

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

OČISTA DIGITÁLNEJ KINEMATOGRAFIE

Nové režijné prístupy Alberta Serru vo filme Honor de cavalleria

Martin Repka

Vedoucí práce : MgA. Václav Kadrnka

Oponent práce: Mgr. MgA. Matěj Nytra

Datum obhajoby: 23.9.2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2020

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of directing

BACHELOR THESIS

PURIFICATION OF DIGITAL CINEMA

New directing approaches of Albert Serra in film Honor de cavalleria

Martin Repka

Supervisor: MgA. Václav Kadrnka

Opponent: Mgr. MgA. Matěj Nytra

The date of advocacy: 23.9.2020

Academic degree being assigned: BcA.

Prague 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

OČISTA DIGITÁLNEJ KINEMATOGRAFIE: Nové režijné prístupy Alberta
Serru vo filme Honor de cavalleria

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím
uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt:

Nebudem sa zaoberať zložitými umeleckými a kultúrnymi koreňmi katalánskeho režiséra Alberta Serru. Už teraz viem, že takýto cieľ by bol nedosiahnuteľný, nakoľko kvetnosť jeho pôvodu a následný dosah jeho tvorby na súčasnú kinematografiu je nevídaný. Pokúsim sa však analýzou niektorých scén a sekvencií z jeho debutového filmu *Honor de Cavalleria* rozobrať na častice jeho režisérске umenie a tým poskytnúť jasnejší obraz o metóde, ktorú používa. Týmto by som rád prispel ako k svojmu vlastnému režijnému rozvoju, tak aj k lepšiemu všeobecnému pochopeniu jeho novátorského prístupu ku kinematografii.

Abstract:

It is not my intention to offer a complicated artistic and cultural background of catalanian director Albert Serra. I already know that this goal would be unreachable as long as the complexity of his persona and influence on contemporary film is enormous. I will rather – through analysis of certain scenes and sequences from his debut film *Honor de cavalleria* – analyse his directing tools to offer a more clear picture of the method he uses. By doing this, I would like to contribute to my own directing development, as well as a better general understanding of his innovative approach to filmmaking.

POĎAKOVANIE

Chcel by som poďakovať za srdečný a osobný prístup môjmu vedúcemu práce Václavovi Kadrnkovi. Rovnako tak za neúnavnú podporu mojim rodičom Romanke a Paľkovi.

Obsah

1. ÚVOD	8
2. OČISTA (DIGITÁLNEJ) KINEMATOGRAFIE	9
3. VÝBER LÁTKY	11
4. VŠETKO PRE PLÁTNO.....	13
5. ELIPTIČNOSŤ	14
6. BOJ BEZ VETERNÝCH MLYNOV	17
7. NON-FUNKČNOSŤ SA NEROVNÁ NEFUNKČNOSŤ	20
8. HUMOR V STRIHU.....	22
9. NEMANIPULATÍVNOSŤ	25
10. ČASOM NAPRED SMRTI	27
11. ZÁVER	30
12. FILMOGRAFIA ALBERTA SERRU	32
13. ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	33

1.ÚVOD

Alberta Serru som prvýkrát spoznal v roku 2016, kedy som náhodne navštívil jeho prednášku na bratislavskom Febiofeste. V kinosále, kde bolo asi päť ľudí vrátane mňa s ohromným nasadením prorocky prednášal svoje novátorské prístupy ku kinematografii. Energia, s ktorou prinášal osvetu pre tak malý počet ľudí, mi spätne pripomína jeho donkichotstvo, číry idealizmus. Odvtedy ubehli štyri roky a ja som sa stále nezbavil stopy, ktorú vo mne zanechalo jeho apoštolské slovo. Ba naopak – znie vo mne čoraz silnejšie a páľčivejšie. Núti ma neustále premýšľať nad jednou zásadnou otázkou, ktorá sa týka všetkých začínajúcich režisérov: „aká je moja režijná metóda?“ Albert Serra tú svoju našiel a dovoľm si tvrdiť, že vďaka svojej originalite značne vyčnieva z davu. Je radikálna, plná odkrývania a zavrhovania všetkého starého. Je novátorská, pritom sa riadi konzervatívnym uvažovaním. Je drzá a zároveň stále verná osobným a kultúrnym koreňom. Je osamotená, avšak len ťažko prehliadnuteľná.

V tomto texte si budem klásť za cieľ skrz analýzu tejto vzácnej metódy na filme *Honor de cavalleria* (2006) pomôcť každému, kto prahne po poznaní nespútanej sily filmu. Každému, kto verí v jeho fyzické a duchovné svety, ktorých plnosť počína odpútaním sa od slepej poslušnosti k literatúre, výtvarnému umeniu a ostatným umeleckým formám, z ktorých pochádza. Nejde teda o vedecký text, ale je to práca od režiséra – skrz režiséra a pre režisérov.



Albert Serra na prednáške bratislavského
23. MFFK Febiofest

2. OČISTA (DIGITÁLNEJ) KINEMATOGRAFIE

Na prednáške, ktorej som sa zúčastnil, Serra hovoril o knihe, ktorá ho najviac formovala ako režiséra. Išlo o knihu Amosa Vogela *Film as subversive art* (Film ako prevratné umenie, 1974). Keď sa pozrieme na obsah tejto knihy, zistíme, že ide o akési desatoro, ktorým sa Serra riadi. Výrez z obsahu znie nasledovne¹:

DEŠTRUKCIA ČASU A PRIESTORU

DEŠTRUKCIA DEJA A NARÁCIE

ÚTOK NA MONTÁŽ

TRIUMF A SMRŤ POHYBLIVEJ KAMERY

DEVALVÁCIA JAZYKA

Najskôr som si myslel, že jeho metóda po vzore tejto knihy spočíva práve v deštrukcii. Na prvý pohľad sa to tak môže javiť – zavrhovanie konvencií, subverzia starého... Nie je to ale úplne tak. V skutočnosti ide o pravý opak deštrukcie. Je to cesta za pravými prostriedkami filmu. Akt ničenia sa tu objavuje len pokiaľ ide o odstránenie všetkého falošného, a to pod zámienkou objavenia vlastností filmu, ktoré sú pre toto médium prirodzené, nerozlučné a pravdivé. V tomto ohľade je o Serrovej metóde nutné uvažovať skôr ako o metóde očisty, než o metóde ničenia. Dala by sa totiž prirovnať bojovému nasadeniu, s ktorým Ježiš vyháňal kupcov z chrámu. Jeho zámer nebol ničiť obchod a spôsobiť chaos, ale naopak, očistiť chrám od nánosov, ktoré mu nie sú vlastné. Niečo podobné robí Serra s médium filmu. Nepopiera súčasť literatúry, psychológie či výtvarného umenia vo filmovom diele, avšak oslobodzuje film od primárnej – a v mnohých prípadoch neodvážnej – imitácie jeho predchodcov. „Film bol vytvorený, aby hľadal krásu. V maľbe krásu odkazuje na plastickú časť reality. Ale vo filme ide o pohyblivý obraz, naratívny obsah; môže to byť plastická a psychologická krásu, ktorá je vnútorná. Film je zvláštna vec niekde medzi literatúrou a maľbou. Ak sa príliš priblížite maľbe, podobne ako v niektorých hollywoodskych filmoch, psychologická krásu sa stratí, pretože sa v nich neustále používa kliše. Opakuje sa v nich rovnaký príbeh

¹ VOGEL, Amos. *Film as a subversive art* (Reprint ed.) [e-book], New York: C. T. Editions, 1974 (2005), str.4.

stovkykrát. Všetky plastické prvky sú výborne odvedené, majú svoju intenzitu, ale podobajú sa viac maľbe. Nie je to film. A potom je tu presný opak: ak sa zameriate na psychologickú krásu, stane sa z vášho filmu niečo, čo by bolo pekné, ak by to bolo napísané. Je to literatúra.”²

Ako meč jeho metódy by sa dala považovať digitálna kamera a Serrov špecifický prístup k nej. „Napriek tomu, že dnešnú kinematografiu ovládla digitálna technológia a tým odstrčila analóg do úzadia, filmári nie sú schopní využívať potenciál tejto novej technológie naplno. V skutočnosti sa na výrobe filmov nezmenilo takmer nič. Kameru s celuloidovým pásom síce nahradila digitálna krabica, no spôsob práce sa tým nijako zvlášťne nezmenil. Stále sa rovnako veľa svieti, pretože inak v postprodukcii nevydoluje z obrazu maximum. Karty v kamerách nie sú schopné vytvárať záznamy s dlhou minutážou kvôli veľkému toku dát. Počet osôb na pláci sa nijako zásadne nezredukoval... Jednoducho urýchlenie a mobilitu, ktorú v sebe digitálna technológia ukrýva, nikto nehodlá zužitkovať a revolúcia vo forme natáčania neprichádza.”³ „[...] ja som jediný, kto to objavil, pretože to nie je kamera (digitálna Arri Alexa) vymyslená pre ľudí, ktorí natáčajú digitálne. Je to kamera vymyslená pre ľudí, ktorí natáčajú na 35mm. Profit digitálu spočíva v tom, že nemusíte vymýšľať film po záberoch. Môžete ho vymýšľať po scénach, dokonca môžete mať koncept celého filmu vo svojej hlave a len ho natočiť!”⁴

Albert Serra začína točiť stovky hodín materiálu na tri a viac kamier. Využíva teda najzákladnejšiu vlastnosť filmu, a to je zaznamenávanie. „Mňa nezaujíma natáčanie idey, ktorú mám v hlave. Chcem natáčať realitu, ktorú mám pred kamerou.”⁵

Precízne vymýšľanie a budovanie scenárov, rysovanie storyboardov či skúšanie s hercami je pre Serru niečo, čo sa nestretáva s jeho moderným uvažovaním o filme. Podľa neho takýto akademický spôsob práce ide zásadne proti výdobytku digitálu, ktorým je možnosť neobmedzeného zaznamenávania. Zavrhnutie tohto všeobecne zaužívaného spôsobu výroby filmov je pre Serru prvým a najhlavnejším krokom objavenia novej metódy. On namiesto toho, aby sa zaujímal o to, či jeho scenár funguje alebo nie, sústreďuje svoju pozornosť na to, čo mu poskytuje realita pred

² CAMIA, Giovanni Marchini. Interview with Albert Serra. *Fireflies*. Berlín: 2018, Issue #6, str.101.

³ Citácia z pamäti – prednáška Alberta Serru na 23. MFFK Febiofest v Bratislave.

⁴ Albert Serra - Interview [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1xMxoEpZhhc>

⁵ CAMIA. Interview With Albert Serra, str. 98.

kamerou, nikdy nie za ňou. Keď na niečo nemôže namieriť kameru, tak ho to jednoducho nezaujíma. Sám hovorí, že sa chcel stať spisovateľom, ale odradila ho miera výkonu, ktorý musí spisovateľ podať, aby napísal román.⁶ Podľa neho je natáčanie filmov omnoho jednoduchšie. Práve kvôli tomu, čo všetko sa dá z reality ukradnúť pomocou digitálnej kamery a to bez nutnosti túto realitu pretvárať.

Znamená to teda, že jeho práca spočíva v mystickom ničnerobení a čakaní na zázrak, ktorý sa môže, ale aj nemusí udiť niekde medzi troma kamerami? Nazval by som to skôr nachádzaním zázraku, ako čakaním naňho. Stále totiž ide iba o metódu. Určitý, veľmi vyhranený spôsob práce. Jeho filmy nie sú nahodilé a už vôbec nie nepresné. Serra stavia na digitále svoju pozíciu v kinematografii tak fatálne, že tvrdí, že bez neho by nikdy filmy netočil. Ak by sa o to predsa len pokúsil, tak by jeho filmy boli vraj „[...] menej precízne, plytšie a viac schématické.“⁷ Naskriptované, do posledného záberu premyslené filmy sa nemusia vždy rovnať filmom presnejším. Serra teda hľadá presnosť tam, kde by ju málokto očakával: „Ale stratou našej exaltovanej pozície vo vesmíre, v ktorej sa neustále hráme na Boha, — pozície založenej na ignorácii — dostávame poslednú šancu uvedomiť si samých seba ako súčasť prírody a kozmu.“⁸

3. VÝBER LÁTKY

„Film je všetko, čo milujem viac, ako dej. Som zahanbený, keď musím povedať, že väčšinu času ani nie som schopný sledovať určité dejové linky.“⁹

Podľa Jeana-Claudea Carrièra existujú tri typy príbehov: Prvý rozprávaný niekým, kto ho pozná niekomu, kto ho taktiež pozná. To sú príbehy všeobecne známych historických figúr, ľudové príbehy. Druhý rozprávaný ľuďmi, ktorí ho poznajú ľuďom, ktorí ho nepoznajú. To je väčšina filmov – detektívky, drámy, fiktívne príbehy. A nakoniec príbeh, ktorý rozprávač nepozná a nepozná ho ani publikum. To je improvizácia.¹⁰ Domnievam sa, že vo väčšine prípadov Serra točí film, ktorý jeho publikum pozná, pretože si vyberá látku preslávených reálnych či fiktívnych historických postáv. Divák teda vie zhruba o aký príbeh pôjde. Sám Serra to však

⁶ MASTERCLASS - Albert Serra Ji.Hlava [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ty7BgezZ6I&t=4340s>

⁷ Albert Serra Interview - The Seventh Art [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1xMxoEpZhhc>

⁸ VOGEL. *Film as a subversive art*. str.20.

⁹ TUPITSYN, Masha. Everything better than plot. *Fireflies*. Berlin: 2018, Issue #6. str.45.

¹⁰ CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha: Limonádový Joe s.r.o, 2014, str.17-18.

až do momentu, keď je film hotový, netuší, pretože neustále improvizuje. Carrière vo svojej neortodoxnej príručke o písaní scenárov *Vyprávět příběh* výstižne popisuje tento spôsob práce: „Když Godard dá pokyn kamera, opravdu neví, co bude následovat. [...] Je to událost a fenomén nového. Godard na ně čeká a těží z nich jak dovede. [...] Má samozřejmě vždycky představu o tom, co chce, ale neví přesně, co z toho bude a nechává se unášet momentálním objevem. Je to takový *film-naděje*: čekáte na něco silného a přejete si, aby to přišlo.“¹¹

Každý poznáme príbeh Dona Quijota či troch kráľov. Máme určité očakávanie. Vieme, akú myšlienku tieto príbehy nesú. To Serra do značnej miery oslobodzuje od sústredenia sa na exponovanie deja. Na druhej strane je tu napríklad súčasný režisér Siao-sien Chou, ktorý podobne ako Serra točí filmy nedejové, založené na konkrétnom dojme. Tento filmár však musí vo filme *Café Lumière* (2003) naexponovať, že hlavná hrdinka je tehotná s neznámym mužom. Tejto „povinnosti“ sa Serra úplne zbavuje a do filmu *Honor de cavalleria* vstupuje situáciou, ktorá evidentne nemá žiadne rozprávačské ambície. Starší rachitický muž zbiera kdesi na lúke zo zeme svoje brnenie. Odnáša ho mladšiemu, objemnému chlapíkovi, ktorého oslovuje Sancho a žiada ho, aby mu ho opravil.



A: Don Quijote nesie Sanchovi brnenie.



B: Odovzdanie brnenia nevidíme, radšej nám je predostretý prestoj mlčanlivého sedenia postáv.

V prvej minúte filmu (vdďaka nášmu kultúrnemu pozadiu) poznáme myšlienku, ktorú máme sledovať. Očakávame nejaký typ vzťahu týchto dvoch ikonických literárnych postáv. Táto voľba látky ponúka divákovi (rovnako ako Serrovi) až zvláštny pocit slobody a nevídaný priestor pre vnorenie sa do svojrázneho filmového jazyka hneď od prvého záberu.

¹¹ Ibid.

4. VŠETKO PRE PLÁTNO

Kým na pláči je Serra často otočený chrbtom k samotnej akcii¹² a iba počúva dialógy, dokonca sa skoro nikdy nepozera na monitor alebo do kamery, v strižni je jeho prítomnosť absolútna. Pozerá sa na všetky zábery všetkých pozícií kamery. Pri rozsahu materiálu približne 100-400 hodín na jeden celovečerný film je to pomerne veľký výkon. Tu je veľmi zreteľné prenesenie ťažiska vykonanej práce: čas, ktorý ušetril (ne)písaním scenára, investuje do strižne.

Nieko by sa mohol pýtať, prečo rozoberať strih v analýze režijnej metódy? Filmy Alberta Serru totiž vznikajú hlavne v strižni. Bez precíznej práce tam by to stále mohli byť iba stovky hodín síce zaujímavého, ale nekoherentného materiálu. „Režisér, ktorý nestrihá svoj vlastný film, dáva povolenie na preklad seba samého do iného jazyka.“¹³

V analýze Serrovej metódy teda logicky nedáva zmysel zaoberať sa literárnou časťou prípravy scenára. Táto fáza práce je, dá sa povedať, kompletne obsiahnutá v spôsobe, akým strihá.



Stránka zo scenára k filmu *El cant dels ocells* (Spev vtákov, 2008). Málo slov, veľa potencionálneho filmového času.

Serra sa vždy spolieha na to, čo môže vzniknúť až pred očami diváka – na plátne. Tomuto princípu podriaďuje všetko ostatné. Preto tá neustála odovzdanosť. Napríklad pri natáčaní filmu *Història de la meva mort* (Historka o mojej smrti, 2013) prebehlo celé natáčanie vo formáte 4:3. Serra však už na začiatku natáčania vedel, že sa mu formát nepáči a že ho v postprodukcii preformátuje na

¹² „Existuje jedno pravidlo, ktoré vždy používam: ak som blízko hercom na pláči, otočím sa im chrbtom. Ak počujem, čo sa deje, dialóg a zvuky, tak to nechcem vidieť.“ CAMIA. Interview with Albert Serra, str.98.

¹³ VOGEL. *Film as subversive art*, str.135.

cinemascope. Kameramanovi však nič také neoznámil a tak vo finálnom filme vidíme kompozície, ktoré boli komponované s úplne opačným zámerom. Zámer bol 4:3, ale to čo vidíme, je cinemascope. Postavy v záberoch sa stali tým pádom veľmi osamotené, obklopené prázdny priestorom. To vzniklo výhradne až na plátne.¹⁴

Bolo by mylné domnievať sa, že jeho ultimátny gól v strižni je vytvorenie iného filmu, ako v skutočnosti natočil. On totiž ani žiaden film s presným zámerom nenatočil. Postupne sa k vlastnému zámeru prehrabáva, neustále nachádza nové súvislosti, ktoré mu poskytuje natočený materiál a dostáva sa ďalej do podvedomia a mystéria. Nikdy nie pod zámienkou kontroly. „ ,Nehľadám, nachádzam` Túto Piccasovu frázu mám v mysli po celú dobu môjho umeleckého života. Veľmi sa mi páči, pretože je to moja metóda práce...“¹⁵

Výsledkom tejto metódy je film, ktorý v akademickom zmysle slova nikto nevymyslel. Dialógy, ktoré nikto nevyslovil.¹⁶ Kompozície záberov, ktoré nikto nezakomponoval. Príbeh, ktorý nikto nenapísal. Serra vždy ničí svoje vlastné koncepcie a nápady jednak zo strachu z kliše, no zároveň pre ten magický moment, keď niečo vznikne jedine a výlučne pre plátno.

5. ELIPTIČNOSŤ

„Realistické naratívne štruktúry, jasne nadefinované deje a postavy sú čoraz častejšie nahradené vizuálnou dvojznačnosťou, poetickou komplexnosťou, a neúnavnou improvizáciou. Strih je *výbušný, eliptický, nečakaný*.“¹⁷ Týmito slovami začína kapitolu „Útok na montáž“ Amos Vogel v spomínanej knihe *Film as subversive art*. Serra nás na podobný prístup k montáži nenechá v jeho debutovom filme dlho čakať. Po dlhých, veľkých a kichotovskych čestných úvodných titulkoch vstupuje do akcie ostrým strihom v technicky najnevhodnejší moment: uprostred polovičného pohybu a v nepeknej kompozícii. „Film nemá ani začiatok, ani koniec. Je to fragment života zachytený náhodou. Páčilo sa mi začať ,in medias res`, ako

¹⁴ MASTERCLASS - Albert Serra Ji.hlava IDFF 2014 [online].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2Ty7BgezZ6I&t=5645s>

¹⁵ SERRA, Albert. *Honor de cavalleria: Plano a plano* (DVD booklet). Barcelona: Capricci, Nantes, 2009, str.24.

¹⁶ „Vidíte môj film, ale nikto v skutočnosti nevyslovil dialóg, ktorý počujete. Pretože som vybral jednu vetu, ktorá je na jednom mieste a druhú z kompletne iného záberu.“ MASTERCLASS - Albert Serra Ji.hlava [online].

¹⁷ VOGEL. *Film as subversive art*, str.135.

sa tomu hovorí v literatúre. Po niekoľkých sekundách tmy, z ničoho nič, práve v momente, keď sa Don Quijotove telo zodvihne, film začína. Môže sa to dokonca javiť ako chyba, ale vytvára to určitú intenzitu.“¹⁸ Komentuje Serra spôsob, ktorým vstupuje do filmu *Honor de cavalleria*. O akej intenzite presne hovorí? Namiesto toho, aby Serra ukazoval situácie vcelku, roztriešti ich na fragmenty a pomocou drobných či väčších výpustiek nám prezentuje čas, ktorý je podľa neho dôležitý. Či už sú elipsy vnútri situácií alebo v samotných prechodoch medzi scénami, pri troche pozornosti dokážu vyvolávať nesmierne silný divácky pôžitok. Serra si je tohto efektu vedomý a nešetrí ním. U jeho filmov dávno neplatí fakt, že strih má byť neviditeľný. Kto ho nevidí a nie je schopný prežiť každý jeden jeho náraz, nikdy Serrove filmy nevidel úplné. Napríklad hneď v prvej scéne Don Quijote žiada Sancha, aby mu opravil brnenie. Po krátkom monológovi očakávame, že mu brnenie odovzdá. Táto časť je však úplne vynechaná a Serra posúva celú situáciu v čase napred. Opäť však do hluchého momentu, pretože ukazuje polocelok, ako obidve postavy mlčky sedia dlhšie než 50 sekúnd (viď. obrázok A, B str.12). Týmto spôsobom naznačuje, že vo filme budú dôležité úplne iné veci, ako by sme mohli očakávať. Michael Sicinski tento fenomén objavujúci sa v Serrových filmoch nazýva „down time“ alebo v preklade *prestoj*. Vo výklade slovníka slovenského jazyka je prestoj „stratový čas vo výrobe, kde sú stroje alebo pracovníci nútení stáť.“ Tento výklad mi príde veľmi príznačný, pokiaľ sa na film pozeráme ako na opak stroja. Ako na médium schopné v tmavej miestnosti vnieť nás do nášho vlastného podvedomia. Pri takomto uvažovaní logicky nájdeme ten „najfunkčnejší“ čas práve v prestojoch. „Kino je miesto plné mágie, kde sa zlučujú psychologické a environmentálne faktory, aby vytvorili otvorenosť k údivu a odomkli podvedomé. Je to svätyňa, kde sú vyvolané na povrch v temnote a separácii od vonkajšieho sveta moderné rituály, zakorenené v atavistických spomienkach a podvedomých túžbach.“¹⁹

Tieto prestoje však môžu vyznieť do prázdna, ak sa s nimi nepracuje naozaj precízne. Prirovnal by som to k akejsi akumulácii času, ktorý môže mať obrovský filmový potenciál, ak je v správnom momente uvoľnený. Rôzne typy scén potrebujú rôznu dĺžku času pre naakumulovanie, preto nemôže existovať poučka pre podobný druh strihu. Všetko je vedené na rovine intuície a presného odhadu. Zábery vo filme *Honor de cavalleria* teda nie sú dlhé preto, že by obsahovali dlhé presahy, ako to môže byť napríklad vo filmoch Michaela Hanekeho. Neobsahujú

¹⁸ SERRA. *Honor de cavalleria: Plano a plano*, str.9.

¹⁹ VOGEL. *Film as subversive art*, str.10.

tento typ dramatického potenciálu, kedy by si strihač mohol dovoliť záber nechať „visieť“ ešte dlho potom, čo dosiahol svoj vrchol. Sú dlhé preto, že potrebujú určitý čas, určitý prestoj na naakumulovanie energie. Z tejto energie Serra následne ťaží a je to tá energia, ktorá poskytuje nevídaný filmový pôžitok pri správnom uvoľnení. Serra vždy čaká na najvyšší moment scény a potom nám ju nemilosrdne vezme pred oči. Keď hovorím najvyšší, môže to byť kľudne zodvihnutie hlavy alebo pohľad na druhú postavu. Ak sa v celom zábere predtým postava pozerala do zeme, môžeme zodvihnutie hlavy považovať za najvyšší moment.

Niekedy to môže byť dokonca aj tesne pred vrcholom scény, ako to pozorujeme v momente, kedy je Sancho unavený opretý o strom a Don Quijote sa ho snaží povzbudiť. Neustále naňho nalieha, aby pozdvihol pohľad k nebesám a poprosil Boha o posilnenie:

Don Quichote: Popros Ho! Povedz „Bože, neopúšťaj nás.“

Sancho (slabým hlasom): Bože, neopúšťaj nás.

Don Quijote: Daj nám silu. Veľa sily! Oddýchni si a On ti dá silu.

Scéna sa nesie v podobnom duchu takmer tri minúty. Nedočkavo očakávame Sancho silný výkrik k nebesiam, ku ktorému ho nabáda Don Quijote. Keď sa Sancho konečne s odhodlaním pozrie do korún stromov... Serra zo situácie odstriháva. V nasledujúcom zábere Sancho kráča rozpálenou lúkou. Posilnený vedie svojho osla. Žiadny výkrik k nebesiam sa nekonal, žiadny popis viery sa nedostavil. Vynechaním tohto esenciálneho momentu sa do filmu dostáva intenzita, ktorá nie je epická, ale mystická. Medzi zábermi vzniká časopriestor pre našu vlastnú imagináciu.





O to viac tento spôsob výsostne filmového adaptovania donkichotskej tematiky konvenuje s jeho pravou myšlienkou idealizmu a snenia, ktoré je nezlučiteľné s týmto svetom. Absencia zdanlivo dôležitých momentov nás subtilne navádza k sledovaniu dobrodružstva, ktoré nie je explicitne vyobrazené, ale počíta s podnietením našej pozorovateľskej fantázie. „Podľa učebnice záber nesmie byť ukončený predtým, než skončí akcia, počas jej konca alebo predtým, než ju divák môže plne absorbovať. Rebeli vo filme naopak preferujú podnietenie tajomna.“²⁰ Používanie výpusťiek nie je nič nového. Častokrát ale slúžia na skondenzovanie deja a zefektívnenie rozprávania. Na zbavenie sa spomínaných prestojov. Serra ich používa presne naopak. On kondenzuje prestoje zbavovaním sa deja a tým umocňuje mystérium.

6. BOJ BEZ VETERNÝCH MLYNŮV

Hypnotické použitie zvuku cvrčkov a vetra naprieč celým filmom podčiarkuje nepredvídateľné užitie strihu. Stačí malá zmena v hladine či zafarbení zvuku cvrčkov pri ostrom strihu a elipsa nadobúda nevídanú sýtosť. Krásnym príkladom Serrovho protichodného uvažovania o hrdinskosti vo filme je použitie (takmer) absolútneho ticha. Je slnečný, veľmi veterný deň a Don Quijote sa pripravuje na stretnutie so súperom. Lenže akým? Naokolo ani živá duša a jediné, čo vidíme, je séria záberov, kedy Don Quijote bezvýznamne kráča proti silnému vetru s mečom v ruke. Každý jeden záber je strihnutý ako jumpcut a ostrosť strihov je ešte podporená nekontinuálnymi poryvmi vetra.

²⁰ VOGEL. *Film as subversive art*, str.136.

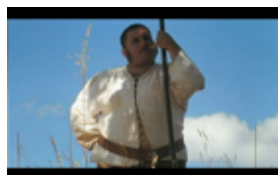
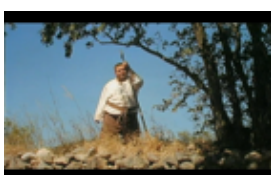


Smer pohybu postavy sa počas scény neustále mení. Podčiarkuje Quijotov nejasný cieľ. Nepriateľa, ktorý nie je nikde, ale môže byť všade.



Nakoniec sa odhodlá a vstupuje do olivového sadu. Kamera nalepená na jeho zátylku ho nasleduje. Blúdenie veterným sadom trvá. Don Quijote (v detaile) stojí a nervóznym pohľadom čosi vetrí v diaľke. Vidíme jeho subjektívny pohľad na plne obrneného rytiera , ktorý stojí v húšti s kópiou v ruke.





Strih na Sancha, ako to celé pozoruje z diaľky. Opiera sa o svoju kópiu. Hladká listy na strome. Päť jumpcutov. Vietor. Strih. Ticho.



Don Quijote v polocelku z podhľadu. Slnko už zapadlo. Nad jeho hlavou oranžové mraky. Vzhliada k nim. Nekonečné ticho. Žiaden poryv vetra. Don Quijote kričí do

nebies: „Sukin syn! Darebák! Zabijem ťa!“ Nie je počuť nič iné, iba jeho hlas, osamelý v nekonečnom priestore bezmocnosti.

Toto náhle užitie ticha po scéne plnej vetra vytvára náraz tak silný, že je cítiť až v kostiach. Nie je to však šok z efektu, ale z mystéria. Toto je jednoznačne jedna z najpozoruhodnejších filmových interpretácií boja s veternými mlynmi v dejinách kinematografie. Paradoxne bez jediného záberu na veterný mlyn či inej nezmyselnej poslušnosti k literárnej predlohe. Iba absolutna dôvera v silu filmového média, ktoré v prvom rade slúži ako stimul. Takouto nevernosťou k Servatesovej knihe je Serra vo svojej adaptácii pravdepodobne omnoho vernejší samotnému Don Quijotovi.

7. NON-FUNKČNOSŤ SA NEROVNÁ NEFUNKČNOSŤ

Vo svojom debutovom filme teda Serra nachádza prostriedky, vďaka ktorým jeho filmy získavajú vlastný rámec pravidiel, na základe ktorých fungujú. Podobne ako v evolúcii hudby boli niektoré kombinácie tónov považované za diabolské, bohužiaľ aj dnes sa niekomu môže zdať tento radikálny prístup k filmu hodný opovrhnutia.

V hudbe klasická harmonická funkcia vždy vedie akord späť k základnej note. Dáva nám teda pocit bezpečia a určitej uzavretosti, dokončenia melódie. Adam Neely tvrdí, že v jazze alebo v súčasnej vážnej hudbe existujú tzv. non-funkčné harmónie, ktoré toto pravidlo porušujú a vytvárajú nové, neočakávané vťahy medzi tónmi.²¹ Podobne ani Serra nám nedáva pocit bezpečia. Jeho montáž nás neustále prekvapuje a častokrát nám nedopraje „tón“, ktorý by sme práve chceli počuť. Namiesto toho nám dáva úplne iné tóny a je iba na nás, či sa odhodláme objaviť ich pestrosť. Ludmila Ulehla v knihe *Moderná harmónia* píše o uvažovaní nad skladbou nasledovné: „V modernom kontrapunktnom písaní má skladateľ k dispozícii všetkých dvanásť tónov a je oprávnený usporiadať ich akýmkoľvek spôsobom sa mu zapáči. Pretože pravidlá prichádzajú vždy až po tom, ako bolo niečo uskutočnené a sú iba prejavom toho, čo už bolo vytvorené, súčasná skladba

²¹ Adam Neely - *The 7 Levels of Jazz Harmony*, [online]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=lz3WR-F_pnM

ešte nie je obmedzená predurčením pre objavovanie toho, čo sa smie a nesmie v modernom kontrapunkte.“²²

Serra non-funkčnosť svojich filmov, alebo povedzme – funkčnosť samú pre seba – vymedzuje akýmkoľvek zavedeným pravidlám. „Netočím podľa nejakého akademického postupu. Pokiaľ se nejakého držíte, môžete říct, že možná někde něco chybí, ve scénáři by bylo bývalo třeba něco upravit, něco není v pořádku s postavou. Co vidíte, můžete porovnávat s ideálem filmu. [...] Tímto způsobem nemůžete nalézt žádný ideální předobraz mých filmů, a tudíž nemáte ani s čím porovnávat. Mé filmy nemůžete napadat kvůli detailům nebo kvůli tomu, že něco nebylo na svém místě. Jsou to přece umělecká díla ve všech smyslech toho slova. Musíte je akceptovat celá.“²³

Nezadefinovatelná japonská kapela Boris²⁴, která má na svojom konte jednu z najväčších diskografií, tvorí hudbu v podobne slobodných intenciách. Môžeme u nich na jednej strane nájsť album obsahujúci jedinú, hodinu a pol dlhú postrockovú skladbu (*Flood*), či na druhej strane desaťskladbovú, noise/dream-popovú dosku (*Attention please*). Ich hudba, rovnako ako Serrove filmy, funguje na poslucháčskom vnorení sa do skladby. Nie je možné si niektoré ich albumy nepustiť celé, nakoľko zmeny na týchto skladbách sa dejú v rozmedziach desiatok minút. Maximálny zážitok sa dostaví len v prípade, že ste ochotní vydržať zdĺhavé utlmené pasáže neustále opakovaných tónov či noisových plôch. Členovia kapely Boris otvorene prehlasujú, že ich zručnosť je príliš slabá na to, aby mohli hrať „normálnu hudbu“. Atsuo (frontman kapely) v jednom interview hovorí: „Väčšina vecí, ktoré sa dajú zahrať, sú veci, ktoré nie sú v mojich silách, takže je to celkom obmedzujúce! Som asi tak dobrý muzikant ako nejaký stredoškôlač, takže nie je mnoho vecí, ktoré by som vedel zahrať“ (Spomeňme si na Serrovu ambíciu byť spisovateľom). Atsuo pokračuje „[...] Domnievam sa, že na schopnostiach nakoniec nezáleží. Hudba, to nie je iba zručnosť. Raz o nás niekto napísal tweet, že sme čisto atmosferická kapela, ale my cítime, že pocity, ktoré vyjadrujeme v našej hudbe, môžu rezonovať naprieč celým svetom bez ohľadu na to, či to, čo robíme je experimentálne, alebo nie. [...] Nikdy nič neskušame zámerne, všetci traja

²² ULEHLA, Ludmila. *Contemporary harmony: Romanticism through Twelve-Tone Row*. Petaluma, CA: Sher Music Co. 1966, str.341.

²³ KUDLÁČ, Martin. Rozhovor s Albertem Serrou / Ničiteľ krásy a bojovník s klišé. *Cinepur* [online], 2014, č.96, [13. 7. 2015]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=3123>

²⁴ Bežne označovaná za experimentálnu, noisovú, post rockovú či metalovú – ani jedno z týchto označení však nie je presné, pretože každý ich album je samostatné dielo nespádajúce do určitého žánru.

máme rozdielne pozadia, takže nikdy nejdeme do štúdia s určitým zámerom vytvoriť takú alebo onakú vec.“²⁵ Serrov prístup je nápadne podobný: „Neverím sám sebe natoľko, aby som vedel povedať, čo je dobré a čo je zlé počas natáčania.“²⁶



Atsuo a "double-neck guitar"



Serra a dve kamery v pozadí

Nie je toto práve fenomén určitej neschopnosti, určitého outsiderstva? To, že Serra nechá jediný záber chôdze postáv na plátne niekoľko minút je predsa to isté, ako keď Wata (gitaristka kapely Boris) nechá jeden akord zniesť minúty v nekonečne navrstvených echách zosilovačov. Nie je práve takýto prístup k umeniu ten, ktorý oslobodzuje od stereotypu, že veľký umelec musí byť geniálny? A predsa sa domnievam, že je kapela Boris veľmi originálnym súčasným „metalovým“ zoskupením. „V Japonsku si ľudia myslia, že metalové kapely musia byť veľmi zručné, lenže pretože my sme tak neschopní v hre na naše nástroje, tak ani nemôžeme byť heavymetalová kapela. Možno tak lo-fi heavymetalová...“²⁷ Preto ani Serra k tvorbe svojich filmov nepotrebuje falošnú profesionalitu.

8. HUMOR V STRIHU

Okrem transcendentálnych momentov Serra dosahuje pomocou strihu jemné fragmenty plné humoru. Zatiaľ čo vo filme *El cant dels ocells* (Spev vtákov) tento *strihový* humor používa hlavne v prechodoch medzi scénami, vo filme *Honor de cavalleria* ho môžeme pozorovať skôr vnútri scén. Asi najvýraznejšie užitie sa nachádza v pravdepodobne jednej z najikonickejších scén celého filmu, keď sa Don Quijote so Sanchom idú ochladiť do rieky.

²⁵ BLAND, Benjami. Interview: Boris. *Echoes and dust*. [online], 2014. Dostupné z: <https://www.echoesanddust.com/2014/06/interview-boris/>

²⁶ CAMIA. Interview With Albert Serra, str.99.

²⁷ BLAND, Benjami. Interview: Boris, [online].

Potom, ako sa Don Quijote krátku chvíľu kúpал sám, sa teraz snaží presvedčiť Sancha, aby sa šiel tiež schladiť. Sancho sa príliš do vody nehrnie, radšej postáva oblečený na kraji. Don Quijote prichádza k nemu, chytí ho za ruku a vedie ho naspäť do vody. Don Quijote v akte podobnom krstu osviežuje vodou hlavu oblečeného Sancha.

Don Quijote: Prečo si to nevyzlečieš? Nechceš sa schladiť?

Sancho sa otočí a odchádza k brehu, akoby jasne naznačoval, že sa kúpať nechce. Náhlý strih späť na Dona Quijota, ktorý sa vrhá do vody a tým láka Sancha na kúpanie. Záber na ňom chvíľu zotrúva. Potom kamera švenkuje a odhaľuje Sancha, ktorý očividne zmenil názor a už sa vyzlieka, aby mohol ísť do vody.

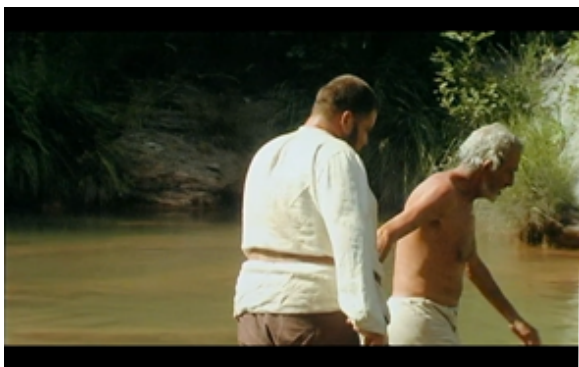
Serra zotrúva väčšinu času na Donovi Quijotovi, ktorý nás v tejto situácii zaujíma menej, než Sancho. Zadržuje pred nami informáciu o Sanchovom správaní a tým vytvára drobné napätie. V pravý moment ho odhalí a tým, že Sanchovo chovanie sa za tú dobu, čo sme ho nevideli zmenilo, dosahuje prekvapivý a zábavný moment bez toho, aby niektorú z postáv zbytočne zosmiešňoval. Aj keď sa môže zdať, že tento typ humoru je v celom filme výhradne v stopovej miere, je nerozlučnou súčasťou celého štýlu. Bez neho by transcendentálne momenty nenaberali svoju silu. Je to zároveň jeden z mála psychologických momentov filmu. Nie je výnimkou, že Serrovo užitie psychológie je úplne opačné, než očakávame. Namiesto zložitých motivácií tu slúži praobyčajne (zato veľmi efektívne) na podporenie vtipu zo Sanchovej nerozhodnosti a závislosti na Donovi Quijotovi. „Bol by Sacho, ak by nebol žiaden Quijote?“ Pýta sa ho neskôr vo filme jeden cudzinec. „Neviem.“ Odpovedá Sancho.



1a. Don Quijote básni o vode.



1b. Don Quijote vyšiel na breh. Dlhú chvíľu sa díva na Sancha.



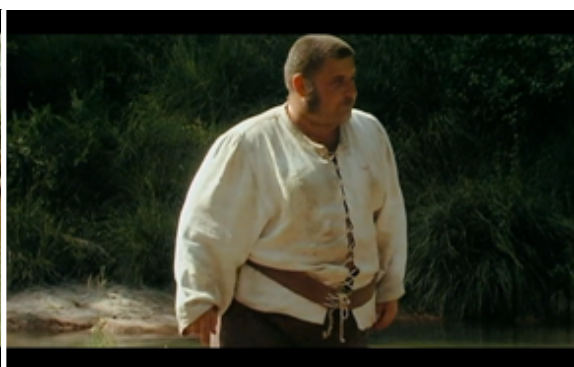
2a. Náhlý eliptický strih. Don Quijote tiahne Sancha do vody.



2b. Don Quijote „krstí“ Sancha.



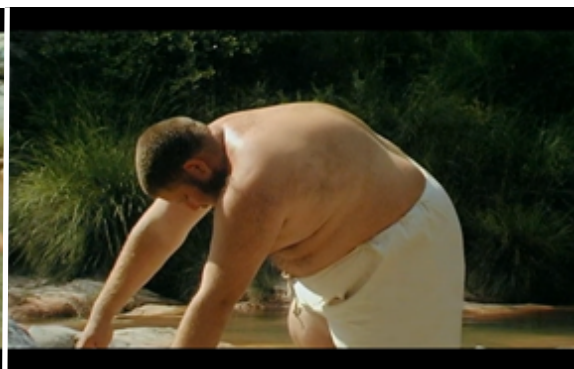
2c. Sancho sa otáča a odchádza na breh. Kamera ním švenkuje.



2d. Sancho stojí sám na brehu.



3a. Náhlý strih na Dona Quijota, ktorý sa hádže do vody. Potom kamera švenkuje doláva.



3b. Kamera objavuje Sancha, ktorý sa vyzlieka a následne vchádza dobrovoľne do vody.

Pripomína mi to mieru humoru, ktorú vo svojich filmoch používal Ermanno Olmi. Nezasmejete sa pri tom nahlas, ale jemne vás to pohladí a prehĺbi lásku k postavám. Jasný dôkaz toho, že film je schopný vyvolať empatiu k ľudstvu aj bez toho, aby sme sa museli do postáv komplexnejšie vciťovať.

Je zjavné, že Serra tieto momenty vyberá veľmi slobodne a intuitívne. Nezväzuje ho žiadne konkrétne vyústenie situácie a tak môže jej ťažisko postaviť na oveľa

menších, no nie menej dôležitých fragmentoch. „Toto je kľúčový bod mojej metodológie, pretože považujem sám seba za najlepšieho strihača na svete: pozerám sa na všetok, všetok, všetok materiál zo všetkých kamier. Každý moment. Trvá mi to mesiace. Predstavte si, aj keby ste pozerali osem hodín za deň, my máme štyristo hodín! Zapisujem si timecode *každej jednej* veci, ktorá sa mi páči. Môžu to byť absolútne rozdielne veci. Páčia sa mi hodinky, ktoré má na sebe... Páči sa mi odraz svetla... Páči sa mi dialóg... Páči sa mi nálada herca... Páči sa mi červená farba v pozadí... Páči sa mi to, čo sa mi páči. Môže to byť plastické, môže to byť psychologické, môže to byť zvláštna atmosféra, môže to byť smiešny detail, môže to byť čokoľvek! Absolútne rôzne druhy vecí, ale vždy veci, ktoré sa mi páčia.“²⁸

9. NEMANIPULATÍVNOSŤ

Nielen že je film *Honor de cavalleria* opakom deštrukcie, je zároveň aj opakom manipulácie. V postprodukcii sa totiž snaží vyťažiť maximum z toho, čo mu poskytla realita na pláči. Toto pravidlo sa snaží Serra dodržiavať aj pri práci so zvukom. „Kontaktný zvuk je jeden z esenciálnych elementov v dramaturgii tohto filmu. Konkrétne zvuk Don Quijotovho brnenia, ktoré neustále rinčí. Myslím, že nikto zo štábu si to neuvedomil počas natáčania, ale všimol som si, že zvuk brnenia je neviditeľný element, ktorý je v umeleckom smere neprekonateľný. Žiadne oblečenie, žiadny objekt neposkytuje tak intenzívny pocit stredovekej historickej atmosféry, ako to dosahuje subtilným a nádherným spôsobom zvuk zbrane a brnenia. Bol to skutočne pôžitok mať možnosť natáčať celý film s kontaktným zvukom a nechať zvuk zbrane vmiešať sa prirodzene v jedinej stope. Pretrváva so zvukom prírody a s dialógom protagonistov. Pre mňa táto jediná stopa so všetkými neoddeliteľnými zvukmi je dôkazom toho, že čelíme úprimnému filmu. Filmu s vlastnou, nezmanipulovanou imagináciou, v ktorej vstupujeme do fikcie a nemôžeme jej ustúpiť.“²⁹

Aj keď práca so strihom je uvedomelá, nikdy netúži po okupatívnom efekte. Na film *Honor de cavalleria* sa môžeme pozeráť s ostrážitým okom, zachytávajúc každý drobný detail. Môžeme ho sledovať nezúčastnene, rozvíjajúc vlastné myšlienky. Môžeme si dokonca v niektorých miestach zdriemnuť. Toto všetko nám

²⁸ CAMIA. Interview With Albert Serra, str.99.

²⁹ SERRA. *Honor de cavalleria: Plano a plano*, str.17-18.

tento film umožňuje a nech už sa naňho dívame akokoľvek, nikdy sa nám nebude vnucovať. Serra si túto mieru jemnosti neustále stráži. Dokonca tvrdí, že Sancha nevidíme v celom filme jazdiť na koni preto, lebo je príliš tučný a podobný výjav mu prišiel vulgárny.³⁰ Abbas Kiarostami vyzdvihuje takúto vlastnosť filmov nasledovne: „Nerád diváka emočne vzrušujem alebo mu radím, čo má cítiť. Nerád ho podceňujem alebo zaťažujem pocitom viny. To sú veci, ktoré vo filmoch nemám rád. Myslím, že dobrý film je taký, ktorý má pretrvávajúcu silu a začnete si ho rekonštruovať hneď potom, ako opustíte kino. Existuje veľa filmov, ktoré sa zdajú byť nudné, ale sú to dobré filmy. Na druhej strane tu sú filmy, ktoré vás zarazia do sedačky a zahltia takým spôsobom, že zabudnete na všetko. Ale potom sa cítite podvedený. To sú filmy, ktoré si vás berú za rukojemníkov. Absolútne nemám rád filmy, v ktorých tvorcovia berú svojich divákov za zajatcov a provokujú ich. Preferujem filmy, ktoré svojich divákov v kine uspia. Myslím, že tieto filmy sú natoľko zhovievavé, že vám dovoľia pekne si zdriemnuť a nenechajú vás rozrušených. Niektoré filmy ma v kine uspali, ale tie isté filmy mi nedali zaspáť v noci a prinútili ma prebúdzvať sa ráno s myšlienkami na ne a myslieť na ne celé týždne.“³¹ Myslím, že Kiarostami tu hovorí presne o filmoch, aké robí Albert Serra. Svedčí o tom aj fakt, že prvé dve projekcie Serrových filmov³², ktorých som sa zúčastnil, som spoločne prespal. Dnes o tých istých filmoch píšem túto prácu.

³⁰ Ibid.

³¹ Abbas Kiarostami - Interview [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uSDWtdJKrG0>

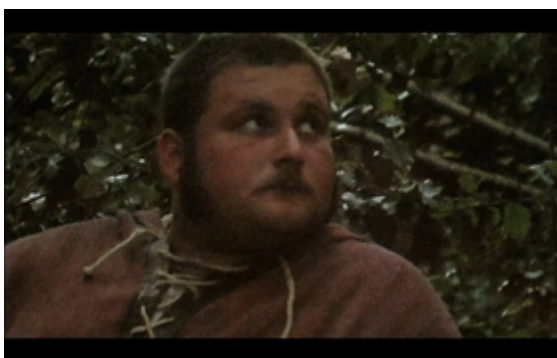
³² 1. Historka o mojej smrti na bratislavskom Febiofeste, 2. Spev vtákov na seminári Václava Kadrnku.

10. ČASOM NAPRED SMRTI

Don Quijote: Musím umrieť, Sancho. Priznávam ti to, Sancho, priateľ môj. Milovaný Sancho. Quijote ťa miluje. Takže aj Boh ťa miluje. Nevidíš, že som opotrebovaný? Boh ma chce v nebi.

Tieto slová prednáša Don Quijote v jednej z priestorovo najuzavretejších scén v celom filme, ktorá sa odohráva v temnom lese. Zároveň je táto scéna svojou svetelnou atmosférou ponurejšia, než nočné či večerné scény. To hlavne z dôvodu nášho vedomia, že je deň, ale svetlo sa k nám nedostáva skrz hustý les. Je to najtemnejší moment ľudskej úzkosti a možno aj celého filmu. Je to moment rezistencie.

O niekoľko minút po tejto temnej scéne v lese prichádza veľmi podobná scéna. Dalo by sa povedať variácia tej istej situácie. Začína preexponovaným záberom na zelené listy stromov. Je to subjektívny pohľad Dona Quijota, ktorý (ako obvykle) upiera svoj pohľad k nebesiam. Nasleduje opäť monológ, ktorý však už nie je plný úzkosti, ale skôr oslavou *cti rytierov*. Vo veľkom detaile pozorujeme Quijotovu tvár a jeho slová znejú nasledovne: „Vidíš Sancho, rytierstvo je civilizácia. Odmeňuje tých, ktorí vravia pravdu a trestá tých, ktorí hovoria lži. Rytierstvo je zdôvodnenie konania. Rozumieš? Z odlesku v tvojich očiach, Sancho, vidím, že áno.“ Očakávame, ba dokonca rátame s tým, že Serra nám ukáže milosrdný pohľad Sancha a nastrihne záber jeho tváre. Presne tak, ako to robil v scéne v temnom lese. Obraz, ktorý po celom filme už máme vrytý v podvedomí. Serra ale opäť hrá tón, ktorý neočakávame a pohľad na Sanchovu tvár nám nedopraje. Namiesto toho ešte chvíľu zotrúva na Quijotovej tvári a následne sa presúva do polocelku oboch postáv snímaných od chrbta. Číra mágia filmu obsiahnutá v tak jednoduchom strihovom variovaní dvoch podobných situácií.



Don Quijote se skláňa k svojmu milovanému učeníkovi Sanchovi v temnej hodine svojho bytia.

Don Quijote zmierený so svojim údelom vzhliada k nebesám. Pohľad na Sanchovu tvár nám už nie je dopriaty. Máme ju však vrytú v srdci.

Tento moment nielenže v sebe obsahuje celú myšlienku filmu, ale ide ruka v ruku s Quijotovým odovzdaním sa do rúk Božích. Svetlo tu nie je temné ako v scéne predtým, ale žiarivé. Už tu nie je prítomný smútok za dobrodružstvom, ani za priateľstvom, ale vedomé odovzdanie sa, zmierenie so smrťou. Ak temná scéna v lese bola noc v Getsemanskej záhrade, toto je posledná večera. Quijote odovzdáva svoje žezlo Sanchovi a je vyrovnaný. Už tu nie je prítomná upätosť k pozemskému životu. Čistý transcendentálny moment. Ťažko sa popisuje, pretože je slovom neobsiahnuteľný. Pritom vo filme ho prinesie k životu žiarivé svetlo, les a základné rozhodnutie neukázať Sanchovu tvár.

Honor de cavalleria je nepochybne zážitok fyzický. A to nielen kvôli kontaktu nehercov medzi sebou, zvieratami a rekvizitami, ale hlavne kvôli svojráznej práci s filmovým časom. „Raz sa ma na Q&A jedného môjho filmu niekto spýtal, či by film nešlo skrátiť. Odpovedal som áno, ale bol by to iný film. Je nemožné si predstaviť ten istý film s menším množstvom času. Ak je v ňom menej času, tak v ňom bude menej obrazov. Ak je v ňom menej obrazov, tak v ňom bude menej života. Ľudia tomu nerozumejú, pretože pracujú v logike literatúry. Pracujú so scenármi a scenáre nemajú žiaden čas.“³³

Serrove filmy obsahujú tento nezvratný aspekt času, ktorý v hluchých prestojoch prečkávame s nekonečnou túžbou po neustálom napredovaní filmu, ktorý zdanlivo nenapreduje. Až si postupne uvedomíme, že každým strihom, každou elipsou, každým poryvom vetra sa blížime ku koncu dobrodružstva. V scéne v temnom lese, kde Don Quijote Sanchovi zveruje svoje súženie – než sa poberie na druhý svet – nás prepadne neskutočná nostalgia za celým tým dlhým časom stráveným na rozpálených lúkach či v osviežujúcich vodách riek. Je nám smutno za ich kamarátstvom a je cítiť blízkosť smrti. Vtedy nám dôjde, že všetok ten prežitý, každou sekundou sprítomňovaný čas zdanlivých prestojov bol plný života, ktorý sa nenávratne (podobne ako Quijotov osud) blíži ku koncu. Túto vlastnosť filmového času krásne popisuje v jednom interview Chantal Akermannová: „Keď väčšina ľudí ide do kina, ten najväčší kompliment — pre nich — je povedať: ‚Ani sme si nevšimli, ako nám ten čas ubehol!‘ V mojich filmoch vidíte čas ubiehať. A cítite ho ubiehať. Taktiež cítite, že tento čas vedie k smrti. [...] Vzala som niekomu dve hodiny z jeho života.“³⁴

³³ MASTERCLASS - Albert Serra Ji.hlava, [online].

³⁴ ROSEN, Miriam. In her own time: An interview with Chantal Akerman. *Artforum* [online], 2004, roč. 42. č. 8. Dostupné z: <https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

11. ZÁVER

Som presvedčený, že Serrova metóda je založená na viere. Pohárda istotou. Sledovanie jeho filmov vyžaduje veľkú mieru odovzdanosti. To vyplýva z jeho odovzdanosti vo všetkých fázach vzniku filmu. Myslím si, že pre tvorbu osobných filmov s vlastným jazykom (nech už je metóda ich vzniku akákoľvek), je istý druh odovzdania sa absolútnym základom tvorby. Táto myšlienka je vlastná aj Serrovým obľúbeným surrealistom. Nie je však vzdialená ani kresťanskému chápaniu odovzdanosti: „A čo sa tak staráte o svoj odev? Pozrite sa na poľné ľalie, ako rastú: nepracujú, nepradú; a hovorím vám, že ani Šalamún v celej svojej sláve nebol oblečený tak, ako jediná z nich.“ (Mt 6, 28-29)

Keďže môj najvytúženejší cieľ v tejto práci bol osvetliť aspoň malý fragment praktického fungovania Serrovej metódy, v závere by som rád poznamenal dôležitosť a nesmiernu prepojenosť jeho persóny, životnej filozofie a (paradoxne) pokory k tvorbe filmového diela. V prípade filmu *Honor de cavalleria* je krásne vidieť implikovanie donkichotovskej myšlienky do filozofie celej výroby filmu. Serra pozbieral po známych kusy brnenia a vyrazil do španielskej krajiny s pár kamarátmi hľadať dobrodružstvo. Nechce niečo tak naivné predsa ohromnú dávku odvahy a viery? V tomto momente by som rád citoval slová môjho vedúceho práce Václava Kadrnku: „On vlastne ani neverí, on sa absolútne *spolieha* na to, čo mu poskytne realita pred kamerou.“ Ekonomický aspekt vzniku Serrových filmov je úzko spojený práve s takýmto uvažovaním. „Opakujem: som Španiel a v Španielsku radi držíme tú istú myšlienku pri nasledovaní výlučnej a jedinečnej cesty. Páči sa mi, že ekonomický aspekt ide ruka v ruke s pocitom, ktorý získate z filmu (*Honor de cavalleria*). Je to taktiež vernosť surrealizmu, rimbaudovskému duchu.“³⁵

Hypotetická predstava aplikovania takéhoto uvažovania nad výrobou filmu do českého a slovenského producentského prostredia mi príde ako vhodná záverečná úvaha. Je potrebné si uvedomiť, že to, čo Serra robí, bude vždy outsiderské, komerčne nezaujímavé a investične neatraktívne. Napríklad pre film *Honor de cavalleria* nezískal ani cent z verejných peňazí (napriek tomu, že sa točil v roku štvorstého výročia vydania knihy) a podporený bol len miestnym podnikateľom, ktorého syn na filme pracoval ako švenker.³⁶ Neatraktivita tohto prístupu je jeho prirodzenou súčasťou – to sa už pravdepodobne len tak ľahko nezmení. Myslím si

³⁵ SERRA. *Honor de cavalleria Plano a plano*, str.11.

³⁶ Ibid.

však, že spôsob, akým sa v našom prostredí uvažuje nad filmom (napríklad pri udeľovaní podpory) by mal zostať vždy otvorený. Serrova výstredná metóda je len jedna z možných ciest k odhaľovaniu nespútanej sily filmového média. Jej podstata a pravdepodobne aj odkaz, ktorý som chcel vystihnúť v tejto práci, je schopnosť dívať sa na film skrz film. Cez vlastnosti jemu najbližšie. Cez čas, vizualitu, zvuky, atmosféru, tému... A to aj vo fáze príprav, kedy je väčšinou vo zvyku uchýľovať sa hlavne k hodnoteniu jeho literárnych kvalít.

Keď som s nadšením svojim (necinefilným) rodičom odporučil *Spev vtákov*, mama mi po pár dňoch volala so slovami „Pekný film, ale my tomu nerozumieme“. Mal som pre ňu vtedy pochopenie, pretože dobre viem, že Serrove filmy nie sú divácky práve najprístupnejšie. Stačil však krátky rozhovor, nechať mamu prečítať si túto prácu, vrhnúť na vnímanie filmu inú perspektívu a dnes mi s nadšením volá, nech jej pošlem ďalšie Serrove filmy. Myslím, že to je pekný príklad toho, že takéto uvažovanie nad filmom jednoducho nie je bežné a bežné ani byť nemusí. Dôležité je, aby aspoň mohlo byť brané do úvahy. Len tak môžeme spraviť prostredie, v ktorom u nás vznikajú filmy, pestrejším.

12. Filmografia Alberta Serru

Narodený 31. marca 1975

Banyoles, Katalánsko

Celovečerné filmy:

2006 - *Honor de cavalleria* (Honour of the Knights)

2008 - *El cant dels ocells* (Spev vtákov / Birdsong)

2010 - *El noms de Crist* (Mená Krista / The Names of Christ)

2011 - *El Senyor ha fet en mi meravelles* (Pán činí zázraky vo mne / The Lord Worked Wonders in Me)

2013 - *Història de la meva mort* (Historka o mojej smrti / Story of My Death)

2016 - *La mort de Louis XIV* (Smrť Ludvíka XIV / The Death of Louis XIV)

2018 - *Roi Soleil*

2019 - *Liberté* (Sloboda / Freedom)

Krátke filmy:

2007 - *Rússia* (Rusko /Russia)

2013 - *Cubalibre* (Cuba Libre)

Inštalácie:

2012 - *Els tres porquets* (Tri prasiatka / Three little pigs)

2015 - *Singularity*

13. ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

VOGEL, Amos. *Film as subversive art* (Reprinted ed.). [e-book], New York: C.T. Editions, 2005, [1974]. ISBN 0-9547071-1-1-7.

SERRA, Albert. *Honor de cavalleria: Plano a plano*. (DVD booklet), Barcelona: Capricci, Nantes, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha: Limonádový Joe s.r.o, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4

ULEHLA, Ludmila. *Contemporary harmony: Romanticism through Twelve-Tone Row*. Petaluma, CA: Sher Music Co. 1966. ISBN 0029328101

MARCHINI CAMIA, Giovanni. Interview with Albert Serra. *Fireflies*. Berlin: 2018, Issue #6, str.94–104. ISBN 978-3-9819186-5-6

TUPITSYN, Masha. Everything better than plot. *Fireflies*. Berlin: 2018, Issue #6. str.44–53. ISBN 978-3-9819186-5-6

SICINSKI, Michael. Down Time. *Fireflies*. Berlin: 2018, Issue #6. str. 22.–29. ISBN 978-3-9819186-5-6

KUDLÁČ, Martin. Rozhovor s Albertem Serrou / Ničitel krásy a bojovník s klišé. *Cinepur* [online], 2014, č.96, [13. 7. 2015]. Dostupné z:
<http://cinepur.cz/article.php?article=3123>

BLAND, Benjami. Interview: Boris. *Echoes and dust*. [online], 2014. Dostupné z:
<https://www.echoesanddust.com/2014/06/interview-boris/>

ROSEN, Miriam. In her own time: An interview with Chantal Akerman. *Artforum*. [online], 2004, roč. 42. č. 8. Dostupné z:

<https://www.artforum.com/print/200404/in-her-own-time-an-interview-with-chantal-akerman-6572>

Albert Serra - Interview [online]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=1xMxoEpZhhc>

MASTERCLASS - Albert Serra Ji.Hlava [online]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=2Ty7BgezZ6I&t=4340s>

Albert Serra Interview - The Seventh Art [online]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=1xMxoEpZhhc>

Adam Neely - The 7 Levels of Jazz Harmony [online]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=lz3WR-F_pnM

Abbas Kiarostami - Interview [online]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=uSDWtdJKrG0>

Filmografia Alberta Serru dostupná z *Fireflies Issue #6* a www.csfd.cz