

Intuícia a spiritualita vo filmovej tvorbe - autorská reflexia filmu Zore

Samuel Dostál

Bakalárska práca
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Samuel Dostál
Osobní číslo:	K22124
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Intuice a spiritualita ve filmové tvorbě – autorská reflexe filmu Zore 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Tři scénáře v rozsahu 10-15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20-25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální ?Zadání DP/BP? včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované ?Zadání DP/BP? se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Příпустné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízení výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10?15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20?25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a?h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené ?Bakalářská / Magisterská práce? uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

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

Seznam doporučené literatury:

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Spiritualita ve filmu. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.
RABIGER, Michael. Directing: film techniques and aesthetics. 4th ed. Amsterdam: Elsevier, c2008. ISBN 978-0-240-80882-6.
SCHAUTOVÁ, Nina. Rozhodování a intuice: využijte plný potenciál intuice při rozhodování. Praha : Portál, 2016. ISBN 978-80-262-1090-0.
SAWYER, R. Keith. Explaining creativity: the science of human innovation. Second edition. New York: Oxford University Press, [2012]. ISBN 978-0-19-973757-4.

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Martin Velič**
Ateliér Audiovize
Konzultant bakalářské práce: **MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA**
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2024**
Termín odevzdání bakalářské práce: **16. května 2025**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan





MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení bakalářské práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na bakalářské práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Táto bakalárska práca sa zameriava na reflexiu a analýzu intuitívneho prístupu v procese tvorby krátkometrážneho filmu *Zore*, a to v kontexte spirituálneho filmového modusu. Práca sleduje, ako sa vybrané vizuálne, zvukové a herecké prvky filmu formovali intuitívne alebo racionálne, a skúma ich potenciál sprostredkovať transcendentný význam. Vychádzajúc z umeleckého výskumu prepája autor vlastnú reflexiu so štruktúrovanou analýzou tvorivého procesu vrátane porovnania viacerých verzií scenára, fáz strihu a pološtruktúrovaných rozhovorov s členmi tvorivého tímu. Cieľom práce je ukázať, že intuitívne rozhodnutia, aj keď nie sú vopred konceptualizované, môžu viesť k významovo presvedčivým a spirituálne pôsobiacim výsledkom, pokiaľ sú v ďalších fázach tvorby reflektované a racionalizované.

Kľúčové slová: intuícia, spiritualita, transcendencia, filmová tvorba, autorská reflexia, *Zore*

ABSTRACT

This bachelor thesis focuses on the reflection and analysis of intuitive approaches in the creation process of the short film *Zore*, in the context of the spiritual mode of cinema. It explores how selected visual, sound and acting elements of the film were formed either intuitively or rationally and examines their potential to convey a transcendent meaning. Drawing on artistic research, the author combines personal reflection with structured analysis of the creative process, including a comparison of different script versions, editing phases and semi-structured interviews with members of the creative team. The aim of the thesis is to show that intuitive decisions—even when not conceptually planned—can result in meaningful and spiritually resonant outcomes if they are later reflected upon and rationalized.

Keywords: intuition, spirituality, transcendence, filmmaking, authorial reflection, *Zore*

Ďakujem celému štábu, ktorý sa podieľal na tvorbe filmu *Zore*. Ich nasadenie, profesionalita a tvorivý prístup boli nielen kľúčové pre vznik samotného filmu, ale zároveň mi umožnili hlbšie pochopiť a rozvíjať vlastnú intuíciu v procese tvorby.

OBSAH

ÚVOD.....	13
I TEORETICKÁ ČASŤ.....	14
1 POJMY A TEÓRIA	15
1.1 SPIRITUÁLNY FILM	15
1.1.1 Transcendentný čas a priestor	15
1.1.2 Atribút pasivity.....	17
1.2 INTUITÍVNY VS. RACIONÁLNY FILM	18
1.2.1 Intuitívny a racionálny prístup v kreatívnej tvorbe	18
1.3 INTUÍCIA A RACIONALITA V PROCESE TVORBY FILMU.....	20
1.3.1 Pre-produkcia a písanie scenáru.....	20
1.3.2 Produkcia a filmový plác	21
1.3.3 Herec a režisér.....	22
1.3.4 Postprodukcia.....	23
2 METODOLÓGIA	25
2.1 UMELECKÝ VÝSKUM	25
II PRAKTICKÁ ČASŤ.....	27
3 INTUÍCIA VO FILME <i>ZORE</i>	28
3.1 ANALÝZA VÝVOJA CHARAKTERU HLAVNEJ POSTAVY	28
3.1.1 Rozhovor s hlavným hercom	30
3.2 KOMPOZIČNÉ PRVKY	32
3.2.1 Motív vody a chladu.....	32
3.2.2 Motív „očí, ktoré nevidia“.....	36
3.2.3 Kostol ako inštitúcia a vrstvenie Milanovho prežívania	38
3.3 ZVUKOVÁ DRAMATURGIA	39
3.3.1 Ponorenie do vody.....	40
ZÁVER	44
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	45
ZOZNAM OBRÁZKOV	47
ZOZNAM TABULIEK	48

ÚVOD

Táto práca sa zameriava na analýzu intuitívneho prístupu k tvorbe filmu *Zore* prostredníctvom aplikácie konceptu spirituálneho modusu. Praktická časť skúma či boli vybrané spirituálne motívy vo filme zámerne koncipované alebo vznikli intuitívne počas procesu tvorby. Pre presné určenie týchto motívov je nevyhnutné najskôr definovať základné teoretické východiská *spirituálneho filmu*.

Hlavným cieľom je identifikovať kroky v procese tvorby a výsledné motívy vo filme, ktoré vznikli intuitívne, bez predchádzajúceho plánovania. Pôjde najmä o analýzu vlastného kreatívneho prístupu ako aj o analýzu procesu budovania jednotlivých častí výsledného filmu. Okrem toho sa budem zaoberať kreatívnym prístupom ostatných členov štábu, pričom budem skúmať či v ich tvorivom procese prevažuje intuitívny alebo racionálny prístup.

Táto práca vychádza z reflexie vlastného tvorivého procesu, počas ktorého som si uvedomil, že množstvo aspektov výsledného filmu môže vzniknúť aj bez priameho vedenia či explicitného zámeru. Tieto aspekty môžu byť označené ako „náhodné“, no častokrát ide o prejav intuície – vnútorného pocitu, že konkrétne rozhodnutie je správne. Práve takáto intuícia môže slúžiť ako základ pre ďalšiu tvorbu, a to nielen vlastnú, ale aj pre pochopenie a rozvoj tvorivých procesov iných umelcov.

Cieľom práce je teda ukázať, že analýza vlastného kreatívneho procesu má významný dopad na ďalšiu tvorbu: intuitívne rozhodnutia jedného projektu môžu byť pretransformované na racionálne kroky v projekte ďalšom. Takýto prístup môže nielen rozšíriť možnosti tvorivej intuície, ale zároveň umožniť hlbšie čerpanie z podvedomia – vedome či nevedome – v ďalších fázach umeleckej tvorby.

I TEORETICKÁ ČASŤ

1 POJMY A TEÓRIA

1.1 Spirituálny film

Jaromír Blažejovský v publikácii *Spiritualita vo filme* uvádza, že spirituálny film nie je definovaný len témou, ale aj svojím štýlom – ide o diela, ktoré prostredníctvom špecifických štrukturálnych kvalít navodzujú náboženský alebo *transcendentný* zážitok. Podľa neho „film môže byť autorom koncipovaný v spirituálnom móde, ale konkrétny divák ho tak nemusí vnímať; rovnako však môže kompetentný divák (nie nevyhnutne veriaci) vnímať v spirituálnom móde dielo, ktoré nebolo vytvorené s týmto zámerom.“¹ Z toho vyplýva, že spirituálny film osciluje medzi intenciou autora a percepciou diváka, pričom dôležitú úlohu zohráva individuálna citlivosť prijímateľa a kontext jeho interpretácie.

S týmto fenoménom úzko súvisí už spomínaný pojem *transcendencia*, ktorú Štampach v Blažejovského publikácii definuje ako „skutočnosť, ktorá presahuje ľudské možnosti a sily a je mimo sféry dostupnej ľudskej skúsenosti“.²

1.1.1 Transcendentný čas a priestor

čas	vnímateľ	dielo	dej	realita	univerzum
objektívny	objektívny čas vnímateľa	čas diela	čas záberu	čas realizácie	čas sveta
subjektívny	subjektívny čas vnímateľa	čas projekcie	čas postáv	čas príbehu	transcendentný čas

Tabuľka č. 1 – delenie času

priestor	vnímateľ	dielo	dej	realita	univerzum
objektívny	objektívny priestor vnímateľa	priestor diela	priestor záberu	priestor realizácie	priestor sveta
subjektívny	subjektívny priestor vnímateľa	priestor projekcie	priestor postáv	priestor príbehu	transcendentný priestor

Tabuľka č. 2 – delenie priestoru

¹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 85. ISBN 978-80-7325-132-1.

² ŠTAMPACH, Odilo Ivan. *Náboženství v dialogu: kritické studie na pomezí religionistiky a teologie*. Praha: Portál, 1998. Studium, s. 31. ISBN 80-7178-168-1.

Transcendentné aspekty sa vo filme najčastejšie prejavujú v práci s časom a priestorom, pričom spomínané dva prvky sú kľúčové aj pri výbere motívov analyzovaných v tejto práci. Blažejovský vo svojej publikácii rozdeľuje čas a priestor do dvoch schém, ktoré oba atribúty rozdeľujú na objektívny a subjektívny. Ďalej ich vzťahuje na vnímateľa, dielo samotné, dej a realitu. „V spirituálnom filme vstupuje do hry ešte iný čas (a priestor). Môžeme si ho predstaviť, ako čas Boha alebo čas (a priestor) univerza.“³ (Vid' tabuľka č. 1 a tabuľka č. 2)

„Ak nám náboženské vnímanie nie je blízke, môžeme tento čas (a priestor) odkázať do ríše fyzikálnych procesov: je to ten ľahostajný, absolútny (alebo presnejšie, einsteinovsky relatívny) čas hviezd a prírodných erózií, čas, ktorý nie je adresovaný človeku, a predsa sa pretína s naším bytím.“⁴ Čo sa týka štrukturálnej formy, tak „transcendentný čas môže byť vyjadrený dlhým doznievaním záberu, ktorý akoby strihač zabudol včas ukončiť.“⁵ Preto sa v spirituálnych filmoch často objavuje pomalé tempo a dlhé statické zábery, ktoré divákovi umožňujú vnímať čas iným spôsobom. Nie ako nástroj na posun deja, ale ako priestor na prežívanie prítomného momentu. Pri analýze filmu *Zore* budem tento koncept aplikovať pri výbere záberov a sekvencií, ktoré svojou dĺžkou a pomalým tempom podporujú pocit meditácie alebo duchovnej introspekcie. Statické kompozície, absencia dynamického strihu a dlhé zábery prírody či postáv v tichu môžu byť príkladmi transcendentného času, ktorý umožňuje divákovi vnímať realitu filmu skôr ako spirituálny zážitok a pohľad do hĺbky charakteru hlavnej postavy.

Definícia transcendentného času úzko súvisí s pojmom transcendentného priestoru. Transcendenciu sme už skôr definovali ako „skutočnosť, ktorá presahuje ľudské možnosti a sily a je mimo sféry dostupnej ľudskej skúsenosti.“ V prípade priestoru však transcendencia nemusí vždy znamenať úplné presiahnutie skúsenostného rámca človeka.

Podľa Blažejovského možno transcendentný priestor charakterizovať aj, ako „zdôraznené zobrazenie priestoru nášho sveta. Tento priestor môže niesť rôzne znaky, symboly alebo stopy posvätna.“⁶ To znamená, že niektoré filmové priestory môžu nadobudnúť transcendentný význam prostredníctvom symboliky alebo špecifického

³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 132. ISBN 978-80-7325-132-1.

⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 132. ISBN 978-80-7325-132-1.

⁵ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 133. ISBN 978-80-7325-132-1.

⁶ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 137. ISBN 978-80-7325-132-1.

vizuálneho spracovania. Kľúčovým prvkom v tomto procese je využitie dlhých záberov, ktoré umožňujú posun filmovej reality do transcendentného času. Takéto zábery dávajú divákovi priestor na hlbšie vnímanie vizuálnych a symbolických prvkov v scéne, čím môžu danému priestoru pripísať spirituálny rozmer.

Vo filme *Zore* sa transcendentný priestor prejavuje predovšetkým v sakrálnych interiéroch, symbolike spätjej s kresťanstvom, práce so svetlom ako aj v dlhých záberoch na prírodné scenérie. Tie fungujú ako priestor kontemplácie, v ktorom postavy nachádzajú útočisko a možnosť duchovného rozjímania. Rovnako i samotné slovo *zore* – v zmysle úsvitu alebo svitania – nadobúda v kombinácii so zábermi na vodnú hladinu transcendentný rozmer, čím podporuje tematiku duchovného hľadania a introspekcie.

1.1.2 Atribút pasivity

Posledným dôležitým atribútom, od ktorého sa odrážam najmä v analýze intuitívneho prístupu k charakteru hlavnej postavy je pasivita. Tento prvok sa často prejavuje v postavách, ktoré nereagujú na udalosti tradičným dramatickým spôsobom, ale skôr sa poddávajú prúdu života alebo duchovným skúsenostiam. Vo filme *Zore* môžeme tento aspekt analyzovať pri hlavnej postave a jej vývoji. Ak postava neprejavuje štandardnú dramatickú aktivitu, ale skôr reflektuje a vníma svet okolo seba, môže to byť príkladom atribútu pasivity. Scény, kde postava pozoruje, mlčí, prežíva duchovný moment či vnútornú premenu, môžu byť interpretované, ako momenty spirituálneho rozmeru. Jaromír Blažejovský opisuje tri základné výrazové postupy, ktorými vieme atribút pasivity navodiť.

„Prvým spôsobom je rámovanie. Pohyb postavy je rámovaný s väčším odstupom, ako vzdialenosť nepríznaková. Časť dôrazu sa presúva z postavy na prostredie, ktoré ju obklopuje.“⁷ Druhým je rámovanie, ktoré „súvisí s uhlom kamery. Obráz môže byť založený na uhle pohľadu osoby, ale aj na uhle, ktorý by mohol byť pohľadom transcendentnej entity.“⁸ „Po tretie, atribút pasivity môže byť vyvolaný príznakovým uplatnením času. Tu ide o prípady „predĺžených záberov“, ktoré trvajú aj po tom, ako divák absorbuje ich elementárne informačné posolstvo.“⁹

⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 141. ISBN 978-80-7325-132-1.

⁸ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 141-142. ISBN 978-80-7325-132-1.

⁹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 142. ISBN 978-80-7325-132-1.

Tieto základné postupy sa úzko spájajú s teóriou transcencie, ktorú sme prebrali vyššie. V skratke môžeme tvrdiť, že pre vyjadrenie transcendentného času a priestoru slúžia práve tieto výrazové prostriedky a spolu tak vytvárajú atribúty pasivity v danom diele.

1.2 Intuitívny vs. racionálny film

V tvorbe sa často stretávame s myšlienkou, že intuitívny prístup môže zohrávať kľúčovú úlohu v kreatívnom procese. Na umeleckých školách a v odbornej praxi sú tvorcovia oboznamovaní s postupmi, pravidlami a konvenciami, ktoré sú považované za základné kamene estetiky a naratívu. Tieto pravidlá však nie sú nemenné; práve ich dôkladné osvojenie umožňuje tvorcom vedome ich prekračovať a experimentovať s novými prístupmi.

Zostáva však otázkou, ako vnímať tvorivú prácu, ktorá vznikla výhradne intuitívne, **bez predchádzajúcej dôkladnej rešerše alebo aplikácie teoretických poznatkov**. Môže takýto intuitívny proces viesť k dielu, ktoré obstoí v kontexte odbornej kritiky, alebo je nevyhnutné, aby intuícia bola doplnená o vedomosti a skúsenosti, ktoré tvoria základ pre kvalitnú filmovú tvorbu?

1.2.1 Intuitívny a racionálny prístup v kreatívnej tvorbe

Nováčková cituje vo svojej bakalárskej práci Müllera zo *Slovníku analytické psychologie*, kde definuje intuíciu ako „všetky nápady, záblesky ducha, inšpirácie, imaginatívne a vizionárske vnuknutia.“¹⁰ Táto definícia umožňuje chápať intuíciu ako proces, ktorý vychádza z nášho podvedomia a ktorý vytvára pocit, že realizácia danej kreatívnej myšlienky je správna. Intuícia teda predstavuje zdroj, ktorý v prvom momente nemusí podliehať racionálnemu overovaniu. Práve tento prístup často vedie k vzniku intuitívneho diela alebo filmu.

Je však nevyhnutné uvedomiť si hranicu medzi čisto intuitívnym a racionálnym prístupom k tvorbe. Skutočnosť, že autor vidí vo svojom diele určitý význam, ešte neznamená, že tento význam dokážu vnímať aj diváci. Preto je potrebné, aby tvorca pri uplatňovaní intuitívneho prístupu zohľadňoval potrebu komunikácie s publikom.

Na tento problém poukazuje aj Aurel Klimt vo svojom vyjadrení v bakalárskej práci Jany Kristíny Nováčkovej s názvom *Intuice v tvůrčím procese animovaného filmu*: „Tvůrce

¹⁰ MÜLLER, Lutz a MÜLLER, Anette (ed.). *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006, s. 152. ISBN 80-7178-863-5.

přesně ví, jak to všechno je, ale nedokáže to dostat do toho filmu. Má to všechno geniálně vymyšlené, může na to napsat bakalářskou práci o třiceti stránkách a měl by to udělat a před každou projekcí filmu ji přečíst divákům, než to na ně pustí, aby měli vůbec šanci poznat, o čem to je. A toho jsme svědky ob rok u nějakého studenta, který má pocit, že je strašně geniální. Bohužel, vždycky se najde nějaký festival, kde tomu sice nikdo nerozumí, ale vypadá to tak intelektuálně, že to dostane cenu.“¹¹

Klimt tak kriticky upozorňuje na riziko, že čisto intuitivní přístup k tvorbě může vést k nadměrné abstrakci díla. V důsledku toho může výslednému dílu chýbat koherentná narátka či schopnost racionálního prepojení s divákovou zkušeností a poznáním. Tento stav podčiarkuje význam rovnováhy medzi intuitívnym a racionálnym prístupom, ktorý umožňuje zachovať umeleckú integritu diela a zároveň zabezpečiť jeho zrozumiteľnosť a emocionálnu rezonanciu u publika.

Christian Julmi vo svojom článku *When rational decision-making becomes irrational: a critical assessment and re-conceptualization of intuition effectiveness*¹² skúma podmienky a situácie, v ktorých môže byť intuitívne rozhodovanie efektívnejšie než racionálny prístup. Argumentuje, že racionálne rozhodovanie, hoci je často považované za ideálny postup, môže v niektorých prípadoch viesť k neefektívnosti, najmä keď vyžaduje rozsiahle analyzovanie, ktoré spomaľuje proces rozhodovania a môže oddialiť prijatie správneho riešenia. Julmi zároveň zdôrazňuje, že intuitívne rozhodovanie má svoje limity a vyžaduje správne podmienky na jeho efektívne uplatnenie, pričom poukazuje na to, že „štruktúrovanosť rozhodovacieho problému je hlavným kritériom pre efektívnosť intuície.“¹³

¹¹ NOVÁČKOVÁ, Jana Kristýna, 2013, *Intuice v tvůrčím procesu animovaného filmu*. Online, bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/18619>. [cit. 2025-05-01] s.12.

¹² JULMI, Christian. When rational decision-making becomes irrational: a critical assessment and re-conceptualization of intuition effectiveness. Online. Business Research, 2019, Springer, Volume 12, pages 291–314, Licence: 12:291–314. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s40685-019-0096-4>. [cit. 2025-05-01]

¹³ JULMI, Christian. When rational decision-making becomes irrational: a critical assessment and re-conceptualization of intuition effectiveness. Online. Business Research, 2019, Springer, Volume 12, pages 291–314, Licence: 12:291–314. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s40685-019-0096-4>. [cit. 2025-05-01], s. 293.

Podľa Julmiho „dominantné výskumné prúdy neadekvátne konceptualizujú intuíciu tým, že ju považujú za škodlivú alebo za formu analýzy.“¹⁴ Týmto spôsobom dochádza k nepochopeniu podstaty intuitívnych procesov a ich zásadnej odlišnosti od racionálneho uvažovania. Autor ďalej kriticky zdôrazňuje, že intuícia by nemala byť vnímaná ako nesprávna alebo škodlivá, ale naopak, ako dôležitý a legitímny prvok kreatívneho procesu.

Kreatívny proces sa teda výrazne obohacuje o intuitívne rozhodovanie, ktoré v spojení so správne využitými racionálne vedenými rozhodnutiami umožňuje tvorcom vytvárať diela, ktoré sú nielen esteticky hodnotné, ale zároveň ponúkajú mieru zrozumiteľnosti pre diváka.

1.3 Intuícia a racionalita v procese tvorby filmu

V procese tvorby hraného filmu zohrávajú dôležitú úlohu nielen racionálne poznatky a systematicky pripravené postupy, ale aj intuitívne rozhodnutia, ktoré výrazne formujú výslednú podobu diela. V nasledujúcej časti sa zameriam na identifikáciu základných teoretických zdrojov a poznatkov, ktoré umožnia hlbšie pochopenie vplyvu intuitívneho prístupu na výsledok filmovej tvorby.

1.3.1 Pre-produkcia a písanie scenáru

Linda Aronson vo svojej publikácii *Scenár pre 21. storočie* skúma aplikáciu De Bonovej teórie kreativity v procese tvorby scenára. De Bono opisuje dva druhy kreativity – laterálne myslenie a vertikálne. Aronson opisuje laterálne myslenie ako „generatívne a veľmi osobne asociačný proces prúdu vedomia, ktorý sa snaží poskytnúť čo najviac odpovedí bez ohľadu na kvalitu. Vďaka laterálnemu mysleniu je každý tvorca osobitý. V minulosti sa mu hovorilo autorova „múza“. Zapojujeme ho, pokiaľ píšeme o emóciách, či intuitívne prepojujeme nesúrodé záležitosti.“¹⁵

Naopak „vertikálne myslenie je postupná logika, ktorá vedie k „správnym“ a „zlým“ odpovediam.“ ďalej pokračuje: „scenáristi ho používajú k posudzovaniu vierohodnosti

¹⁴ JULMI, Christian. When rational decision-making becomes irrational: a critical assessment and re-conceptualization of intuition effectiveness. Online. Business Research, 2019, Springer, Volume 12, pages 291–314, Licence: 12:291–314. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s40685-019-0096-4>. [cit. 2025-05-01], s. 294

¹⁵ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 17. ISBN 978-80-7331-314-2.

zápletky či prirodzenosti dialógov.“ A na koniec dodáva: „Vertikálne myslenie môže za daných „deväťdesiat percent“ kreatívneho procesu, ktorý predstavuje pot.“¹⁶

Laterálne myslenie je charakterizované, ako kreatívny a nekonvenčný prístup, ktorý umožňuje generovanie nových nápadov a perspektív, často na intuitívnej báze. Naopak, vertikálne myslenie predstavuje logický a systematický proces, ktorý analyzuje a overuje tieto nápady.

V praxi často dochádza k tomu, že intuitívne podnety, ktoré vznikajú vďaka laterálnemu mysleniu, scenárista zapracuje do skorých verzií scenára. Avšak vzhľadom na časovú náročnosť procesu písania sa autor k týmto intuitívnym myšlienkam neskôr vracia, pričom ich funkčnosť podrobuje racionálnemu overovaniu a štrukturálnemu prehodnoteniu prostredníctvom vertikálneho myslenia. Tento postup umožňuje pretaviť intuitívne koncepty do logicky ucelenej a dramaturgicky funkčnej podoby, čím sa zabezpečuje ich kompatibilita so zvyškom diela.

V ďalších fázach produkcie filmu sa uplatňuje podobný princíp integrácie intuitívneho a racionálneho myslenia. Pri tvorbe koncepcie jednotlivých záberov dochádza k situáciám, kedy režisér a kameraman často intuitívne dospejú k spoločným nápadom alebo vizuálnym riešeniam. Tieto intuitívne podnety sú však následne podrobované testovaniu prostredníctvom kamerových a technických skúšok, ktoré vychádzajú najmä z racionálneho prístupu a princípov vertikálneho myslenia.

Podobný proces sa odohráva aj pri výbere lokácií alebo pri návrhu zvukovej dramaturgie. Intuitívne impulzy, ktoré vznikajú počas počiatočných fáz, sú postupne transformované na základe analytického overovania a skúmania, čo umožňuje dosiahnuť koherentnú a efektívnu realizáciu umeleckého zámeru.

1.3.2 Produkcia a filmový pláček

Na filmovom pláči sa tvorcovia často stretávajú so situáciami, ktoré si vyžadujú rýchle riešenie problémov. Táto profesia preto často spočíva v schopnosti v krátkom čase prijať rozhodnutia, ktoré budú nielen efektívne, ale aj funkčné v rámci dramaturgickej štruktúry filmu.

¹⁶ ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 17. ISBN 978-80-7331-314-2.

Marty Sinclair vo svojom článku *Misconceptions About Intuition* uvádza, že „**pri intuitívnej expertíze vychádzame z našich doménových vedomostí vo forme odborných znalostí, ktoré sme nazbierali v minulosti.** Inými slovami, porovnávame naše uložené vzorce s aktuálnou situáciou s konkrétnym cieľom na mysli. Keďže zmienený typ spracovania má tendenciu byť spojený s rozhodovaním pod tlakom a sústredením na jasne vymedzenú oblasť, intuícia sa zvyčajne objavuje rýchlo, preto sa často uvádza jej atribút rýchlosti.“¹⁷ Táto charakteristika intuitívnej expertízy zdôrazňuje, že intuícia nie je len rýchly proces, ale aj výsledok nahromadeného poznania, ktoré umožňuje efektívne rozhodovanie, najmä v časovo obmedzených situáciách.

Racionálne poznatky, ktoré tvorcovia získali v priebehu svojej kariéry, tvoria základ pre intuitívne rozhodnutia, ktoré sú často vykonávané pod tlakom. Paradoxne, práve tieto racionálne nadobudnuté vedomosti sa v kritických momentoch môžu pretaviť do podvedomého intuitívneho procesu. Tieto intuitívne rozhodnutia môžu významne ovplyvniť priebeh produkcie na filmovom pľaci. Avšak, nie všetky rozhodnutia tohto typu sa ukážu, ako správne – ich nedostatky a dôsledky sa neraz prejavajú až vo fáze postprodukcie, keď sa analyzuje a finalizuje výsledná podoba filmu. Zmienený proces poukazuje na dôležitosť správneho vyváženého intuitívnych a racionálnych prístupov v tvorivom procese filmu.

1.3.3 Herec a režisér

Okrem práce s naratívnu kamerou, zvukovou dramaturgiou či výpravou sa režisér na pľaci stretáva s jednou z najťažších a najzásadnejších úloh – réžiou herca. Tereza Nvotová vo svojej diplomovej práci *Súčasné americké techniky réžie hercov vo filme* uvádza, že „jeden z najesenciálnejších nástrojov režijnej profesie sa však ťažko učí. Je ním intuícia, ktorú režisér potrebuje pri práci s hercom“¹⁸. Na základe uvedeného tvrdenia môžeme konštatovať, že pri režijno-hercekej práci na filmovom pľaci zohráva intuícia kľúčovú úlohu. Ako už bolo uvedené, „racionálne poznatky, ktoré tvorcovia získali v priebehu svojej kariéry, tvoria základ pre intuitívne rozhodnutia, ktoré sú často vykonávané pod tlakom.“

V práci herca sa však intuícia neprejavuje primárne cez remeselné zručnosti, ale prostredníctvom osobných skúseností a emocionálneho zážitku. „Na rozdiel od iných

¹⁷ SINCLAIR, Marta, *Misconceptions About Intuition*. Online. Psychological Inquiry. 2010, Taylor & Francis, Ltd., Vol. 21, No. 4: 378–386. ISSN: 1047-840X. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25767209>. [cit. 2025-05-01], s. 382.

¹⁸ NVOTOVÁ, Tereza, 2017, *Súčasné americké techniky réžie hercov vo filme*. Online, diplomová práca. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/10071>. [cit. 2025-05-01], s. 87.

profesií, hercova práca nie je založená na výkone. Jeho práca spočíva vo vytvorení živého, dýchajúceho a mysliaceho človeka/postavy, v ktorej sa pôvodný charakter herca stratí.¹⁹ Prostredníctvom vlastných prežitých emócií dokáže herec vytvoriť emocionálne prepojenie s postavou. Týmto spôsobom môže vo svojom podvedomí vyvolať zážitok, ktorý spája s konkrétnou emóciou postavy. Rovnakým spôsobom môže postupovať aj režisér, ktorý aktívne diskutuje s hercom o emóciách postavy, pričom sa často opiera o vlastné zážitky alebo o situácie, ktoré odpozoroval zo svojho prostredia. Takýto prístup však možno považovať za racionálny, pretože vychádza z analytického skúmania a vedomého uvažovania. Naopak, čistá intuícia dominuje počas samotného okamihu „performance“ – keď zaznie pokyn „akcia“ a herci sa plne ponoria do fikčného sveta filmu, pričom sa nechávajú viesť prirodzenou emocionalitou a spontánnosťou svojej postavy. Ako tvrdí Mark Travis, je nevyhnutné, aby herec počas nakrúcania „žil“ postavou. Travis odporúča prispôbiť komunikáciu s hercom tak, aby podporila jeho vtelenie sa do postavy. Píše: „Hovorte k postave. Rozprávajte sa s tým, kto netuší, že je vo filme. Rozprávajte sa s tým, kto žije v scéne, nie s tým, kto sa snaží rozplynúť v postave. Nechcete v scéne vidieť herca... chcete vidieť živú bytosť.“²⁰

Opísaný prístup zdôrazňuje význam „prevtelenia“ sa do postavy a potvrdzuje, že v danom momente nejde o racionálnu činnosť, ale o čisto intuitívny proces. Intuícia však čerpá z racionálne nadobudnutých vedomostí, skúseností a prípravy, ktoré predchádzali samotnému výkonu.

1.3.4 Postprodukcia

Postprodukcia filmu je vo všeobecnosti vnímaná, ako racionálny proces tvorby, najmä v jej počiatkových fázach. Táto časť práce zahŕňa predovšetkým technické a manuálne úkony, ktoré vyžadujú značný čas, kým sa dostaneme do kreatívneho a umeleckého aspektu. Napriek tomu zohráva v postprodukcii dôležitú úlohu aj intuitívny prístup.

Strih je jednou z kľúčových fáz postprodukcie, kde intuícia výrazne prispieva k rozhodovaciemu procesu. Strihači pri svojej práci často dôverujú svojej intuícii, pokiaľ ide o tempo, rytmus a sekvenciu záberov, aby docielili požadovaný emocionálny účinok. Walter

¹⁹ NVOTOVÁ, Tereza, 2017, *Súčasná americká technika réžie hercov vo filme*. Online, diplomová práca. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/10071>. [cit. 2025-05-01], s. 87.

²⁰ TRAVIS, Mark W. *Directing feature films: the creative collaboration between directors, writers, and actors*. 2. ed. Studio City, CA: Michael Wiese Production, 2002, s. 317. ISBN 0-941188-43-4.

Murch, uznávaný filmový strihač, vo svojej knihe *In the Blink of an Eye* píše: „Strih je viac než len technický proces; je to akt intuície a pocitu, kde strihač musí dôverovať svojmu vnútornému hlasu pri rozhodovaní o tom, kde urobiť strih.“²¹ Zmiený pohľad zdôrazňuje, že aj napriek technickej náročnosti strihovej práce má intuitívne rozhodovanie zásadný význam, najmä v počiatočných fázach, keď strihač formuluje základnú štruktúru filmu. Neskôr sa ku konkrétnym rozhodnutiam vracia a overuje ich funkčnosť pomocou racionálnych analýz.

Intuícia má svoje miesto aj v zvukovej postprodukcii. Po technickom spracovaní, akým je čistenie dialógov a nastavenie základných zvukových prvkov, nastáva kreatívna fáza, v ktorej zvukári pridávajú atmosférické zvuky a efekty. Výber týchto zvukov a ich umiestnenie v zvukovej dramaturgii často závisí od intuitívneho cítenia, ktoré zabezpečuje, že zvuková stopa podporuje celkovú emocionálnu a naratívnu štruktúru filmu.

Farebné korekcie sú ďalším krokom v postprodukcii, ktorý spája technické a kreatívne rozhodovanie. Okrem technicky správne upraveného obrazu predstavujú farebné korekcie aj dôležitý naratívny prvok. Farební korektori pracujú s intuíciou pri výbere farebnej palety a tónov, aby vytvorili vizuálnu atmosféru, ktorá podporuje a rozvíja príbeh filmu. Proces je často postupný a výsledná podoba obrazu je zložená zo série malých intuitívnych rozhodnutí.

²¹ MURCH, Walter. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd edition. Los Angeles: Silman-James Press, 2001, s. 18. ISBN 1-879505-62-2.

2 METODOLÓGIA

2.1 Umelecký výskum

V nasledujúcej analýze využívam metódy umeleckého výskumu - Artistic research. Tieto metódy sú aplikované na analýzu kreatívneho procesu tvorby filmu *Zore*. Mika Hannula vo svojej knihe *Artistic Research Methodology* zdôrazňuje, že umelecký výskum je neoddeliteľne spätý s praxou, ktorá je historicky a kontextovo ukotvená. Táto prax zahŕňa procesy tvorby, reflexie a opätovného hodnotenia, ktoré sú integrálne spojené s konkrétnymi umeleckými disciplínami a ich vývojom. Hannula uvádza, že umelecký výskum funguje, ako „kontextovo uvedomelý a historický proces, ktorý funguje zvnútra, začína a končí činmi vykonanými v rámci umeleckej praxe.“²²

V mojej práci sa zameriavam na analýzu intuitívnych postupov vo vybraných kompozičných, zvukových a hereckých prvkoch filmu *Zore*, ktoré možno interpretovať v rámci spirituálneho modusu. Opierajúc sa o teoretické východiská týkajúce sa spirituálneho filmu a jeho štrukturálnych znakov, skúmam konkrétne filmové situácie, v ktorých sa prejavuje transcendencia a intuitívny prístup k jej vytváraniu.

Analýza vychádza z troch kľúčových autorských zdrojov, z ktorých budem vyberať tie najdôležitejšie prvky prepájajúce sa s danými analýzami. Prvým z nich je ideový denník, ktorý zachytáva počiatočné tvorivé impulzy, úvahy o téme a postupné formovanie obrazovej a významovej línie ešte pred samotným začiatkom písania scenára. Tento materiál slúži ako dôležitý podklad na rekonštrukciu intuície v najranejšom štádiu tvorby.

Druhým zdrojom sú tri verzie scenára, ktoré umožňujú sledovať kontinuitu a transformáciu vybraných spirituálnych motívov naprieč scenáristickým procesom. Konkrétne pôjde o prvú verziu scenára, štvrtú a finálnu verziu. Prvú verziu scenára charakterizuje vysoká miera intuitívneho zápisu, keďže vznikla v priebehu trojdňového intenzívneho písania v časovom presse, na základe predošlého dlhodobého uvažovania a zápiskov v ideovom denníku. Štvrtá verzia reflektuje prvý systematický prepis a táto verzia bola používaná pri prvých prezentáciách tohto projektu. Scenár je už takisto konzultovaný s vedúcimi pedagógmi, pričom už dochádza k selekcii a racionalizácii pôvodných

²² HANNULA, Mika, Juha SUORANTA a Tere VADÉN. *Artistic research methodology: narrative, power and the public*. New York: Peter Lang, 2014. Critical qualitative research. ISBN 978-1-4331-2666-6.

intuitívnych obrazových nápadov. Finálny scenár predstavuje výsledný dramaturgický tvar, ktorý bol podkladom pre praktickú realizáciu na filmovom pláči.

Tretia rovina analýzy je zameraná na proces strihu, v ktorom sledujem vývoj vybraných obrazových a dramaturgických motívov počas postprodukcie. Zameriavam sa na porovnanie prvého zostrihu (tzv. „zloženia“) a čistého strihu s finálnou verziou filmu. Cieľom je identifikovať intuitívne rozhodnutia v strižni, ktoré prispeli k formovaniu spirituálneho alebo transcendentného účinku vo výslednom tvare filmu, a zároveň reflektovať mieru ich vedomého alebo spontánneho uchopenia.

Dôležitou súčasťou výskumu sú aj polo-štruktúrované rozhovory s členmi tvorivého tímu – konkrétne s kameramanom, hlavným zvukovým majstrom, strihačom a hlavným hercom. Tieto výpovede mi umožňujú rozšíriť reflexiu autorského prístupu o pohľad ďalších kľúčových spolupracovníkov. Rozhovory prebiehali formou online konzultácie a boli následne zaznamenané vo forme odpisu relevantných pasáží.

Všetky obrázky použité v tejto práci pochádzajú z filmu *Zore* a boli vyhotovené formou snímok obrazovky počas jednotlivých pasáží filmu.

Na základe realizovanej analýzy je možné identifikovať konkrétne racionálne rozhodnutia, ktoré formovali vybrané motívy filmu. **Ich vymedzením vytváram priestor pre odlišenie intuitívnych zásahov a tvorivých impulzov**, ktoré vznikali bez vedomej konceptualizácie, no napriek tomu zásadne ovplyvnili spirituálnu rovinu výsledného diela. Týmto spôsobom ukazujem, že intuitívne rozhodnutia môžu niesť transcendentný význam aj v prípadoch, keď spiritualita nebola vyslovene tematizovaná v počiatočných fázach vývoja filmu. Intuitívna tvorba sa tak stáva nielen legitímnym, ale aj potenciálne nosným nástrojom na vyjadrenie duchovného presahu v audiovizuálnom diele.

II PRAKTICKÁ ČASŤ

3 INTUÍCIA VO FILME ZORE

Ešte pred začiatkom analýzy mi dovoľte uviesť krátku anotáciu k samotnému filmu: „*Na prvý pohľad je Milan len ďalšou postavou v krajine dedinských tradícií, no jeho odstup od ostatných vzbudzujú otázky, na ktoré nikto nehladá odpovede. Dokáže jeho samotu niekto alebo niečo oživiť?*“

Dej filmu Zore je situovaný do malej dediny na Liptove, kde tradičné kresťanské hodnoty zohrávajú významnú úlohu v každodennom živote obyvateľov. Hlavnou postavou je Milan – mladý muž, ktorý v tomto prostredí vyrastá izolovane a nesie si so sebou traumy z detstva. Po smrti otca sa stal terčom nevhodného a neuvedomeného správania zo strany miestneho kňaza, ktorý prekročil hranice pastoračného vzťahu a dopustil sa obťažovania. Následkom tejto skúsenosti sa Milan uzatvára pred svojím okolím a vnútorné zranenie ostáva dlho nevypovedané.

Zlom v Milanovom vývoji nastáva až po stretnutí s Johanou, ktorá sa na Liptove zdržiava len krátkodobo. Práve jej prítomnosť a empatické načúvanie umožňujú Milanovi po prvýkrát verbalizovať svoju skúsenosť. Johanin návrh, aby sa Milan konfrontoval s kňazom a nastavil mu zrkadlo, sa stáva iniciačným impulzom k tzv. „spovedi“, ktorá však namiesto vyznania zo strany Milana nadobúda podobu morálnej výzvy smerovanej k duchovnej autorite.

Táto „spoved“ predstavuje jednu z dvoch paralelných naratívnych línií filmu. Druhou je Milanov opakujúci sa návrat k Liptovskej Mare – chladnej vodnej nádrži, ktorá symbolizuje priestor vnútorného rozhodnutia vykonať zmenu a čeliť traume. Vo finálnej sekvencii filmu Milan do vody vstupuje, čím symbolicky završuje svoj proces konfrontácie s minulosťou a otvára sa možnosti „uzdravenia“.

3.1 Analýza vývoja charakteru hlavnej postavy

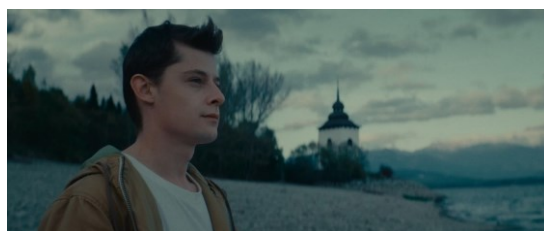
Skôr než *sa i ja ponorím* do analýzy formálnych a kompozičných prvkov, chcem sa ešte raz sústrediť na Milanovo vnútorné prežívanie a spôsob, akým sa v ňom premieta intuitívna aj spirituálna rovina. Vychádzam pri tom z vlastnej autorskej reflexie i práce s hercom. Milan vyrastá v kresťanskom prostredí, no duchovný presah nevzniká z jeho prítomnosti v kostole či z modlitieb. Naopak, je to ticho, spôsob jeho vnímania a uzavretia sa do vnútorného sveta, ktoré vytvárajú priestor pre spirituálny ponor. Práve toto uzatvorenie a pasivita ho môžu v

očiach diváka na začiatku odcudziť. Tento aspekt som však od začiatku vnímal ako možnosť – vytvoriť z pasivity neskôr moment katarzie.

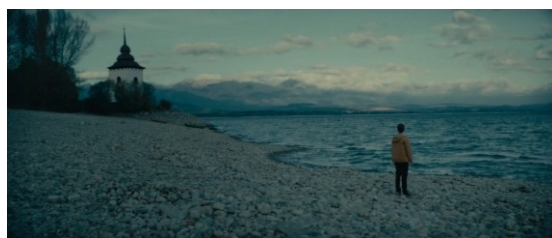
Až počas strihových prezentácií som naplno porozumel Milanovej komplexnosti. Práve práca v strižni a opakované strihové prezentácie zásadne ovplyvnili formovanie jeho výrazu. V týchto etapách sa ukázalo, ako intuitívne a racionálne rozhodnutia formovali jeho výstavbu. Zásadné uvedomenie znelo: **divák sa na konci filmu nestretáva len s Milanom, ale najmä so sebou**. Hoci Milanova vývojová línia vedie k zmene, kľúčová transformácia sa odohráva v samotnom divákovi. Tvárou v tvár Milanovej uzavretosti sa musí rozhodnúť – či k nemu pristúpi s empatiou ako Johana, alebo ho odsúdi ako Dano (Johanin brat, hulvát). Po odhalení Milanovej traumy sa niektorí diváci môžu spätne zamyslieť nad vlastným hodnotením a ľutovať, že mu – podobne ako Johana – nedali priestor na porozumenie. Iný divák, ktorý má skúsenosť s podobnou alebo akoukoľvek inou traumou, môže v Milanovi nájsť reflexiu vlastného prežívania a chápať jeho mlčanie či uzavretosť už od úvodu filmu.

Milanovo správanie možno zároveň vnímať cez optiku „atribútu pasivity“, ako ho definuje Jaromír Blažejovský. Táto výrazová pasivita sa prejavuje najmä v dramatických situáciách, ktoré Milan neriadi ani neposúva – je skôr ich pozorovateľom, vnímateľom. Najvýraznejšie sa to prejavuje v paralelnej línii pri Liptovskej Mare – postava stojí pred vodou, vníma ju a až v závere do nej vstupuje. Význam tejto scény detailnejšie rozoberám v kapitole o kompozícii.

Z formálneho hľadiska Milan často figuruje v predĺžených záberoch a rámovaniach z diaľky, pričom v pozadí sa objavuje kostol. Práve v kombinácii práce s časom, vzdialenosťou kamery a symbolickým priestorom vzniká subtílny spirituálny účinok. Dôležité je, že dĺžka týchto záberov nebola vedená zámerom spirituálnej štylizácie – bola výsledkom práce s tempom a hereckou akciou. Ako uvádza v rozhovore strihač Tomáš Vranovič: „Jednou z hlavných dôvodov určenia dĺžky záberov bola práve herecká akcia. Pamätám si, že sme sa práve spoločne snažili nájsť v polo-detaily moment jemného uvoľnenia a zároveň prirodzeného výrazu. Hľadali sme jemný úsmev, ktorý aspoň v tomto



Obrázok 1 Milan prežíva pocit uvoľnenia



Obrázok 2 Milan stojí pred Marou

momente ukáže, že postava nebola plochá a úplne bez emócií. Rovnako táto linka skvele vytvára v divákovi otázky. Divák si priradzuje túto scénu k tým predošlým a môže to tak diváka udržať v napätí.“

Podrobnejšiemu rozboru vizuálnych stratégií, ako aj motívu chladu a vody, sa venujem v nasledujúcej kapitole zameranej na kompozičné prvky.

3.1.1 Rozhovor s hlavným hercom

Teraz sa pozrime bližšie na prvky Milanovho charakteru. V tejto časti to nájdeme skrz rozhovor s Máriom Mačičákom, hercom hlavnej postavy. Ako opisuje i Tereza Nvotová vo svojej práci v časti o intuícií v herectve, je dôležité nielen postavu stvárniť, ale sa do nej aj priam vžiť v daný moment akcie.

- *Mário je teda pre teba dôležité sa v herectve vcítiť do danej postavy, priam ju žiť?*
 - To presné žitie a vcítenie mi pripomína práve tú Stanislavského metódu herectva. Ak by herec mal presne žiť človeka, napríklad niekoho kto žije v džungli, tak by som tam asi mal stráviť nejaký čas a zažiť si to. Takže ide skôr o to vcítenie ako priame žitie. Ingrid Timková raz povedala jednu úžasnú vetu: „Herec, to je proces myslenia.“ Takže je dôležité si vždy nájsť niečo zo seba, najmä v tých situáciách, čo dokážeš vložiť do postavy. Práve postava Milana bola dosť pasívna a je to úplný opak postáv, ktoré hrám často. A práve tu šlo o priame čerpanie zo svojho vnútra.
- *Ako výrazne boli emócie Milana výsledkom predošlej racionálnej debaty a ako výrazne čistej intuície a vcítenia do postavy?*
 - V tomto som skôr dôveroval tvojej vízií a sám som úplne nemal odvahu si toho Milana dotvárať, aby som najmä neušiel tvojmu filmovému konceptu. U toho Milana to bolo vlastne pre mňa ľahšie, lebo bolo dôležité tie emócie udržať. A je zase pravda, že akonáhle človek príde na tú skúšku alebo pľac, tak sa úplne dostane do tej postavy až nejaký tretí deň. Ale ty si ma smeroval dobre a zároveň som mal tú slobodu, takže šlo to skôr racionálne a cestou spoľahnutia na tvoje pokyny.
- *Pamätáš si na moment, kedy si sa s Milanom stotožnil, žil ho?*
 - Základ je ten, že my sme s Milanom diametrálne odlišní. Aj jeho reakcie boli úplne iné, ako by som ja reagoval. Príkladom - pri scéne večere, keď Milan odíde od stola - tak s touto akciou som sa nestotožnil. Ale zas som vedel do tej scény preniesť ten pocit z tej situácie. Všetci teraz nejak zažívame rozpolenú spoločnosť a vlastne ani

rodina sa niekedy nevie najesť bez nejakej politiky. Tak práve ten pocit, že nechcem pri tej večeri byť som si vedel vytiahnuť práve z týchto momentov.

- *V našej debate v rámci režijných príprav sme sa rozprávali o sile objatia. Milan dostáva objatie, ktoré nečaká a ani netušil, ako veľmi ho potreboval. I keď sa objatia zdajú ako bežná súčasť našich životov nemusí to tak byť vždy. Spájal si si túto jeho emóciu s osobnou skúsenosťou?*
 - Presne ako vravíš, tie objatia sú bežné a je práve čaro dostať objatie od niekoho, kto ťa málokedy objíme. Ja som konkrétne čerpal zo vzťahu s mojou mamou. Ona je inak milujúca matka, len každý človek prejavuje tú lásku nejak inak. Niektorí ide viac po skutkoch lásky a niektorí je viac kontaktný, alebo prejavuje tú lásku i slovami. Mama práve ide čisto po tých činoch. Nepotrebovala ma držať za ruku, objímať a každý večer mi vravieť, ako ma miluje. Ona to robila tými činmi. Čiže práve toto som mal od nej málo a práve pár mesiacov pred natáčaním sme si s mamou vymieňali ostré názory. Mne to nevadí, keď sa ľudia aj pohádajú, ale je pre mňa dôležité ako to skončí. A práve tu došlo k peknému zmiereniu a jej iniciatívou bolo ma úprimne objasť. A musím povedať, že bol to veľmi silný moment, keďže som to od mamy nezažíval tak často. A práve tento pocit som si snažil zobrať do momentu, keď Johana objíme Milana.
- *Je niečo viac v postave Milana, čo vychádzalo priamo z teba? Niečo pri čom si čerpal zo svojho života?*
 - Tak určite tie rodinné problémy, to asi zažíva každý z nás. Ale ako som spomenul, že my sme s Milanom diametrálne odlišný. Teraz budem možno nevhodný, ale mám rád humor a veľmi rád si parodujem postavy. Najmä keď sú príliš seriózne alebo vážne a vtedy mi to pomáha. No a u Milana to bolo to, že pritom, ako dusí tie svoje emócie vyzerá trochu ako keby má zápchu. Minimálne ja možno vyzerám podobne keď mám zápchu, ako keď Milan naopak dusí emócie. Tak i takto vtipne sa to niekedy dá :D
- *Cítiš v Milanovi určitý atribút pasivity? Myslíš že môže byť divákovi priam nesympatický?*
 - Áno aj nie. Akonáhle si človek vraví, že prečo sa trápi ta postava alebo „čo je taký problém, že by sa mal takto trápiť?“ Tak presne tam môže vznikať ten problém. Pokiaľ i ten divák nevie vyčítať prečo je „nešťastný zo života“. Ďalej je pravda, že

toho Milana je v tom filme veľa. A akonáhle je tá postava pasívna, alebo bez nejakých výrazných emócií tak toho diváka tá postava minimálne začne nudiť. Ale ten Milan nemusí vedieť, že sa tvári negatívne alebo smutne. On je uzavretý v tej svojej komfortnej „krabičke“ a tam sa cíti najbezpečnejšie, lebo práve iné bezpečie dovtedy nepocítil. A práve potom to bezpečie prišlo i skrz to Johanine objatie a tú dôveru, ktorú v nej našiel.

- *Myslíš si, že práca herca je viac intuitívna alebo racionálna?*
 - Keď človek pracuje racionálne tak sa mu to v pozitívnom zjednoduší. Čo sa týka tej racionálnej práce tak to u mňa súvisí viac priamo so situáciou. Sústredím sa na to, čo tam je, kto; kam/odkiaľ ide a čo robí. Nehľadá tam zbytočné veci. Ale intuitívne práve pracujem viac s vnútorným „Ja“. Tá vnútorná postava je vlastne vo mne. Nie som ňou, ale aspoň nachvíľu chcem ňou byť - tam treba byť trochu opatrnejší. Tou intuíciou si práve poviem, ako by postava reagovala v jednotlivých situáciách. A dosť si myslím, že práve to delí tých hercov na šikovnejších a tých menej šikovných. Racionálne vieš čerpať z toho života - každý žijeme nejak. Ale potom tá intuitívnosť je práve v niečom to umeleckejšie a dávaš do toho niečo tvorivé zo seba.

Takto uzatvára rozhovor Mário Mačičák. Z jeho výpovede teda vyplýva, že herecký proces sa uňho odohráva v dynamickom napätí medzi racionálnym uchopením situácie a intuitívnym prežívaním emócií, ktoré sa vzťahujú na jeho vlastnú skúsenosť.

3.2 Kompozičné prvky

Najvýraznejšiu časť tejto analýzy tvoria kompozičné prvky, ktorých vizuálne riešenie nesie potenciál transcendentného významu. Na základe predchádzajúceho skúmania som vybral tri obrazové kompozície, ktoré vykazujú najvyššiu mieru spirituálneho presahu. V tejto časti sa zameriam na rekonštrukciu ich vzniku a na reflexiu miery intuitívneho prístupu, ktorý zohral úlohu pri ich vytváraní.

3.2.1 Motív vody a chladu

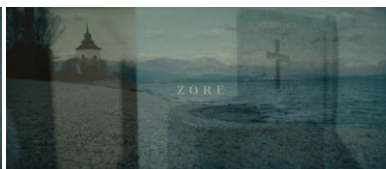
Jedným z najvýraznejších motívov vo filme je voda a chlad. Už v úvodnej sekvencii sa objavuje v prelínačke so záberom na nádobu na svätenú vodu v kostole, ktorá nesie symbol kríža. Podobná vizuálna kompozícia sa následne opakuje v zábere na Liptovskú Maru, nad ktorou sa týči kostolík.

V kresťanskej symbolike predstavuje svätená voda prvok očisty pred vstupom do sakrálneho priestoru. Vo filme sa však tento akt presúva do prírody, kde pre hlavnú postavu, Milana, získava význam očisty mimo tradičného náboženského rámca. Tento motív sa postupne rozvíja naprieč celým filmom.

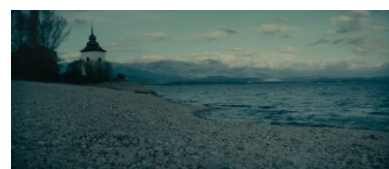
Chlad sa v priebehu filmu objavuje v rôznych podobách – od tienistého kostola cez emocionálne odcudzenie až po fyzickú skúsenosť pri vstupe do ľadovej vody. Milanova cesta „ponorenia sa“ do chladu je postupná a metaforická. Začína sa v kostole, kde ho traumatické spomienky z detstva zvierajú natoľko, že v tomto priestore akoby „tuhol“. Nasledujú scény rodinnej večere a posedenia pri ohni, kde sa prejavuje jeho emocionálna izolácia. Napokon sa ocitá pri chladnej hladine Liptovskej Mary, kde sa po rozhovore s Johanou rozhodne čeliť svojmu vnútornému napätiu.



Obrázok 3 Nádoba na svätenú vodu

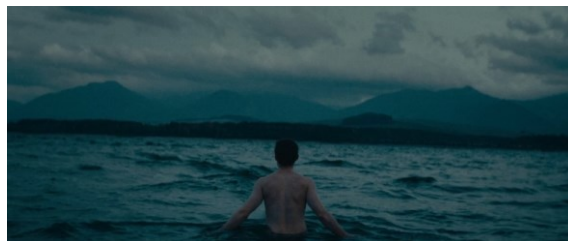


Obrázok 4 Prelínačka na priehradu



Obrázok 5 Liptovská Mara v rannej atmosfére

Záverečný akt vstupu do vody predstavuje katarzný moment – *chlad, ktorý bol dovtedy symbolom stagnácie a emocionálnej uzavretosti, sa mení na nástroj očisty a oslobodenia*. Tento posun je explicitne vyjadrený aj v dialógu vedľajšej postavy Johany: „Táto bolesť uvoľňuje.“ Rovnako reflektuje Milanovu vnútornú premenu a prijatie vlastnej minulosti.



Obrázok 6 Milan vchádza v závere filmu do priehrady

Z filmového hľadiska je chladná atmosféra umocnená vizuálnymi a zvukovými prostriedkami, ako sú tlmené farby, statické zábery, utlmený zvuk či dlhé tiché scény. Tieto prvky podporujú pocit odcudzenia a introspektívnosti, čím ešte viac zdôrazňujú Milanov vnútorný konflikt a jeho postupné smerovanie k vnútornému zmiereniu. Motív vody a chladu sa tak stáva nositeľom spirituálneho a transformačného významu, oscilujúceho medzi utrpením, očistou a uvoľnením.

Rekonštrukcia tvorivého procesu:

Motív vody sa v tvorivom procese objavil až v neskorších fázach. Pôvodne bol Milan koncipovaný ako maliar, pričom jeho maľby a flashbaky priamo ilustrovali traumu a fungovali ako spôsob zvládania vnútorného napätia. V tejto verzii som tiež pracoval s oveľa viac doslovnou formou tematizovania minulosti. Napríklad obťažovanie zo strany kňaza bolo v prvej verzii pomenované priamo, dokonca ako znásilnenie, čo som v ďalších verziách opustil v prospech náznaku a obrazovej metafory.

Flashbaky aj Milanove maľby s ľuďmi bez tvárí mali znázorňovať mlčanie a prehliadanie traumy okolím, no dnes tieto riešenia vnímam ako príliš ilustratívne. Prvá verzia scenára, vzniknutá pod tlakom troch dní a blížiaceho sa deadlineu pre akcelerator Českej televízie, bola plná doslovnosti a prázdnych dialógov. Scény pôsobili samoúčelne a scenár až príliš očividne naznačoval, kam má divák smerovať. Intuícia, použitá bez dostatočného prepracovania, v tomto prípade nefungovala. Zároveň však tento pokus podnietil moju aktívnejšiu prácu na ďalších verziách.

Postupne sa scény racionalizovali a línia s maľbou sa vytratila. Zároveň som sa začal viac sústrediť na reálne prostredia, ktoré sme navštívili počas prvých obhliadok – aj to výrazne ovplyvnilo formovanie scenára. Záluba v maľbe sa transformovala do záluby v otužovaní – a neskôr sa aj tento prvok zmenil na výzvu. Milan sa s chladom nehrá, nemá ho rád – ale rozhodne sa mu čeliť. V úplných začiatkoch (v ideovom denníku) som o kostole písal ako o priestore, ktorý mu slúži ako „detox mysle“. V konečnom filme však hrá kostol opačnú rolu – je miestom stuhnutia, útlaku a mlčania, z ktorého Milan potrebuje uniknúť.

Tento vývoj ilustruje poznatok, že v tvorivom procese pod tlakom často porovnávame uložené vzorce so situáciou. V mojom prípade však tieto „uložené vzorce“ nepostačovali na to, aby sa pretavili do funkčného scenára. Až postupné prepisovanie, reflexia a práca s reálnym priestorom umožnili, aby sa motív vody a chladu naplno rozvinul. Základná idea bola možno intuitívna, no jej význam a funkčnosť sa objavili až v kontakte s celkom – v súvislosti s ďalšími scénami a postavami. Na toto naväzuje strihač filmu v našom rozhovore:

- *Tomáš, ako si pracoval s paralelnou linkou Milana pred Liptovskou Marou? Skladal si túto líniu podľa scenára, alebo vznikla skôr intuitívne v strižni?*
- Myslím si, že to bolo tak „pol na pol“. Určite sme vychádzali i zo scenára, ale takisto tam bola i intuícia. Cieľom linky pri vode bolo hlavne prepojiť dianie vo zvyšných linkách. To znamená, že v momente keď už Milan prichádza k vode tak i v príbehu

vidíme situáciu, kedy sa stretáva s kľúčovou postavou – Johanou. Toto prepojenie súvisí najmä s neskorším rozhodnutím Milana sa otvoriť Johane.

- *Ako si pracoval s motívom chladu a jeho jednotlivými fázami vo filme?*
 - Myslím si, že motív chladu sa začal formovať až po čase. Osobne som si spočiatku myslel, že sa budeme sústrediť viac na pohľad do hlavy hlavnej postavy a že Milan bude viac pozitívna postava. Z materiálu som ale neskôr vedel a i spoločne sme zistili, že hrať s istou nesympatiou postavy bude prínosné.
- *Prelínačka v úvode, kde sa objaví nádoba na svätenú vodu, bola plánovaná vopred alebo vznikla ako intuitívne rozhodnutie v strižni?*
 - Určite vznikla ako rozhodnutie v strižni. Jeden z najvýraznejších dôvodov je najmä matchcut, kvôli ktorému táto prelínačka vznikla. Je to matchcut medzi svätenou vodou a Liptovskou Marou, ktorý si divák môže práve pomocou tohto lepšie všimnúť. Takže áno vzniklo to v postprodukcii spontánne. Ja si osobne práve myslím, že tie spontánne nápady sú niekedy najlepšie.

Ďalej na túto tému naviaže kameraman Samuel Mako v našom spoločnom rozhovore.

- *Ako prebiehali prípravy na film Zore? Ako si uvažoval nad obrazovou štylizáciou a záberovaním?*
 - Išlo mi o to, aby zobrazenie bolo čo najviac realistické. Preto pre mňa boli najviac dôležité lokácie a reálne priestory. V nich som pracoval s anamorfickými objektívmi vďaka ktorým som chcel oddeliť Milana od jeho okolitého sveta.
- *Ako vznikali jednotlivé kompozície v kostole? Išlo o vopred premyslený koncept, alebo sa niektoré zábery rodili priamo na pláci?*
 - Ilustračné zábery v kostole vznikali spontánne a intuitívne. Vždy sa ťažko predstavuje to reálne prostredie bez tej konkrétnej kamery a špecifických (anamorfických) objektívov. Čiže v tomto prípade som si to nechal priamo na ten plác a atmosféru vytvorenú v kostole. Niečo sme síce našli i pri kamerových skúškach ale tieto zábery sme nakoniec ani netočili.
- *Boli niektoré z kompozícií v scéne „otužovania“ výsledkom improvizácie alebo intuitívneho rozhodnutia počas natáčania, alebo vznikli už v samotných prípravách?*

- Popravde, celok, ktorý sa nachádza vo filme vznikol možno aj desať rokov pred samotným natáčaním. Keďže na toto miesto chodím s rodinou od detstva. Takže akonáhle som vedel o čom bude tento film, tak som vedel, že toto sú tie správne miesta na natáčanie. A to platí o väčšine exteriérov, ktoré sme použili. Konkrétny záber sme našli na prvých obhliadkach. Nie je to vo výsledku ten istý záber, lebo oproti skúškam sa výrazne zmenila hladina vody, takže priamo na pláči vznikol ten záber nakoniec intuitívne. Čo neskôr našlo svoj význam v strižni.

3.2.2 Motív „očí, ktoré nevidia“

Tento motív vrcholí v jednej z kľúčových scén – Milanovej konfrontácii s kňazom v spovednici. Táto situácia prichádza na konci chronologickej línie príbehu a nasleduje po predchádzajúcej „spovedi“ s Johanou pri vode. Práve na jej podnet – aby kňazovi „otvoril oči“ sa ho Milan rozhodne navštíviť. Neprichádza však so zámerom vyznať vlastnú vinu, ale vypočuť si „spoved“ druhej strany, čím sa prevracia tradičné poradie aktérov tohto náboženského aktu.

Kňaz, ktorý v minulosti prekročil hranice dôvery a obťažoval Milana ako dieťa, je konfrontovaný s následkami svojho činu. Práve tento traumatický zážitok sa stal príčinou Milanovho odcudzenia a uzavretosti voči okoliu. Milan sa ho preto pýta: „Čo je väčšia ťarcha? Byť smilníkom, alebo obeťou smilstva?“ Touto otázkou naznačuje, že prišiel hovoriť o vine – no nie o vlastnej.

Záber, ktorý nasleduje, je vizuálne i tematicky kľúčový. v klaustrofobickom priestore spovednice ich oddeľuje drevená mreža – symbolická prekážka komunikácie, ale aj videnia pravdy. Od začiatku sme vedome pracovali s týmto obrazovým prvkom: mreže oddeľovali toho, kto sa ešte neotvoril, kto zatiaľ „nevidí“. Na začiatku filmu je za mrežami Milan, no v tejto scéne je to kňaz – a symbolika sa presúva. Drevená štruktúra mu zakrýva oči práve v momente, keď sa odohráva kľúčová výmena:

Kňaz: „*A pokánie otvára i oči.*“

Milan: „*Tak vidíš, či stále nie?*“



Obrázok 7 Milan konfrontuje kňaza počas spovede

Touto výmenou Milan završuje svoju cestu: namiesto tradičného náboženského očistenia si zvolil cestu priamej, osobnej konfrontácie – nie z pomsty, ale v túžbe po pochopení a ukončení vlastného mlčania.

Svetlo v spovednici prichádza z toho istého smeru, ktorým sa Milan neskôr vydá. Môžeme ho interpretovať ako svetlo vonkajšieho sveta a uvoľnenia, ktoré Milan nasleduje. Naopak, kňazova strana je zatienená, potlačená v polotme. Jeho tvár je orezaná, oči mu zakrývajú mreže, čo ešte viac zvýrazňuje jeho vnútornú „slepotu“. Tma na jeho strane sa tak stáva obrazom jeho nevedomia, neschopnosti vidieť veci v ich pravdivosti.

Rekonštrukcia tvorivého procesu:

Motív spovede bol súčasťou filmu už od prvej verzie scenára, kde však pôsobil skôr ako samoučelný rámec bez významovej hĺbky, koncipovaný ako flashforward v úvode a následne ako plná spoveď v závere.

Výraznejšiu podobu získal až v štvrtej verzii po konzultáciách s pedagógmi, kde sa spoveď premenila na paralelnú dejovú líniu, ktorá sa následne stala nosným štruktúrnym prvkom celého filmu. V tejto fáze boli flashbacky ešte prítomné a pôsobili doslovne, pričom ich význam sa neskôr presunul do roviny podtextu - do dialógov a hereckých prejavov.

Subtílnosť sa stala cieľom. Počas strihových prezentácií sme postupne odstránili doslovné repliky a posilnili neverbálne vrstvy výrazu. Výsledkom bola verzia, ktorá viac ponecháva priestor divákovej interpretácii a umožňuje vycítiť traumy bez jej explicitného pomenovania.

Špecifickým momentom tvorby a na pláči bol vznik kompozície, kde mreža zakrýva kňazovi oči. Tento obraz nebol plánovaný – vznikol spontánne vďaka blockingovej práci hercov, pričom si tento obrazový moment všimla ako prvá skriptka. Takto intuitívne vzniknutý obraz nadobudol silný významový a spirituálny rozmer. Priestor spovednice sa vďaka tejto kompozícii stáva miestom konfrontácie, ale zároveň i priestorom symbolického videnia a nevidenia, viny a jej popretia. Toto ďalej dopĺňa kameraman filmu:

- *Pamätáš si na moment kedy na pláči vznikla táto kompozícia?*
 - Je možné, že som to vnímal ale nepamätám si, že by som to presne registroval už na pláči. Pri toľkých podnetoch sa niekedy ťažko všimajú také detaily. Zistil som to teda až v strižni. Úprimne ma to ale mrzí, lebo by bola možnosť už na pláči s tým

možno trochu lepšie pracovať. To, ako to vyšlo teda nepripisujem sebe a môžeme povedať, že to bola istým spôsobom náhoda.

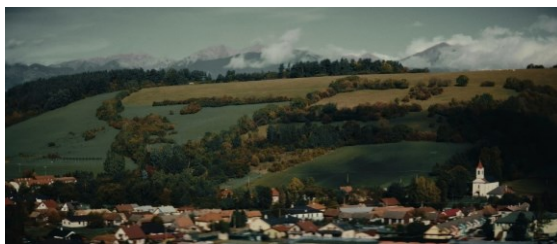
3.2.3 Kostol ako inštitúcia a vrstvenie Milanovho prežívania

Tento záber možno čítať v niekoľkých významových vrstvách. V kontexte celkového výrazového rámca filmu kompozične reflektuje postavenie cirkvi voči dedinskému spoločenstvu – kostol je situovaný nad obcou, čím získava nadriadené, až symbolicky transcendentné postavenie. Ako sa uvádza v scenári: „Kostolík na miernom kopčeku.“ V obraze však tento „mierny kopček“ nadobúda výraznú vizuálnu silu: dedina je uzemnená v dolnej časti, zatiaľ čo kostol, umiestnený v zlatom reze, prirodzene priťahuje pohľad diváka.

Kompozícia tak môže byť čítaná ako metafora – dedina „kľací“ pod kostolom, ktorý sa stáva bránou medzi svetom ľudským a potenciálne božským. Kostol tu reprezentuje inštitucionalizované náboženstvo a jeho hierarchické začlenenie do života komunity. Jeho svetlá fasáda kontrastuje s tieňom lesa, ktorý ho obklopuje, čím sa zvýrazňuje jeho vizuálne aj symbolické postavenie v krajine. *Kostol je vlastne v tieni ale i skrz to svieti.*

Záber však obsahuje aj druhý interpretačný rozmer, súvisiaci s Milanovým vnútorným svetom a jeho vnímaním reality. Väčšinu obrazu tvorí príroda – lesy, hory, lúky –, ktorá pre Milana predstavuje útočisko a priestor introspekcie. Je to práve príroda, ktorá Milanovi poskytuje útočiskom a stáva sa miestom, kde môže autenticky prežívať vlastné emócie. Dedina a kostol, symboly spoločenského a náboženského poriadku, sú kompozične „uzemnené“, čím sa vizuálne podčiarkuje Milanova vzdialenosť od týchto štruktúr, ktoré mu už neposkytujú útočisko, ale skôr pripomínajú traumatizujúcu minulosť.

Napriek tejto vzdialenosti kostol v zábere ostáva prítomný, neprehliadnuteľný, a tým symbolicky potvrdzuje, že náboženská skúsenosť, akokoľvek potlačená či narušená, zostáva súčasťou Milanovho vnútorného prežívania.



Obrázok 8 Kostol nad dedinou v úvode filmu *Zore*

Rekonštrukcia tvorivého procesu

Samotné miesto záberu sa vyprofilovalo až po kamerových obhliadkach mesiac pred natáčaním. Vo štvrtej verzii scenára už existovala poznámka: „Dedinský kostolík v malebnej dedinke na Liptove,“ naznačujúca plánovaný dôraz na kostol. Vo finálnom scenári sa potom

objavuje presné určenie: „Kostolík v miestnej farnosti stojí na miernom kopci a dominuje nad dedinou.“ Tu môžeme čítať, že zámer dominancie kostola nad dedinou bol plánovaný už v scenári. Spirituálny presah smerom k Milanovmu vnútru sa však objavil až spätne. Môžeme sa teda baviť, že za výsledkom tohto záberu stoja skôr racionálne rozhodnutia, ktoré postupnými krokmi tento záber vytvorili. Vzhľadom na to, že som sa pri nakrúcaní tohto záberu nezúčastnil, vraciam sa k výpovedi kameramana

- *Ako prebiehalo natáčanie tohto záberu? Točili ste okrem toho i iné verzie? Alebo iné zábery na prírodu?*
 - Na natáčanie všetkých ilustračných záberov v prírode som mal vopred vytypovaných veľa miest a preto bolo potrebné si vybrať tie najsilnejšie a najdôležitejšie. Neboli to teda náhodné zastavenia, ale šli sme cielene na určité miesta. Nevedel som ale, že ktoré zábery sa presne použijú. Čiže ten konkrétny výber bol určený vopred intuitívne a v strižni sa už spájali tieto ilustračné zábery s významom.
- *Konkrétne tento záber bol plánovaný. Vieš popísať proces ako sme k tomuto záberu dospeli?*
 - O tomto zábere sme vedeli, keďže sme ho našli pri kamerových skúškach a putovaní Liptovom. Vtedy sme už vedeli, že chceme točiť v danom kostole, tak preto sme hľadali záber, ktorý by sa nám tam hodil. Táto kompozícia teda vznikla intuitívne pri skúškach a počas 5-hodinového bloku na ilustráky sme to pretvorili do anamorfického formátu.

3.3 Zvuková dramaturgia

Spirituálny a transcendentný rozmer filmu *Zore* sa v zvuku prejavuje najmä prostredníctvom práce s tichom. Film sa vyznačuje výraznou zvukovou striedmosťou – len v niekoľkých vybraných momentoch je situácia a emócia podporená hudbou alebo zvukovou štylizáciou. Tento minimalistický prístup vznikol ako racionálne rozhodnutie už v preprodukcii v spolupráci so zvukovým dizajnérom Adamom Bartošom. Zámerom bolo vytvoriť pocit autenticity, prítomnosti a emocionálneho prežívania priamo v priestore deja.

Hudobné motívy boli zámerne vyhradené len pre výnimočné momenty, pričom hlavnou skladbou filmu sa stala pieseň „*Zore*“ od Sisy Fehér. Organové motívy z tejto skladby sa objavujú trikrát - v spojitosti s duchovnou otvorenosťou či katarzným momentom postavy

Milana: pri spovedi v kostole, pri objatí Milana a Johany, a naplno až v záverečnej scéne, kde Milan vstupuje do vody. Hudba tu sprevádza okamihy rozhodnutia, katarzie a nádeje.

Vychádzajúc zo štúdie Jaromíra Blažejovského „v mnohých spirituálnych filmoch sa však prírodné zvuky stávajú špecifickým typom konkrétnej hudby: šum mora (v našom prípade jazera), šumenie stromu, zurčanie potoka, spev vtákov.“²³ V tomto kontexte sa prírodné zvuky nestávajú iba realistickou kulisou, ale významotvorným prvkom, ktorý umocňuje atmosféru a prepája diváka s vnútorným prežívaním postáv. Od tohto východiska sa odráža aj ďalší analyzovaný motív v mojej práci.

3.3.1 Ponorenie do vody

K výraznejšej zvukovej štylizácii dochádza v kľúčovej scéne Milanovej „spovede“ pred Johanou. V okamihu, keď Milan verbalizuje svoju traumu, dochádza k jemnej zvukovej premene: ruchy ustupujú, basový dron sa zosilňuje a šum Liptovskej Mary sa transformuje. Vzniká tak dojem „ponoru“ – do vody aj do Milanovho vnútra.

Štylizácia bola vytvorená so zámerom rozvinúť a prepojiť už etablovaný motív vody a chladu – v tomto prípade však nejde o fyzický vstup do vody, ale o jej akustický ekvivalent: „ponorenie“ sa do ticha, do vrstveného zvuku a napätia medzi Milanovým hlasom a neprítomnými ruchmi okolia. Proces vzniku tohto štylizovaného prvku opisuje majster zvuku Adam Bartoš v našom rozhovore:

- Cieľ tejto štylizácie bol racionálne plánovaný – vytvoriť pocit ponorenia do vody. Ale samotný kreatívny proces tej štylizácie bol intuitívny. My sme od začiatku vedeli, že tam niečo chceme, ale tú finálnu podobu to získalo až v samotnej zvukovej postprodukcii.“²⁴
- *A čo sa týka pridania basových dronov v tejto štylizácii, aký bol zámer tohto prvku?*
- Chcel som vytvoriť divákovi neprijemný pocit, lebo vždy keď je človek v úzkosti tak cíti istý pocit chvenia v hrudi, alebo pocit zovretia a práve to je to čo som chcel tým v divákovi navodiť. A táto kombinácia zvukov mi fungovala najlepšie.

Adam teda opisuje, že finálna podoba tohto prvku vznikla až v neskoršej fáze postprodukcie. Adam reagoval najmä na emocionálnu výpoveď scény a na potrebu posilniť

²³ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 140. ISBN 978-80-7325-132-1.

²⁴ Adam Bartoš je Čech a jeho výpovede boli preložené mojim voľným prekladom do slovenčiny

jej intímnu a spirituálnu rovinu. Aj keď sa táto spoveď neodohráva v chráme, ale v prírode, v prítomnosti empatickej postavy Johany, vníma ju divák ako akt duchovného uvoľnenia. Je to neformálna, ale o to pravdivejšia forma spovede, ktorá sa neodohráva pred inštitúciou, ale pred človekom. Sekvencia ukazuje, že spirituálny zážitok vo filme nemusí byť spojený s ikonografiou, ale môže byť sprostredkovaný tichom, sústredením a autentickým emocionálnym prežitím.

Rekonštrukcia tvorivého procesu:

Už v preprodukcii bolo našim zámerom pracovať najmä s ruchmi a minimalizovať hudobné vstupy. K výslednej podobe zvukovej dramaturgie sme sa však dopracovali až v neskorších fázach výroby. Významným momentom vo vývoji bola skutočnosť, že pôvodne sme plánovali použiť konkrétne skladby – „*Pustvopol*“ a „*Cudzie svetlo*“ od Kataríny Malíkovej. V prvej verzii scenára som počítal s tým, že film otvorí pieseň „*Pustvopol*“, zatiaľ čo záverečná sekvencia mala niesť dramatický oblúk piesne „*Cudzie svetlo*“. Text tejto piesne som dokonca zapracoval priamo do štvrtej verzie scenára a komponoval naň konkrétne situácie.

Počas preprodukcie však vyšlo najavo, že získať licenciu na túto skladbu nebude možné. Táto situácia ma prinútila úplne opustiť prácu s konkrétnou hudbou. Vo finálnej verzii scenára tak ostáva práca s hudbou výlučne v závere filmu – ako fixne daný prvok. S týmto zámerom súvisí aj výber skladby „*Zore*“ od Sisy Fehér, ktorá v sebe nesie motív organu a spája sa s témou nádeje a vnútorného rozhodnutia.

Aj napriek tomu, že práca s hudbou bola vo filme obmedzená, už vo finálnom scenári sa objavujú výrazné zvukové prechody. Príkladom je opakovaný motív zvonov, ktoré mali pôvodne hrať dôležitú štruktúrálnu rolu. V šiestej scéne som zamýšľal, aby sa zvuk zvonov premenil na štrnganie príborov počas večere – tento prechod sa však napokon vo filme nepoužil. Dôvodom bolo, že zvony boli už v úvode filmu výrazne prítomné, a ich opätovné nasadenie by spôsobilo významové i zvukové presýtenie. Viac k tomu dopĺňa Adam Bartoš, zvukový dizajnér filmu:

- *Adam, ako si počas celého filmu pracoval s motívom zvonov? Má pre teba ich použitie aj iný než diegetický význam?*
 - Ak mám byť úprimný tak skôr diegetický. V úplnom úvode a strede filmu to je vlastne intuitívne i logicky naviazané na samotnú scénu v kostole. Čiže skôr som nad širším presahom nepremýšľal a šlo o čisto diegetický zámer.

V dvadsiatej scéne sa zvony objavujú znova – tentokrát ako prerušujúci element počas dialógu. Už v tejto fáze scenár reflektuje konkrétnu lokalitu s vežou a zvonom. Na to sme naviazali i v samotnej hereckej reakcii na pláci a v strihu. Pamätám si, že v procese postprodukcie sme hľadali vhodný zvukový odtieň tohto zvonu dlhšie – napokon zostal len jemný motív odbitia, nie dlhé zvonenie.

- *Čo predchádzalo výberu finálneho zvuku zvonu? Ako si sa rozhodoval a podľa čoho si zvolil konkrétny akustický charakter?*
- Určite najmä podľa nejakej skúsenosti. Nešlo o reálny zvuk z priestoru, i keď som ho mal nahraný. Práve ten mi slúžil ako odrazový mostík k intuitívnemu výberu výsledného zvuku.

V ďalšej časti rozhovoru sme sa s Adamom zamerali na celkovú zvukovú koncepciu filmu, predovšetkým na motív ticha a spôsob práce s ruchmi.

- *Adam, pamätáš si, kedy vzniklo kľúčové rozhodnutie, ktoré vytvorilo základnú koncepciu zvuku vo filme?*
- Ja sám pre seba som si to rozhodol v kontexte s tou témou. Prišlo mi, že samotná téma je dostatočne silná na to aby potrebovala ešte podporiť emócie hudbou. Práve naopak, omnoho väčší efekt tomu dodá čo najviac surový zvuk. I práve preto som dal najväčší dôraz na ruchy a preto sme ich aj šli nahráť do profesionálneho štúdia v Prahe, lebo práve ony sú pre túto surovosť a uveriteľnosť najzásadnejšie. Cieľom bolo vytvoriť pocit, akoby divák bol v samotných priestoroch.

Pokiaľ ide o hudobnú zložku, rozhodujúcim impulzom bola nemožnosť použiť pôvodne plánované skladby. To nás viedlo k výberu piesne „Zore“, ktorej hudobné elementy – predovšetkým organ – sa objavujú vo filme trikrát. Tento motív postupne kulminuje a v závere zaznie v plnej orchestrácii. Jeho vrstvenie prebiehalo najmä počas strihovej fázy.

- *Adam, mal pre teba tento motív význam už od začiatku? Pamätám si, že sme pôvodne uvažovali o zmene zvuku počas objatia Milana a Johany – prečo si sa napokon rozhodol ponechať tento tón?*
- Znova, ak mám byť úplne úprimný, počas strihu som si už na to zvykol a akonáhle som to dal preč, tak už mi to tam chýbalo. Ale myslím, že som to minimálne dal viac do pozadia, naproti tomu, aké výrazné to bolo v jednotlivých verziách strihu.

- *Adam, keď sa pozrieš na svoju prácu so zvukovou skladbou ako celkom – pracuješ viac intuitívne alebo racionálne? Odkiaľ najčastejšie prichádza tvoj impulz – z pocitu alebo z analytického uvažovania nad scénou?*
 - Myslím si, že práve film Zore je pre mňa prelomový. Doteraz som pracoval viac intuitívne, ale teraz by som chcel stále viac vedieť si povedať čo daná scéna má vyvolať v divákovi a racionálne naplánovať jednotlivé postupy a dopredu vedieť čo presne robiť, aby sa to podarilo.

Na záver som sa spýtal všetkých členov štábu ako vnímajú rolu intuície pri tvorbe filmu. Otázkou bolo, či má podľa nich pozitívny vplyv na výslednú podobu diela, alebo v sebe nesie isté riziká. *Kedy môže byť intuícia nápomocná a kedy na škodu?*

Adam: Ja si myslím, že je ideálne pokiaľ je všetko racionálne naplánované. Každý „frame“ musí mať nejaký význam a musíme vedieť prečo tam je. Je ale pravda, že u nás, študentov, to nie vždy tak funguje, lebo nepoznáme všetko. V takom prípade je teda intuícia jediný spôsob ako to doceliť. Proste skúšaš až pokým nezistíš, že toto je ono a toto funguje. Pravda ale je, že pokiaľ naplánuješ film od A po Z tak sa môže stať sterilným. V takom prípade je dobré občas tie pravidlá intuitívne porušiť a môže z toho vzniknúť niečo výnimočného.

Tomáš: Je pravda, že sa chcem zamerať hlavne na to, aby to fungovalo a aby každý jeden strih mal nejaký význam pre dej filmu. Vždy sa zamýšľam nad tým, či sa tam ten konkrétny záber oplatí dať a ak áno tak prečo. Býva to väčšinou tak, že u hrubého strihu idem najmä podľa scenáru, tak aby z toho strihu niečo bolo. A až potom v neskorších momentoch prichádza tá tvorivá časť a zapojenie intuície a myslím si, že to je niečo čo mi osobne pomáha. Z mojich skúseností, pokiaľ sa tvorca príliš spolieha na intuíciu tak to môže ohroziť proces a dokončenie daného filmu. Príliš dlhé uvažovanie nad scénami, môže úplne zabrzdiť proces.

Samuel: Intuícia je podľa mňa veľmi podstatná pri tvorbe filmu a odlišuje tých najlepších od tých priemerných. Keď to ten človek naozaj tak cíti tak to je najlepšie. Ťažko ti niečo napadne doma za počítačom, ako keď ste na tom reálnom mieste. Je ale pravda, že ten človek to musí mať v sebe a musí tú intuíciu vedieť využívať. Je potrebné si teda dávať pozor, aby tá intuícia neuletela a mala istú dramaturgickú kontrolu. My vlastne tie naše filmy záberujeme intuitívne. Ale na tých skúškach. A následne potom zracionalizujeme naše nápady a zistíme čo funguje najlepšie. Na pľac si teda tak nechávame len tie nuansy, ktoré, keď sú intuitívne, neohrozia celé dielo.

ZÁVER

Po mojom *ponorení sa* do tejto analýzy, sa ukázalo, že spirituálny presah v krátkometrážnom filme *Zore* vznikol prevažne intuitívne. Transcendentné prvky a ich významy, ktoré boli v tejto práci identifikované, sa často rodili z nepriameho zámeru. Neznamená to však, že všetky vznikli čisto intuitívne – niektoré boli vedome plánované a vychádzali z racionálnych tvorivých rozhodnutí, ktoré boli ale súčasťou rozprávania a nie transcendentného presahu.

Film neukazuje spiritualitu ako dogmu, ale ako tiché prežívanie, ktoré sa odohráva mimo chrámov. Súčasťou spirituálneho vyjadrenia filmu je teda práca s tichom, atmosférou, pasivitou a prírodou, ktoré sa stali formujúcimi prvkami sprostredkujúce možnosť čítať Milanovo vnútro hlbšie a nájsť tak pochopenie a cestu k tejto postave. Divák ho má možnosť objasniť alebo ignorovať. Divák sa nespája s duchovným vo význame sakrálneho, ale možnosti ponoriť sa do prežívania traumy, ktorá uzatvorila človeka pred okolím.

Na základe rozhovorov s členmi tvorivého tímu sa potvrdilo, že intuícia je neoddeliteľným pomocníkom pri tvorbe filmových tvorcov. Je to niečo čo nás, ako tvorcov, odlišuje. Je to ten kreatívny duch, ktorý nám napovie v momente, keď racionálny prístup prestáva byť dostatočne efektívny. Keď hľadáme východisko. Intuícia a racionalita v procese tvorby teda nefungujú ako protipóly. Naopak fungujú, ako vzájomne sa dopĺňajúce sily a ich kombinácia tak umožňuje vznik celistvého diela.

Za najefektívnejší prístup sa ukázala tzv. zracionalizovaná intuícia – schopnosť spontánny nápad podrobiť reflexii a overiť jeho funkčnosť v rámci celku. Je to niečo, ako hlbšie zamyslenie sa nad tým, čo nás práve napadlo. Tento proces teda umožňuje tvorcovi rozpoznať, či spontánny impulz stojí aj v kontexte komplexného filmového tvaru.

V hereckej práci hlavnej postavy zohrala intuícia dôležitú úlohu najmä v podobe čerpania z osobnej skúsenosti.. Až v postprodukcii a v kontakte s publikom sa ukázalo, že tieto vložené nuansy sa v spojení s celkom stali významotvornými a nesú hlboký emocionálny a naratívny účinok.

Reflexia tvorivého procesu mi ukázala, že hlbšia analýza a spätné pomenovanie, reflektovanie vlastných rozhodnutí je prínosným zdrojom pre rozširovanie svojej kreatívnej kapacity a efektivity svojej intúcie.

ZOZNAM POUŽITÉJ LITERATURY

KNIHY:

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.

HANNULA, Mika, Juha SUORANTA a Tere VADÉN. *Artistic research methodology: narrative, power and the public*. New York: Peter Lang, 2014. Critical qualitative research. ISBN 978-1-4331-2666-6.

MURCH, Walter. *In the blink of an eye: a perspective on film editing*. 2nd edition. Los Angeles: Silman-James Press, [2001]. ISBN 1-879505-62-2.

MÜLLER, Lutz a MÜLLER, Anette (ed.). *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7178-863-5.

ŠTAMPACH, Odilo Ivan. *Náboženství v dialogu: kritické studie na pomezí religionistiky a teologie*. Praha: Portál, 1998. Studium. ISBN 80-7178-168-1.

TRAVIS, Mark W. *Directing feature films: the creative collaboration between directors, writers, and actors*. 2. ed. Studio City, CA: Michael Wiese Production, 2002. ISBN 0-941188-43-4.

ONLINE ZDROJE:

JULMI, Christian. When rational decision-making becomes irrational: a critical assessment and re-conceptualization of intuition effectiveness. Online. Business Research, 2019, Springer, Volume 12, pages 291–314, Licence: 12:291–314. Dostupné z: <https://doi.org/10.1007/s40685-019-0096-4>. [cit. 2025-05-01]

NOVÁČKOVÁ, Jana Kristýna, 2013, *Intuice v tvůrčím procesu animovaného filmu*. Online, bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/18619>. [cit. 2025-05-01].

NVOTOVÁ, Tereza, 2017, *Súčasné americké techniky réžie hercov vo filme*. Online, diplomová práca. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a televizní fakulta. Dostupné z: <http://hdl.handle.net/10318/10071>. [cit. 2025-05-01].

SINCLAIR, Marta, Misconceptions About Intuition. Online. Psychological Inquiry. 2010, Taylor & Francis, Ltd., Vol. 21, No. 4: 378–386. ISSN: 1047-840X. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/25767209>. [cit. 2025-05-01].

ZOZNAM OBRÁZKOV

Obrázok 1 Milan prežíva pocit uvoľnenia	29
Obrázok 2 Milan stojí pred Marou	29
Obrázok 3 Nádobu na svätenú vodu	33
Obrázok 4 Prelínačka na priehradu	33
Obrázok 5 Liptovská Mara v rannej atmosfére	33
Obrázok 6 Milan vchádza v závere filmu do priehrady	33
Obrázok 7 Milan konfrontuje kňaza počas spovede	36
Obrázok 8 Kostol nad dedinou v úvode filmu <i>Zore</i>	38

ZOZNAM TABULIEK

Tabuľka č. 1 - BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 132. ISBN 978-80-7325-132-1

Tabuľka č. 2 - BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 135. ISBN 978-80-7325-132-1