

„Nová“ skutočnosť a znamenia proti ideológii v literatúre a vo filme: „Tri dcéry“

MARTINA PETRÍKOVÁ

Slovenskú kultúru, teda aj literatúru i film, v 50. rokoch výrazne podmieňovala spoločensko-politická situácia. Umenie a individuálne umelecké poetiky boli ideologicky¹ „usmerňované“ a ich ambíciou bolo „zladíť realitu ľudskej skúsenosti s ‚realitou‘ papierových rezolúcií“ (Macek – Paštéková 2016, 264). To viedlo ku kritickému hodnoteniu umenia ako schematickeho alebo ako umenia agitačno-propagačných funkcií. Umenie, nástroj ideológie a propagandy, tematizovalo aktuálne témy a budovateľské úsilie, čo sa prejavilo utlmením umeleckej účinnosti literárnej i filmovej tvorby. Až úmrtia Stalina a Gottwalda v roku 1953 viedli k dočasnému uvoľneniu situácie v spoločnosti a kultúre, teda aj k prenikaniu dovtedy neprijateľných tém do literatúry i filmu.

Už v roku 1946 konštatuje Alfonz Bednár v článku s názvom „Optimizmus v literatúre“, zverejnenom v 3. čísle časopisu *Elán*, že slovenská próza je vzdialená od skutočnosti (15) a sám svojou tvorbou obnovuje „spretfhanú alebo stratenú pamäť“ na (nedávnu) minulosť (Vanovič 2014, 12). Zora Prušková (2008, 614) v tejto súvislosti zdôrazňuje, že „[o]sudom Bednárových hrdinov je niest' zodpovednosť za minulosť až do tragických následkov. Autor preto sústreďuje pozornosť na pamäť svojich postáv, pričom ich skúša nutnosťou spomínať si na eticky a ľudsky rigorózne udalosti z ich životov. Je to pre Bednára typický a opakovaný postup, ktorý používal nielen v próze, ale tiež vo filmových scenároch.“

V 60. rokoch, keď Alfonz Bednár nastúpil do Štúdia hraných filmov a pokračoval v polemike so schematizmom z 50. rokov aj v scenáristickej tvorbe, kritizoval odludštené systémy, ideológiu fašizmu v scenári *Organu* a komunizmu v scenári *Troch dcér*. V tomto desaťročí sa začala aj autorova spolupráca so Štefanom Uhrom, s ktorým v roku 1962 nakrútil film *Slnko v sieti*. V 60. rokoch sa „skutočné“ problémy kolektívizácie, vyvlastňovania pôdy, utlmovania tradičného spôsobu života na dedine, vzniku jednotných roľníckych družstiev, potlačania náboženských prejavov a rušenia reholí, ktoré boli životnou realitou nedávnej minulosti, stali aj témami umeleckej tvorby. V roku 1968 vychádzajú Bednárove 3 scenáre a medzi nimi *Tri dcéry* (1966), ktoré boli prototextom technického scenára a v roku 1967 aj rovnomenného filmu Štefana Uhra. Autor v literárnom scenári revitalizoval baladický žáner, a to v podobe zápasu medzi individuálnou „silou“ ženy a ideologicky podmienenou dobovou mocou, sčasti i cirkevnou dogmou. Aj v tomto prípade Bednár spolu s Uhrom vytvorili „takmer

nerozlúštiteľný svet náznakov, odkazov, metafor, symbolov“ (Macek 2002, 73), čo bol spôsob, ako sa mohli dočasne vyhnúť cenzorským zásahom.

ZA UMELECKY PRAVDIVÉ FILMOVÉ ZOBRAZENIE²

Bednárovo a Uhrovo dielo zo 60. rokov možno považovať za svedectvo o „duchovej a mravnej tvári strašnej doby“ (Vanovič 2003, 206), teda o dobe podmienenej totalitnou ideológiou a o človeku, ktorý sa svojimi myšlienkami, citmi i svojím charakterom konfrontuje s prelomovými momentmi v dejinách, ktorý svoju ľudskú hodnotu zväčšuje „iba“ životom, voľbou mravnej hodnoty, a nie podriadením sa normám systému (Noge 1968, 344).

Tri dcéry Alfonza Bednára a Štefana Uhra možno považovať za „kolektívne“ dielo nielen preto, že režisér Uher v rozhovore s Natašou Tanskou pre *Kultúrny život* hovorí o „neuveriteľnej bytostnej príbuznosti s Bednárom vo videní sveta“ (1965, 9 [Macek 2002, 80]); ale aj preto, že film je jednou z možných tvorivých interpretácií minulosti, teda rekonštrukciou zachovaných „stôp“ (napr. dobové kostýmy a uniformy z 50. rokov, prostredie štátneho majetku ako bývalého statku, dobové transparenty ako prejav ideológie).

Dobové ideologicky a politicky podmienené požiadavky na filmovú tvorbu, ktorá mala byť propagátorkou ideí komunizmu, nahrádza v 60. rokoch požiadavka podať pravdu o človeku, a nie „historickú pravdu“. Ani *Tri dcéry* nezobrazujú typický ideál. Filmové stvárnenie voľne nadväzuje na Uhrovo ambíciu zaznamenávať reálnu podobu sveta a korigovať sa pravdou dokumentu či na potrebu hľadať pravdu, ktorá „sama osebe pôsobí dramaticky“ (Uher 1991 [Macek 2002, 38]; Tanská – Uher 1965, 9 [Macek 2002, 80]). V Bednárovej tvorbe je úsilie o pravdivé zobrazenie zviazané s rešpektom voči skutočnosti, ktorý môže viesť k dosiahnutiu umeleckej pravdy (Bednár – Kenížová-Bednárová 1994, 86, 117, 174), a nadväzuje na presvedčenie, že skutočnosť sa práve v literatúre nesmie zastierať.

V hranom filme sa bude autorská snaha o *umelecky pravdivé zobrazenie* realizovať rôznymi postupmi a prostriedkami – režisérovou voľbou neprofesionálnych hercov a posilňovaním autenticity, dôrazom na zobrazenie tváre, na dialógy, ktoré „odrážajú dobu“ (47), vierohodným zobrazením reality a jej detailov.

Vo väzbe na kategórie literárna a mimoliterárna, filmová a mimofilmová realita Václav Macek (2002, 97 – 106) zaraďuje Uhrove *Tri dcéry* k umeniu, ktoré chce upozorniť na stav spoločnosti či dôslednou kritikou systému odhaliť jej neľudskosť. Nemožnosť oddeliť umenie, literárne dielo od spoločnosti a morálky potvrdzujú aj Bednárove výpovede: „A nie je literatúra aj na to, aby bránila človeka proti takzvanej ľudskosti, proti ľudskosti organizovanej spoločnosťou a rozmanitými jej organizáciami?“ (Bednár – Kenížová-Bednárová 1994, 273)

Tým sa dostávame k formulovaniu zámeru nášho textu. Ak je základom socialisticcko-realistickej literatúry a filmu „ideologický (naratívny) konštrukt“ (Clarková 2014 [Bílik 2015]), stelesňujúci „pravdu“, reprezentujúci väzbu medzi ideologickým štátom a občanom, potvrdzujúci a stabilizujúci politickú a ideologickú zmenu sveta, zakladajúci „diferenciáciu spoločnosti“ na *my* a *oni*, ako aj kolektívnu identitu (Bílik 2008; Bílik 2015, 32 – 33), potom predpokladáme, že odklon od socialis-

tického („nového“) realizmu v literatúre a filme (v *Troch dcérach*), teda odklon od generálneho sujetu (Bílik 2015) sa bude realizovať ako podobenstvo o človeku, ktorý vzdoruje systému a „kultúre moci“, a prostredníctvom *znamení proti ideológii*. Predpokladáme tiež, že tieto znamenia možno vo filmovej realizácii scenára spojiť nielen s témou (motívmi, dokonca aj symbolmi) a problémom (likvidácia nepriateľov ideologického štátu, potláčanie spirituálneho aspektu v živote), ale aj s filmovým štýlom, so štylistickými filmovými prostriedkami spirituálneho módu (Blažejovský 2006), a preto ich budeme identifikovať.

CESTOU PODOBENSTVA O ČLOVEKU V „NOVEJ“ SKUTOČNOSTI: IDEOLOGIA A JAZYK NÁTLAKU – ZNAMENIA PROTI IDEOLÓGII

Už v roku 1947 Václav Černý v článku „Kultúra a charakter“ žiadal, aby kultúrny tvorca niesol zodpovednosť za svoje dielo, aby „volal znameniami, keby mu vzali reč“ (2008, 92), aby takýmto spôsobom zaujímal kultúrny postoj k skutočnosti, pretože kultúrne dejiny sú históriou charakterných osobností (93).

Aj v 60. rokoch bolo demaskovanie spoločenských anomálií možné vďaka „dvojnásobnému kódovaniu“ umeleckých výpovedí. Alfonz Bednár napája svoju tvorbu na „šlabikárovú“/„jarmočnú“ ideu brániť „ľudí poškodených, ubitých ľudskou zlobou a hlúposťou, ľudí umlčaných a mlčiach“, ktorých osud formuje aj spoločnosť (Bednár – Kenížová-Bednárová 1994, 258), na metódy „orálnej slovesnej tvorby“ (58), takže utlmí „psychologizovanie“ a posilní stvárňovanie vonkajších prejavov postáv. Nadväzuje aj na podobenstvo: „Rozhodol som sa ísť cestou podobenstva – podobenstvom idey je príbeh, podobenstvom príbehu je dej, podobenstvom deja sú postavy“ (Vanovič 1968, 25 – 31), čo znamená, že Bednárovo príbehy sú analógiou známych príbehov a jeho *Tri dcéry* sa zviažu s baladickou hrdinskou piesňou³ aj vo filme, ktorý vo svojej akusticko-vizuálnej forme ponúka širší priestor pre uplatnenie vonkajšieho gesta a orálnej narácie.

V súvislosti s prinavracaním sa k obsahu kolektívnej pamäti v *Troch dcérach* možno uvažovať o konfrontácii dvoch typov kultúr. Tej, ktorá je spojená s písmom a v ktorej sa zaznamenávajú výnimočné či jedinečné udalosti (do kroník a novín – dokonca, nazdávame sa, aj „každodenné“ udalosti, vnímané ako výnimočné, napríklad prekročenie plánu práce, čo v danej historickej etape znamenalo, že sa zaznamenávalo skôr želanie ako reálny stav), pričom jej členovia sú citliví na príčinnno-dôsledkové súvislosti, na vnímanie času, čo má za následok vznik predstáv o dejinách (Lotman 1994, 20 – 21), a to v situácii „nulovej prítomnosti“ minulého (Bílik 2008, 141); či tej, ktorá si vyžaduje stavbu „kolektívnej pamäti“ a uchováva správy o poriadku, zákonoch, nie o ich narušeníach, najmä v kalendároch, v obyčajoch a rituáloch, opakovane reprodukuje texty, teda nerozširuje ich počty, a v ktorej úlohu písma plnia mnemonické (príp. sakrálné) symboly (výrazné stromy, skaly, modly, rituály, obrady a pod.) (21 – 22). V nadväznosti na Reného Bílika (2008, 133 – 153) možno hovoriť aj o zastúpení prvkov dávnych ľudských kultúr (identifikácia spoločného „my“, pocitu spolupatričnosti, rozprávanie prepájajúce minulosť a prítomnosť či zdôvodňujúce „kultúru moci“) v „novej“ historickej etape ľudstva, v ktorej sa sporí kresťanský variant teologizácie s „novou pravdou“ a dochádza k rozkladu väčšieho spoločenstva zvnútra.

V Bednárových a Uhrových *Troch dcérach* rozklad zasahuje národné spoločenstvo, voči *my* (reprezentanti socialistickej spoločnosti a komunistickej ideológie) sa v ňom situujú *oni* (rehoľné spoločenstvo, kulak Majda a jeho rodina), voči hodnotám socializmu (rovnosti a kolektivismu), ktorý redukuje človeka na čiastku a nástroj spoločnosti, sa postaví kresťanské hodnoty (sloboda⁴) osoby a morálnej zodpovednosti; no zasahuje aj rodinu, ktorá sa rozdeľuje v situácii prisídlenia do priestoru v českom pohraničí.

„Nová“ kultúra, ktorá pri pohľade do minulosti „účtuje“ s cirkevnou tradíciou, ba aj s ľudovou kultúrou či folklórom (aj so zvykmi ako dožinky, ktoré zbavuje tradičnej hodnoty, keďže dožinková slávnosť sa v *Troch dcérach* organizuje nie po ukončení žatvy, ale podľa rozhodnutia „zhora“), a ktorá chce dať ľudu niečo iné „za jeho náboženstvo, kroj, tance, výročné slávnosti, spev“ (Chorváth 1960, 29 [Bílik 2008, 94]), teda za jeho zvyky, je kultúrou naviazanou na začiatok „skutočných dejín ľudstva“ (Bílik 2008, 94) a jej „konektívna štruktúra“ je konštruovaná najmä prostredníctvom „slova“ (135) – „našich slov a mien“ (Bednár 2008, 508). Dobová komunistická moc(ideológia) teda píše dejiny jazykom ako príkladom sociálno-kultúrneho nátlaku, pomocou jeho symbolov ako „modelov reality“ či „modelov pre realitu“ (Plichtová 2001, 12 [Geertz 1973]) a konfrontuje sa s „charakternými osobnosťami“ do tej miery, do akej zaujímajú rozdielne postoje v rámci odlišných diskurzov (Plichtová 2001, 16 [Harré – Gillett 2001]). V prípade *Troch dcér* je osobnosťou, ktorá sa vzoprie „novým“ hodnotám a pravidlám, najmladšia z Majdových dcér, rehoľná sestra Klemencia. Napriek ideologickému nátlaku (návrh kádrového referenta, ktorý ako reprezentant „nového“ spoločenstva len s malými odchýlkami v literárnej a filmovej verzii textu navrhuje sestre Klemencii, aby vystúpila z kláštornej čaty alebo aby ju z nej *ony* vylúčili, čím by zabezpečila prácu pre seba a svojho otca, ktorého *oni* prenasledujú), ako i tlaku z radov rehoľného spoločenstva (možnosť vrátiť sa a robiť pokánie) sa nesprenverí sebe a nezaprie ani svojho otca, čím si uchováva určitú dlhodobú integritu v spofanzovanom svete. Oproti neexistujúcemu „kolektívnemu svedomiu“ (Bílik 2008) sa totiž markantnejšie presadzuje mravné vedomie jednotlivca, ktorý nielenže zachováva štvrté Božie prikázanie, ale predovšetkým rešpektuje morálne hodnoty v pomere k hodnotám „novej“ spoločnosti. V prípade filmovej balady možno s Júliusom Vanovičom (2003, 88) hovoriť „o zvyškoch sakrálna“ v ateistickom profánne, o hodnotách vyrastajúcich z kresťanskej morálky, ktorá sa popri všetkom svojom dogmatizme a voluntarizme javí vyššou ako morálka komunistická. Obdobne, ale vo vzťahu k Uhrovým dielam *Organ* a *Tri dcéry*, „diagnostikuje“ situáciu Eva Vženteková (2013) a vo vzťahu k *Organu* aj Štefan Timko (2017). Obaja potvrdzujú prítomnosť náboženských motívov (odkazy na biblický text, metafory vychádzajúce z biblického textu) a spirituálneho modu (Blažejovský 2006; Timko 2017, 185 – 186) v ich filmovej realizácii.

„V kultúre bez písma“ stoja jej členovia v každej chvíli pred nevyhnutnosťou voľby (Lotman 1994, 22), takže sa v nej prihliada na proroctvá, predpovede, znamenia a správna voľba je predvídateľná; v starej kultúre dediny sa pod vplyvom rozširovania kresťanstva a jeho hodnôt utlmuje vplyv veštíeb a predpovedí na konanie človeka, no jednoduchý náhľad na svet sa uchováva v slovesných ľudových prejavoch, akým je aj

balada so svojou noetikou a etikou (kategorizáciou činov na dobré a zlé podľa kresťanskej morálky), ba aj symbolmi (dcéra so srdcom ako orgánom *re-ligionis*, spätnej väzby voči Bohu, svedomia; Lurker 1999, 245).

V príbehu *Troch dcér* sa uplatnil paralelný kompozičný princíp a navodzuje sa analógia medzi starodávnou piesňou *Chodí richtár pod okná*⁵ a udalosťami z 50. rokov. Baladická hrdinská pieseň prináležiaca do spoločnosti, budovanej na zvyku alebo kolektívnej skúsenosti, predpovie či predznamená realizáciu fabuly v sujete už v podmienkach „novej“ skutočnosti – prejav nezištnej dcérskej lásky voči otcovi vo svete s „novou“ spravodlivosťou. Využije pritom symboliku čísla tri, symboly otca, dcéry, vojny s Turkami (trojnásobné pýtanie sa otca vo vypätej existenčnej situácii, podmienenej združstevňovaním, na voľby svojich troch dcér a prijatie otcovskej výzvy jedinou, symbolicky, najmladšou z nich).

Avšak ak sa jednotlivci ocitá v situácii voľby v spoločnosti, ktorá pod vplyvom historickej nevyhnutnosti preferuje „kolektivismus“ vo význame zdevalvovanom socializmom, ba ktorá naň vyvíja aj ideologický nátlak, často sa zrieka obyčají. Naopak, ten, kto sa nezačlení alebo sa vzoprie novému poriadku, „narušuje“ (Bednár 2008), teda rozdrobuje kolektív. Nezdíela totiž pocit spolupatričnosti, ktorý v novobudovanom kolektíve príbehu *Troch dcér* vychádza z povinnosti zúčtovať s minulosťou a kulakmi, s náboženstvom a so „starým“ spoločenstvom. Súdržnosť nového kolektívu zabezpečuje „rituálna koherencia“, a to petrifikovaním nastolenej hierarchie a sprítomňovaním momentu zrodu nového sveta (Assman 2001, 21 [Bílik 2008, 138 – 139]), v *Troch dcérach* vo forme nápisov či hesiel na transparentoch; ako aj „textová koherencia“, ktorá sa presadzuje vo forme výkladu záväzných textov (Bílik 2008, 139), v *Troch dcérach* pokynmi „zhora“, sprostredkovanými odstupňovanou hierarchiou „vykladačov“ (Vrtina – funkcionár z Krajského národného výboru, Janček – funkcionár z Okresného národného výboru, kádrový referent, súdruhovia Belan a Krchňavý, agronóm Demko) ideologicky podmienených „právd“ počas diskusií, schôdzí, porád, agitácie, ako aj podávaním návrhov na upevnenie vlastného kolektívu.

V príbehu *Troch dcér* sa nový kolektív vyrovnáva s minulosťou, kulakom starým Majdom, ktorý vydedil svoje dcéry a dal ich za „mníšky“, špecifickým spôsobom, spolu so synovou rodinou ho deportuje do českého pohraničia a neexistujúcej dediny. To znamená, že „nový svet“ zakladá „osídlením“ územia (Eliade 2009, 15) po vysídlení reprezentantov minulosti, dedičných vlastníkov pôdy. Hodnota pôdy ako kolektívneho vlastníctva sa znehodnocuje a stáva sa „len“ prostriedkom na „oslobodenie človeka“ (Bednár 2008), ako to hlásajú heslá.

Znamená proti ideológii vo filmovej realizácii scenára možno v týchto súvislostiach spojiť nielen s témou (motívmi) a problémom, s likvidáciou rehoľných spoločenstiev (náboženstvo/mýtus – svetonáhľad/vedecké poznanie) a tradičných hodnôt či prirodzených vzťahov (viera, láska, rodina, otec – dcéra), s popieraním spirituálneho aspektu v živote, ale aj s filmovým štýlom, s kategóriami transcendentného času a priestoru.

Tieto štylistické filmové prostriedky sa odhaľujú v dlhých a pomalých pohyboch kamery, v dokumentárnej vernosti záberov, v zdôrazňovaní zobrazenia priestoru pozemského sveta – vyjadrením transcendentného času, prácou s mizanscénou, ktorá

stvárnjuje konkrétnu realitu a ruchy (Blažejovský 2006, 98 – 107 [Timko 2017, 186]).

Zobrazenie cesty starého Majdu so synovou rodinou v nákladnom aute, ktoré nájazdom objaví kamera potom, keď do popredia vystúpi vyčerpaná krajina s vyschnutým stromom ako jej symbolom, napovedá nielen o strastiplnej ceste „mimo“ obývaný priestor, ale aj o charaktere krajiny. Už v ďalšom obraze sa detailnými zobrazeniami rozválaných budov a fasád „s čiernymi očami dier“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 244]) potvrdzuje symbolika (suché stromy, neudržovaná cesta, zdevastované príbytky, rozpadnutý kostol, sucho a pod.) depersonalizovanej krajiny, (vysídlením) znesvätej zeme.

Vedľa seba sa radia obrazy a zábery, ktoré konfrontujú dve spoločenstvá, cirkevné a svetské, dva pracovné kolektívy aj ich vedenia, ba dokonca ich „priestory“ (štátny majetok, dvor, chátrajúce budovy, kancelárie, karanténu, maštal, ako aj spálňu a učebňu, ktoré sa v procese sekularizácie stávajú „improvizovaným“ kláštrom a zásahom zvonku znesväcovaným miestom). Cirkevné stavby (kostol a kláštor), ktoré môžu signalizovať spirituálnu dimenziu, sú buď zdevastované ako kostol v 3. obraze z prológu filmu – „Kamera panorámou nazrie do bočnej lode: okolo vatry na dlažbe chrámu sedí pestrá spoločnosť kočovných Cigánov.“ (245) –, alebo sú pri stretnutí Majdu s druhou z dcér scudzované zábermi na invalidné vozíky i lôžka postihnutých ľudí, ktorí sú internovaní v neprímeranom priestore so svojimi opatrovatelkami z radov rehoľných sestier. Vo filme kamera sleduje pomalým (horizontálne a sčasti vertikálne orientovaným) pohybom prostrednú dcéru, ktorá prechádza hlavnou loďou majestátneho chrámu smerom dopredu a potom doprava smerom von, čím sa priestor záberu na interiér sakrálnej stavby zúži a konfrontuje s vonkajším priestorom kláštora v prestrihu.

V 12. filmovom obraze je pomalými zábermi zobrazený aj interiér provizórneho kláštora (spálňa rehoľných sestier s križmi, symbolmi viery, na stene i na stole, s lôžkami predelenými plachtami a s vertikálne visiacimi ružencami). V kontrapunkte k jeho pokoju vyznieva pochod brigádnickej čaty, ktorá – prechádzajúc záberom pri Krchňavého pohľade z okna spálne – spieva pracovnú pieseň.

Dlhé a pomalé pohyby kamery sprevádzajú aj dokumentárne snímanie tvári rehoľných sestier v situácii ich vynúteného odchodu zo štátneho majetku na vzdialenú farmu. V kontrapunkte k spoločenstvu opätovne vyznieva dynamický pochod pracovnej brigády v jednom zo záberov.

Ani vyčerpaná krajina nie je zdrojom posvätných prvkov. Vo filme sú redukované na stvárnenie „božích múk“ v krajine v 60. obraze, ktorý nasleduje po tenzívnej udalosti – vynútenom tanci rehoľných sestier počas dožinkovej slávnosti: „vznikne chaos pohybov, tanečných i netanečných krokov, páriky sa mykajú sem, mykajú sa tam, [...] Pred božou mukou kľáčí predstavená, sama, zhrbená, modlí sa k olúpanému Kristovi“ (268).

Napokon aj jeden zo záverečných obrazov stvárnjuje odchod Majdu s dcérou Terkou zo štátneho majetku, pričom pomalý kamerový pohyb nájazdom od mníšok k oknu, cez ktoré vidieť dvojicu odchádzajúcich po horizontále, symbolicky predznamenáva, za tichého zborového spevu náboženskej piesne „K nebesiam dnes zaletí pieseň, tam kde tróni Mária, vyžaluj jej svoju tieseň, poteší ťa spanilá...“ (270), úte-

chu len v náboženskej perspektíve. Eva Vženteková (2013, 160) totiž upozorňuje na význam kompozície obrazu (vertikalita predstavenej a odchod po horizontále), ktorý môže vzbudzovať nádej symbolizovanú krížom.

Nové spoločenstvo sa vyrovnáva s minulosťou aj odmietnutím náboženskej tradície, vyrovnáva sa s „poverami a tmárstvom“ (Bednár 2008, 529). Jeho taktikou je vyčlenenie rehoľného spoločenstva do priestoru odľahlej farmy a po ideologickom prehodnotení situácie ponechanie rehoľníčok na štátnom majetku. Rehoľné sestry sa nemôžu zúčastňovať liturgických obradov a spoločenského života, nemôžu pôsobiť v škole, aj keď mnohé z nich „sú pôvodne akési učiteľky“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 255]), zatiaľ čo iné (a medzi nimi Klemencia) sú „robotnice, ako aj táto, lenže práve táto má kulacký pôvod“ (255). Proces sekularizácie obmedzuje moc kléru, varuje pred ňou („No, klérus, cirkev. Máme svoje skúsenosti s farármi.“, 255), odoberá cirkvi majetky a vyháňa mníšsky stav z kláštorov („Hovorila, že nás odťahujú... znova sa sťahovať, nevedno kam, čo nás tam čaká“, 248), vymieňa materiálne vybavenie provizórneho kláštora za primeranejšiu náhradu ako predpoklad zabezpečenia dôstojnejšieho života pre spoločenstvo či rehoľné „uniformy“ za civilné šaty, odvádzajú veriacich od náboženstva a tradície („Klemencia. To je kláštorne meno. Tu ju nikto nevolá inak len súdružka“, 253; „Lebo takáto uniforma je podozrivá, nebezpečná.“, 254), ruší učebňu, redukuje posvätné prvky v živote (modlitbu, liturgiu a pod.), ale ich aj znesväčuje (dožinková slávnosť a chaotický tanec znesväčujúci rehoľný stav, problematickosť rehoľných mien pre kádrovníka) či využíva taktiku manipulovania, zastrasovania a im primeranú rétoriku, pretože majú viesť k rozkladu rehoľného spoločenstva: Demko: „súdruh kádrový referent preskúma ich pôvod, rozloží ich z triedneho hľadiska... v tom by bola možnosť vyčleňovať ich po jednej. Štvrtým krokom by mohlo byť, súdruhovia, pozvať ich, alebo aj šikovne prinútiť, aby sa zúčastnili na našej dožinkovej zábave“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 255]).

Existenciu novej skutočnosti vo filme potvrdzuje symbolicky *slovo*, verbálny jazyk v písanej a hovorenej forme, teda nápisy a heslá ako spôsob adorácie materského princípu stelesneného stranou (Bílik 2008, 139), adorácia práce, ktorá oslobodzuje človeka a zvyšuje jeho dôstojnosť, ale aj ideologicky či politicky podmienené výpovede zaznievajúce z úst funkcionárov: „Na stenách plagáty, hlásajúce jestvujúcu, alebo jestvovať majúcu hojnosť našich polí a heslo [...] ‚Práce, to je akce skutočné svobody‘“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 245–246]).

Jeden z verbálnych jazykových prejavov v hovorenej forme, ktorý sa však v pomere k literárnemu scenáru vo filme už nevyskytuje a je svedectvom o ideologickom preškolení v situácii zrodu nového sveta, prináleží v 23. obraze literárneho scenára sestre Klemencii. V situácii, keď funkcionári z KNV navštívia štátny majetok, je vyzvaná matkou predstavenou, aby sprostredkovala „obsahy“ preberaného učiva. Štefan Uher pri prepracovaní Bednárovho textu aj tento prehovor z technického scenára vyčiarol, takže postava Klemencie vo filme nereprodukuje nezvnutornené tézy a vyznieva autentickjšie: „Učili sme sa – [...] všetko to, čo udržiava a pozdvihuje životnú úroveň všetkých ľudí, moderného človeka, [...] môže pochádzať len od kolektívnej činnosti a kolektívnej práce mnohých ľudí, ktorí žijú v socializme“ (Bednár 2008, 495).

Prehovor sestry Klemencie je konfrontovaný s prednáškou matky predstavenej.

Tá ju aj vo filme adresuje rehoľníckam, aby im sprostredkovala slová Svätého písma o vyjednávaní Mojžiša a Árona s faraónom, a tak načrtla podobnosť s ich nepriaznivou situáciou. Matka predstavená prednáša podľa literárneho scenára „meravo, kamenne, monotónne“ (492). Vo filme a technickom scenári je text prednášky výrazne redukovaný, nezahrňa pasáž textu, ktorá by bola priamym verbálnym pomenovaním podobnosti biblickej situácie s aktuálnym stavom rehoľného spoločenstva (sprostredkovaním dobových stratégií potlačania náboženského, až asketického života).

Konfrontáciou biblického obrazného textu s dobovou situáciou bez priameho jazykového vyjadrenia strastí v slede obrazov sa intenzifikuje symbolický plán filmu. Symboly Izraelitov, faraóna, robôt už neodkazujú „len“ na aktuálny stav. (Pohyblivé) obrazy totiž stvárnajú objekty „nemedzerovito“, ľahšie označujú veci všeobecné ako konkrétne v určitom časopriestore (Eco 1972, 172 [Macurová – Mareš 1993, 75]), sú „v dôsledku své konkrétosti mnohoznačné“ (Pryluck 1988, 100 – 101 [Macurová – Mareš 1993, 75]). A tak nielen vplyv biblického textu, ale aj filmový obraz, ktorým kamera prináša celkový pohľad na situáciu naučania „uniformovaných“ rehoľníčok v učebni so zamrežovaným oknom, sa podieľa na symbolickom vyznení situácie „podrobovaného“ spoločenstva, na predznamenaní jeho neradostnej perspektívy.

Izraeliti ako zotročený ľud, ktorý chce obetovať Pánovi, podľa biblického textu uteká z Egypta do zaslúbenej zeme. Avšak perspektíva zmeny situácie rehoľného spoločenstva je sčasti podmienená výrokom matky predstavenej, ktorá vykladá význam textu, zdôrazňujúc požiadavku zachovať si pokoru a vieru: „Treba nám mnoho pokory, ale aj silnej viery v príchod božej pomoci“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 252]). Požiadavku možno spojiť s očakávaním ďalšieho vývoja udalostí v priestore štátneho majetku, úpravy vzťahov medzi dvomi kolektívami, a to naklonením si kádrovníka sestrou Klemenciou. Práve jej úloha má podľa matky predstavenej zvrátiť nepriaznivú situáciu spoločenstva, zabrániť presťahovaniu, ale paradoxne neutlmí ani len proces jeho sekularizácie.

Matka predstavená je vo filme zobrazená ako človek, ktorý je v porovnaní s literárnym scenárom v menšej miere ovplyvnený negatívnymi ľudskými citmi či taktikami a stratégiami nového spoločenstva a sprofanizovaného sveta, aj keď sa im nevyhne. Redukcia negatívnych prejavov vo vzťahu k sestre Klemencii je evidentná už v 13. obraze technického scenára a v jemu prislúchajúcej filmovej sekvencii. Matka predstavená nielenže prosí Klemenciu, teda neprikazuje jej, aby si naklonila kádrovníka, ba aby ho zlomila, ale utešuje ju. Nezdôvodňuje svoju voľbu priamo, výpoveďou o peknej Klemenciinej tvári, a dokonca prejavuje nádej, že Boh jej odpustí, pretože svoju voľbu podmieňuje starobou a únavou sestier, teda ľudsky pochopiteľnými dôvodmi: „modlila som sa, [...] Snáď mi Boh odpustí, veď nechceme mnoho, len vedieť, že za chvíľu nepôjdeme ďalej, on to môže vybaviť, aby nás tu nechali“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 248]). V pomere k literárnemu scenáru teda vyznieva vo svojej role primeranejšie. Úlohu, ktorou poverí sestru Klemenciu, považuje za „skúšku“ Klemenciinej sily a viery.

Sama síce nie je pasívnou postavou, keďže koná takticky, ale vo filme neposväcuje cieľom prostriedky v takej miere ako v prototexte. Napokon však predsa len podlieha názorom vedenia štátneho majetku na zdiskreditovaný morálny profil sestry Klemen-

cie po stretnutiach s Demkom. Ako upozorňuje Eva Vženteková (2013), predstavenej slzy v jednom z posledných filmových obrazov a „svätožiara“, evokovaná bielením rehoľných „uniforiem“ a šatiek v priestore karantény, kde sú rehoľné sestry dočasne pracovne internované, zmierňujú vo filmovej verzii jej pomerne problematické vyznenie. Jej myslenie a konanie totiž oscilujú medzi ušľachtilým zámerom chrániť spoločenstvo a neprímeraným dôsledkom, keďže pre záchranu spoločenstva obetuje nevinnú Klemenciu. Príkladmi môžu byť situácie, keď matka predstavená odpovedá na Klemenciin strach z nezvyčajnej úlohy ich spoločnou modlitbou, a v závere zasa jej slová: „Pretože plevel sa všade oddeľuje od zrna!“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 270])

Sestra Klemencia je v pomere k nej pasívnejšou postavou. V porovnaní s literárnym scenárom vyznieva aj vďaka redukcii verbálnych prehovorov i zvukových prejavov, naivných výpovedí a smiechu, ktoré spoluvytvárajú zmysel filmu, autentickjšie a celistvejšie. Rovnako ako v literárnom scenári je nositeľkou symboliky hrdinky (Becker 2007, 86), ktorá sa obetuje za otca. Jej filmové zobrazenie evokuje atribút pasivity postavy, ktorý je jedným zo štylistických filmových prostriedkov spirituálneho modu (Blažejovský 2006, 98; Timko 2017, 186), aj preto, že postoj so sklopeným pohľadom a rukami spustenými pozdĺž tela tento atribút intenzifikuje (Blažejovský 2006, 107 – 110), a tak sa nepriamo stáva jedným zo *znamení proti ideológii*.

Už v situácii, keď matka predstavená poveruje Klemenciu nezvyčajnou úlohou, ona klopí zrak, čo umocňuje pohľad kamery z boku a zhora, a upiera ho na predstavenú len pri odpovediach. Aj pri rozhovoroch s Demkom, od ktorého si žiada rady, ako si nakloniť kádrovníka, cudne klopí zrak a kloní hlavu. V situácii po dožinkovom tanci, keď do záberu s krížom, pod ktorým sa modlí matka predstavená, vstupujú rehoľné sestry a za nimi aj Klemencia, ju v kompozícii obrazu ramená kríža oddeľujú od spolusestier, no pri symbolickom kameňovaní sa nebráni, len uteká. A napokon vo vypätej situácii, keď matka predstavená Klemenciu označí za „prašivú ovcu“ a žiada od nej, aby konala pokánie, ona sa díva do neurčita, čo vypovedá o jej odovzdanosti osudu.

Sestra Klemencia v úvodných scénach vyhovie žiadosti matky predstavenej bez reptania, ale s vedomím, že žiadosť odporuje zásade, podľa ktorej sa spoločenstvo „nesmie narušiť“. Úlohu nakloniť si kádrovníka sa pokúša naplniť (v rozhovore o rehoľných menách, ktorý nadväzuje na Klemenciinu ponuku, že bude kŕmiť psy namiesto kádrovníka) a až v závere odhalí v sebaobrannom prehovore i upriamením pohľadu na matku predstavenú svoje tušenie: „Nie, už sa nemôžem medzi vás vrátiť. Tušila som to od samého začiatku, že robíte zo mňa prašivú ovcu, od tej chvíle, čo ste ma prvý raz poslali za kádrovníkom“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 269]).

V príbehu *Troch dcér* sa napriek svojej pasivite presadzuje ako charakterná osobnosť, keďže zaujme vlastný postoj a bráni svojho otca, takže je spolu s ním vyčlenená nielen z „novej“ spoločnosti na jej perifériu, čím ohrozuje možnosť zabezpečiť si obživu, ale je vyčlenená aj z rehoľného spoločenstva.

Vo filme primeranejšie svojmu veku i vzdelaniu interpretuje skutočnosť s jej symbolmi, znakmi či znameniami (blázon, uniforma, prašivá ovca a pod.), odkazujúcimi na mimojazykovú skutočnosť, čo potvrdzujú aj slová, ktorými Klemencia charakte-

rizuje svoje poslanie v ideologicky determinovanej i cirkevnu dogmou poznačenej skutočnosti: „Možno je to celé hlúposť, táto moja čudná povinnosť – ale – ale bolo by to neobvyklé, keby sa v rámci obrovskej hlúposti vyskytla i jedna drobná?“ (Bednár 2008, 487) Avšak je zrejme, že prijateľnejší je pre socialistickú spoločnosť ten, kto sa síce vyznačuje inakosťou, no pritom zastupuje kolektívne „my“, v symbolickej rovine „bláznovstvo“ doby, pretože doslovne napĺňa „spoločné pravidlá a hodnoty“ (Bílik 2008, 134); kto „vyskočí“ ako Janohop, keď mu povedia, a tak ho možno „zadeliť“ na iné pracovisko, zatiaľ čo Terku s otcom preradiť nemožno. Janohop totiž nosí rovnakú uniformu i čiapku ako členovia vedenia štátnych majetkov, teda symboly novej moci, a je s nimi spojený aj prostredníctvom Belanovho sna, v ktorom všetci skáču, ako Belan tleska. Jeho inakosť je podmienená „obmedzením rozumu“, nutkavou „povinnosťou“ podskočiť pri výzve od kohokoľvek: „Jano-hop!“, čím sa umocňuje tragický ráz krkavčími tónmi spievanej baladickéj piesne.

Na pozadí hrdinskej baladickéj piesne sme v Bednárovom a Uhrovom diele konfrontovaní so zrodom nového sveta, v ktorom je „kultúrou moci“ presadzovaná „vyššia hodnota kolektívneho voči individuálnemu“ (Bílik 2008) a v ktorom sa konfrontuje dobová komunistická ideológia, píšuca dejiny jazykom nátlaku, s charakternými osobnosťami do tej miery, do akej zaujímajú rozdielne postoje v rámci jednotlivých diskurzov (Plichtová 2001, 16 [Harré – Gillett 2001]).

Symboly dcéry, otca, vojny a obce sú napojené na spoločenstvo, za ktoré bojuje (silný) jednotlivec. Hrdinka pri obrane (národného) spoločenstva obetuje seba, a práve preto poráža presilu. V príbehu *Troch dcér* bráni ako „vnútorne slobodný, a práve preto nezneužitelný“ človek (Černý 2008) svojho otca a len v perspektíve poráža kultúru moci: „Nebojte sa, apo, nikto o vás nevie... strážnik, čo tu býval, odišiel. Ja vám vybavím, aby vás vzali na jeho miesto“ (Bednár – Uher 1967 [Vženteková 2013, 265]).

Vo filme sa uplatnili aj štylistické filmové prostriedky spirituálneho modu (Blažejovský 2006), ktoré intenzifikujú rozpor medzi sakrálnym a profánnym: dlhé a pomalé zábery (na „improvizovaný“ kláštor, deportáciu rehoľníčok, modlitbu na poli v čase žatvy počas poludňajšieho zvonenia a pod.) oproti dynamike pochodujúcich pracovných brigád či defektným pohybom a chaotickému tancu, dokumentárna vernosť zobrazenia (detailné zobrazenie krásnej Klemenciinej tváre, obraz vyčerpanej krajiny) oproti „historickej pravde“ (nápisy a heslá, obrazy štátnikov), duchovný svet (sakrálnych stavieb) oproti profanizovanému svetu (zdevastovanému majeru), atribút pasivity postavy (sestry Klemencie) oproti „údernosti“ rozhodovania a konania.

POZNÁMKY

¹ V príspevku uvažujeme o totalitnej (komunistickej) ideológii, ktorá je zviazaná so socialistickou spoločnosťou a jej kultúrou, teda aj literatúrou. „Pravdivé“, verné zobrazenie skutočnosti v historickej perspektíve bolo „ideologickým (naratívnym) konštruktom“, ktorý je centrálnou ideou socialistickej kultúry (Clarková 2014, 35 [Bílik 2015, 33]) a výsledkom ideologicky sformulovanej predstavy o pravde literárneho zobrazenia (Bílik 2008, 106).

- ² Umelecky pravdivé zobrazenie situujeme do opozície voči dobovému „ideologickému konštruktú“ (idealizovanej podobe sveta), ktorý nebol výsledkom slobodnej hodnotovej voľby (Bílik 2008, 106) a primárne neplnil ani estetické ciele.
- ³ Folklórny baladický text je jedným z možných variantov komplexu invariantov existujúcich v kolektívnom vedomí konkrétneho kolektívu v konkrétnej vývojovej fáze (Leščák 1973, 135).
- ⁴ Sloboda je „znamením vznešenej dôstojnosti ľudskej osoby. [...] [J]ej hodnota je rešpektovaná, keď sa každému členovi spoločnosti umožňuje realizovať vlastné osobné povolanie; hľadať pravdu a vyznávať vlastné náboženské, kultúrne a politické predstavy [...] Z druhej strany sa sloboda musí vyjadriť aj ako schopnosť odmietnuť to, čo je morálne negatívne, nech sa to prejavuje v akejkoľvek forme“ (Kompendium sociálnej náuky Cirkvi 2008, 119 – 120).
- ⁵ V príbehu *Troch dcér* nachádzame Bednárom upravený baladický text (2008), bez jeho harmonického uzavretia či s otvoreným záverom (v pomere k jednotlivým variantom prototextu, v ktorých je rešpekt voči nariadeniu bojovať za kráľa/cisára, teda voči spoločensko-mravnnej sile odmenený, napr. ponukou sobáša).

LITERATÚRA

- Assman, Jan. 2001. *Kultura a paměť*. Prel. Martin Pokorný. Praha: Prostor.
- Becker, Udo. 2007. *Slovník symbolů*. 2. vyd. Prel. Petr Patočka. Praha: Portál.
- Bednár, Alfonz. 1946. „Optimizmus v literatúre.“ *Elán* 15, 3 – 4: 15.
- Bednár, Alfonz. 2008. *Sklený vrch a iné*. 1. vyd. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Bednár, Alfonz – Katarína Kenížová-Bednárová. 1994. *Z rozhovorov alebo Edele a iné veci tohto sveta*. Bratislava: Causa editio.
- Berďajev, Nikolaj Alexandrovič. 2006. *Duch a realita*. Prel. Ján Komorovský. Bratislava: Kalligram.
- Bílik, René. 2008. *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava: Kalligram.
- Bílik, René. 2015. „Socialistický realizmus ako ‚kánonická doktrína‘: o základných mechanizmoch procesu kanonizácie.“ *World Literature Studies* 7, 3: 30 – 41.
- Blažejovský, Jaromír. 2006. *Spiritualita ve filmu*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné na: https://is.muni.cz/th/gz481/Spiritualita_ve_filmu.pdf <http://komentare.sme.sk/c/7811888/naco-ma-byt-v-skolach-literatura.html> [cit. 1. 3. 2019]
- Clarková, Katerina. 2014. *Sovětský román. Dějiny jako rituál*. Prel. Vít Schmarc. Praha: Academia.
- Černý, Václav. 2008. „Kultúra a charakter.“ *Romboid* 43, 5 – 6: 91 – 94.
- Eco, Umberto. 1972. *Pejzaż semiotyczny*. Prel. Adam Weinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Eliade, Mircea. 2009. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. 2. opr. vyd. Prel. Eva Strebingrová. Praha: OIKOYMENH.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Culture*. New York: Basic Books.
- Harré, Rom – Grant R. Gillett. 2001. *Diskurz a mysl. Úvod do diskurzívnej psychológie*. Prel. Oľga Berecká – Jana Plichtová. Úvod Jana Plichtová. Bratislava: IRIS.
- Chorváth, Michal. 1960. „Problémy slovenskej inteligencie.“ In *Cestami literatúry II.*, 7 – 30. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Kompendium sociálnej náuky Cirkvi*. 2008. Prel. Margita Anna Baroková. Trnava: Spolok sv. Vojtecha.
- Leščák, Milan. 1973. „K rozdielu medzi folklórnou a literárnou komunikáciou.“ In *Literárna komunikácia*, 133 – 138. Martin: Matica slovenská.
- Lurker, Manfred. 1999. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Prel. Růžena Dostálová – Jan A. Dus – Hana Friedrichová – Jiří Hoblík – Radislav Hošek – Jindřich Slabý. Praha: Vyšehrad.
- Macek, Václav – Jelena Paštéková. 2016. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969*. 2. rozš. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav – Fotofo. Stredoeurópsky dom fotografie.
- Macek, Václav. 2002. *Štefan Uher 1930 – 1993*. Bratislava: Slovenský filmový ústav.
- Macurová, Alena – Petr Mareš. 1993. *Text a komunikace*. Praha: Karolinum.

- Noge, Július. 1968. „Bednárove scenáre.“ In *3 scenáre*, 341 – 349. Bratislava: Tatran.
- Petríková, Martina. 2015. „O literatúre, ideológii a baladických stránkach skutočnosti.“ In *K vybraným aspektom slovenskej (post)modernej literatúry*, 68 – 78. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove.
- Plichtová, Jana. 2001. „Diskurzívne verzus tradičné chápanie mysle.“ In *Diskurz a myseľ. Úvod do diskurzívnej psychológie*, Harré, Rom – Grant R. Gillett, prel. Oľga Berecká – Jana Plichtová, 7 – 27. Bratislava: IRIS.
- Prušková, Zora. 2008. „Alfonz Bednár – ‚iný‘ autor v období jediného tvorivého názoru.“ In *Sklený vrch a iné*, Alfonz Bednár, 610 – 619. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Pryluck, Calvin. 1988. *Žródła znaczenia w filmie i telewizji*. Z angl. prel. Jolanta Mach. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Vanovič, Július. 1968. *Antidialógy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Vanovič, Július. 2003. *Prozaik proti totalite. Prípád Alfonz Bednár*. Bratislava: Causa editio.
- Vženteková, Eva. 2013. *Diptych Štefana Uhra – Organ a Tri dcéry. Analýza ako východisko reinterpretácie*. Bratislava: FOTOFO. Stredoeurópsky dom fotografie.
- Tanská, Nataša – Štefan Uher. 1965. „Mienka Štefana Uhra.“ *Kultúrny život* 20, 6: 9.
- Timko, Štefan. 2017. „Náboženské a spirituálne motívy vo filme Štefana Uhra Organ.“ In *Rudolf Dilong a stredoeurópska katolícka literatúra*, ed. Ján Gallik, 177 – 189. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

CITOVANÉ AUDIOVIZUÁLNE DIELO

Tri dcéry (r. Štefan Uher, Československo, 1967)

The “new” reality and the signs against ideology in literature and the film: “Three Daughters”

Literature. Film. Ideology. Signs against ideology. “Three Daughters”.

Bednár Uher’s work from the sixties can be regarded as a testimony about a period conditioned by totalitarian ideology and about a man who is confronted with turning moments in history. He increases his human value “only” by life, by the moral value choice, not by submitting to the norms of the system. That is why the screenplay (1968) and the film *Three Daughters* (1967) are targeted against totalitarianism. The contemporary communist ideology, which “writes the history” with language as an example of socio-cultural pressure, by its symbols as models for reality, is confronted with character personalities of the thematic historical section they have formed to the extent that they have different attitudes within individual discourses. In the story of *Three Daughters* the heroine defends her father and she beats “culture of power” only in the perspective.

PaedDr. Martina Petriková, PhD.
 Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
 Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií
 Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
 Ul. 17. novembra č. 1
 080 01 Prešov
 Slovenská republika
 martina.petrikova@unipo.sk