

*Dvoj pohľad***Celovečerný debut ako študijný materiál**

Keby bol film Petra Marka *LÁSKA SHORA* zostal na slovenských plátnach dlhšie než len počas jedinej projekcie v rámci Febiofestu, azda by sa bol mohol stať kultovou snímkou tých slovenských stredoškolákov, ktorí placho koketujú s myšlienkou, či neskúsiť šťastie na prijímacích skúškach na filmovú akadémiu. Napriek svojmu krátkemu účinkovaniu však zostal aspoň zábleskom-dôkazom, že celovečerný film je možné nakrútiť takmer na kolene, svojpomocne a s minimom finančných prostriedkov. No tento uvoľnený, rozhádzaný, chvíľami rozbitý a chvíľami zase celkom šikovne pozliepaný film o kamarátstve (a láske), o radosti a výletoch, zaspávaní, mŕtvom čase, o hrách a táraní však nemusí byť vnímaný len z hľadiska hypotéz o jeho recepcii (mladým) publikom, ale napríklad aj z pohľadu jeho výroby – či lepšie povedané, z pohľadu jeho stávania sa.

Na *LÁSKE SHORA* je totiž pozoruhodný práve jej urputný a predsa neistý pohyb medzi „žánrami“, jej oscilácia medzi neumelým road movie s náhodnými, nezámernými situáciami i viac či menej vydarenými pokusmi o vystavanie príbehu a slobodnou hudobno-verbálno-vizuálnou improvizáciou ústiacou z času na čas do videoklipu či komediálnych skečov (hoci niekedy podobných tým, aké sa objavujú v programe maturitných večierkov). Táto nedourčenosť či dokonca mutabilita filmu, ktorá je s najväčšou pravdepodobnosťou dôsledkom až príliš dlhodobej a zároveň nárazovej filmárskej práce, by zrejme nespôsobovala žiaden problém, keby si *LÁSKA SHORA* udržiavala konštantnú úroveň bez výraznejších výkyvov, a to tak pokiaľ ide o tempo, ako aj o zábavnosť či koherentnosť jej „príbehu“. Skrátka, keby nebolo jej váhavé kolísanie medzi ambíciou byť „ozajstným“ celovečerným filmom a vedomím, že kvôli svojej kostrbatosti aj tak zostáva trochu pridlhým školským cvičením či amatérskym filmom, také patrne.

Ale práve tento mierne „školský“ charakter Markovho filmu – pojem amatérsky predsa len nie je celkom adekvátny v prípade človeka, ktorý má filmové vzdelanie – ma zvädza k preskúmaniu či aspoň k domýšľaniu autorovho pracovného postupu. Na *LÁSKE SHORA* sa mi zdá najzaujímavejšie sledovať najmä to, ako sa režisérovi podarilo vystavať z určitej limitovanej sumy nakrúteného materiálu relatívne presne vymedzený časopriestor, či implantovať popisné, insignifikantné či viac-menej dokumentárne zábery do fiktívno-reálneho sveta troch kamarátov, alebo montážou simulovať kolobeh ročných období, poprípade urobiť z anekdotických situácií ozajstné filmové scény. Z tohto hľadiska je totiž Markov film efektným príkladom nielen toho, ako sa dá skutočne dlhodobo pracovať na filmovom projekte, ale predovšetkým ako využiť strih a najmä zvukovú postprodukcii na prekrytie nedostatkov, čo vznikli počas nakrúcania.

Medzititulky s názvami ročných období nás pozývajú uveriť, že sa „príbeh“ Prokopa, Magdaleny a Petra-Jirku odhráva od zimy do zimy a zápletku (túžba odísť do Maďarska

pozrieť si úplné zatmenie slnka) zase implicitne odkazuje k roku 1999. No denné práce filmu s najväčšou pravdepodobnosťou pochádzajú predovšetkým z dvoch ročných období – zo zasneženej zimy a leta (a jedna sekvencia zo skorej jesene), z čoho vyplýva, že zábery situované do jari sú vlastne prestrojené zábery z leta.

Vstrihnutie snežného obrazu do leta alebo letného do zimy naviac automaticky získava charakter spomienkového flashu a vytvára tak ďalšiu temporálnu úroveň filmu, hoci zaradenie týchto záberov mohlo byť motivované napríklad len hudobnou dramaturgiou, a nie pokusom o obohatenie či skomplikovanie narácie ďalšou temporálnou rovinou. Podobne (ne)odôvodnené mohlo byť aj doplnenie prevažne exteriérových záberov o interiérovú scénu zobrazujúcu Petra-Jirku a Magdalenu v byte, pričom táto scéna je rozstrihaná tak, aby sa jedna jej časť mohla stať súčasťou zimy a druhá leta. Herci sa naviac v týchto interiérových záberoch nezjavujú spolu, z čoho vyplýva, že sa zrejme striedali aj za kamerou. Nízkorozpočtový hraný film sa tak zrazu prekrýva s filmovou produkciou iného typu, konkrétne s home movie, čo ostatne dobre vidieť aj v záverečných titulkoch: protagonisti hrajú nielen sami seba, ale sú aj spoluautormi scenára a podieľajú sa na snímaní zvuku a obrazu, i na nahrávaní filmovej hudby.

Práve spôsob použitia hudby, ktorá je vytrvalou spoločníčkou väčšiny scén vo filme, pričom má dvojaký, občas diegetický a inokedy nediegetický charakter, pôsobí dojmom, akoby bol vzorom aj pre štúdiovú prácu s postsynchrónmi. Kontaktný zvuk, ktorého snímanie sa Petr Marek vo viacerých záberoch vôbec nepokúša ukrývať (jeho Jirka prelieza plot s nagrou na pleci, Prokop kráča s odposluchovým slúchadlom v uchu atď.), uvoľňuje vo viacerých scénach miesto postsynchrónnej verbálnej improvizácii. Tá nielenže kopíruje model hudobnej improvizácie, ale do nej občas i vyúsťuje, takže zvuková stopa filmu LÁSKA SHORA je vlastne hrubým predobrazom rovnomenného soundtracku.

Okrem toho, že Prokop Holoubek, Magdalena Hrubá a Petr Marek improvizujú vo zvukovom štúdiu na tému už nakrúteného materiálu, simulujú tak vnútorné monológy postáv, ktoré stelesňujú, zjavujú sa v LÁSKE SHORA aj iné spôsoby narábania s postsynchrónnym zvukom – počnúc komentárom, ktorým Petr Marek v scénach rozhovorov Prokopa s Magdalenou mimo obraz ironizuje to, čo postavy hovoria v obraze, cez „dabing“ dokumentárnych, náhodne zachytených momentiek až po funkčné rozpájanie zvuku a obrazu.

Kým vo výletovej sekvencii má toto rozpájanie len anekdotický charakter (Prokop vstúpi do záberu, v ktorom nie je zvuk, aby vzápätí objavil iný úsek cesty, kde zase chýba obraz), pri stretnutí Prokopa so stopárkou sa fázový posun medzi zvukom a obrazom stáva nielen veľmi zaujímavým a čisto kinematografickým výrazovým prostriedkom, ale teoreticky umožňuje napríklad zahľadiť stopy po nie práve vydarenom zábere, ktorého kontaktný zvuk však zostal použiteľný (čo však neznamená, že toto zvukové ozvláštnenie sa vo filme objavilo z tohto dôvodu).

Sekvencia cesty Prokopa so stopárkou je pravdepodobne jedným z najsilnejších miest v celom filme. Dlhý časový horizont vzniku filmu sa totiž podpísal nielen na celkovej dramaturgii, ale aj na presvedčivosti jednotlivých scén a relevantnosti celého „príbehu“. Nemotivovanosť viacerých filmových udalostí i konania postáv totiž filmu možno pridáva na šarme a komickosti, ale zároveň mu i uberať na výpovednej hodnote. Čarovné, ale v podstate veľmi insitné situácie, v ktorých Jirka s Prokopom riešia napríklad problém chôdze do lesa a chôdze do mesta, či náhle zjavenie sa motívu Prokopovho zaspávania až

uprostred filmu, alebo šokujúce, pretože ničím neodôvodnené Jirkovo zmiznutie počas výletu, robia z LÁSKY SHORA predsa len viac či menej amatérsky film určený predovšetkým im samým a ich ďalším známym či kamarátom; alebo aspoň film, ktorého „príbeh“ nie je ani tak výsledkom scenára ako skôr nejasnej predstavy, čo sa v priebehu času menila a dotvárala, a intenzívnej práce v strižni a vo zvukovom štúdiu. Jirkovo zmiznutie je dokonca natoľko nečakané, že keby sme nevedeli, že táto postava a autor filmu sú jedna a tá istá osoba, hádam by sme sa mohli aj zľaknúť, či sa mu v priebehu nakrúcania niečo nestalo (s trochou zlomyseľnosti mi napadá úmrtie Bélu Lugosiho počas nakrúcania filmu PLAN 9 FROM THE OUTER SPACE Eda Wooda), alebo či sa pekné trojkamarátstvo náhodou nerozpadlo.

Na rozdiel od týchto home movie momentov pôsobí scéna rozhovoru Prokopa a vyše päťdesiatročnej stopárky až natoľko filmovo, že sa vlastne stáva kľúčovým bodom, bez ktorého by zrejme finálna premena Majdinho a Prokopovho kamarátstva na lásku nebola vôbec uveriteľná. Rozhovor o jedle, cestovaní a ukradnutom aute sa postupne mení na rozprávanie o láske, skúsenostiach, veku a náhodách, pričom zvuk a obraz nie sú vždy zosynchronizované (Prokop i žena mlčia v kabíne idúceho auta, no vo zvuku počujeme jedenie jablka a dialóg) a dokonca zvuk nie je nevyhnutne autentický (akoby z autorádia počujeme zvuk televíznej relácie o mužsko-ženských požiadavkách, kým v obraze defilujú zábery z motokárových pretekov, tanečnej súťaže juniorov, či iných športových podujatí). Napriek týmto drobným experimentom so zvukom a obrazom však ide o jedinou naozaj filmovú scénu – bezchybne napísanú, zrežírovanú i zostrihanú.

Film LÁSKA SHORA sa vlastne prostredníctvom svojej neučesanej bohatosti, heterogénnosti zvukov i obrazov chváli, že jej autor je *všeueměl* – hudobník, filmový experimentátor, dokumentarista i filmový vedec nenápadne používajúci odkazy a alúzie. Práve táto trochu nedotiahnutá rozmanitosť však upozorňuje na slabšie miesta jeho filmu – na prázdnotu, rozriedenosť či repetitívnosť jednotlivých situácií. Ale táto mierna insitnosť a amatérskosť Markovho filmu zároveň umožňuje postrehnúť celý arzenál filmárskych postupov, uplatniteľných tak v sťažených nakrúcačích podmienkach, ako i v prípade dostatočného rozpočtu. LÁSKA SHORA je tak pre mňa predovšetkým cenným študijným materiálom, správou o možnostiach v zdanlivej nemožnosti, dokumentom o jednej pracovnej metóde a napokon tak trochu i esejou o stále aktuálnom detstve filmu.

Mária Ferenčuhová