chrbtom sa opálajú ako zvony. Umieračik... Tak vyzerá jeden z úvodných záberov. A aj jeden zo záverečných, ibaže chrbát, na ktorom sa opálajú

na konci, dokonca zmnožené, je už iný – čižmy druhý raz zanechali po sebe vyzuté nohy tuhnúce v snehu. A to, čo sa odohralo medzi dvoma *prezutiami*, tvorí obsah aj náboj, podstatnú zložku témy. Autori to podčiarkujú tým, ako motív čižiem refrénovito vracajú do hry v rôznych kontextoch, ale so spoločným významom. Ony predstavujú jeden z faktorov prežitia v zimnej horskej krajine, keď je koniec vojny na dohľad, no jej doznievanie odludštenú mašinériu zato nezastaví, takže prezúvanie čižiem zakaždým na iné nohy zrkadlí okamžitú situáciu a zároveň presuny v mocenskej konštelácii. Vráťane čižiem, ktoré sa zajatec Hans – stále na väzkach, či Staška zasypaného lavínou spod snehu vytiahnuť, alebo ho nechať zomrieť – usiluje-neusiluje spod snehu vyslobodiť. Až po zobutie mŕtveho, ktorému sú čižmy už nanič a ktorý z hry o prežitie vypadol. Napriek tomu to Hans z pozície vojnových regúl, ktoré má ako príslušník pravidelnej armády našprtané, odsudzuje v polemike s partizanom, ktorého extrémna situácia, ale aj životná skúsenosť postupne priviedli k tomu, vidieť veci pragmaticky, z hľadiska prežitia.

Slovom, motív čižiem, sprevádzaný alebo kontrapunktovaný imaginárnym i reálnym hlaholom zvonov z mestečka, tak isto reálneho ako halucinovaného, ale chápaného ako vytúžené miesto spočinutia, bije do očí ako najvýraznejší obraz groteskno-existenciálneho príbehu, „v ktorom dvaja partizáni nie sú schopní zabiť jedného Nemca, lebo cítia cenu života, lebo ani vojna v nich nedokázala zničiť úplne všetko“.<sup>9</sup>

To je, pravda, len polovica autorského výkladu témy – druhú tvorí zrkadlový vývin nemeckého vojaka Hansa, ktorého slovenskí partizáni postupne psychicky vytrhnú z vojrovej mašinérie subordinačnej masy a vráti mu „srdce“. Zrkadlový, lebo hoci partizáni bojujú z presvedčenia, nie sú teda zregrutovaní, princíp subordinácie a čakania na rozkaz je aj u nich silne zakotvený, takže tragikomický proces rozhodovania vo vývine udalostí ho uvoľňuje len postupne, až kým nezdegeneruje do horúčkovitého blúznenia raneného Ondreja.

Až týmto tretím filmom poskytuje autor kľúč k priebežnej téme, ktorá ho fascinuje a vedie k opätovným skúškam pevnosti na ťah a zlom. V *Piesni o sivom holubovi* sa ešte nedala dešifrovať. V *Triu Angelos* materiál neuniesol zaťažkávaciú skúšku. Až *Zvony pre bosých* spätne novo osvetľujú aj tému *Triu Angelos* a dávajú vystúpiť motívu človeka postaveného zoči-voči sile, ktorá ho prevyšuje a ktorej na ňom nezáleží.

Vo všetkých troch Barabášových doterajších filmoch máme pred sebou človeka v typicky *medznej situácii* s existencialistickými úbežníkmi. To ich spája. Vo dvoch je to vojna, v oboch zasadená do obdobia SNP. No kým v *Piesni o sivom holubovi*

<sup>9</sup> Vyjadrenie Stanislava Barabáša. In: Filmový prehľad 1965, č. 48 (6. 12).

si bojujúce strany, obrazne povedané, vidia do tváre, i keď z detského zorného uhla, *Zvony pre bosých* navodzujú takrečeno laboratórne vymedzenú situáciu, keď anonymné terče dostanú ľudskú tvár v duchu myšlienky Ericha-Mariu Remarqua.

Dvojica partizánov zajme nemeckého vojačika, nedospelého poškrabka mobilizácie posledných rezerv, a zbavená spojenia s bojovou organizáciou, ktorá za nich predurčovala ich konanie a rozhodovala o ňom, ocitla sa s nepriateľom na spoločnej lodi. V nepriateľskej, ľahostajnej púšti zasnežených hôr, snímaných v ostrom kontraste čiernej a bielej, im bezprostredná situácia spojená s humanizmom v srdci vnútila solidaritu, ktorá v priebehu udalostí ukazuje niekoľkonásobne janusovskú tvár.

A tak, hoci práve v tejto vojne nie je ťažké určiť, ktorá strana je v práve, autori, ktorým ide o čosi iné, nechávajú v tomto bode stanovisko na nás a idú za tým, čo je vlastné človeku ako takému. Neváhajú dokonca nazerať psychológiu a správanie protagonistov aj cez paradox, že barbari doteraz posledného svetového požiaru svoje obete, sociálne profilované plebejsky, civilizlačno-kultúrnymi návykmi prevyšujú, takže barbari v nich zo svojho hľadiska môžu tak isto vidieť barbarov. Isteže, len meradlom konvencií.

Tak cez vynikajúco orchestrované interpretačné trio Vlado Müller, Ivan Rajniak, Axel Dietrich prvá polovica filmu dynamicky rozvíja sartrovskú myšlienku o hodnote ľudského života a o dôsledkoch toho, keď vonkajšie dianie vyčlení človeka z reťaze zautomatizovaných reakcií, určených spoločenskou organizáciou, ktorú vnímajú ako nadradený celok a ktorej vedome či nevedome postupujú značnú časť zodpovednosti za svoje rozhodnutia a následné skutky. Trojica blúdiaca nehostinným prostredím stratila väzbu na nadriadené zložky a zrazu padá zodpovednosť za každý ďalší čin v plnom rozsahu na jednotlivca, ktorý sa v zásadných otázkach musí rozhodnúť sám. Tým autori tému univerzalizujú, lebo pomenávajú základnú dilemu každej vojny či ozbrojeného konfliktu vôbec.

Sila *Zvonov pre bosých* leží v tragikomickom zobrazení tejto vnútornej premeny a jej psychologických foriem. Podchvíľou síce ide o krk, no my pri pohľade na konkrétne formy konania nielen trpneme, ale zároveň sa uškŕňame nad tým, ako sa v reakciách protagonistov zrkadlí zrážka vznešeného, *zákon vo mne*, s nízkym, *prečo ja?*. Akoby autori vopred naplnili neskorší súd Milana Kunderu: *Záhada komična, ktoré se připleťlo do hrůz*.<sup>10</sup> Isteže, nie sú v tom prvolezci. Tak ako nimi nie sú ani v zobrazení princípu absurdna a nevypočítateľnosti tohto sveta.

<sup>10</sup> Milan Kundera, *Černé listiny aneb Divertimento na počest Anatola France*. In: Esej z autorovy knihy Zahradou těch, které mám rád v podání Antonína Přídala. Připravil a uvádí Tomáš Sedláček (Český rozhlas

Napriek tomu zobrazením procesu, ako sa každý z trojice osamelcov, dvoch partizánov a zajatého nemeckého chalana, vyrovnáva so *zákonom vo mne* po svojom, zovšeobecňuje tému aj za hranice vojny, a to je už špecifický prínos. Dobová i situačná podmienenosť medznou situáciou sa tak rozširuje aj na permanentné dilemy jednotlivca v modernej vysokoorganizovanej, od osemdesiatych rokov neoliberalizmom morálne i sociálne podomieľanej spoločnosti, dávajúc tým téme *zákon vo mne* nadčasovú platnosť.<sup>11</sup>

Protihráčmi trojice *vyčlenenej* zo systému je skupina nemeckých tankistov, ktorá za príbehom napokon urobí bodku. Objektívne aj ona *vypadla* zo systému hierarchických štruktúr a je odkázaná na seba, subjektívne sa však ešte stále vníma ako jeho súčasť, takže ďalej koná podľa jeho noriem. Veliteľovi sa preto rozhoduje ľahšie. Veď za jeho rozhodnutia a následné činy spoluzodpovedá aj ktosi hore. Radovan Lukavský vložil do tejto postavy síce o čosi viac, než vytyčuje obligatórna skonzonacionalizovaná schéma tvrdého vojaka so slabosťou pre hudbu či inú protiváhu vojactva, ale protihráčom je iba svojou skostnatenosťou v dogme, a to na rovnocennú konfrontáciu nestačí. To, že sa nemecký nadporučík, zjavne človek „od kultúry“ a odchovanec morálneho kódexu dôstojníckych kasín, vyžíva v sentenciách, je postave vlastné. Ale to, že takmer všetko, čo povie, zaváňa sentenciou, jej už také vlastné nie je. Naproti tomu keď sa sentenciami a citáťmi oháňa zhovievavo ironizovaný chalan v uniforme, zrkadlí to autenticky školometskosť a poučkovosť, ktoré ešte nestačil osobnostne stráviť, takže z neho a za neho hovorí papagáj. Každá z týchto postáv je herecky plasticky vymodelovaná, autenticky žije za seba.

V druhej polovici vstupuje do deja *ženský element*, teda faktor vojne antagonistickej, v podobe sexy čašníčky, ktorá si prišla po zakopané poklady a našla len zhorrenisko horskej chalupy, kam sa trojica strokotancov uchýlila pri svojom putovaní k zániku. Veronin „výlet“ z mestečka do nástrah horskej zimy je motivovaný skôr dramaturgickou potrebou než životnou zákonitosťou, ale to musíme akceptovať – náhody, aj málo pravdepodobné či absurdné, patria k životu. Tak či onak, príchod príťažlivej okane zobudil zasuté emócie a pudy. Priniesol „z civilu“ do sveta strehu, ohrozenia, zápasu o prežitie s čoraz menšími šancami svet túžob po istote, zakotvení, hniezde, trváčnosti. Túžob, ktorých naplnenie Verona aj v tom svete dole, vo vhodnejších podmienkach, hľadala márne. Muži jej prinášali len sklamanie, no zároveň

Vltava; 4. 4. 2015). Pozri [http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/\\_zprava/milan-kundera-cerne-listiny-aneb-divertimento-na-pocest-anatola-france-1474149](http://www.rozhlas.cz/vltava/publicistika/_zprava/milan-kundera-cerne-listiny-aneb-divertimento-na-pocest-anatola-france-1474149) (15. 5. 2015).

<sup>11</sup> Najnovší príklad: *Dva dni, jedna noc* (r. Jean-Pierre Dardenne – Luc Dardenne, 2014).

si bez nich život nevie predstaviť – a tak sa tá trstina vo vetre, omlátená nezdarmi a opätovne zbavovaná ilúzií, chytá slamky erotiky so zásvitom novej ireálnej nádeje. „Lásky hry šálivé“ sa zmenia na preteky s časom, kde Verona osciluje medzi polohou milienky, plánovateľky hniezda aj matersky milosrdnej utešiteľky, kým Stašek zas medzi polohou žiarlivého samca a skromných mierových plánov – a či tak isto iba snov? Ženský element tak mierovým intermezzom na chvíľu prekryje krehkým závojom inherentne mužsky definovaný stav bojového strehu. I keď nad tým intermezzom neustále visí obava z toho, čo bude zajtra a či nejaké zajtra vôbec bude, ako aj blížiaci sa smrť raneného.

Ráno prinesie odpoveď – vráti všetkých do konfrontácie s mašinériou vojny, z ktorej na začiatku príbehu vystúpili. Jej parný valec, ktorý v kútiku duše už sám vie, že mu dochádza para, všetkých okrem Verony zamliaždi do snehu a s vedomím, že konal, ako mu prikazoval zákon vojny, sa vzdáva. Verona, opäť raz zbavená iluzórnych nádejí, mu placho kýva na rozlúčku. Veď to neodchádzajú iba kati, čo ju jedinú ušetrili, ale aj chlapi, ktorí pri odchode pozdravili. Trstina vo vetre, ktorá sa k zákonu v sebe stavia pragmaticky, skúša znova sa vzpriamiť.

Keďže každá postava tohto existenciálne ladeného príbehu nesie v sebe aj prvok modelovosti, takáto poddajná, až pasívna koncepcia jedinej ženskej postavy ako protiváhy v celkovej konštelácii síl žene možno krivdí. Aspoň z dnešného pohľadu, ktorý sa od čias druhej svetovej vojny tak zradikalizoval, pokiaľ ide o stotožňovanie ženského údela s pasivitou. Na druhej strane, film sa odohráva v čase, keď takéto postoje boli bežné. Ak nie sú, aspoň na vidieku, dosť bežné aj dnes. A tak sa Verona v tejto pasívnej podobe javí na Barabášovej dráhe aj ako vývinový pendant Ul'ky z *Piesne o sivom holubovi*. Rozdiel tvorí len odlišné sociálne pozadie – Ul'ku odchovávala archaická dedina, Veronu slovenské malomesto.

Tak či onak, toto gesto ostáva súčasťou metaforického záveru, tak ako má všetko v tomto modelovo koncipovanom príbehu druhý plán, hlbší význam. A to pri všetkej autenticite a psychologickej pravdivosti.

*Zvonmi pre bosých* sa tak Barabáš na svojej dovtedajšej dráhe najviac priblížil svojej priebežnej, dominantnej téme – teda tomu, čo za ňu pokladám: človek zoči-voči sile, ktorá ho prevyšuje a ktorej na ňom nezáleží.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> „V ceste Stanislava Barabáša [...] existuje vnútorná logika. Od *Piesne o sivom holubovi* cez *Trio Angelos* až po *Zvony pre bosých*. Čoraz výraznejšie sa manifestuje jeho sklon k prelínaniu psychologických tém s etickými. V prostredí cirkusu vo filme *Trio Angelos* rozpráva o vnútornom, duševnom rozpade jednej rodiny, o odcudzení a pokusoch o jeho prekonanie. V nasledujúcom projekte, ktorého posledná verzia filmo-

### Tango pre medveďa

Touto satirickou persiflážou slovenskej verzie tanca okolo devízového zlatého teľaťa, ukryvaného pod maskou socialistickej morálky tak, že výsledkom je poťomkínovská groteska, Barabáš prekvapil. Prekvapil tým, ako radikálne prešiel od svojej dominantnej, nadčasovo existenciálnej témy k dobovej súčasnosti, zrejme vnímanej ako páľčivá. Taká páľčivá, že zároveň s Barabášom (a so scenáristom Bukovčanom) si zápletku okolo *cudzinca ex off* vzal na mušku nastupujúci Dušan Hanák v polohe reportážne inscenovanej grotesky *Prišiel k nám Old Shatterhand* (1966). No ak sa od čias Camusovho *Cudzinca* (1942) komplex tohto pojmu etabloval vo svetovej kultúre ako archetyp ľahostajnej cudzosti svetu, ktorého kroky neberie na vedomie, Barabáš aj Hanák ho v našich kontextoch použili len ako katalyzátor sarkasticky kresleného sociálno-chemického procesu, plne ukotveného v našich podmienkach a namiereného do našich radov.

Zdochýnajúci medveď (hoci ani to zdochýnanie nie je isté, ako film opätovne naznačuje), ktorý sa má premeniť na exkluzívnu korisť pre valutového strelca a tým naplniť kasu zoologickej záhrady devízami, čo sa však otvorene nesmie priznať, povyšuje tému na symbol reálsocialistickej poťomkíniady. Ako retiazka sa k sebe horizontálne radia satiricky, až groteskne modelované epizódy putovania z Bratislavy do luxusného vysokohorského strediska, kde sa medveďa napokon podarí v naaranžovanom „prírodnom“ prostredí skolíť devízovou guľkou.

Túto metódu režazenia relatívne samostatných epizód svetová kultúra úspešne aplikovala už neraz – v našom kultúrnom priestore sa tu ako svetový predchodca natískajú Gogolove *Mŕtve duše* s nezabudnuteľným Čičikovom ako priebežnou niťou. Takéto priebežné *nite* sú v *Tangu pre medveďa* dve – údajne zdochýnajúci medveď ako pasívna obeť diania a vrcholne aktívny reálsocialistický variant Čičikova v podobe riaditeľa zoo Šupalu, ktorého s neuveriteľnou šírkou výrazovej škály stelesňuje Viliam Polónyi. Tak pred nami defilujú reprezentatívne vrstvy dobovej spoločnosti od establišmentu cez výkonné zložky moci a *mičiacu väčšinu*, na ktorú sa každý režim môže spoľahnúť, až po organizátorov tejto poťomkíniady a všetkých, čo by sa na nej radi priživil. Autori cez to svojrázne dobové sociálne zoo ukazujú aj jeho spoločného

vej poviedky sa volala *Čakanie na smrť*, sa Barabáš zameril na príbeh trojice ľudí v extrémnych podmienkach.“ Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997, s. 240. Rok po *Zvonoch pre bosých* vznikol na Barrandove filozofickou paradigmou spríbuznený *Kočár do Vídně*, ako na to poukazuje aj sám Barabáš. Pozri A. J. Liehm, *Ostrře sledované filmy*. Praha: NFA 2001, s. 222.

menovateľa – že totiž každý účastník hry vie, čo sa tu hrá, ale nik sa to neopováži pomenovať, leda v prípadoch, keď si myslí, že je to, povedané s *Maratóncom*, „bezpečné“. Jedinú výnimku tvorí riaditeľ Šupala, ktorý nad tým absurdistanom občas pokrúti hlavou nielen v duchu, ale naozaj – tak isto za predpokladu, že to pokladá za „bezpečné“. Jeho antipód tvorí naplánovaná obeť poľomkuniády, dobromyseľný kapitalista, ktorý síce vie, ako to vo svete chodí, len nevie, že jeho svet s týmto tu nemá nič spoločné. A keď mu to nakoniec dôjde, dokonca potichu pristúpi na *pravidlá hry* a pristane na *gentlemen agreement*.

V tejto postave vidím konštrukčnú slabinu príbehu. V rámci žánrových konvencií grotesky sa hádam ešte dá predstaviť, že by úspešný „muž zo Západu“, akokoľvek naivný, ostával tak dlho hluchý a slepý k čudnej hre okolo neho a k búde, čo naňho šijú. Ale tak dlho, ako mu scenár slepotu vnucuje, to ťažko akceptovať aj vo zvolenom žánrovom kľúči.

Vcelku sa však etickú revoltu autorov proti hre, ktorú pseudosocialistický establišment spoločnosti vnútil a ona ju, ako mlčiaca väčšina vždy, mlčky spoluhrá, lebo každý máme predsa rodinu, tú revoltu sa viac-menej výstižne podarilo vteliť do reťazca groteskno-absurdných epizód, neraz dotiahnutých do prekvapivých point.

Ak po prenikavom úspechu *Zvonov pre bosých* dobová kritika sociálnokritickú metaforu *tanga*, ako ho tancuje celé slovenské zoo, prijala s rezervovaným *áno, ale*, príčina leží asi v tom, že réžia, a v jej vleku aj herectvo, zväčša príliš tlačí na pílu vonkajšej smiešnosti. Naproti tomu hlas zvonka v hodnotení prešiel do opačného garde. Antonín J. Liehm z pražského odstupu síce tak isto ostáva na pôde *áno, ale*, no v prvom rade skladá hold veľkosti a sile autorského zámeru.<sup>13</sup> Tak realizačné nesúrodosti, ktoré domácemu obecenstvu neprekážali, prekryli vo väčšinovom hodnotení výpovednú silu satiry, ktorá naozaj triafala do čierneho, i keď v rozostrenej podobe, oslabovanej rozvláčnosťami a doslovizmami. Prítom aj herectvo vychádza diferencovane. Na jednej strane živé, plastické, s nadhľadom tesané postavy – Polónyho amébovité, neuchopiteľný riaditeľ zoo, kontrapunktovaný čarovne zemito dištancovaným ošetrovateľom, stelesnením slovenského prírodného naturelu v podaní Karola Zachara či kamenná tvár tľmočníka (František Gervai). Na strane druhej predstaviteľky sexy tváre Slovenska, ktoré sa uspokojia so zovšeobecninou párty dievčat, posunutou do prvoplánovej grotesknosti. A medzi nimi široké viacgeneračné pole známych i menej známych predstaviteľov zo Slovenska aj z Čiech, ktorí si svoj

<sup>13</sup> ajl, *Nesplnené sľuby*. In: Literárni noviny 1967, č. 16 (22. 4.), s. 8.

väčší-menší part obslúžia s väčším-menším nasadením a s väčšou-menšou mierou predvarenej modelovosti.

Napokon, Barabáš sa sám *ex post* ukázal ako prenikavý kritik metódy vlastných postupov. „My sme však boli zvyknutí na pašerácky spôsob nakrúcania filmov a na zasúvanie metafor. [...] Je to zmluva pašeráka s príjemcom. Spomínam si, ako sme si pri filme *Tango pre medveďa* ohromne zakladali na dialógu učiteľa, ktorý na výlete hovorí žiakom: Pred oslobodením tu nebolo nič, zoologická záhrada vznikla až po oslobodení. A jeden žiak si pritom odkašľal. V zdravom svete toto neznamená nič. Tu bolo jasné, že to zapôsobí, ale v zdravom svete je ten oštep bez hrotu...“<sup>14</sup>

No Barabáš, vedomý si svojho talentu, ale aj nárokov, ktoré na seba kládol, bol zrejme sklamaný nie iba *ex post*, ale asi aj hneď po uvedení. Vo svetle predošlých troch filmov, ktoré sa na súčasných aj minulostných látkach napospol vyrovnávali aj s existenciálnymi dilemami človeka, i keď s nerovnakou intenzitou presahu, zrejme videl, že jeho satirická konfrontácia s poľomkuniádou establišmentu v zámere síce rúbala vysoko, no na presah nedosiahla.

Možno práve toto poznanie znalca svetovej literatúry aj svetovej filozofie, z ktorej ho asi najviac fascinovali existencialistické koncepcie človeka, zápasiaceho o seba-realizáciu aj v osídlach moci, viedlo k obratu od súčasných scenáristských geologických vrstiev k inšpirácii svetovou klasikou. Ako by inak bolo možné, že od *Tanga pre medveďa* až do konca tvorivého života – okrem výnimiek diktovaných mimoumeleckými dôvodmi – sa už viac neinšpiroval novovzniknutými scenármi, ale sa sústredil na prepisy literatúry či drámy svetového rangu?

Sprievodným znakom tohto obratu je zrejme aj to, že *Tangom pre medveďa* sa Barabášovo pôsobenie v oblasti kinofilmu končí – všetko ostatné, či domáca *Krotká*, alebo rozsiahla zahraničná tvorba, vzniklo na pôde televízie, kde je pôda na prepisy literárnych či dramatických predlôh žičlivejšia a pružnejšia. Z tohto pohľadu sa natiška záver, že zlom v Barabášovej tvorbe sa nekryje s jeho emigráciou, ale sa udial ešte na domácej pôde. Ale to nás už vedie k Barabášovmu poslednému domácemu dielu, ktorým definitívne prerazil do sveta.

<sup>14</sup> Eduard Grečner, *Prameň podzemnej rieky. Rozhovor Stanislava Barabáša a Eduarda Grečnera po rokoch (1)*. In: Dialóg 1990, č. 7, s. 12.

## Krotká

O vznik prepisu Dostojevského novely *Krotká*, ktorý Barabáš sám označil za *klúčový film* svojej tvorivej dráhy,<sup>15</sup> sa zaslúžila priaznivá produkčná zmena v bratislavskom štúdiu Československej televízie. Televízna filmová tvorba (TFT), ktorá v provinčnej podobe existovala od polovice päťdesiatych rokov, sa roku 1964 preprofilovala na samostatný dramaturgický a produkčný útvar s vysokými ambíciami, ku ktorým patrila aj stratégia prepisov svetovej klasiky do filmovej podoby. Táto reprofiliácia urobila z TFT dôstojnú zložku československej novej vlny a viacerí renomovaní slovenskí režiséri novú možnosť úspešne využili, takže TFT vplynula do budúcich *zlatých šesťdesiatych* ako ich plnohodnotná zložka.

Barabáš už aj v predošlých filmoch rád stupňoval expresivitu sekvencie tým, že dialóg, kde zmysel bol jasný, slová teda redundantné, prekryval hudbou, čím výjavu pridával univerzalizujúci emocionálny rozmer. V *Krotkej* prenechal tomuto atmosférotvornému postupu taký priestor, až emocionálne vypätá hudba a kamera povyšujú výsledok na *gesamt-kunstwerk*, ktorý presahuje hranice bežne, konvenčne chápaného hraného filmu smerom k jedinečnosti.

Pre samu zápletku, ponúknutú Dostojevského predlohou, nájdeme vo sfére súdobej literárnej a dramatickej tvorby dosť paralel. Konštelácia postaršieho boháča či aspoň zámožného pána, ktorý si majetkom alebo prestížou kúpi mladučké chudobné dievča za manželku a po tejto transakcii ju pokladá za svoj majetok, patrí k základnému rozostaveniu postáv prinajmenšom od čias *commedie dell'arte*. Napokon, Dostojevskij tiež vyšiel z noticky v čiernej kronike, kam pena dňa sústreďuje banality aj nerozpoznané tragédie. To, ako autor na obsúchanom dejovom pôdoryse vybuďoval príbeh tak rusky špecifický, že jeho ústredná postava vyrástla na univerzálny prototyp zjatrej ženskej duše vohnanej do úzkych, pozdvihlo obraz *Krotkej* na úroveň etalónu, ktorý asi inšpiroval viacerých veľikánov po ňom. Najmä niektoré ženské postavy z O'Neillovej dielne sa dajú vnímať ako časovo novšie, ale psychologicky príbuzne profilované americké sestry rusko-pravoslávnej *Krotkej*.

Karty sú rozdané od prvého záberu – hneď vieme, čo sa stalo. A keď sa po strhujúcej symfonickej predohre, ktorá by pokojne mohla byť aj predohrou opery, začne odvíjať niť udalostí, ako ich skok z okna – s ikonou na prsiach – späťne osvetľuje, ocitáme sa na pôde komornej tragédie. Tragédie sústredenej okolo dvoch

postáv a jedného revolvera, ktorého významové posuny v kontexte po celý čas sugerujú aj možnosť iného variantu riešenia, na aké sa pravoslávna duša *Krotkej* nikdy neodhodlá.

Úvod pripomína dynamickú pantomímu v podčiarknuto štylizovanom kľúči až po vedome vytváraný dojem kulisovosti priestoru. Táto kulisovitnosť predznamenáva hlavný prúd slovej vrstvy, teda reflexívnu sebaobhajobnú *spoved'* majiteľa záložne, niekedy pre seba, inokedy adresovanú priamo nám do očí. Retrospektívne v nej buduje kulisu svojej verzie priebehu udalostí navonok v podobe monológu, ktorý je zároveň bachtinovským *vnútorným dialógom*. Filčíkov majiteľ záložne nemá totiž v rozprávaní oponenta, pokiaľ si neoponuje sám. Napriek tomuto výsadnému postaveniu súbežný obraz postupne, sotva pozorovateľne posúva toto rozprávanie z polohy subjektívnej interpretácie do polohy obľudnej lži, ktorú si v sebe vybuďoval a hádam jej čiastočne aj sám verí, až kým sa v poslednej chvíli nepozrie sám sebe do očí. Čo v nich uvidel on, vyjadruje pohľadom Filčík. My vidíme hrabivé monštrum, ovládané vlastníckym pudom voči všetkému, kam dočiahne, vrátane svojej ženy, ktorá sa mu napokon vymkne z rúk samovraždou. Spod tohto obrazu stelesnenia sebastrednosti presvitá však aj nadľudská sila Dostojevského empatie, ktorý ani takú plošticu nedokázal bezvýhradne hodiť cez palubu.

Toto všetko objavil v Dostojevského novele Barabáš. Ide o to, ako prózu pretvoril do symfonicko-dramatického tvaru, ktorý nás magicky vŕhne do svojho víru. Obrazová smršť, usmerňovaná Liškovou hudbou, ktorá vtrhne do filmu „s dravosťou hlučného tingl-tanglu, rozpustilého triviálneho popevku, so strhujúcim, bujarým rytmom“, kam sa kontrapunkticky zatne zhrozený výkrik slúžky a podmiňuje „kolotoč, na ktorom sa čosi pokazilo a teraz sa nemôže zastaviť, bláznivo sa krúti a spôsobuje, že rozosmiate tváre ľudí sa menia na šklabiace sa drevené masky. [...] *Krotká* za nasledujúcich tónov pravoslávneho chorálu padá z okna ako neživá manipulovaná bábka.“<sup>16</sup>

Aj z tejto charakteristiky vidieť, ako sa Barabášov zorný uhol oproti predošlým filmom posunul. Doteraz uňho vždy prinajmenšom podpovrchovo presvitá prvok tragikomédie až tragífrašky. Tu tento zorný uhol vystriedala grotesknosť. Kulisovosti priestorov zodpovedá bábkovitá, robustne tesaná kresba hmýriacich sa ľudkov. Nielen *Krotká* je totiž bábkou v rukách vlastníka-manžela, jediná, čo sa proti bábkohercovi vzbúrila, i keď sebazničením. Aj celé zoo kupeckého mestečka sú bábky, kreslené

<sup>15</sup> Boris Hocheľ, *Kľúčový film v mojej tvorbe. Hovoríme s režisérom Stanislavom Barabášom*. In: Televízia 1990, č. 11, s. 5.

<sup>16</sup> Nada Földváriová, *Filmová hudba v dialógu*. In: Václav Macek (ed.), *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: SFÚ-NKC 1992, s. 114.

hrubo rytými črtami a redukovanou, plasticky zvýraznenou mimikou, takže obraz pôsobí zavše takmer ako oživnutý drevoryt. Szomolányiho kamera tu robí divy.

Motív námestíčka a skoku z okna, šokovo kontrastovaný polaritou tingl-tanglu à la russe s pravoslávnyim chorálom, sa stane ústredným návratným motívom, prostredníctvom ktorého postupne vnikáme do spleti postáv a vzťahov, čo sa predohrou síce mihnú, no ich zmysel ostáva skrytý. Návraty a preskoky v čase na tie isté miesta, kde však naďabíme zakaždým na iný kamienok mozaiky, skonkrétňujú proces vývinu tyransko-majetnickeho manželského vzťahu. Všetko na pozadí bizarej menážeerie mestečka zaľudneného pitoresknými až grotesknými figúrkami, reprezentujúcimi zatuchnutý širší svet hermetickej spoločnosti ruského samoderžavie en gros.

En détail ho v kocke reprezentuje interiér domu majiteľa záložne, kde jeho symbolóza rusky starosvetských znakov meštianskeho blahobytu so symbolikou pravoslávia spoluprotvorí ovzdušie klietky, do ktorej sa pavúkovi v čiernom podarilo chytiť motýľa v bielom. Monumentalizovaná mreža priestoru záložne povyšuje motív klietky na symbol.

Magda Vášáryová na svoju kreáciu naivného motýľa, ktorý dobrovoľne-nasilu vletel do siete, lebo nevidel iné východisko, oproti Filčíkovi-rozprávačovi nemá k dispozícii veľa slov. Modeluje vzdušnú postavu nezemskej madony, viazanej morálnym kódexom, predovšetkým ako fascinujúcu pohybovú kreáciu, v rámci ktorej vnútorný svet stačia vyjadriť oči a mimika.

Slovom, Barabáš v kongeniálnom porozumení so skladateľom, kameramanom, výtvarníkom a strihačom pretvoril literárnu *Krotkú* na symfonicko-dramatické oratórium s „chórom“ v podobe rozprávačovho hlasu, ktorý príval vnemov temporytmicky tlmí, takže nám dá vydýchnuť si od emocionálnych vrcholov, kam nás vynáša nápor obrazov a hudby. Našiel interpretačný kľúč k jadrú literárneho diela, ktoré jeho autor, emocionálne vybičovaný znalec hlbín a priepastí ruskej duše, sám pokladal skôr za marginálne, a on ho vyniesol medzi ťažiskové. Našiel tým aj cestu, ako od domácich tém, cez ktoré sústavne osciloval okolo svojich až obsesívnych motivických okruhov, určovaných tak existencialistickým chápaním sveta, ako aj hraničnými morálnymi dilemami, vstúpiť do dialógu priamo s autormi svetového rangu, ktorí sa s takto vymedzenými témami už popasovali.

## Epilóg

Barabáš to vedel, ako svedčí záver jeho rozhovoru s Borisom Hochelom pri televíznom uvedení *Krotkej* v roku 1990.<sup>17</sup> To bilančné zhrnutie predsa nezahŕňa len domácu tvorbu, ale aj všetko, čo nakrútil v emigrácii. V čase, keď *Krotká* nastupovala víťaznú cestu svetom, boli na domácej pôde *zlaté šesťdesiate* ešte v plnom rozbehu a nik netušil, že už o rok nás navštívia tanky dedičov ruského samoderžavie, ktoré Barabáša podnietia emigrovať. Radikálna zmena tvorivej paradigmy, ktorú na jeho dráhe predstavuje *Krotká*, teda dovoľuje predpokladať, že Barabáš by aj bez vonkajšieho zásahu bol už hľadal ďalšie inšpiračné zdroje skôr tam, kde ich hľadal po emigrácii a kde mu *Krotká* otvorila cestu prakticky bez adaptačnej prestávky. Slovom, Barabáš sa *Krotkou* našiel v dialógu so svetovou filozofiou a svetovým umením a zrejme by v ňom bol aj zotrval bez ohľadu na vonkajšie okolnosti. To je, samozrejme, iba hypotéza, ktorú už nik nepotvrdí ani nevyvráti.

<sup>17</sup> „Pokúšal som sa použiť estetiku *Krotkej* vo viacerých svojich filmoch. Je to pre mňa určitým spôsobom inovačný film. Kľúčový film v mojej doterajšej tvorbe.“ B. Hochel, c. d., s. 5.