

program (1/2010)

str. 2:

En Face s Jimom Starkom,
To See or Not to see: Seriózny Muž

str. 3:

En Face so Szabolcsom Hajdu
Za rohom: Maďarské filmové vlnenia

str. 4:

Nouvelle Vague:
Zrodenie novej avantgardy (2.časť),
Pohľadanie

str. 5:

Tvárou v tvár dokumentaristke Ivete Grófovej
a jednej z jej (ne)herečiek

str. 6:

Vidieť či nevidieť: Mongolsko –
V tieni Džingischána
Z pohľadu študenta: Cigarety a pesničky
Škrt (v) o filme: Z kola von

str. 7:

Tvárou v tvár skriptke Adele Z
Škrt (v) o filme: Hovory o...
Škrt (V) o filme: Filmový festival inakosti

str. 8–9:

Remoderná cesta k filmu 2:
Duchovia, poezia, spiritualita
a žiaden príbeh.

str. 10–11:

Modlitby Andrása Cséfalvaya
O.P. Kalmusovi bez nadpisu

str. 12:

Agenti filmového priemyslu:
Prezentácia filmu v zahraničí



KINEČKO

číslo 1 / ročník 2010 / cena 1,50 €

Medzi nebom a morom
odpoveď pláva.
Kto správny film zavetrí
nech prvý zamáva
(na kinecko@kinecko.com).

editoriál

„Honzo (Švankmajer), poď se podívat,
tady dívenky si založili filmový časopis.“

Jaromír Kalista, producent filmu *Přežít svůj život*

KINEČKO má za sebou dva mesiace, počas ktorých sa predstavilo čitateľom rôzneho druhu. Predávalo sa po kaviarňach, prezentovalo sa na filmovom seminári 4 živly a prešlo aj zasvätením do kruhov našej filmárskej elity počas prezentácie na slávnostnom otvorení prehliadky Projekt 100. Aby obstálo pred renomovanými filmármi, ktorí sa zvyknú zúčastňovať takýchto podujatí, muselo zozbierať všetku odvahu. Ako tak nedôverčivo počúvali do nedobytných obálky a pýtali sa, či ju považujeme za „nejaký prevratný nový fór“, nebolo mu všetko jedno. Keď však začali skúsené prsty žartovne štucháť aj do samotných vydavateľiek, ktorým neverili, že s úsmevom a vo farebných pančuškách môžu v tej obálke predávať ozajstný časopis, KINEČKO pochopilo, že ho čaká ešte dlhá cesta k etablovaniu sa v priestore filmovej žurnalistiky na Slovensku.

Počas svojej dvojmesačnej skúšobnej lehoty nosilo KINEČKO na titulke upozorňujúcu nulu, aby k nemu boli čitatelia zhovievaví, podobne ako vodiči k autu so Z-kom na zadnej kapote. Prijalo veľa pochvál, kritik, názorov a viac či menej konštruktívnych rád. Na niektorých sme sa rozhodli ďalej stavať. Ako najčastejšiu požiadavku sme vyhodnotili: viac textu. A tak sa naša nesmierne šikovná grafická musela vzdať veľkej časti obľúbeného prázdneho priestoru, aby ste sa mohli na tých istých dvanástich stranách dočítať o filme viac. Vďaka tomu nájdete v KINEČKU okrem o niečo dlhších článkov, napríklad aj novú rubriku *Z pohľadu študenta*, v ktorej sa študenti filmu budú môcť beztretno pustiť do tvorby svojich pedagógov, prípadne iných renomovaných tvorcov. Na to, aby sa mohlo KINEČKO ďalej aktívne vyvíjať a formovať sa do podoby kvalitného odborného časopisu, bude potrebovať okrem entuziazmu aj materiálne zabezpečenie. Z tohto hľadiska je pomerne významným súčasné obdobie udeľovania

grantov z viacerých kultúrnych fondov. KINEČKO teda práve stojí pri hraniciach svojej nádejnej aktívnej budúcnosti. Kľúčovým v našej oblasti je grant z (v poslednej dobe) kontroverzného Audiovizuálneho fondu. Okrem AVF vkladáme nádeje aj do Višegradskeho fondu, ktorý podporuje medzinárodné projekty realizované v rovnomennom priestore. S pomocou tohto fondu a našich partnerov z Maďarska (portál magyar.film.hu), Poľska (magazín *FilmPro*) a Čiech (portál *25fps*), by sme predovšetkým prostredníctvom webu, ale čiastočne aj tlače KINEČKA, radi vybudovali plynulý informačný kanál pre filmových profesionálov týchto krajín. Aby sme iba neposunuli KINEČKO od slovenských hraníc k tým vyšegradským, sme odhodlaní blúdiť v rámci našich článkov po celej Európe a aj mimo nej. Spájanie tvorcov v nadnárodných filmových projektoch je súčasnosťou a pravdepodobne aj budúcnosťou, ktorú nemožno ignorovať. Pre KINEČKO sa nám podarilo úplne spontánne dať dohromady dve navzájom sa prekrývajúce svedectvá o tom, ako tieto medzinárodné spolupráce fungujú a občas aj nefungujú. Možno si vďaka nim čiastočne ozrejmite aj otázku zachovania národných špecifík filmu v rámci globalizovanej produkcie. Geografické hranice nie sú tie jediné, ktorými prechádza a na ktorých sa láme film. KINEČKO sa pristavilo aj pri hraniciach žánrových, medziludských a mentálnych. Umožňuje vám stretnutie s tvorcami a protagonistami filmov, ktorých či už pobyt pri hraniciach, alebo za nimi významne ovplyvnil. Snažili sme sa aj o to, aby hranice medzi jednotlivými textami neboli pre vás čitateľov obmedzením a aby sa naopak otvárali dialektickému čítaniu a pátraniu po súvislostiach. KINEČKO sa tento mesiac vydáva z miesta svojho rodiska pri rakúskych a maďarských hraniciach na odvážne turné po

Slovensku. Dúfame, že sa mu podarí udomáčniť a nájsť si stále predajné miesta vo viacerých mestách. Tento mesiac si ho budú môcť prečítať aj účastníci českého festivalu dokumentárnych filmov MFDF Jihlava 2010 a rozhodnúť sa, či je pre nich slovenský písaný filmový časopis zrozumiteľným a zaujímavým zdrojom informácií.

Hranice sú veličina, voči ktorej sa naša karteziánska kultúra obyčajne vymedzuje. Obzvlášť v takej malej krajine, akou je Slovensko, žijeme a tvoríme skoro všetci pri niektorých hraniciach. Berúc do úvahy hranice akéhokoľvek druhu, sme zvyknutí stáť na niektorej z ich strán alebo nanajvýš tieto strany strieďať. KINEČKO má substanciu, ktorá by mu mohla umožniť pohyb v dimenziách bez hraníc, aj keď to určite nebude ľahké. Dúfa, že mu čo najdlhšie vydrží mladícka spontánnosť a bude mu tolerovaná opovázlivá nestrannosť.

—
EK

Film mi jednoducho prišiel do cesty

Na tohtoročnom Art Film Feste v Trenčianskych Tepliciach, sme sa stretli s nezávislým americkým producentom **Jimom Starkom**, ktorý prijal pozvanie stať sa jedným z hosťujúcich lektorov workshopu *Midpoint* pod názvom *Dramaturgia ako kolektívne umenie*. **Jim Stark** je príkladom človeka, ktorý robí to, čo ho teší. Produkoval filmy Jima Jarmuscha, Fridrika Thóra Fridrikssona či Benta Hamera, píše scenáre a občas si vo filmoch aj zahrá. V rozhovore pre KINEČKO potvrdil, že nakrúcanie nezávislých filmov je v prvom rade zábava.



foto: Eva Michalková

Kto je tu dybuk?

Seriózný muž

(A Serious Man, r. Joel a Ethan Coenovci, US, GB, Fr., 2009)

I.

Bratia Coenovci reprezentovali už začiatkom 90-tych rokov výraznú alternatívu k tradičnej hollywoodskej dramaturgii. Nikdy však nepatrili do dych berúcej skupiny, tzv. nezávislých režisérov tej doby, ako bol Jim Jarmusch, Hal Hartley či Gus van Sant. Coenovci o sebe tvrdili, že nemajú nič proti mainstreamu a že sa venujú neustálemu balansovaniu na hraniciach žánrov, (aj keď ich prvá väčšia retrospektíva bola práve v programovej sekcii Fórum nezávislých na MFF v Karlových Varoch). To ich balansovanie bolo skutočne pôsobivé – autorské filmy bratov, ako napríklad Miller's Crossing, Big Lebowski, v prvom rade však štylizovaný Barton Fink a kafovský Hudsucker Proxy sa zapísali do súčasných dejín kinematografie USA ako nepochybniteľne kvalitné diela, ktoré síce nie sú založené na experimentálnych postupoch, ale využívajú dostatok inovácií na to, aby vystúpili vysoko nadpriemer. Neskôr sa situácia zmenila. Coenovci sa stále viac prispôbovali strednému prúdu (*Ladykillers*, *Táto krajina nie je pre starých*, *Po prečítaní spálte*), nikdy však neklesli pod hranicu elementárneho vkusu. I keď čoraz vo väčšej miere začali varovať kliše spomenutej tradičnej hollywoodskej kinematografie, robili to aspoň inteligentne a vtipne. Jednoducho povedané, stali sa akýmisi usadlejšími. V novších filmoch dávali väčší dôraz a priestor príbehu a hercom, čoraz menej využívali formálnu štylizáciu.

II.

Štrnásť celovečerný film *Seriózný muž* (A Serious Man, 2009) si Ethan a Joel opäť napísali, produkovali, režirovali a aj zosriehali sami. A to všetko so znovaobjavenou hravosťou. S úprimnou snahou zabavne a s noblesou vyrozprávať dobrú históriu. Pritom však porušujú takmer všetky pravidlá štandardného rozprávania.

Seriózný muž je v istom zmysle o miere neurčitosti. Dej sa odohráva v roku 1967, v dobách marihuany, hudby Jefferson Airplane a obrovských áut s veľkou spotrebou. Profesorovi fyziky, Larrymu, sa nečakane zrúti všetky istoty. Manželka mu oznámi, že sa chce rozviesť, jeho brat prepadá stále väčšiemu šialenstvu, jeden zo študentov ho začína vydierať, syn sa stáva závislým na mäkkých drogách a dcéra mu kradne peniaze. A ešte tie záhadné anonymy... Larry to chce nejako riešiť. Rozhodne sa konzultovať s rabinmi. Nuž, ale aj tí sú čoraz iracionálnejší. Prvý mu ešte celkom zrozumiteľne naznačí, že ide vlastne o uhol pohľadu, druhý je však o dosť surreálnejší a tretí, najstarší a najmúdrejší je už na akejsi zenevej úrovni. Tento narastajúci chaos je navyše znejasňovaný snami, vychádzajúcimi z iluzívnej reality deja, s ktorou veľmi voľne korešpondujú. Na prvý pohľad zmätok – ale Coenovci do svojho filmu (Larryho prednášky v škole) dali inštrukciu, ktorá neusporiadanosť znižuje. Klúčom je proklamovaná teória neurčitosti a jej princíp: nikdy nemôžeme vedieť presne, čo sa deje. Nič nie je také, ako sa na prvý pohľad zdá. Realita sa javí každému inak. V podstate ju vnímame myslou, nie zmyslami. Larry to celé vidí zrejme inak ako jeho žena a jeho brat Arthur to vidí už úplne naopak, nehovoriac o kórejskom študentovi, determinovanom iným kultúrno-spoločenským pozadím a Larryho zhulenom synovi... (Podobný prístup k realite použili Coenovci už v roku 2001 vo filme *Muž, ktorý nebol*, vychádzajúci z Heissenbergovho princípu, Schrodingerovej mačky a teórie, že akt pozorovania mení pozorované.)

III.

Larryho zúfalá tragikomédia dospieva k prekvapujúco zmierlivému záveru na obrade bar micva. Veci sa zdanlivo usporadúvajú. Ale pozor! Entropia zrazu šokujúco narastie v poslednej minúte filmu príchodom tornáda a telefonátom röntgenológa. Definitívny záver je teda relativizujúci a otvorený. Ak sa dá o závere (rozprávania) vôbec hovoriť.

A to ani nespomínam historický prológ filmu, odohrávajúci sa na poľsko-ruských hraniciach začiatkom minulého storočia. Ten by stál za samostatnú analýzu. Bola to vražda a či len obyčajný dybuk? A ak to bola vražda, je Larryho rodina prekliata? Ale prečo sú potom tí rabiní tak strašne mimo? Nuž odpovede sú výlučne na vás, vážení čitatelia. Celé je to nakrútené s elegantnou jednoduchosťou, zväčša s využitím pomalých jásd kamery a vo veľkých záberových plánoch. Atmosféra vzniká vďaka rekvizitám, dobovej móde a použitej hudbe. Ale v žiadnom prípade nejde o retrofilm. Skôr o komplikovanú metaforu o osude, ktorá by sa mohla odhrať kdekoľvek a kedykoľvek.

MARTIN CIEL

EM: Spolupracujete s viacerými slávnymi filmármi. Kedy ste sa rozhodli, že sa stanete práve filmovým producentom?

JS: Na strednej škole som navštevoval filmový kurz, kde mi moji učitelia predstavili Bergmana, Kurosawu, Truffautu či Felliniho. Nikdy predtým som o týchto režiséroch nepočul a ich filmy ma uchvátili. Odvtedy som sa zamiloval do artových filmov. Počas štúdiá práva na univerzite som písal filmové recenzie a aj pre moju lásku k filmu som sa zamerlal na autorské právo. Neskôr som sa stal právnikom, pracoval som pre veľkú korporáciu a vôbec som nerozmýšľal nad tým, že sa niekedy stanem filmovým producentom.

EM: Čo presvedčilo úspešného právnik, aby sa vzdal kariéry a začal točiť filmy?

JS: Na jednej párty som sa zoznámil so ženou, ktorá so svojím priateľom nakrúcala krátky film. Plánovali ho predĺžiť na celovečerný a zháňali právnik, ktorý by im pomohol s papierovaním, no nemali žiadne peniaze. Keďže som bol ako právnik dobre finančne zabezpečený, súhlasil som s tým, že im pomôžem. Na tomto naozaj nízko rozpočtovom čiernobielym filme som pracoval dva roky. Volal sa *Cudzejší než raj* (Stranger Than Paradise, 1984). Film prerazil na festivale v Cannes a v USA, aj v Európe bol úspešne uvedený do distribúcie. To bola moja prvá skúsenosť s filmom. Režisér Jim Jarmusch mi neskôr navrhol spoluprácu aj na jeho ďalšom filme *Mimo zákon* (Down by Law, 1986). Spolu sme nakrútili štyri alebo päť filmov. Potom som začal pracovať s ďalšími režisérmi a úplne som sa vzdal kariéry právnik. Film som neštudoval a ani som neplánoval stať sa filmárom. Je to niečo, čo mi prišlo do cesty a ja som sa toho chytil.

EM: Ako ste spoznali islandského režiséra Fridrika Thóra Fridrikssona?

JS: V roku 1989, keď sme nakrútili Jarmuschov film *Tajomný vlak* (Mystery Train, 1989), pozvali nás na filmový festival do Reykjavíku. Počas jazdy z letiska do centra mesta sme prechádzali tými najkrajšími prírodnými scenériami, aké som kedy videl. Cítil som sa tam ako na Mesiaci. Pomyslel som si, že toto by bolo ideálne miesto na nakrútenie road-movie. Zároveň som chcel opäť spolupracovať s japonským hercom Masatoshim Nagasem, ktorý hral v *Tajomnom vlaku*. S týmito ambíciami som prišiel do Reykjavíku. Na festivale som sa stretol so všetkými islandskými režisérmi. Myslí, že ich vtedy bolo asi desať. Jeden z nich mal za sebou nízko rozpočtovú road-movie o lovcoch veľrýb s názvom *Biele veľrýby* (Skyttur, 1987). Film som si pozrel a vedel som, že toto je režisér, ktorého potrebujem – Fridrik Thór Fridriksson. Súhlasil so spoluprácou, na scenári sme potom pracovali ďalších päť rokov. Výsledkom bola *Zimnica* (Cold Fever, 1995), prvý islandský film, ktorý sa dostal do svetovej distribúcie.

EM: Prečo už nespôpracujete s Jimom Jarmuschom?

JS: Počas práce s Jimom Jarmuschom som sa naučil všetky podstatné základy filmovej tvorby. Po niekoľkých filmoch, ktoré sme nakrúcali spolu, dostal Jim chuť robiť väčšie filmy, ale ja som chcel ostať pri menších nezávislých projektoch. Rád ovplyvňujem aj kreatívnu zložku filmu, ale Jim o týchto veciach rozhoduje radšej sám.

EM: Aké predpoklady potrebuje človek na to, aby sa stal dobrým filmovým producentom?

JS: Existujú rôzne druhy producentov. Niektorí sú supervízormi projektov, tí mňajú peniaze, iní producenti peniaze získavajú. Niektorí sa sústreďujú na vývoj scenára, druhí zase na predaj a propagáciu filmu. Takže to, aké zručnosti potrebujete, závisí od toho, na aký aspekt produkcie sa sústreďíte. Určite platí, že musíte mať jasnú predstavu, aký film chcete vyrobiť. Byť dobrým producentom neznamená, že musíte vedieť robiť všetko. Čo sa týka mňa, nerobím politické filmy, drámy ani jednoduché komédie. Sústreďím sa na filmy, ktorým rozumiem. Dôležitou vlastnosťou filmového producenta je trpezlivosť a vytrvalosť, pomocou ktorých prekoná prekážky a film dokončí.

EM: V čom spočíva základný rozdiel medzi produkováním filmov v Európe a v USA?

JS: Som americký, ale nie hollywoodsky producent. Pokiaľ by som pôsobil v Hollywoode, mojim hlavným záujmom by bola práca v štúdiách. Musel by som prijať požiadavky vedenia, akceptovať ich výber hercov a lokácií. Toto však nerobím. Snažím sa zháňať peniaze v súkromnej oblasti či v koprodukciami s európskymi štátmi a potom vypracujem projekt tak, ako si ho ja sám predstavujem. Následne sa ho snažím predať, dostať ho na festivaly k nákupcom filmov a podobne. Čiže to, čo robím ja, sa veľmi podobá na prácu európskych producentov.

EM: Na tohtoročnom Art Film Feste ste sa zúčastnili workshopu Midpoint, kde ste viedli master class a s účastníkmi ste sa delili o svoje producentské skúsenosti. Aký je podľa Vás význam takýchto workshopov?

JS: Na workshopu Midpoint sme preberali viaceré výtvarne praktické stránky produkcie na konkrétnych prípadoch filmov, na ktorých som spolupracoval. Počas niekoľkých hodín trvania workshopu sa určite nenaučíte všetko, ale veci, ktoré ste tam počuli, môžete použiť v praxi. Podľa môjho názoru, najlepším spôsobom, ako sa naučiť robiť filmy, je produkovat ich. V praxi sa naučíte oveľa viac, než na teoretickej hodine v škole.

EM: Čo by ste poradili filmovým tvorcom z pomerne malého kinematografického prostredia, akým je Slovensko, ak sa chcú presadiť vo svete?

JS: Musia si byť vedomí toho, aký naozaj je medzinárodný trh. Aké filmy letia, premietajú sa na festivaloch, na aké filmy píše zahraniční kritici recenzie. Vezmime si filmy z Rumunska, Maďarska alebo Srbska, ktoré dosiahli medzinárodný úspech. Situácia v týchto krajinách je podobná tej na Slovensku. Ak sa takéto typ filmov môže dostať na festivaly do Cannes, Benátok, Berlína alebo Toronta a zaujať publikum, môže to napomôcť aj tvorbe slovenských filmov. Nie je v tom žiadne tajomstvo: platí, že ak chcete mať so svojím filmom úspech v zahraničí, musíte si zvoliť univerzálnu tému, ktorej budú všetci rozumieť, no zároveň musí byť vyrozprávaná spôsobom, špecifickým pre vašu krajinu. Tým sa film stane zrozumiteľným a zaujímavým zároveň.

EM: Na čom v súčasnosti pracujete?

JS: Minulý rok som bol členom poroty na festivale v Transylvánii a tam som spoznal maďarského režiséra Szabolcsa Hajdu. Ten plánuje nakrútiť western zo súčasnosti, ktorý by sa odohrával v maďarskej puste. Začal som na tomto projekte spolupracovať ako koproducent a spoluscenárista. Rád by som ešte nakrúcal s Fridrikom Thórom Fridrikssonom, nový projekt plánujeme aj s Bentom Hamerom, s ktorým som robil film *Faktótum* (Factotum, 2006). Spolupracujem napríklad aj so srbským režisérom žijúcim v New Yorku, Vladanom Nikolicom. V mojom okolí je mnoho režisérov a ja mám veľa nápadov, takže nie je problém dať to dokopy...

EM: Jim Stark je meno postavy Jamesa Deana vo filme *Rebel bez príčiny* (Rebel Without a Cause, 1955). Cítite sa aj Vy ako rebel?

JS: Áno, užívam si, že som nezávislým filmárom. Je skvelé venovať sa svojim záujmom a nasledovať vlastné umelecké predstavy. Som šťastný, že mám slobodu a môžem robiť filmy, aké chcem. Ak by som ju nemal, asi by som filmy nenakrúcal. Svojimi filmami sa nesnažím meniť politickú situáciu, stačí mi, keď sa po skončení projekcie zažnú svetlá a zarazení ľudia v hľadisku si povedia: „Čo to prebaha bolo? To som v živote nevidel!“ Takže, ak toto znamená, že som rebel, súhlasím.

EVA MICHALKOVÁ

Vlastné chodníčky príbehmi a ich koprodukciami

Maďarský režisér a herec Szabolcs Hajdu, u nás známy predovšetkým filmom z prostredia gymnastického drilu *Biele dlane* (Fehér tenyér, 2006), uvádzal svoj zatiaľ najnovší film *Bibliothèque Pascal* (2010), maďarského kandidáta na Oscara, na LFŠ v Uherskom Hradišti, bezprostredne po príchode z festivalu v Sarajeve.

EK: V porovnaní s formálne minimalistickým filmom *Biele dlane*, ktorý mohli vidieť pred pár rokmi aj slovenskí festivaloví diváci, je tvoj zatiaľ najnovší *Bibliothèque Pascal* úplnou vizuálnou hosťinou. Na obidvoch filmoch si spolupracoval s rovnakým kameramanom, Andrásom Nagyom. Čo teda spôsobilo taký nárast farebnosti, trikov a až surreálnej imaginácie v tvojom filmárskom rukopise?

SH: Vždy som rád experimentoval. Aj *Biele dlane*, ako príbeh odohrávajúci sa v minulosti zaznamenaný na ručnú kameru, bol experimentom. Nakrúcanie Bielych dlaní bolo veľmi dlhým a únavným procesom. Po ich dokončení sme chceli začať robiť niečo úplne nové. Vôbec sme nevedeli, ktorým smerom sa vydáme. Príbeh *Bibliothèque Pascal* bol pôvodne veľmi naturalistický. Téma biznisu s prostitútkami z východoeurópskych krajín na západe bola už toľkokrát spracovaná, že som sa k nej musel postaviť nejakým spôsobom a nakoniec som sa rozhodol pre rozprávku. Bolo ťažké presvedčiť Andrása (kameraman), aby sa pustil do niečoho úplne iného, ako bol zvyknutý, keď sme vlastne presne nevedeli, čo by to malo byť. Hľadali sme referencie, pozerali sme filmy – čínske, americké, filmy zo šesťdesiatych rokov, ale nič nebolo presne ono. Takže sme začali improvizovať. Na začiatku nakrúcania sme nemali ani storyboard. Prvý deň sme si stanovili formu – aké bude mať film tempo a ako bude komponovaný svet

tohto filmu. Nasledujúce dni sme sa snažili postupovať rovnako ako ten prvý, a tak sme krok po kroku tento svet objavovali a rozbaľovali. Po týždni už vzniklo také zvláštne univerzum, že som musel začať priebežne prepisovať niektoré veci v scenári, ktoré sa mi odrazu nezdarili prirodzené. Bolo to ako s GPS, ktoré keď zle odbočíš, radí nanovo naplánovať cestu. Takéto naplánovanie cesty nanovo sa nám prihodilo takmer každý deň. S Andrásom sme boli čoskoro úplne zosúladení. Problém bol ale s producentmi, keďže to, čo nakoniec vznikalo, bolo oveľa drahšie ako pôvodne malo byť. Pôvodne sme mali naplánovaných tridsať tri filmovacích dní a nakoniec sme nakrúcali päťdesiatštyri. Skoro dvakrát toľko.

EK: Aký to bol pocit, režírovať vlastnú manželku v úlohe prostitútky?

SH: Dlhú dobu sme sa na to pripravovali. Orsi (Orsolya Török-Illyés) musela ísť čírou náhodou pár mesiacov pred nakrúcaním do väzenia kvôli dopravnej nehode. Mohla si vybrať medzi pokutom desaťtisíc forintov a desiatimi dňami väzenia. Zo „študijných“ dôvodov si vybrala to druhé. Nebol to dobrý nápad, keďže sa vzápätí dostala do najtvrdšieho ženského väzenia v Maďarsku. Strávila desať dní na izbe s kurvami, vďaka ktorým je stavba *Bibliothèque Pascal* taká, aká nakoniec je. Rozprávali si medzi sebou fantastické príbehy, z ktorých väčšina pravdepodobne nie je pravdivá. Práve tieto príbehy však robia ich život

znesiteľným. Jedna napríklad rozprávala, ako pracovala v Amerike a tam sa do nej zamiloval nejaký miliónár. V skutočnosti nikdy neopustila diaľnicu za Budapešťou, odkiaľ ju vždy znovu privezu do cely. Keď mi tieto príbehy Orsi vyrozprávala, zmenil som kvôli nim celý scenár. Urobil som z neho rozprávku.

EP: Film *Bibliothèque Pascal* je veľmi vizuálne nápaditý. Aké boli tvoje výtvarné inšpirácie?

SH: Príbeh, herci a konkrétne miesta. Neodrazili sme sa od žiadnych výtvarných predobrazov. Tieto tváre, tieto kostýmy, táto krajina a moja vlastná fantázia.

EK: Prečo tak často obsadzujete rumunských hercov?

SH: V súčasnosti majú podľa mňa Rumuni najlepších hercov v Európe. Nie je to pár typov, ale majú plno dobrých hercov v každej generácii. Dá sa z nich bez problémov vyskladať celý casting. Nemajú ksicht herca, ale ksicht človeka. Rumunskí režiséri majú šťastie.

EK: *Bibliothèque Pascal* je maďarsko-nemecko-britsko-rumunským koprodukčným filmom. Ako v praxi funguje takáto nadnárodná spolupráca?

SH: *Biele dlane* bol prvý film, ktorý mal predpoklady byť koprodukčným, ale nakoniec taký nebol. Naši producenti nepoznali tú infraštruktúru, v rámci ktorej sa v Európe a Amerike dá vytvoriť koprodukcia. V *Bielych dlaniach* hral rumunský aj kanadský herec. Teoreticky by mohol vzniknúť kanadsko-rumunsko-maďarský film, ale nakoniec vznikol čisto z maďarských finančných zdrojov. Bohužiaľ, to isté sa stalo aj v prípade *Bibliothèque Pascal*. Keďže sme nakrúcali polovicu filmu v Rumunsku a polovicu v Anglicku, prirodzene sa ponúka možnosť anglicko-rumunsko-maďarskej koprodukcie. V skutočnosti sme však z Anglicka a Rumunska nevideli ani halier. Trocha peňazí prišla z Eurimages, vďaka nemeckému hudobnému skladateľovi, aj keď v Nemecku sme nenakrúcali. Sám som si vychodil chodníčky a naučil som sa, ako dať dohromady viaceré koprodukcie. Založil som si vlastnú firmu a projekt, na ktorom pracujem, bude už vytvorený iným spôsobom. Začal som najväčším

koprodukčným trhom Cinemart v Rotterdame a teraz som akurát prišiel zo Sarajeva, kde majú podobný trh, ktorý sa volá CineLink. Za posledný mesiac som spoznal prakticky všetkých agentov a distribútorov, s ktorými by som potreboval spolupracovať. Vyvíja sa to tak, že by sa nám mohlo konečne podariť nakrútiť film hladko, bez špeciálnych dobrodružstiev a peripetií.

EK: Ide o projekt, na ktorého scenári spolupracuješ s producentom Jimom Strakom? Ako ste sa vlastne dali dohromady a ako prebieha vaša spolupráca na scenári?

SH: S Jimom Starkom sme sa zoznámili na filmovom festivale v Transylvánii, kde sme boli spolu v porote. Bol to prvý človek, ktorého som tam spoznal. Posadili ma vedľa neho do kina, začali sme sa rozprávať a vysvitlo, že aj on má maďarský pôvod. Okrem toho má korene aj v Sedmohradsku, v meste, odkiaľ pochádza rodina mojej ženy. Spomenul, že by sa niekedy rád pozrel do mesta Târgu Mureș, kde má pochovaných príbuzných a ja som mu ponúkol, že ho tam zaveziem – veď je to len sto kilometrov. Cestou sme sa tak skamarátili, že po festivale prišiel za mnou do Budapešti, kde som ho zoznámil so svojimi filmami. Páčil sa mu môj štvrtý film *Off Hollywood* (2007) a zaujímal sa, čo ďalej chystám. Poradil mi, aby som sa určite prihlásil na Cinemart. To už ale bolo v čase deadlinu a ja som nemal, ani synopsu, ani žiaden pripravený a preložený projekt. Jim sa ponúkol, že keď mu porozprávam o čom to je, tak on to napíše a prihlási. Urobil tak a zo šesťsto projektov bol práve náš vybraný do úzkeho výberu tridsiatich, čo mu pomohlo rozbehnúť sa.

—

EK

foto: TK



ranách

Maďarské filmové vlnenia

Najúspešnejšiu filmovú tvorbu v stredoeurópskom regióne má Maďarsko. Či už hodnotíme kvalitu, účasť na najdôležitejších festivaloch, alebo prihladáme na priemyselnú výrobu – predchádzajúce vyhlásenie platí. Nedávno však vysvitlo, že MMKA (Magyar Mozgóképfőosztály, Nadácia pre maďarský film www.mmka.hu), ktorá je centrálnou organizáciou filmového života, sa dostala do finančnej krízy, čo začalo čiastočne paralyzovať výrobu maďarského filmu. Aj napriek tomu skúsme odhaliť tajomstvo úspechu (skôr systém ako tematiku – to by bolo asi aj nemožné) tejto národnej kinematografie. Maďarský film sa vždy považoval za dôležitý faktor svetovej kinematografickej palety. Vlnenie je asi prirodzený jav aj v tejto oblasti, ale poslednú krivku periódy hádam aj tu priniesla zmena režimu. Postavil sa na nohy a prispôbiť sa novým podmienkam im trvalo dosť dlho – filmovej univerzite sa to stále celkom nepodarilo – oproti okolitým štátom sa ale predsa len podarilo filmový obor zjednotiť, a i s civilnými a neziskovými organizáciami a politickými stranami spoločne vytvoriť nezávislú MMKA. Okrem tejto organizácie fungujú ešte tri celkom nezávislé regionálne fondy v Miskolci, Pécsi a Győri, ktoré priťahujú produkcie do regiónov a organizujú v nich filmový život.

Prvotnou úlohou MMKA je rozdelenie štátnych dotácií, ale v skutočnosti je hybnou silou celého fachu, čím sa vytvára jednotná silná zložka. Pod jej správou patria aj ostatné organizácie, ako napr. Filmunia (www.filmunio.hu), ktorá organizuje život maďarských filmov v zahraničí, ale aj Filmový Laborator a iné ateliéry. Tým sa stáva dôležitou a ekonomicky podstatnou. Zjednotenie oboru – a samozrejme aj dlhé rozhovory a výmeny názorov – majú za následok filmový zákon, ktorý parlament v roku 2002 jednohlasne odsúhlasil a prijal. Tento zákon podporit, že usmerňuje vlastnú činnosť, obsahuje aj 20 % daňovú úľavu, na základe čoho zaplavili štát zahraniční investori. Vybudovala sa infraštruktúra a obrovitánske štúdiá. To všetko znamená pre krajinu viacstomiliónové zisky v dolároch. Pre maďarský film je to však prínosom už len z toho hľadiska, že

s odborníkmi a službami vo fungujúcom procese sa dá výhodnejšie jednať, hladšie spolupracovať.

Predseda MMKA vo viacerých cykloch, režisér a kameraman Ferenc Grunwalsky, sa musel vzdať tvorivej práce – to ešte v Audiovizuálnom Fonde na Slovensku nefunguje – a vystupovať len ako organizátor filmového diania. Jeho zásluhou je aj to, že nadácia koncepčne sleduje prácu začínajúcich filmárov, dbá o to, aby mladí ľudia mali možnosť nakrútiť svoj prvý a druhý veľký hraný film. Vďaka tomu sa zrodila nová – redaktor Variaty dal tejto generácii meno „Moscow Square“ – veľmi úspešná maďarská vlna.

Spomeniem len úspechy z najvýznamnejších tohtoročných festivalov kategórie A. Na Berlinale nechýbal film *Bibliothèque Pascal* Szabolcsa Hajdua. Z Locarna si odniesol cenu Fliegaufov *Womb*, v Cannes nás reprezentovali tri filmy – kde film *Pál Adrienn* Ágnesa Kocsisa dostal cenu FIPRESCI a dva ďalšie filmy, *Szelid Terentes – A Frankenstein Terv* (Nežný syn – Frankenstein project, 2010, r. Kornél Mundruczó) a *Itt vagyok* (Tu som, 2009, r. Bálint Szimler), súťažili so scenármi. Aj keď tento rok cenu nezískali, už samotná účasť v tejto prestížnej scenáristickej súťaži sa považuje za úspech. Mimo chodom, Kornél Mundruczó si z tohto festivalu pred dvomi rokmi odniesol Zvláštnu cenu poroty s filmom *Delta* (2008).

Aj keď nejde o člena tejto novej generácie, stojí za to spomenúť, že festivalu v Benátkach sa mal zúčastniť aj – údajne posledný – film Bélu Tarra *Torínsky kôň* (A Torinói ló, 2010). Bohužiaľ sa ukázalo, že film sa nepodarilo dokončiť.

Ale očakávame aj nové filmy ďalších. Myslí si, že každého zaujíma práca Györgya Pálfiho, režiséra *Taxidermie* (2006) alebo veľmi populárneho miláčika obecnstva a zároveň obľúbenca kritikov – cena divákov z Karlových Varov – režiséra filmu *Nyomozó* (Vyšetrotateľ, 2008), Attilu Gígora. Tešíme sa na prvý veľký film Bálinta Kenyeres, ktorý sa prezentoval doteraz dvomi krátkymi filmami a je držiteľom ceny Európskej Akadémie. Tvorca populárnej *Kontroll* (Revízori, 2003), Antal Nimród, svoju kariéru rozvíja v Hollywoode pod vedením – teraz producenta – Roberta Rodrigueza, s ktorým nakrútil i najnovšiu verziu *Predátora* (Predators, 2010).

Nesmieme zabúdať ani na strednú a staršiu generáciu. Napríklad nový pripravovaný film – aj v zahraničí dobre známymi – tvorcami Enyedi Ildikó a Jánosom Szászom hádam naplní naše očakávania.

Neuveriteľné, ale skoro deväťdesiatročný stále aktívny Miklós Jancsó sa aj tento rok hlási s veľkým historickým hraným filmom *Oda az igazságnak* (2010).

Nezabúdajme ani na animovaný film. Po celosvetovom úspechu celovečerného filmu *Nyócker* (The District, 2004), Áron Gauder teraz spracováva islandskú mytológiu pod názvom *Egill*. Ďalšia práca Gézu Tótha po filme *Maestro* (2005), nominovanom na Oscara, film *Ergo* sa predstavila v Cannes a jeho krátky film s názvom *Mama* (2009), ktorý mieša animáciu s postupmi hraného filmu, má už tiež za sebou nejaké tie úspechy.

Horšie je to s dokumentárnymi filmami. Maďarskí dokumentaristi si nejakú nevšímli, čo sa s týmto žánrom deje vo svete. Ale aj tu existujú výnimky a snažia sa predovšetkým mladí filmári. Spomeňme aspoň Gyulu Nemesa, absolventa FAMU, ktorý si so svojím dokumentárnym filmom s názvom *Mulandóság gátja* (2004) medzi inými odniesol cenu aj z Karlovarského festivalu. Na toľko úspechov je potrebné aj množstvo filmu, čo znamená aj veľa financií. Ako som už spomínal, MMKA sa za éry Grunwalského snažila o vybudovanie funkčného systému, rozbehnutie mladých režisérov a o pomoc gigantickým projektom za každú cenu. Doslova za každú cenu – vytvoril si dlh skoro osem miliárd forintov. Aj keď sa to asi oplatilo, obdobie konsolidácie raz prísť muselo. Nové vedenie, s predsedovaním spisovateľa Zoltána Kőrösiho si vytýčilo za cieľ predovšetkým vyrovnáť tento dlh, čo prináša aj veľa obmedzení. Niekedy príliš veľkých. Hádam by sa mali snažiť zabezpečiť nejakú tú plynulosť, a to aj pre producentov s koprodukčným kapitálom na medzinárodnom trhu. Existujú produkčné firmy, ktoré sa zaoberajú len výrobou filmu a tie sú vyslovene odkázané na tieto grantové financie. Tí, ktorí sa zaoberajú aj reklamou alebo zákazkami pre medzinárodné štáby a popritom začali s výrobou vlastného filmu, majú v dnešnej situácii ľahšiu pozíciu na prežitie.

Nechajme sa prekvapiť. Uvidíme, čo prinesie Filmszemle (prehliadka maďarských filmov) ďalších dvoch rokov. V priebehu týždňa tu súťaží výber každej kategórie a čo je tiež podstatné, Filmszemle sa koná v čase pred Berlinale, kedy prichádzajú zahraniční hostia, novinári, festivaloví organizátori aj z najvzdialenejších krajín, aby si vychutnali (aj) maďarský film.

—
GYÖRGY KRISTÓF
(študent réžie na FAMU)

ZRODENIE NOVEJ AVANTGARDY

(2. časť)

„Na filme ma zaujíma abstrakcia.“
(ORSON WELLES)

Alexandre Astruc, *L'Ecran français*,
n°144, 30 mars 1948

Zásadnou udalosťou posledných rokov je uvedenie dynamickej, to znamená významotvornej povahy filmového obrazu. Každý film je teoréma, lebo je v prvom rade filmom v pohybe, čiže sa odohráva v čase. Od začiatku do konca je dejiskom svojej vlastnej neúprosnej logiky alebo lepšie dialektiky. Pochopili sme, že táto myšlienka a významy, ktoré sa nemý film pokúšal vytvárať spájaním symbolov, existujú v samom obraze, v odvíjaní filmu, v každom geste postáv a v každom ich slove, vo všetkých tých pohyboch prístrojov, ktoré navzájom spájajú predmety a postavy s predmetmi. Každé myslenie, tak ako aj každý cit, je vzťahom jedného človeka k druhému, prípadne k istým predmetom, ktoré sú súčasťou jeho sveta. Práve vysvetlením týchto vzťahov a zakreslením ich hmatateľnej stopy sa film skutočne stáva miestom, kde sa vyjadruje myslenie. Oddnes môžeme filmu dať rovnako hlboké a významné diela, akými sú Faulknerove či Malrauxove romány, alebo Sartrove či Camusove eseje. Mimochodom, priamo pred očami máme význačný príklad: v Malrauxovej Nádeji nachádzame filmovú reč, ktorá je možno po prvýkrát presným ekvivalentom literárnej reči.

Pozrime sa teraz na ústupky falošným potrebám filmu. Scenáristi, ktorí píšu filmové adaptácie Balzaca alebo Dostojevského, ospravedlňujú nezmyselné úpravy literárnych predlôh tvrdením, že filmom sa nedá celkom dobre vyjadriť psychologické či metafyzické pozadie. Balzac sa pod ich rukou mení na zbierku rytín, kde najviac miesta zaberá móda a Dostojevskij sa zrazu začína podobáť na romány Josepha Kessela, s ruskými pitkami v nočných podnikoch a saňami ťahanými ruskou trojkou. No takáto nesvojprávnosť je len dôsledkom lenivosti ducha a nedostatku predstavivosti. Súčasný film dokáže vyjadriť akýkoľvek rád skutočnosti. A na súčasnom filme nás zaujíma práve vytváranie tejto reči. Keď sa nám podarí uniknúť komerčnému tlaku, určite sa nebudeme púšťať do ďalších poetických dokumentov či surrealistických filmov. Medzi čistým filmom dvadsiatych rokov 20. storočia a sfilmovaným divadlom sa predsa len nájde miesto pre filmy, z ktorých možno vyžaruje.

To chce, samozrejme, scenáristu, ktorý si filmy nakrúti sám. Ba čo viac, predpokladá to, že už nijakí scenáristi nebudú, pretože v takomto filme rozlišovanie medzi autorom a režisérom celkom stráca význam. Mizanscéna už nie je spôsob, ako ilustrovať alebo prezentovať scénu, je to skutočné písanie. Autor píše kamerou ako spisovateľ perom. Akoby sme v tomto umení, kde sa zvuková a vizuálna stopa odvíja v čase a v rámci nejakej anekdoty (alebo bez anekdoty, na tom nezáleží) a má nejakú formu, koncepciu sveta, mohli odlišiť toho, kto dielo vymyslel od toho, kto ho napísal? Vieme si predstaviť, že by Faulknerov román napísal niekto iný ako Faulkner? A bol by Občan Kane prijateľný v inej podobe než tej, ktorú mu dal Orson Welles?

Opäť pripomínam, že viem, že termín avantgarda bude evokovať surrealistické filmy a takzvané abstraktné filmy z obdobia po prvej vojne. No tento predvoj je dnes už zadný voj. Snažil sa filmu vybojovať vlastný priestor; my sa ho naopak snažíme pochopiť a urobiť z neho tú najbohatšiu a najtransparentnejšiu reč. Problémy, akými je transpozícia časov a slovies či vyjadrenie logických súvislostí, nás zaujímajú oveľa viac než vytváranie tohto vizuálneho a statického umenia, o ktorom snívajú surrealizmus. Ten, mimochodom, nerobil nič iné, len adaptoval pre film výskumy maliarstva alebo poézie.

Takže tak. Nejde tu o školu, ba ani o hnutie, možno len o tendenciu. O vedomie akejkoľvek premeny filmu, o budúcnosť, ku ktorej film možno smeruje a o túžbu urýchliť jej príchod. Samozrejme, žiadna tendencia sa nemôže prejaviť bez konkrétnych diel. Tie diela prídu, uvidia svetlo sveta. Prekvapivý paradox, ktorý nám dovoľuje hovoriť o niečom, čo ešte nie je, spôsobujú ekonomické a hmotné ťažkosti filmu. Lebo vieme, čo chceme, no nevieme či, kedy a ako sa nám to podarí urobiť. No nie je možné, aby sa film nevyvíjal. Toto umenie nemôže žiť s očami upretými do minulosti a nostalgicky prežívať spomienky na časy, ktoré sa zmenili. Tvárou sa už obracia k budúcnosti. A vo filme ako všade inde sa nemožno starať o nič iné než o budúcnosť.

(1. časť v KINEČKU č. 0)

... A na troskách sa zrodil film

Pohrdanie

(Le Mépris, r. Jean-Luc Godard, 1963)

Kráčeli bohové kdysi svetom, nádherné Múzy
A s nimi Apollón, pln hojivé síly jak ty.
A tys jednou z těch šťastných, která mě jako oni
Poslala život žít, a když putuji, tvář
Hrdinky mé, ať trpím nebo tvořím, je se mnou
V lásce, již skončí až smrt, neboť i tu od ní znám.
(FRIEDRICH HÖLDERLIN)

V roku 1963 nakrútil Jean-Luc Godard *Pohrdanie* (Le Mépris), adaptáciu rovnomenného románu talianskeho románopisca Alberta Moraviu. Išlo o jeden z najdrahších francúzskych filmov roka (aj vďaka vkladu talianskeho a amerického producenta – rozpočet sa pohyboval okolo 500 miliónov frankov/1 milióna dolárov) a hlavnú ženskú úlohu tu stvárnila Brigitte Bardotová (jej honorár zhltoť polovicu celého rozpočtu, väčšia časť zvyšku putovala na výplatu Jacka Palanca a Fritza Langa), v tej dobe hviezda najvyššej žiarivosti (podľa prieskumu z roku 1957 údajne okupovala 47 % rozhovorov Francúzov). Hoci od premiéry *Na konci s dychom* uplynuli len tri roky, medzi nakrúcaním – ako aj výslednou podobou oboch diel, je ohromný rozdiel. V *Pohrdaní* Godard otvorene koketuje s klasickým štúdiovým spôsobom produkcie, no pri práci mu na krk neustále dýchali producenti Carlo „Mussolini“ Ponti a Joseph E. „King Kong“ Levine, ako ich režisér častoval v telegramoch. Vznik filmu a jeho príbeh sa v prípade *Pohrdania* neustále prelínajú a zrkadlia jeden v druhom. Postavy Paula a Camille (Michel Piccoli a B.B.) sú aspoň do určitej miery odrazom Godarda a prvej manželky, herečky dánskeho pôvodu Anny Kariny (hrala okrem iného v režisérových filmoch: *Vojačik* (Le petit soldat, 1960), *Žena je žena* (Une Femme est une femme, 1961), *Žiť svoj život* (Vivre sa vie, 1962), *Banda pre seba* (Bande à part, 1964) či *Bláznivý Petriček* (Pierrot le fou, 1966). Podľa kameramana Raoula Coutarda malo ísť o „ľubostný list za milión dolárov“. Problémy s producentmi Godard tiež zažíval na vlastnej koži. No a samotný spôsob nakrúcania, aký Godard sprítomňuje v scénach realizácie *Odysey*, bol v prvej polovici 60. rokov už skôr objektom akejkoľvek nostalgie za niečím, čo tu čoskoro už nebude, stelesneným v osobe Fritza Langa (hoci umrel až v roku 1976, po účinkovaní v *Pohrdaní* už film ako režisér nenakrútil).

Pohrdanie sa teda zrodilo na troskách vzťahov a Hollywoodského systému; vyrastá na nich, opiera o ne svoje základy, buduje si na nich vlastný tematický register aj estetiku. A predsa je tu ešte jedna rovina, ktorá vo viacerých momentoch presakuje na povrch celkom zreteľne, inokedy je len tušeným fantómom: grécka antika. Už samotný fakt nakrúcania adaptácie Homérovej *Odysey* Fritsom Langom je sprítomnenou debatou medzi klasickým a moderným. Navyše, keď nemecký klasik cituje poéziu Friedricha Hölderlina, do hry sa automaticky pridáva ešte romantické čítanie antického odkazu.¹ Ešte explicitnejšie to Godard vyjadril postavami Jeremiaha Prokoscha a Paula Javala. Producent chce *Odyseu* vyrozprávať ako moderný príbeh trápiaceho sa manželského páru (vraj preto trvalo *Odyseovi* desať rokov, kým sa vrátil z Trójskej vojny), na čo Lang, pochopiteľne, vonkoncom nechce pristúpiť. Keď Prokosch vidí v projekčnej miestnosti CinemaScopové² zábery majestátnych sóch, uspokojí ho len obraz nahej sirény v mori. V pozadí jeho nasledujúceho agresívneho a detinského výstupu, keď ako diskobol vrhá kotúče s filmom, čítame povestný

výrok jedného z vynálezcov kinematografie, Louisa Lumiéra: „Kinematografia je vynálezom bez budúcnosti.“ V plnej sile sa tu pripomína motív smrti filmu – tiež sa tiahne celým dielom. Dochádza tu k stretu viacerých kultúr a generácií, vystupujú tu predstavitelia rôznych národov s určitým dejinným odkazom za sebou. Pri nakrúcaní to bolo tiež pomerne rôznorodé: Francúz nakrúcal v Taliansku s francúzskymi hercami v hlavných úlohách, vo vedľajších rolách sa objavili Rakúšan (Lang bol v skutočnosti rakúskeho pôvodu), Talianka (Giorgia Moll – stvárnila Prokoschovu asistentku Francescu) a Američan. Pestrá mozaika vytvára obraz európskej kultúry, jej zdrojov a vzájomných vplyvov. Jacques Aumont zhrnul hybné princípy *Pohrdania* nasledovne: „*Odysea* je epická, ale zároveň je to aj tragédia, v tom zmysle, že ukazuje, ako je osud ľudstva vopred spečatený vyššími silami. *Pohrdanie* je tiež tragédia, aj keď sily, ktoré zovierajú Camille a Paula nie sú božské, ale príliš ľudské (alebo socio-psychologické, aby sme použili dobovú terminológiu). V pohybe od jednej menovanej tragédie k druhej je úlohou filmára prepisovať – spôsobom, ktorý rešpektuje originál, namiesto masakry à la Prokosch. Je to jednoduchá, ambiciózná úloha, ktorá sa musí povzniesť nad myšlienku, že aj keby naša kultúra nebola ničím iným než gigantickým a neukončiteľným procesom prepisovania, stále by sme sa mali vracieť k našim prameňom, zdrojom – aj keď po ich súmraku, stále musíme rozprávať o bohoch.“³

„Nikdy som nechápal, prečo je *Pohrdanie* také obľúbené. Z komerčného hľadiska to je film, ktorý zarobil veľa pre tých, ktorí naň vlastnia práva. Vždy sa umiestni vysoko v zoznamoch ľudí. Myslím si, že to je jednoducho preto, že vychádza z románu napísaného v americkom štýle, s elementárnym príbehom, ktorý nie je môj vlastný. Je to film, ktorý má mnoho slabostí.“
(JEAN-LUC GODARD)

¹ V dokumente *Dinosaurius a dieťa, dialóg v ôsmich častiach medzi Fritsom Langom a Jeanom-Lucom Godardom* zo série *Filmári našich čias* (Le dinosaure et le bébé, dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard, 1967) sa Lang opakovane vracia k pojmu romantický. Lotte H. Eisnerová poukázala v knihe *Prekliate plátno* (L'Ecran Démoniaque) na to ako nemecký filmový expresionizmus, kam spadá aj Langova raná tvorba, nadväzoval viac na romantické tendencie nemeckého umenia, než na výtvarný expresionizmus.

² Lang vo filme: „CinemaScope nie je pre ľudí. Iba pre hadov a pohreby.“

³ Aumont, Jacques: *The fall of the gods: Jean-Luc Godard's Le Mépris* (1963). In: Hayward, Susan - Vincendeau, Ginette (eds.): *French Film. Texts and Contexts*. Routledge, London and New York, 1990, s. 227 - 228

—
MM

—
z francúzskeho originálu preložila:
MÁRIA FERENČUHOVÁ
jazyková a štylistická úprava:
ANNA LUPTÁKOVÁ



Režisérka na hranici

Budúci rok príde do kín veľké prekvapenie. Film *Až do mesta Aš* sa odohráva na česko-nemeckých hraniciach, na ktorých sa zbiehajú z oboch strán ľudia, ktorí niečo hľadajú. Dievčatá, ktoré prichádzajú robiť šičky do továrne si chcú zabezpečiť dôstojný život a relatívne majetní Nemci lacnú zábavu. Všetko sa to mieša v akomsi Babylone jazykov a hodnôt, v ktorom sa búrajú prirodzené ľudské zábrany.

Iveta Grófová (IG): režisérka pripravovaného filmu *Až do mesta Aš*.

Silvia Silviová (SS): Jedna z protagonistiek spomínaného filmu. V súčasnosti študentka prvého ročníka dokumentárnej réžie na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU.

(EK): Vid' Obsadenie KINEČKA.

EK: Ako sa z pôvodného zámeru nakrútiť dokumentárny film o šičkách v Aši nakoniec stal hraný film?

IG: Spočiatku som do Ašu dlho chodila na prieskum. Vyberala som si reálne prostredia, spoznávala ľudí a pripravovala sa na nakrúcanie dokumentárneho filmu. Narazila som však na problém. Uvedomila som si, že keď chcem nakrúcať o dievčatách, ktoré sa zo šičiek postupne stávajú kurvami alebo spoločnicami miestnych Nemcov, tak zachádzam do takej oblasti života, o ktorej tie reálne ženy, čo túto skúsenosť zažívajú, už nemôžu vypovedať sto-percentne otvorene a úprimne. Preto som sa rozhodla použiť metódu prelínania hraného a dokumentárneho žánru a do reálneho prostredia som nasadila dve (ne)herečky, Silviu a Dorotku, ktoré som používala ako akési provokatérky. Pomáhali mi rozvíjať akciu medzi ostatnými postavami, ktoré neboli hrané.

EK: Čo je to za postavu Silvia, ktorú ty v tomto filme hráš?

SS: Hráam tam spolubývajúcu mladú neskazenej Dorotku, ktorá sa nastahuje na ubytovníu a stretne má tam. Som strašne funny, tvárim sa, že všetko poznám, všetko jej ukážem a budeme najlepšie kamošky. Postupne ju začnem vodiť do tej ašskej spoločnosti, na diskotéky, medzi štetky, až to nakoniec dopadne tak, že ju za dvadsať eur predám nechutnému starému Nemcovi. Je to pekná postava, mám ju rada. Ivet, prečo si si do tejto úlohy vybrala práve mňa?

IG: Vybrala som si ňu na základe určitého temperamentu, ktorý môže mať rovnako prosti-tútka v Aši, ako režisérka na VŠMU. Páčilo sa mi, ako sa navonok prejavuješ. Pre mňa je tá postava, ktorú hráš, citlivý človek, ktorý nevie, ako sa má postaviť k danej situácii a svetu, tak sa jednoducho zblázni. Okrem toho máš talent improvizovať a ja som potrebovala nejakého provokatéra, ktorý rozprúdi niektoré situácie.

SS: No to máš pravdu. Ja som tam vlastne pôvodne mala byť taká úplne vedľajšia postava. Ivet ma vždy zavolala, keď potrebovala rozhybať nejakého nehybného neherca a ja som sa do tej situácie tak navtierala, že už nebolo možné odtiaľ odísť. Ja tam hrám v toľkých scénach, až je to neskutočné. Vlastne teraz som už skoro hlavná postava, nie?

IG: Je pravda, že si na to teraz v strižni musím dať trochu pozor. Asi z tých scén budem musieť dosť vystrihnúť.

SS: Ja som ambiciózná herečka. (...) Ivet, ty si pôvodne študovala na VŠMU animáciu, po treťom ročníku si prestúpila na dokument. Prečo ti to tak dlho trvalo?

IG: Keď som bola prváčka na animácii, vymysleli sme si aj s mojimi spolubývajúcimi, kameramankou Vierkou Bačíkovou a dokumentaristkou Katarínou Černákovou projekt road movie troch dievčat po Slovensku. Ja som doňho mala spraviť nejaké animácie – pixelácie a takéto veci. Nakoniec sa veci vyvinuli tak, že sme sa s Vierou od Kataríny odčlenili a natočili sme vlastný film. Vzhľadom na naše vtedajšie chabé skúsenosti sme nazbierali toľko materiálu, že sme sa s ním ďalšieho polroka trápili v strižni. A tak som namiesto štúdia animácie strihala dokumentárny film. Už vtedy mi všetci hovorili, že by som to asi mala ísť študovať, ale ja som stále chcela byť animátorka. (Smiech). Až po

treťom ročníku som pochopila, že je to blbosť a prestúpila som na dokument.

SS: Prečo tá výroba tak dlho trvá? Údajne sa v strižni topíš pod návalom materiálu a nevieš, čo s tým. Kedy si už dáš nejaký deadline a film dokončíš?

IG: To, že mám z „Ašu“ priveľa materiálu je fáma, ktorá vznikla z toho, že film točím od roku 2006. V skutočnosti je to tak, že odkedy točím na HD, je to spolu niečo málo cez tridsať filmovacích dní a nie viac ako päťdesiat hodín materiálu. Myslím si, že to nie je až tak veľa. Samozrejme, že keď sa mi podarí vytvoriť medzi protagonistami dobrú atmosféru a navodiť potrebnú situáciu, nechám kameru pustenú aj pol hodinu. Nechám ľudí v akcii a nerežirujem ich, lebo potom sú neprirodzení. Ja musím zistiť, kto mi sedí pred kamerou a čo od neho môžem čakať a potom mu dať čas prejavíť sa. To sa nedá urobiť za päť minút. Radšej budem dlhšie pracovať na jednom filme, ktorý bude dobrý, ako by som natočila päť vecí, ktoré budú trápne. A urobiť zlý film, to je úplná blbosť. To už radšej neurobiť žiadny.

SS: Prečo si sa rozhodla pre Vierkinu poetickú kameru, keď si mohla k drsnej téme používať surový dokumentaristický štýl?

IG: Ale tá kamera je surová.

SS: Tá kamera je surová? Tá kamera je nádherná.

IG: Dobré, ale to sa nevylučuje. Poetická kamera je, keď napríklad záber nasvietiš tak mäkkoo, že pôsobí až ateliérovoo. Alebo tam dáš nejaký snový prvok. My naopak využívame čo najmenej svietenia a snažíme sa to urobiť čo najcivilnejšie. Vždy využívame svetlo, ktoré sa prirodzene nachádza v prostredí (napr. neóny) a minimom štylizácie. Ale samozrejme tá estetika tam je, pretože si vyberáme fotogenické miesta. S poetickou kamerou by som išla sama proti sebe. Preto sa mi výborne robí s Vierou. Nerieši na placi seba ako kameramanku, ale to, čo je dobré pre film. Iný kameraman si dotiahne na plác štyri svetlá a potom smúti, že mu nevyšla kontríčka. Je mu absolútne jedno, že je to celé neprirodzené.

SS: Svojich protagonistov často dostávaš do situácií, v ktorých, povedzme si narovinu, nepôsobia zrovna ako pozitívni hrdinovia, ktorých by sme chceli spoznať. Tvoj film odhaľuje v ľuďoch skôr tú temnejšiu stránku – zlodejstvo, perverznosť, ľudskú hlúposť. Niektorí protagonisti sa pred tvojou kamerou doslova zosmiešňujú. Ako sa s tým morálne vyrovnávaš ako tvorca?

IG: (smiech) To je dobrá otázka, ale ťažko sa na ňu odpovedá... (pauza). Určite mám svoju hranicu, čo áno a čo už nie. Nemám rada, keď sú ľudia pred kamerou vmanipulovaní do situácie, v ktorej by sa tak normálne nikdy nezachovali. Z toho mám zlý pocit a nedokážem sa cez to preniesť. Ale, ak sa ľudia pred kamerou prirodzene prejavujú ako negatívne postavy, tak to zvládam, lebo sú sami za seba. Druhá vec je ba-viť sa o manipulácii v strižni, to už je zodpovednosť autora. Kvôli tomuto si vyberám ľudí, ktorí sú prirodzení a zaujímaví v tom, akí naozaj sú a nie, ako vyzerajú. Takýchto ľudí potom pred kamerou nemusím do ničoho tlačiť.

SS: Mala si konkrétne dilemu v strižni, keď sa ti nejaká scéna zdala dobrá, ale zrazu si si uvedomila, že to toho človeka stavia do zlého svetla a nemôžeš si to dovoliť?

IG: Hej. To bola situácia, keď som to prehnala a aj som to potom olutovala. Stále som tlačila do jedného z mojich protagonistov, aby sa mi vyzliekol do pol pása pred kamerou. Keďže medzi nami bolo priateľstvo, on to pre mňa urobil. Neskôr som pochopila, že to bolo preňho asi

ponižujúce a urobil to pre mňa. V strižni som pochopila, že som z neho urobila akúsi bábkú. Stál tam vyzlečený a nechápal prečo. Došlo mi, že scény, ktoré sú mnou štylizované a ľudia v nich nekonajú prirodzene, jednoducho nevyhádzajú a ani z nich nemám dobrý pocit... takže sa mi tá scéna ani nezдалa dobrá – nevyšla mi.

SS: Ako nachádzaš ľudí, ktorí účinkujú v tvojich filmoch? Mám takú skúsenosť, že väčšina ľudí nechce byť nakrúcaných – majú z toho strach. Pritom v tvojom filme robia ľudia pred kamerou také veci, že mi oči vyliezajú z jamiek, keď to vidím. Ako to s nimi robíš? Je to nejaký dar alebo čo?

IG: No to ľudia musia sami chcieť. Mňa by určite nikto nenahovoril, aby som hrala v nejakom filme, lebo ja sa pred kamerou necítim dobre. Jednoducho si vyberám ľudí, ktorí chcú byť pred kamerou a súčasne sa cítia pred ňou sami sebou. Takýchto ľudí ale nie je veľa – treba ich hľadať.

SS: Ale ľudia, ktorí ňu nepoznajú, sa vždy trochu boja, že možno budú zneužití a potom môžu byť pred kamerou neuvolnení. Ako si získavaš ich dôveru?

IG: Vždy za nimi najskôr chodievam bez kamery a dlho trvá, kým si ten vzťah vytvoríme. Takto potom ľudia idú pred kameru ako moji priatelia, s dôverou, že im neublížim. Druhý typ sú exhibicionisti, teda ľudia, ktorí s tým nemajú problém a dokážu sa pred kamerou prejavíť tak, ako potrebujem. Ľudí treba vycítiť a vybrať si ich.

SS: Musí mať dokumentarista šťastie?

IG: Áno, ale je to tak, ako so všetkým. V momente, ako začneš uvažovať nad nejakou témou, začneš prirodzene prítahovať všetko, čo s tým súvisí. Zrazu otvoríš noviny a vidíš článok, ktorý s tým súvisí, stretneš niekoho, kto ti o tom začne rozprávať, si zrazu senzitivnejšia. Keď sa do niečoho človek pustí, začne prirodzene prítahovať veci, ktoré s tým súvisia. A tak to je aj s týmto filmom.

SS: Často si pri nakrúcaní hovorila, že pri tomto filme sa dejú akési zázračné veci „zhora”...

IG: Ono je to asi tak, že keď človek urobí maximum preto, aby to bolo dobré, potom príde odmena – je to ešte lepšie. A keď sa do toho pridajú ďalší ľudia, ktorí veria, že to stojí za to, potom sa už všetko deje samé. Nehovorím, že je to tak vždy, ale niekedy tá odmena naozaj príde... (úsmev)

SS: A čo tvorivá kríza? Čo bolo za tie štyri roky najťažšie? Kedy si to už chcela vzdať?

IG: Vzťahy s ľuďmi. Ale tak je to pri každom nakrúcaní, lebo na každom filme sa angažuje veľa ľudí, ktorí majú svoje vlastné záujmy. Nestraťiť svoj cieľ a udržať použiteľné vzťahy s ľuďmi je niekedy to najťažšie. Zvládnem nakrúcanie, strihanie, produkciu, jednoducho všetko, ale dohodnúť sa s ľuďmi, od ktorých bytostne závisí film na tom, že tak, ako to chceme ja, je to najlepšie... to je najťažšie. Človek musí trvať na svojej predstave filmu. V momente, ako ju stratí a začne sa prispôbovať producentovi alebo štábu, alebo komukolvek, tak to nemôže byť dobrý film. Tým pádom nevyhnutne prídu vyhrotené situácie, v ktorých sa tvorca musí rozhodnúť: Buď to budem mať ja ťažšie, ale ten film bude taký, aký si ja predstavujem, alebo zvolím tú ľahšiu cestu a prispôbím sa okolnostiam, napríklad dotočím film do dvoch rokov – ale to už vlastne nebude môj film. Nevieam, či je moja cesta správna, ale asi by som nebola spokojná, keby som to tak nerobila.

—
SILVIA SILVIOVÁ, EK

Maďarský režisér Szabolcs Hajdu, ktorého zatiaľ posledný film *Bibliothèque Pascal* (2010) reprezentuje Maďarsko pred Americkou akadémiou, pripravuje nový film s názvom *Mirage*, kombinujúci thriller s prvkami film noir. Príbeh je o africkom futbalistovi, ktorý sa ocitne v Maďarsku, presnejšie v Puszte, kde začne pracovať na krachujúcej farme s bezohľadnými zamestnávateľmi a v neľudských podmienkach. Film, ktorý poukazuje hlavne na bezočivé zachádzanie s prisťahovalcami na týchto farmách a zároveň ukazuje podivuhodnú krásu Puszty ako takej, má ambíciu prostredníctvom lokálnych špecifik zaujať medzinárodné publikum. Odhadovaný rozpočet je 1,6 milióna eur. Hajdu film produkuje vo vlastnom novozaloženom *Mirage Film Studio* a chystá sa vstúpiť do rozsiahlej koprodukcii.

V nedeľu 12. septembra zomrel vo veku osemdesiat rokov francúzsky režisér, scenárista, producent a príležitostný herec Claude Chabrol. Chabrol bol jedným z najvýznamnejších režisérov francúzskej novej vlny. Svoj debut, ktorý je dnes považovaný za jeden z iniciálnych projektov tohto hnutia, film *Krásny Serge* (Le beau Serge, 1958) nakrútil ako dvadsaťosemročný. Okrem bohatej filmografie má tento režisér na konte aj nezabudnuteľný TV seriál *Fantomas* (1980).

John Woodward, ktorý pôsobil od roku 2000 na pozícii výkonného riaditeľa UK Film Council, oznámil 13. septembra svoju rezignáciu. Opustiť svoju pozíciu by mal v priebehu novembra. Britský minister kultúry Jeremy Hunt sa chystá krátko rozpočet tejto základnej britskej filmovej inštitúcie, ktorej existencia sa zdá byť ohrozená. Od svojho vzniku v roku 2000 spĺňa UK Film Council úlohu základného kameňa britského filmového priemyslu a mnohých kultúrno-filmových aktivít. Zastrešil výrobu zhruba deväťsto dlhometrážnych a krátkych filmov. Britskí filmári sa obávajú o budúcnosť svojej kinematografie a vyzývajú na záchranu tejto inštitúcie: www.savethefilmcouncil.co.uk

11. augusta zomrel vo veku sedemdesiatosem rokov nemecký herec a hudobník Bruno S. (Schleinstein). Bruno S. stvárnil dve nezabudnuteľné postavy v Herzegových filmoch *Každý sám za seba* a *Boh proti všetkým* (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974) a *Stroszek* (1977).

Vláda v ČR minulý mesiac schválila daňové stimuly pre zahraničných producentov. Aj vďaka tomu príde do Čiech nakrúcať francúzsky režisér Christoph Honoré film s Catherine Deneuve. Zareagoval tiež Tom Cruise s ďalšou časťou *Mission Impossible* a Lars Von Trier, ako výkonný producent dánskeho veľkovýrobného filmu.

Európska filmová akadémia a EFA Productions GmbH vyhlásila 6. novembra na filmovom festivale v Seville nominácie 23. ročníka Európskej filmovej ceny. Česká republika sa o nomináciu bude uchádzať s filmami 3 sezóny v pekle (r. Tomáš Mašín) a *Kawasakiho ruže* (r. Jan Hřebejk). O cenu sa budú uchádzať napríklad aj tieto filmy: *Carlos* (r. Olivier Assayas), *Koncert* (Le Concert, r. Radu Mihaileanu), *Eu cand vreau sa fluiet, fluiet* (Ak si chcem písať, písať, r. Florin Serban), *Film Socialisme* (r. J. L. Godard).

Do 30. októbra 2010 môžu záujemcovia o účasť na Medzinárodnom filmovom festivale animácie *Tricky Women* 2011 zasiať svoje prihlášky. Festival sa koná 10. - 14. marca vo Viedni. Podrobné informácie o podmienkach súťaže sa dočítate na www.trickywomen.at.



...Až do Ulanbátaru

Mongolsko - V tieni Džingischána

r. Pavol Barabáš, SK, 2010

„Pýtal som sa raz priateľa, čím ho tak fascinuje Mongolsko.

– Celé dni putuješ až dorazíš na miesto, kde nie je nič.

– A prečo tam teda chodíš?

– Lebo tam nič nie je!“

(Pavol Barabáš)

16. septembra prišiel do kín najnovší film dokumentaristu Pavla Barabáša *Mongolsko s podtitulom V tieni Džingischána*. Predpremiéru mal na filmovom festivale Cinematik Piešťany 2010. Dokumentárny film je o putovaní skupinky priateľov naprieč krajinou, ktorá natrvalo zmenila tvár nášho sveta. Nebýva zvykom písať recenzie na takýto žánr filmu. Samozrejme, že reflexia dokumentárnej tvorby sa v našich periodikách vyskytuje (a vďaka plodnej generácii režisérov – dokumentaristov i dost často). Pavol Barabáš je však osobitý filmár. Tvorí „klasické“ dokumentárne cestopisy o miestach a krajinách sveta, ktoré ho zaujímajú. Vďaka jeho obrazotvornosti sú však jeho snímky pre diváka veľmi lákavé. Skúsme sa teda bližšie pozrieť na jeho prístup k dokumentárnemu filmu. Dobrodruh a filmár tentoraz zvolil námet, ktorý vychádza z postavy veľkého vodcu mongolskej ríše – Džingischána. Spolu s ďalšími štyrmi členmi expedície sa podujali zdolať šíru a takmer púšť krajinu od západu až po hlavné mesto Ulanbátar, aby našli odpovede na otázky „Aký bol vlastne Džingischán?“ Pohľad na tohto veľikána však neodrážajú v klasickej portréte, pripomínajúcom medailónik. K „skúmaniu“ jeho osobnosti pristupujú cez krajinu, ktorá mu v 13. storočí patrila od Ruska až po územie dnešného Slovenska. Barabášova expedícia sa vydáva na poznávanie krajiny s pomocou starého „rozheganeho“ auta, ktoré riadi miestny šofér. Nechcú cestovať po upravených cestách. Čo by to boli za dobrodruhov? Vydávajú sa teda cestou – necestou, cez široké údolia, toky riek i končiare ľadovcov. Niekedy sprevádzaní koňmi či krížencami jaka s kravou, len občas i ľuďmi. Akonáhle však zbadajú nejakú jurtu, stávajú sa na chvíľu váženými hosťami tohto spoločenstva. Barabáš nie je len pozorovateľom, ale je súčasťou krajiny, v ktorej sa nachádza. S miestnymi sa zblížujú, zápasia, veselia i pijú. Zúčastňujú sa tamojších tradícií, aby pochopili z akého prostredia pochádza Džingischán.

Kamera je v neustálom pohybe, snaží sa zachytiť čo najviac z krásnej a nepoškvrnenej krajiny. Pomalé jazdy sa striedajú s mihotavými zábermi z ruky počas zdolávania skalnatého výstupu na koňoch či splavovania nepokojného úseku rieky. Ale to len krátko, pretože autor dokumentu musí v perejách v prvom rade zachraňovať samého seba. Barabáš neprináša len množstvo informácií (geografických, historických či faktografických), ale snaží sa aj o rekonštrukciu života Kráľa kráľov a zároveň do filmu vnáša vlastné neraz i vtípné cestopisné zážitky. Režisér film pripravoval tri roky, i keď samotná expedícia trvala len mesiac. Spoločne s Dianou Kacarovou vytvorili scenár, ktorý vyváženou strieda zábery prírody, historické fakty i obrázky z úsekov Džingischánovho života, ktorého hlas imituje Marián Gaišberg. Možno trochu na silu pôsobí komentár Michala Hudáka. Nahradzuje totiž samotného režiséra – rozprávača, ktorý by iste vyznel v celom kontexte prirodzenejšie.

Čoraz častejšie sa aj západní vedci a historici prikláňajú k teórii, že Džingischán by mohol byť pozitívne vnímanou postavou svetovej histórie, a teda nie je len démonom dávnych dejín. Práve pre obyvateľov Mongolska je „veľký chán“ symbolom sily, jednoty, práva a poriadku. Živým dôkazom toho sú nomádi, ktorých režisér spolu so svojimi súputníkmi stretáva pri prechode krajinou. Ich pokojný a ekologický spôsob života, ich pohostinnosť a radosť sú dôvodom na zamyslenie nielen pre partiu cestovateľov, ale i pre diváka. „Mohli by byť títo mierumilovní ľudia potomkami krvilačných zabijakov?“ a „Ako dokázali obyčajní nomádi realizovať myšlienku o prvej globalizácii sveta?“, pýta sa režisér. Odpovede na tieto otázky už hľadajte v kine sami.

NINA ŠILANOVÁ

STRET DVOCH SVETOV PRI CIGARETÁCH A PESNIČKÁCH



foto: Marek Šulík

Cigarety a pesničky

r. Marek Šulík, Jana Kovalčíková, SK, 2010

After Phurikane, projekt etnografičky Jany Beliškovej spája dva prístupy k hudbe, tradičné rómske piesne s doprovodom (bielych) profesionálnych hudobníkov. Súčasne s výsledným CD vychádza aj dokumentárny film *Cigarety a pesničky* režisérov Mareka Šulíka a Jany Kovalčíkovej. Film najskôr divákovi predstaví svojich protagonistov – spevákov, nazrieme do ich domova rómskych osád (profesionálnych hudobníkov „nerómov“ však v prostredí ich domova nevidíme), odkiaľ plynulo prejdeme do evanjelického kostola vo Veľkom Slávkove, kde sa všetci stretajú, aby spoločne nahrali album. Tvorcovia s filmárskou ľahkosťou sledujú zblížovanie sa a tvorivú spoluprácu „dvoch svetov“ rómskych a nerómskych hudobníkov. Tieto dve postavičky nezostávajú stáť v úzadí, ale od samého začiatku sa zjavujú divákovi – napr. tancujúca Janka Kovalčíková s mikrofónom a šibou v rukách, ktorú strhla atmosféra. Možno práve tento aspekt nenúteného vstupovania filmárov do situácií, možno spolupráca skúsenejšieho režiséra (*Sedem magických rokov, Cesta Magdalény Robinsonovej*) so študentkou dokumentárnej tvorby vytvára celkový hravý dojem z režijného prístupu autorov. Prostredníctvom otázok a rozhovorov s protagonistami sa dozvedáme viac o projekte a trošku aj o názoroch a životných peripetiách muzikantov. Tam, kde sa odpovede nedeckáme, nám musí stačiť otázka, prípadne reakcia tvári opýtaných. Veď, ako hovorí na dramaturgicky veľmi vhodne zvolenom mieste Jana Belišková: „On to nevie popísať slovami, ale v tej piesni to vyje a je to hrozna sila.“ Táto sila sprevádza celý film a tam, kde by aj trochu pokrivil, piesne ho opäť vyzdvihnú a vás príjemne zamrazí po chrbte. Trochu ma ako diváka sklamať, keď som nedostala sľúbený koncert, na ktorý som bola v úvode filmu pozvaná cez miestny rozhlas vo Veľkom Slávkove. Túžba po katarzii vo forme spätnej väzby obecenstva ma sprevádzala celým filmom. Tu by možno ešte lepšie vynikol koniec filmu, návrat domov do osady so slovami: „Akoby sme šli z Nemecka.“ Film je vhodne uvedený na albume AfterPhurikane ako „akýsi making of hudobného projektu, dokument, ktorý prináša tejto hudbe nový rozmer reality, humoru, absurdnosti.“ Ako sa však osvedčí samostatne u diváka, sa uvidí až časom – napríklad po uvedení na festivaloch.

—

TEREZA KRIŽKOVÁ

(študentka dokumentárnej réžie)

Z kola von, k filmu bližšie

Z kola von

r. Jaro Vojtek, SK, 2010

Na novom filme Jara Vojteka *Z kola von* som sa podieľal ako strihač. Pokúsím sa teda v nasledujúcich vetách o minirecenziu filmu, ktorá sa možno stane recenziou tvorivého procesu či reflexiou seba.

Zvykol som si, že projekty, na ktorých v poslednom čase pracujem, vznikajú často v komplikovaných produkčných alebo tvorivých podmienkach. Vstupného materiálu je veľké množstvo, scenárstická príprava všeobecná, režisér nemá v hlave presný tvar budúceho filmu. Práca na takýchto filmoch je náročná v rôznych ohľadoch, no zároveň aj veľmi tvorivá, pretože variabilita tém a prístupov je v týchto prípadoch niekedy väčšia ako pri do detailov premyslenom projekte.

Film *Z kola von*, ktorý sa v skutočnosti volá *Čo je za tým?*, ma v procese strihu prekvapil svojou jednoduchou štruktúrou, priamočiarosťou režijného prístupu a úprimnosťou výpovede. Jaro Vojtek niekoľko dní sledoval Fera, bývalého narkomana, podstupujúceho metadonovú liečbu. Fero, vďaka prirodzenej inteligencii dokázal pomenovať, čo sa mu v živote deje a z akých príčin. Vytrénovaný terapeutickými seansami z rukáva sypal komplikované psychologické poznatky okorenené vlastným akcentom, slovníkom. Jaro veľmi rýchlo zistil, že ak sa chce dozvedieť niečo o pôvode Fero vho utrpenia, musí navštíviť jemu najbližších ľudí. Sociálne odkázaná, hodnotovo rozvrátená rodina ani príliš neváhala s účinkovaním vo filme a Jara s kamerou po chvíli prijali ako súčasť exteriéru ich záhradnej chatky.

Jarova tvorivá metóda spočíva v prvom odhadnutí hrdinu, jeho schopností niesť tému a následne v nenápadnom, ale tvrdohlavom držaní kamery (cinema verité), v sledovaní situácií, z ktorých sa vynárajú motívy, prinášajúce hlavnej téme

hlbší rozmer a vnímateľnému divákovi hádam aj presahy do jeho vlastného života. Jaro je zároveň človek empatický, so svojimi hrdinami komunikuje intuitívne tak, že nemáme pocit nadradenosti či odmietania ich spôsobu života, nech je akokoľvek absurdný (syn ako matkin pasák). Skôr vnímame veľkú mieru režisérovho pochopenia situácie, v akej sa nachádzajú.

Materiálu, ktorý Jaro priniesol do strižne nebolo veľa, ale takmer v každej zachytenej situácii sa ukazovala téma filmu, príčiny, dôsledky, vzťahy. Strih filmu prebehol prekvapivo rýchlo a príbeh, ktorý sa z materiálu vylúpol náhle a čisto ako neporušený orech zo škrupiny, bol pre mňa tak pôsobivý, že i po niekoľkonásobnom sledovaní filmu, konzultáciách, a pripomienkach sme nevedeli nájsť zovretejší a jasnejší tvar, respektíve iné možné alternatívy znamenali narušenie pevnej kompozície. To bolo zvláštne, pretože obvyčajne sme pri práci nespokojní s rôznymi detailami a riešeniami – prerábame všetko, pokiaľ to čas dovolí.

O čom to teda je? Pre mňa to nie je len film o zlyhaní rodiny a dôsledkoch asociálneho a nemorálneho rodičovského správania. Je to najmä film o Ferovej samote a túžbe po nehe. O rozhodnutí odtrhnúť sa zo sociálnych vzťahov, ktoré ho formovali, emocionálne spútalali a ktoré ho vo svojej podobe deštruktívne determinujú, ale aj o komplikovanosti, priam až nemožnosti cesty k sebe, k vlastnému životu, ku šťastiu. Takúto cestu v rôznych podobách a intenzitách podstupuje hádam ktokoľvek na svete. Fero v príbehu je extrémny obraz toho, akými mnohými „psycholankami“ sme poťahovaní na takejto ceste, od vplyvu našich rodín a spomienok, cez vrodenu inteli-genciu, odvahu alebo hoci aj príslušnosť k etnickej menšine. Toto sa mi v mysli vyjavilo, keď som dostrihal záverečnú scénu, v ktorej Fero, po hroznej, nenávisťnej hádke s rodinou sedí chrbtom otočený k chatke – symbolu úpadku rodinných vzťahov a hodnôt. Za ním, v otvorených dverách otec, ľahostajne chlípajúci obed. A Fero fajčí a bezmocne hľadí vpred.

—

MAREK ŠULÍK

(strihač a dokumentarista)

6 -
Slovens
v de

Adela Zvalová: RÝCHLA SPOVEĎ SKRIPTKY

„Študovala som marketing. Kedysi dávno. Teraz končím scenáristiku a dramaturgiu na FTF VŠMU. Okrem skriptu občas poskytujem dramaturgické služby pre kamarátsku klientelu.

A teším sa, ako si raz napíšem svoj film, ale to má ešte čas.“

Bazalka (AZ)

EK: Ako si sa stala skriptkou?

AZ: Ako skriptka som začínala na absolventskom filme Lukáša Hanuláka, to som ešte nič netušila. Potom prišiel seriál *V mene zákona* a to bol hardcore, ten ma oplieskal. Odvtedy robím tv seriály, záskoky za kolegov na filmoch, aj scenáristickú prácu na dokumentoch. Teraz točíme prvý celovečernák Juraja Krasnohorského. Veľmi sa teším, bude to netypicky neslovenský film.

EK: V čom všetkom spočíva profesia skriptky?

AZ: Skriptka má po svojom upravený scenár, do ktorého píše poznámky k záberom, klapkám. Podľa tohto scenára sa režisér so strihačom neskôr orientujú v strižni. Sleduje návaznosti kostýmov, masiek, rekvizít, počasia, kamerových objektívov a clón. Stopuje dĺžku záberu, fotí si, čo treba a čo stihne, aby bola návaznosť čo najpresnejšia. Kontroluje texty, aby niečo hercom nevypadlo. Komanduje hercov, ako mali ruky, nohy, hlavy, keď si nič netušiaci rozprávali text (Časom sa už radšej ani nepohybujú, aby to nemuseli zopakovať rovnako). Ak rozpočet filmu neráta s osobou klapky, skript aj klapke pred kamerou. Ale nie je to príjemné – človek má problém rýchlo sa sústrediť, keď dobehne k monitoru (medzitým sa šmykne na mokrej tráve, zroluje sa po kábli, vrazí do zvukára, stratí foták...).

EK: Aká musí byť dobrá skriptka?

AZ: Skriptka by mala byť mimoriadne všímavá, zodpovedná, dôsledná, sústredená. Mala by si vedieť rozumieť s ľuďmi tak, ako každý v štábe. A časom by sa mala prestať trápiť vecami, ktoré už nemôže zmeniť.

EK: Prečo to robíš?

AZ: Nie som typ, ktorý by sa scenáristikou vedel denne živiť, asi by sa mi to sprotivilo. Radšej som s ľuďmi na pláci, kde je každý deň iný. Viac ma baví film spoluvytvárať za chodu. Zatiaľ potrebujem k životu veľa chaosu. Mám rada aj pocit, že som dôležitá.

EK: S ktorými tvorcami sa ti zatiaľ najlepšie spolupracovalo?

AZ: Najviac robím s mladšími, takže môžem spomenúť iba takých. Matúš Libovič, Lukáš Hanulák, Roman Fabián. Teraz Juraj Krasnohorský. S takými, ktorí sa neberú príliš vážne. Ale nemám nikoho, s kým by sa mi nespôlpracovalo dobre. Vždy sa musím naladiť na spôsob režisérovej práce a každý je iný. Ja ich vlastne úplne obdivujem, je to ťažká práca.

EK: Prečo to robia väčšinou dievčatá?

AZ: Asi sme väčšie puntičkáčky. A baví nás nakupovať v papieriectve farebné tlačo, ktoré sa tvárimo, že nám k práci strašne treba. Nám to totiž vždy treba!

—
EK

POZVÁNKA NA FILMOVÝ FESTIVAL INAKOSTI

Imaginárne lásky

(Les amours imaginaires, r. Xavier Dolan, Kanada, 2010, 97 min.)

Projekcie v rámci FFi:

1. 10. / 19:00 FK Nostalgia

5. 10. / 20:00 Palace Cinemas, Aupark

Po debute *Zabil som svoju matku*, ktorý sme mali možnosť vidieť tento rok v rámci frankofónneho festivalu, prináša Filmový festival inakosti najnovší film mladučkého a už svetoznámeho kanadského režiséra Xaviera Dolana (1989!). *Imaginárne lásky* sú melancholickým (zároveň však iróniou nasiaknutým) príspevkom k téme zamilovanosti a neopätovanej lásky. Zatajované veľké očakávania, neovládateľná túžba, elektrizujúca radosť v kombinácii s prísnu sebakontrolou, neistotou a obavami, to všetko priam hmatateľne sála z poeticky vyrozprávaného príbehu priateľov Francisa a Moniky, ktorých emocionálnu rovnováhu i vzájomné kamarátstvo zásadne naruší stretnutie s anticky krásnym Nicolasom...

Dolanov film sa ani len okrajovo nezaobrá notoricky známymi témami filmov gay festivalov – coming out, diskriminácia, gay práva, pochody hrdosti, adopcia detí, LGBT rodina, homosexualita a viera, rodová identita... Darmo, nastupujúca generácia už viac nepovažuje tieto témy za relevantné, keďže homosexualita, prípadne ambivalentnú sexualitu vníma ako fakt a nie problém. Rozhodne však Dolana fascinuje schopnosť filmu poskytovať vizuálnu slasť zo sledovania ľudského tela ako (erotického) objektu a pohrávať sa súčasne s túžbami heterosexuálneho i homosexuálneho diváka. Presne v duchu queer kinematografie, *Imaginárne lásky* kompletne prekrúcajú pozície, ktoré boli v tradičnom naratívnom filme, v terminológii teórie vizuálnej slasti fixne stanovené: muž je subjekt divania sa, žena jeho objekt. Dnes je všetko inak. A to je dobre.

—
ZITA HOSZUOVÁ

(dramaturgička festivalu)

Hovory o...

„Nechceme robiť krásne filmy o krásnych ľuďoch, ale o tom, čo nás znepokojuje.“

Tento text je vyústením našich rozhovorov o každodenných veciach, ktoré nás a našu generáciu trápi. Týmto chceme prebudiť nastupujúcu generáciu a vyzvať ju k dialógu.

Súčasná kauza AVF poukázala na skutočnosť, že boj o štátnu podporu filmových projektov je zároveň polom stretu záujmových skupín. Staršia generácia odchovaná v kompromisoch komunistického režimu ticho podporovala podivné praktiky súčasného vedenia fondu. Stredná generácia súčasných tvorcov, ktorá opustila VŠMU prevažne v deväťdesiatych rokoch, v reakcii na stav sfornovala tzv. Asociáciu nezávislých producentov. Túto skupinu filmových tvorcov spájajú nielen ekonomické záujmy, ale do veľkej miery aj spoločný pohľad na kinematografiu a občianska uvedomelosť. Je preto prirodzené, že práve táto organizácia má dnes určitú predstavu a tiež schopnosť ovplyvňovať slovenské audiovizuálne prostredie.

Je smutné, že mladšia generácia producentov, kritikov, publicistov a autorov pôsobí roztrieštená a nie je schopná vytvoriť žiadnu spoločnú platformu. Ich záujmy a potreby nikto nerieši. Títo tvorcovia ako keby v našej kinematografii ani neexistovali. Len ojedinele sa presadzujú oproti etablovaným subjektom a nová slovenská kinematografia nenápadne bublá niekde na periférii. Na svoje projekty ťažko hľadajú peniaze, pretože ich témy nenachádzajú pochopenie v komisiách, v ktorých spravidla sedia „zaslužilí“ umelci.

Domnievame sa, že keď chceme do nášho filmu priniesť zmenu, bude to veľmi ťažké, ak sa nedokážeme zjednotiť a formulovať spoločné postoje, tak ako to už spravili naši starší kolegovia. Treba si jasne uvedomiť, že úspech jednotlivca nie je len individuálny výkon, ale do veľkej miery je to aj zásluha a kvalita spolupracovníkov, finančných podmienok a intelektuálneho prostredia. V dejinách filmu len málokedy vidíme vzostup individuality, ktorá by nemala záujem v generáčnej výpovedi širšej skupiny autorov, producentov a kritikov.

Je celkom normálne, ak sa nastupujúci autori vymedzujú voči súčasnému filmovému „establišmentu“. Režiséri dokumentárnych filmov strednej generácie založili svoje chápanie vlastnej existencie na festivalových úspechoch a umeleckých cenách. (Rozprávajú o hranej tvorbe súčasných autorov nemá vôbec žiadny zmysel.) Na druhej strane treba povedať, že tieto filmy nemajú veľký divácky ohlas a sú určené pre veľmi špecifický druh publika. Je povinnosťou všetkých tvorcov opäť priniesť do kinematografie živé témy a osobný rozmer. Proti „grantovým projektom“ postaviť filmy, ktoré ťažia z vlastnej skúsenosti. Slovenský film treba vrátiť z poetickej periférie späť do reálneho sveta. Nechceme robiť krásne filmy o krásnych ľuďoch, ale o tom, čo nás znepokojuje.

Kinematografiu nezmenia len samotné filmy. Dnes je nanajvýš dôležité zmeniť uvažovanie a celý diskurz o filme. Z médií sa úplne vytratilo kritické uvažovanie a odborná analýza filmového diela. Do periodík o filme spravidla píšú nadšenci a novinári z kultúrnej rubriky. Odborná kritika sa vytráca a na miesto nej prichádzajú subjektívne komentáre, často nekriticky poplatné autoritám a poetike generácie 90. Renesancia kinematografie nie je možná bez renesancie kritického uvažovania. Rozpory medzi tvorcami sú zdravý jav. Netreba falošne predstierať, že k sebe prechováme neprirodzene vrúcne emócie. Nemáme ani pocit morálnej nadradenosti. Je však nutné prekonať vnútorné averzie a pokúsiť sa pomenovať spoločnú pozíciu. Je načase, aby nás verejnosť prestala vnímať ako individuálne prípady nespokojné so stavom vecí, ale aby došlo k pochopeniu, že na scénu prišla generácia, ktorá je pripravená podať novú výpoveď o svete.

Začali sme rozprávať o tom, čo nás trápi a čo máme radi.

Začali sme formovať svoje názory a postoje k udalostiam, ktoré nás každodenne obklopujú. Začali sme si uvedomovať.

Začali sme...

V Bratislave 10. 9. 2010

zdroj: FFi 2010, Aerofilms

—
PETER BEGÁNYI, MAROŠ BERÁK
(dokumentaristi)

9. - 15. septembra 2010 sa v Piešťanoch konal piaty ročník Medzinárodného filmového festivalu Cinematik. Okrem už tradičných sekcií boli pre divákov pripravené aj novinky. Tou hlavnou bola súťaž slovenských celovečerných dokumentárnych filmov Cinematik.doc, ktorá ponúkla kolekciu ôsmich filmov premiérových uvedených v období 15. septembra 2009 - 15. septembra 2010. Cenu Film Europe Award pre najlepší dokument získala *Hranica* Jaroslava Vojteka. V súťaži Miesto stretnutia Európa bol panelom 16 mladých európskych kritikov ocenený film Michaela Hanekeho *Biela stuha* no a Cena primátora mesta Piešťany bola udelená *Vojnovým hrám* Dariusza Jabłońskiego. V rámci ďalšej novej sekcie Cinematik Homage si festival pripomenul dielo francúzskeho režiséra Érica Rohmera (zosnulého v januári tohto roku) projekciou filmu *Moja noc s Maud*. Celkovo festival uviedol sto celovečerných aj krátkometrážnych, hranych aj dokumentárnych filmov zoradených v dvoch súťažných a jedenástich nesúťažných sekciách.

12. ročník Medzinárodného filmového festivalu Bratislava sa bude konať v novom termíne 5. - 11. novembra. Premietáť sa bude opäť v Palace Cinemas v Auparku, tentokrát vo väčšom počte kinosál. Viac projekcií je naplánovaných aj v Mestskom divadle (DPOH), kde sa bude opäť konať otvárací ceremoniál. Festival sa vráti do komorných priestorov kina Mladost. V centre mesta pribudnú dve sály. Jednou z nich bude filmový klub Filmovej a televíznej fakulty VŠMU 35 mm. Niekoľko mimoriadnych premietaní je naplánovaných v Hoteli Carlton, ktorého budova je spojená so začiatkami kinematografie na Slovensku. V Hoteli Carlton bude tiež festivalové centrum pre diskusie a sprievodné podujatia. Výber z festivalových filmov si budú môcť nasledujúci týždeň pozrieť diváci v Košiciach, Banskej Bystrici a Žiline.

Slovenským kandidátom na cudzojazyčného Oscara je film *Hranica* režiséra Jara Vojteka. Bol vybraný z troch slovenských filmov, ktoré ako jediné splnili podmienky pre výber za obdobie od októbra 2009 do septembra 2010. Ďalšími dvomi sú hraná *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* a cestopisný *Mongolsko*. V tieni *Džingischána*.

Duchovia, poézia, spiritualita a žiaden príbeh.

„Neznášam príbehy, lebo zvädzajú ľudí k viere, že niečo sa naozaj stalo.“

(BÉLA TARR)

Slovenské kino je názov práve vznikajúceho dvadsaťštyridielneho cyklu o slovenskej kinematografii. Vychádza z princípov tzv. novej filmovej histórie. Nejde tu o chronologický popis, ale synchrónny pohľad na kinematografiu a súvislosti, ktoré ju utvárajú. Okrem odvysielania v STV, ktoré je naplánované na začiatok roka 2012, by sa cyklus mohol stať zásadnou pomôckou pre umelecké, umenovedné či historické a sociologické fakulty a katedry vysokých škôl, zároveň by mohol slúžiť i pre stredné školy v súvislosti s pripravovanými projektami týkajúcimi sa filmovej vzdelanosti žiakov škôl v SR. Dôležitým faktorom je možnosť propagácie dejín a súčasnosti slovenského filmu v zahraničí. Výsledkom bude 24 umeleckých, autorských dokumentárnych filmov. Budú veľmi atraktívne svojou formou: časté inscenovanie situácií, animácia, využívanie objavov z archívov, filmové ukážky spomínaných filmov, ankety s filmármi, filmovými vedcami, ale i bežnými obyvateľmi Slovenska chodiacimi do kina. Na projekte spolupracujú režiséri Peter Kerekes, Robert Kirchoff, Zuzana Piusi, Maroš Berák, Dušan Bustin, Diana Fabiánová, Ivan Ostrochovský, Filip Fabián, Jana Mináriková, Mátyás Prikler, Peter Beganyi, Viera Čakanyová, Lenka Moravčíková-Chovanec, Jana Mináriková, Juraj Janiš, Vlado Balco, Milan Balog, Miro Remo, Jaro Vojtek a Samuel Jaško. Momentálne je vo výrobe prvých šesť dielov (pracovné názvy: Zbojník Jánošík, Duch v stroji, Slovenské princezné, Sex a erotika, Vojaci a partizáni, Slovenská krčma), ktoré by mali byť dokončené do konca novembra, a to v koprodukčnej zostave Hitchhiker Films, Slovenský filmový ústav a Slovenská televízia. Projekt je podporený Ministerstvom kultúry SR a Audiovizuálnym fondom.

DVD *Animácia nie je Dead / Animation is not Mŕtva* ponúka diela štrnástich autorov a autoriek vrátane filmov *O ponožkách a láske* Michaely Čopikovej, *Pružinka* Michala Mészáros a *Či Viliam* Veroniky Obertovej. Vo výbere sú zastúpené filmy rôznych žánrov a animačných štýlov. Slovenskí záujemcovia si môžu DVD kúpiť v predajni Klapka na Grösslingovej a na Stanici Záriečie v Žiline. Cez Gorila.sk sa dá objednať na celom svete. Navyše 8. októbra si budete môcť pozrieť výber *Animácia nie je Dead / Animation is not Mŕtva* na plátne v rámci multizárovej benefičnej akcie Multivitamin v Klube za Zrkadlom v Bratislave a 25. októbra v A4 - nul-tom priestore spolu s úvodom Andreja Kolenčíka, jedného z hlavných koordinátorov projektu a redaktora Suterénu Kinečka, Lukáša Sigmunda.

Slovenská producentka Barbara Hessová a scenáristka Barbara Hrinová boli ocenené s projektom *Before Take-Off* na medzinárodnom vzdelávacom programe MIDPOINT cenou za Najlepší dlhometrážny filmový projekt v hodnote 1500 €. MIDPOINT ponúka študentom a čerstvým absolventom filmových škôl dramaturgiu ich projektov. V rámci dvoch týždňových workshopov (jún - Trenčianske Teplice a september - Praha) program umožňuje účastníkom vyskúšať si medzinárodnú spoluprácu pri vývoji scenára pod vedením skúsených lektorov a dramaturgov pôsobiacich v Európe a USA. Mladí scenáristi, režiséri a producenti majú možnosť zoznámiť sa a spolupracovať pred „vstupom do profesionálneho sveta“. Ďalším cieľom MIDPOINTu je poukázať na potrebu dramaturgie pre súčasné i budúce projekty účastníkov a tiež v študentoch vytvoriť návyk spolupráce pri vývoji filmových príbehov, ktorý im bude užitočný počas ich profesionálnej kariéry. MIDPOINT je podporený programom MEDIA, Slovenským audiovizuálnym fondom, Ministerstvom kultúry ČR a Medzinárodným visegrádskeým fondom. midpoint-center.eu

Článok v minulom vydaní Kinečka by sa dal v tejto chvíli chápať ako úvod k nasledovnému rozhovoru. O Remodernizme sa dá totiž bez problémov baviť na viackrát a hlavne s odstupom času. Možno to bude jeho ambíciou odignorovať postmodernu a dať svetu niečo úplne nové. Remodernizmus vychádza z punkovej nezávislej No Wave kinematografie, Cinema of Transgression, (ktoré samo o sebe tlačilo dopredu až horúčkovitú agresiu, masochizmus a totálne opovrhovanie čímkolvek spoločensky únosným), ako aj z niekoľkých klasických filmových diel (Tarkovskij, Herzog), ktoré svojou lyrickosťou tvoria predobraz „novému pohľadu na film“.

Manifest Remoderného filmu síce na začiatku pôsobil ako pamflet frustrovaného revolucionára, no pred zatratením ho zachránil prvý bod, ktorý odporúča brať celý text s nadhľadom ako odporúčanie či priestor na zamyslenie sa nad súčasným stavom kinematografie, ktorá vážni film v kletke príbehu. Sám autor Jesse Richards priznáva, že tých niekoľko bodov napísal v afekte¹, no po konfrontácii s realitou (a pravdepodobne uvedomení si, že revoltovať proti zaužívaným pravidlám inými pravidlami asi nie je na mieste), sa zachovala podstata celej myšlienky. Preto po celom svete vznikajú filmy, ktoré sa hlásia (alebo môžu hlásiť – len o tom nevedia) k remodernizmu a aj keď sa vzájomne líšia, majú niečo spoločné. Od samého začiatku sa remodernisti rýpu vo vlastnom vnútri. Lebo iba tam sa vraj nachádzajú skutočné konflikty. Každý totiž vníma krásu po svojom a každý má svoje vlastné fobie alebo „duchov“, ktorí ovplyvňujú vnímanie a nazeranie na svet. Problém nastáva vo filtrovaní a prispôbovaní týchto vnútorných tém divákovi. Zabehané filmové postupy úplne osekávajú pôvodnú myšlienku a výsledné okriplené torzo je zrazu neúprimné, aj keď spĺňa všetky technické či dramaturgické štandardy – na ktoré sme v kine zvyknutí.

O čo vlastne remodernizmu vo filme ide? Z doterajšej komunikácie s Jesse Richardsom zatiaľ vychádza predovšetkým túžba niečo zmeniť. Podobne ako samotný remodernizmus chce ovplyvniť spoločnosť, jej vnímanie sveta prehĺbením komunikácie, vo filme ako komunikáte ide o zmenu zabehaného štandardu, ktorý ho otupuje a zjednodušuje.

V prvom rade treba prekonať strach, že absolútna úprimnosť je nežiadúca a môže so sebou priniesť výsmech a nepochopenie. Viac si cenia malé fragmenty každodennosti, ktoré majú v sebe nesmiernu silu a význam práve pre toho, kto ich zažíva. Ďalším krokom je dostať toto všetko na plátno, využiť všetky prostriedky, nech sú akékoľvek. Objavenie pásky s niekoľko rokov starými odkazmi telefónneho záznamníka, prehrávanie mŕtvych momentov, všetko sa cení viac ako dokonalá zaužívaná štruktúra.

Remodernizmus teda otvára filmu novú, ale možno aj dávno zabudnutú cestu, ktorou sa môže uberať. A práve o nej je nasledovný rozhovor s frontmanom remoderných filmárov, Jesse Richardsom.

HLUK: Ako v tejto dobe vnímaš identitu filmára?

JR: Myslím, že všetci sa dnes snažíme ísť viac dovnútra. Počúvať seba, ignorovať všetky vonkajšie tlaky a vplyvy. Nejakú identitu hľadajú všetci – filmári, umelci, úradníci. Ale snažíme sa aj o vzájomný kontakt týchto identít. Myslím, že toto je to, čo sa dnes deje.

HLUK: Film potrebuje diváka a ten dnešný divák nemusí úplne presne dešifrovať všetky symboly prepašované do filmu. Ako môže v takomto prostredí obstáť spiritualita a subjektivita?

JR: Dôvodom môže byť, že sme podmienení vnímať veci veľmi povrchne a takto aj vzájomne komunikovať alebo cítiť. Remodernizmus tu ponúka alternatívu. Problém bude, že väčšinou inklinujeme k veciam, ktoré sú ľahko stráviteľné, ale nie sú výživné, prípadne môžu byť aj jedovaté. Je naozaj ťažké robiť niečo, čo je v tomto smere „zdravé“. To je problém filmu a umenia celkovo.

HLUK: Môže naproti subjektivita a vytváranie vlastných symbolov narušiť prenos myšlienky?

JR: Umelo vytvorené symboly môžu robiť problémy. Ale keď „posolstvo“ či komunikácia je niečo, čo sa do diela dostane organicky, tak sa netreba ničoho báť. Keď niekto povie, že „toto znamená toto“, tak tá komunikácia potom nie je úprimná. Ale s tým bojujeme všetci.

HLUK: Je subjektivita remodernistického filmu odpoveďou na zabehané metódy filmového priemyslu?

JR: Netuším. Myslím si, že to je viac o obchádzaní vnímania vonkajších vplyvov. Lebo tie ovplyvňujú naše vnútro, takže

tieto elementy sa vo vnútri nakoniec objavia. Nemyslím si, že sa treba zaoberať vonkajškom. Veci sa komplikujú, keď sa tvárame, že vieme zo seba vystúpiť.

HLUK: Sú zámerné chyby a prístup k výtvarnej zložke filmu tak trochu koncept? Je možné, že by koncept prevládal nad myšlienkou?

JR: Tie prístupy, o ktorých sa hovorí v manifeste, nie sú pravidlá. Je to skôr nástroj, ako získať iný pohľad na kinematografiu okrem toho, ktorý je dnes úplne bežný. Veľa ľudí totiž vníma film z úplne západného, postmoderného, vonkajšieho pohľadu, ako „musíme mať jasné príbehy“, „trh pre diváka“, „Kubrick bol majster“, „všetko musí byť dokonalé“. Posolstvo remodernizmu je isté hlbšie, byť viac osobní a úprimní.

HLUK: Môže remodernizmus sklznúť do l'art pour l'art?

JR: Podľa mňa je remodernizmus umenie pre komunikáciu.

HLUK: Dnes je veľmi bežné, že ľudia natáčajú filmy. Kamery máme v mobilných telefónoch, ich kvalita záznamu sa zvyšuje. Ako vidíš úlohu pohyblivého obrazu v 21. storočí?

JR: Ťažko predpokladať, ako sa to bude uberať. Veci sa menia veľmi rýchlo, niekto je posadnutý novými technológiami, dokonalosťou a povrchom, niekto ide viac do seba. Takže si môžeš pozrieť Avatara či Twilight, ale máš tu aj iné veci, ako napríklad Remodernizmus. A to, čo si ľudia nakrúcajú, môže byť veľmi vnútorné, remodernistické, lebo oni cítia, že chcú takýmto spôsobom komunikovať.

HLUK: Myslíš si, že online video a streaming ovplyvnili film?

JR: Podľa mňa nám to okresalo naše sústredenie a veci vnímame povrchnejšie. Ale zároveň to sprístupňuje strašne veľa diel. Nie je to úplný ideál, ale aspoň si každý môže pozrieť filmy, ku ktorým by sa normálne nedostal. Aj keď pozeráť niečo v malom rozlíšení po desať minútových úsekoch je samostatný problém.

HLUK: Remodernisti sa aj nejako združujú?

JR: Remodernisti spravidla nebývajú sponzorovaní, takže všetko riešime cez internet. Boli ale premietania v New Yorku, Londýne a Poľsku a v pláne je ich viac.

HLUK: Ako sa môže niekto stať Remodernistickým filmárom?

JR: Mám pocit, že vtedy, keď si ľudia skratka povedia, že idú robiť remodernistické filmy. Nechápem, prečo by sa niekto sto-tožňoval s remodernizmom, aby mohol byť slávny a bohatý. To je ako keby si pod sebou pálili konár. Chcem tým povedať, že ľudia sú Remodernistami srdcom a jednoducho si povedia (alebo nepovedia), že takí budú. Nikto tu nikomu nič nemusí povoľovať. Ako hovorí jeden môj kamarát „Byť remodernistickým filmárom nie je zrovna to najlepšie z pohľadu kariéry.“ A tí, čo ju hľadajú, sa nami pravdepodobne nebudú vôbec zaoberať.

HLUK: Ako si pripravuješ filmy (námety, scenáre)? Hľadáš nejaké nové metódy „rozprávania“?

JR: Kedysi som používal veľmi voľný scenár. Teraz mám buď poznámky, alebo niekedy ani čiarku a idem rovno filmať. Ale to sa od prípadu k prípadu mení. A stále viac si myslím, že naratívne príbehy nie sú pre mňa. Mňa zaujímajú situácie, momenty, obdobia, trvanie – tieto veci. Preto sa mi teraz hodí citáť od Bélu Tarra: „Neznášam príbehy, lebo zvädzajú ľudí k viere, že niečo sa naozaj stalo. V skutočnosti sa nič nestalo a iba prechádzame z nejakého stavu do iného. Lebo dnes sú už iba stavy – všetky príbehy sa stali zastaralé a patetické a hlavne sú dopredu jasné. Jediné, čo zostáva, je čas. To je pravdepodobne jediná vec, ktorá zostala skutočná. Čas sám o sebe. A filmový čas tiež prestáva existovať, lebo film prestáva existovať. Iba nejaká masívna introversia a hľadanie svojho vnútra môže vyriešiť túto situáciu.“

HLUK: Je možné, že v remodernistickom filme hrá veľkú úlohu prúd vedomia? Môže to sklznúť aj do podvedomia?

JR: Áno. Pracujem intuitívne, takže od prúdu vedomia to asi nemá ďaleko. A keď sa chceme v sebe dostať niekam hlbšie, tak by sme mali naše večne o slovo hlásiace sa vedomie prinútiť, nech chvíľu drží hubu.

¹ <http://jesse-richards.blogspot.com/2008/08/remodernist-film-manifesto.html>

- 9 erén



Spoza veľkej mláky prišli do Kinečka aj linky na filmy, ktoré sú označené ako príklady remodernizmu. Preto tie najnotorickejšie sa po jednom ocitli na monsterprocesse a dostali, čo si zaslúžia. Stačí pohľadať názvy na webe a kto nesúhlasí, môže si to vyškrtnúť tlstou fixkou.

So Tell Me Again (2009)
Jesse Richards

Prechádzka po letnom predmestí, opálená belasou oblohou, všetko roztrásené. Z pásky počuť, ako si on a ona vymieňajú dojmy zo života. Dievča privoniava divo rastúcej slnečnici a spolu s ním sa váľajú v parku na tráve.

verdict: Štyri slnečnice z piatich.

Shooting At The Moon (1998-2003)
Jesse Richards

Ponáška na tvorbu A. Poea. Pozorovanie dezorientovaného muža v tielku, ktorý sa tacká po plátne a jeho asi priateľky, ktorá zazerá na všetko naokolo. Pravdepodobne im troskotá vzťah. Možno preto ten punkový soundtrack.

verdict: Na 5 rokov v strižni až príliš premané.

Self Portrait (2002)
Peter Rinaldi

Peter Rinaldi rozpráva do mikrofónu prečo je filmárom a po svojom si opakuje mantru toho, čo sa deje v manifeste. Odpovedá na otázku, čo robil u Heidi a Amy doma. Vyhovára sa, že má nejaký projekt, vraj točí svoje kamarátky v kostýmoch. Od začiatku je jasné, že sa to podarilo.

verdict: 7 kostýmov a jeden ako bonus za to, že na video.

Girl Plural (2001)
Peter Rinaldi

Veľmi smutné zistenie, že mladý muž, ktorý stále miluje svoju ex zistí, že ho vymenila za inú. Teraz mu je zle. Jednak z toho, čo sa dozvedel a jednak z toho, čo včera vypil.

verdict: Iba dve puklice od auta.

Poor Edward (2009)
Dean Kavanagh

Írsko, osamelý dom v tme. Edward si robí kašu, ktorá buble a sám má v hlave kašu, ktorá buble. Niečo s ním nie je v poriadku, hmla mu asi robí dobre na nervy a zvyšné traumy zaháňa cigaretami. Stále sa mu zjavuje jeho láska, s ktorou má problém. Asi to bude tým, že za jedným z nich prišla zubatá.

verdict: 16:9 v prospech Írska oproti kaši.

Grey (2008)
Rouzbeh Rashidi

Starý pán, ktorý má svoj pokoj si vegetí na lavičke pri rieke a pozoruje malé detaily okolo seba. Prelína si ich s minulosťou a budúcnosťou a tiež je to v Írsku.

verdict: Sedí tam skoro dva dni, ale oplatí sa čakať.

Youngblood (1995)
Harris Smith

Protagonista by bol dnes veľmi kúl, má okuliare s hrubým rámom a pokiaľ to ide, organizuje večierky, kde sa skáče po divánoch do veľmi neotesaného punku a sem-tam zaznie aj poézia.

verdict: Tri akordy a dosť.

The Spy (1995)
Harris Smith

Videoklip k valu The Spy od Gray Matter. Veľmi presvedčivý špión si precvičuje nenápadné pózy na dvore medzi panelákmi. Je až príliš nenápadný, že je až príliš podozrivý na to, aby bol naozaj podozrivý.

verdict: Celý album od Gray Matter nájdete na rapidshare.

HLUK

Modlitby Andrása Cséfalvaya

V spojení s Andrásom Cséfalvayom už niekoľkokrát zaznel pojem renesancia. Keď sa takto oslavne rozpráva o niekom, kto ešte ani nedokončil vysokú školu, je to hádam trochu podozrivé. Ďalšie výhrady sa šíria v kuloároch o tom, že jeho dielo, najmä videá sú robené na efekt. Detailné, často spomalené zábery na tváre premietané na veľké plátna, na naše pomery až neuveriteľná „veľkosť“ tém a do očí bijúca pompéznosť.

Pre mňa je to však hlavne odvaha. Nepoznám nikoho iného, kto by u nás dokázal urobiť introspektívnu výstavu, ktorá je zrozumiteľná, efektná, súdržná a zároveň neústupná v zmysle tlmočených myšlienok. Jedna výstava, jediné „veľkolepé“ dielo. A podľa mňa oveľa bližšie k baroku než k renesancii. Andrása som sa na konci leta opýtala niekoľko otázok, ktoré súviseli najmä s jeho výstavou Answered Prayers v Galérii Medium v Bratislave.

GP: Si jednou z najmladších a „najhorúcejších“ hviezd našej malej umeleckej scény. Minulý rok si vyhral Cenu Oskára Čepana. V rámci výhry si bol na rezidenčnom pobyte v New Yorku, kde si aj vystavoval. Nedávno ňu oslovili, aby si sa zúčastnil zaujímavého projektu v Kodani. Teraz ako minuloročný víťaz, prezentuješ svoje videá na samostatnej výstave v Galérii Medium. Ako by si vymedzil svoju tvorbu voči súčasnému slovenskému umeniu, aké je podľa teba tvoje miesto na scéne? Čo je pre tvoju tvorbu špecifické?

AC: Toto síce môže znieť ako odpoveď nejakej pop-star, no ja sa nesnažím s niečím porovnávať alebo sa voči niekomu vymedzovať. Určite netvrdím, že v mojej tvorbe neexistuje istá miera vypočítavosti, snáď v tom lepšom slova zmysle. Počítam s tým, ako niektoré moje inštalácie vyznejú. Snažím sa vžiť do možných spôsobov ich vnímania. Pre moju tvorbu je však dôležité, že primárne mojím inšpiračným zdrojom nie je iné výtvarné umenie. Inšpiráciu hľadám vždy niekde inde, preto ani necítim potrebu sa voči vizuálnemu umeniu vymedzovať.

GP: Ak sa o tebe v súčasnosti hovorí ako o renesančnom umelcovi, súvisí to určite aj s mediálnym rozsahom, ktorý vo svojej tvorbe využívaš. Maľuješ, robíš inštalácie, komponuješ hudbu... Ktoré z týchto médií je pre teba najprístupnejšie, ktoré najlepšie dokáže vyjadriť tvoje témy?

AC: Teraz to bude zase znieť, že dávam komplikované odpovede na jednoduché otázky. Mám však také predpripravené odpovede, ktoré vznikajú samovoľne – nielen pri rozhovoroch. Ja vôbec nerozmýšľam v zmysle médií. Chápem, že veľa súčasného umenia má potrebu akejsi sebareflexie v medziach médií. Takáto črta nechýba ani niektorým mojím prácam, no určite to nie je hlavnou témou. Médiá si celkom prispôbujem tomu,

čo chcem vyjadriť. Nakoniec však aj tak najčastejšie skončím pri videu, ktoré mi je asi najbližšie, lebo nepôsobí len vizuálne. Rád pracujem aj so zvukom. Ale nezaujíma ma len zvuk, zaujíma ma aj ticho. Preto má pre mňa veľký význam maľba.

GP: Pred rokom, na výstave finalistov Ceny Oskára Čepana si sa, rovnako ako teraz, predstavil „monumentálnou“ videoinštaláciou. Vidíš v týchto dvoch svojich dielach nejaký posun? Čo sa za ten rok udialo s tvou tvorbou?

AC: Snažím sa ustupovať od určitého druhu doslovnosti, slovej priamosti, ktorá tam predtým zrejme bola prítomná. Mal som pocit, že moje práce nie sú dost pochopiteľné, preto som sa ich snažil vysvetľovať. Stále mám ten pocit, no chcel by som k pochopeniu mojich prác dávať skôr akýsi neverbálny emotívny alebo vizuálny návod. Cesta študenta je učiť sa stále lepšie chápať jazyk, ktorý používa. Tak si tieto zmeny aj vysvetľujem, začínam viac chápať prostriedky, s ktorými narábam. Viac sa to od školského slohu začína pre mňa podobať na nejakú báseň.

GP: Vidím tam aj inú zmenu. Na výstave finalistov COČ, rovnako ako aj v ďalších твоjich dielach, si to bol najmä ty sám, kto bol centrálnou postavou, sám si tlmočil svoje myšlienky a komentoval rôzne kultúrne a vizuálne fakty. Tentokrát si sa okrem seba, zamerával na niekoľko ďalších ľudí, ktorých si predstavil v sérii siedmich video-portrétov. Je to posun k akejsi empatii, zaujímajú ňu zrazu myšlienky druhých alebo si ich len nechal rozprávať za seba? Nie je to len koláž ľudí, ktorí povedali práve to, čo by si chcel povedať ty?

AC: Chcel som dať priestor aj iným názorom. Nie sú to všetko moje myšlienky, čo zaznejú v rámci výstavy, ale určite som ich chcel s tými mojimi prepojiť. Napriek tomu, že som musel z rozhovorov veľa zostrihávať a vyberať, nenechal som ich výpoveď. Neurobil som určite žiadny podraz, aký by sa s takými výpoveďami urobiť dal. Mój prístup však nebol ani dokumentaristický. Dokumentarista by k tomu pristupoval určite zodpovednejšie.

GP: Podľa čoho si vyberal ľudí, s ktorými si pracoval?

AC: Ja by som to nazval ako „širší okruh priateľov a umelcov z môjho okolia“.

GP: Ale to tam potom mohol byť ktokoľvek iný, nie?

AC: Áno, je to vlastne v tomto duchu komponované. Nie je to náhodný výber, je to kompozícia.

GP: To znamená, že si rozmýšľal nad rozmiestnením priamo v priestore, keď si si tých ľudí vyberal? Mal si už hotový presný scenár?

AC: Mal som detailnú predstavu o tom, čo kam pôjde aj konkrétne zábery a ako budú vzájomne komunikovať. Ale mal som to len v hlave, nemal som k tomu žiadny scenár. Ide o tri miestnosti, každú som komponoval osobitne ako celok. Samozrejme veľa vecí vzniklo pri samotnom procese nakrúcania. Kameru robila Martina Slováková. Nechal som jej istú voľnosť – má s tým oveľa väčšie skúsenosti ako ja. Na niektorých záberoch je konkrétne vidieť jej prínos, hlavne v kompozícii a práci s rozostrovaním a opätovným zaostrovaním. Ale základnú vizualitu a zvuk som mal už veľmi dávno rozvrhnuté.

GP: Odmietol si vymedzovať svoju tvorbu voči domácejmu umeniu. Ako svoj hlavný inšpiračný zdroj k výstave uvádzaš knihu Trumana Capoteho. Ale čo vplyvy zahraničného vizuálneho umenia?

AC: Určite je to napríklad Bill Viola, v zmysle technickej dokonalosti, ktorá veľmi pomáha pochopeniu jednoduchých vecí na jeho výstavách. Ale inak vlastne nemám ďalšie vzory vo vizuálnom umení, skôr v iných oblastiach. V tomto prípade to bol určite ten Capote, ktorého som čítal práve, keď som v rámci výhry Ceny Oskára Čepana letel do New Yorku. Celá výstava sa odvoláva na jeho knihu nielen názvom, ale na ňu aj priamo nadväzuje. Je mojou vlastnou bratislavskou analógiou príbehov z jeho okolia v prostredí NY. Ako som Capoteho knihu dočítal, mal som pocit, že tie príbehy ďalej žijem priamo na mieste. Chcel som v tej téme pokračovať aj doma, a preto vlastne vznikla táto výstava, v ktorej je New York nepriamo stále prítomný.

—

GP

www.andrascsefalvay.com

www.vsvu.sk/galeria_medium



Bez nadpisu: Film Rekonštrukcia!

Peter Kalmus beží...

EXT / Nám. Osloboditeľov / Košice / noc

Je krátko po polnoci, ulice sú prázdne. Kde-tu prejde auto. Peter je od pol pásu hore bez, na sebe má iba červené trenky a boxerové rukavice. Beží po bielej čiare v strede hlavnej cesty a na pleciach nesie veľké, ťažké „S.“ Ako bežec na dlhých tratiach, pre film... Stop! Klapka. Záber č. 02/rekonštrukcia!

Vyššie dvadsaťkilové, žltomodré „S.“ pozostatok z demolovaného, komunistického hotela Slovan v Košiciach (dnes hotel Hilton na Nám. Osloboditeľov) visí pod stropom Kalmusovej expozície v Dome umenia ako artefakt, ktorý si zberateľ svojho času odniesol domov.

Striedmy exhibicionista, horlivý autodidakt, zadĺžený aktivista a Autor – Peter Kalmus – ako postava nekonečného dokumentárneho filmu rekonštrukcie svojho života, vystavuje po prvýkrát v Bratislave!

Expozícia undergroundového košického umelca nazvaná jednoducho „Dielo“, je plná zberateľských kúskov človeka, ktorý sa vždy rád pozerá do zeme. Predstavte si. Chodíte s Petrom po uliciach Piešťan a on, ročník 53., v dôležitej diskusii o filmovej situácii hľadí na asfalt a zbiera všetko to, čo ostatní odhadzujú. Od vrchnákov, cez jednocentové mince až po kosáky a kladivá... „Len aby neprišli policajti...“ vraví Peter Kalmus počas svojej vernisáže a prezlieka sa z jedného kostýmu do druhého. Na viac než štyri jeho exponáty by mohlo byť vyhlásené trestné oznámenie na neznámeho páchatela – za odcudzenie. Na druhej strane by to však mohla byť len predstavivosť autora tohto článku, ktorý prirodzene zavádza, pretože to všetko mohol Kalmus nájsť na pieskovisku. Dvojkreslo s hákovým križom, kosákom a kladivom, spájajúce mená Joachim von Ribbentrop a V. M. Molotova, plyšový portrét prezidenta SR, červený stôl Európskej únie s čiernymi, ruskými hviezdami pripomínajúci ruletu alebo ten pingpongový – s farebnými ceruzkami a ostružinami ako spomienka na Jula K.

Návštevníci prechádzajú kovovým turniketom do sály na prvom poschodí a zisťujú, že tu nie je občerstvenie. Dookola hrá zremixovaná nahrávka „s jej vášňou,“ ktorá po piatich minútach vytvára osobitú deformáciu/interpretáciu a každý počuje to svoje, teda pravdu. Výstava stojí za nič. Ani chlebičky, ani alkohol. Len recesistické spomienky, auto-fotografie z happenigových seans a humor. Konotácie *Diela* na Kalmusové iné *Diela*, retrospektíva všadeprítomnej minulosti a pokryteckej, teda čistej prítomnosti, ktorá naznačuje, že žiadna čiara medzi prítomnosťou a minulosťou neexistuje.

„Podobné som robil už v sedemdesiatych...“ hovorí v súkromnom hovore Kalmusovi p. Rónay. Je ticho, potom letmý úsmev! „Ale čo všetko je za tým všetkým (pozn. odpadom)?“ Autor, ktorý do 89. vystavoval zväčša po bytoch, neskôr v zahraničí a až teraz u nás Doma, chodí okolo a sleduje celý príbeh. Jeden kamión z košickej Palárikovej ulice plný exponátov premiestnil torzo Kalmusovej tvorby do hlavného mesta, aby zaujal. Väčšinu z nich zbieral Peter plné päťročnice. V jednej z drevených truhlíc sú inštalované popisné štítky diel z výstavy *Socha piešťanských parkov* (2005). Nad nimi visí článok: „Tohtoročná piešťanská výstava má aj svoj paradox. Hneď v prvých dňoch jej trvania odcudzil neznámy „zberateľ“ všetky popisné štítky...“ Výstava tak ostala bez určenia. Tvorcov sa nedalo rozoznať. Po hodine sa ľudia presúvajú vyššie a Kalmus poskytuje svoj posledný rozhovor študentom dokumentárnej tvorby. „Čo si od toho sľuboval?“ Nečakane začne horieť stabilizátor československej socialistickej výroby a disco svetlo na okamih zhasne. Priestor jednej sály zaplní štiplavý dym. A toto malo udržať výstavu na živu! Produkt ČSSR.

Výstava stojí za hovno – pretože hovorí o nás – teda ľuďoch z lajna. Veselé spomienky na život z trusu. Drevená šibenica, na ktorej sa mala hompáľať mŕtva sliepka – ako rekonštrukcia spomienky, ktorú v 68' urobil v Piešťanoch Kalmus st. a pod ktorou bol vápenný nápis: „Radšej som si život vzala, ako Rusom vajcia srala,“ – ostala bez nápisu i sliepky. Organizátori

Domu umenia nechceli vzbudiť patričné rozhorčenie. Odkaz Diela na Kalmusove iné *Diela* je aj tak plný humoru a satiry, len treba Kalmusa poznať. A tak:

EXT/Košice/deň.

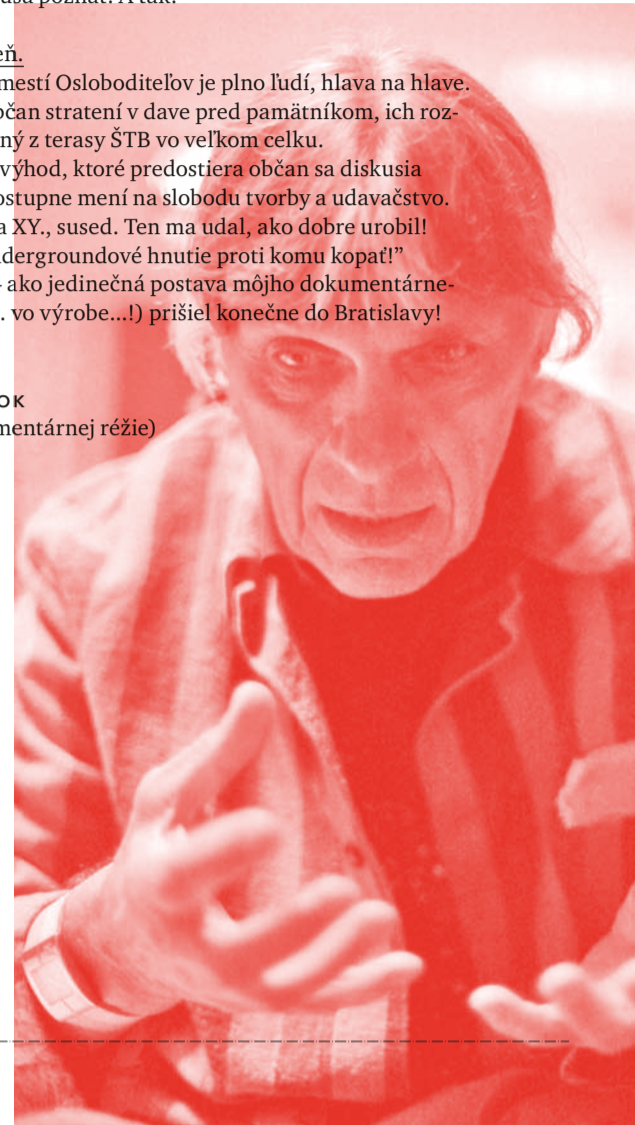
Na rušnom Námestí Osloboditeľov je plno ľudí, hlava na hlave. Peter a spoluobčan stratení v dave pred pamätníkom, ich rozhovor je snímaný z terasy ŠTB vo veľkom celku.

Od sociálnych výhod, ktoré predostiera občan sa diskusia s Kalmusom postupne mení na slobodu tvorby a udavačstvo.

„Aha! Tam býva XY., sused. Ten ma udal, ako dobre urobil! Aspoň malo undergroundové hnutie proti komu kopat!“

Peter Kalmus – ako jedinečná postava môjho dokumentárneho filmu (pozn. vo výrobe...!) prišiel konečne do Bratislavy!

—
MIROSLAV JELOK
(študent dokumentárnej réžie)



Peter Kalmus, autor: David Lindinger (kameraman filmu)

Kino

**100
2010**

PROJEKT

NAJVAČŠIA PUTOVNÁ PREHLADKA FILMOV
ZO ZLATÉHO FONDU SVETOVEJ KINEMATOGRAFIE
A DIEĽ OCENENÝCH NA MEDZINÁRODNÝCH
FILMOVÝCH FESTIVALOCH

od 9. septembra

V KINÁCH A FILMOVÝCH KLUBOCH

Kamene * X=X+1
Prežiť svoj život * Svätá tráva
Fish Tank * Hlboký spánok * Zahraj to znovu, Sam
Biela stuha * Harold a Maude * Zmluva s vrahom
Muž z Londýna * Užívaj si, ako sa len dá!

Darujeme šteniatka

b.ladislava@gmail.com
0911444415

obsadenie

vydáva

Občianske združenie EEE
Číslo na MK SR: EV 4123/10
Číslo na MV SR: VVS/1-900/90-35859
ISSN: 1338-239X

zodpovedná redaktorka

Eva Križková (EK)

produkcia a organizácia

Eva Pavlovičová

redakčný kruh

Eva Pavlovičová (EP)
Lukáš Sigmund (HLUK)
Míchal Michalovič (MM)
Katarína Gatialová (GP)
a ďalší

jazykové korektúry

Anna Urbanová

fotograf

Tereza Križková (TK)

grafický dizajn

Pavína Morháčová

tlač

SOŠ Polygrafická

© copyright

Občianske združenie EEE
Rovniankova 4
Bratislava, 851 02
IČO: 42179793
DIČ: 2023083326

www.kinecko.com

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je F. T. Fridriksson: *Filmové dni* (Bíodagar, 1994). Správnu odpoveď zaslal na kinecko@kinecko.com Peter Gartner, ktorý získava celoročné predplatné KINEČKA, cenu leta a možnosť zadania novej hádanky. Urobte to isté a vyhráte aj vy.

AGENTI FILMOVÉHO PRIEMYSLU

Prezentácia filmu v zahraničí

S nakrútením, postprodukciami a vytvorením filmového diela, sa začína ďalšia etapa procesu a tou je distribúcia filmu alebo to, akou cestou sa film dostane k publiku. V tejto fáze sa o exploatáciu stará distribútor, ktorý správne zvolí cestu, akou sa film bude distribuovať a zvolí tie správne distribučné okná aj na inú ako kinodistribúciu. Ale čo, ak má film potenciál na to, aby sa dostal za hranice krajiny, v ktorej bol vyprodukovaný? Producent nemá čas venovať sa zahraničnému predaju, lebo je vo väčšine prípadov zaťažený prípravou nových filmových projektov alebo len jednoducho nemá kontakty na správnych distribútorov v zahraničí. V tomto prípade môže producent osloviť zahraničného sales agenta, ktorý mu so zahraničným predajom filmu môže veľmi pomôcť.

Kto je to vlastne zahraničný sales agent a ako môže fungovať jeho spolupráca s producentom? Sales agentúra je spoločnosť, ktorej dá producent právomoc nakladať s právami k filmu v určitých teritóriách. Jedná sa sublicencovanie práv k filmu, a to ku kinodistribúcií, k šíreniu filmu v TV, na internete, VOD platformách alebo k vydaniu filmu na DVD. Sales agent sa stará o zahraničné PR, marketing a o to, aby sa o filme dozvedelo čo najviac potenciálnych nákupcov. Jedným z nástrojov prezentácie filmu, je správne zvolenie festivalovej stratégie. Festivaly často krát znamenajú odrazový mostík k tomu, aby sa film dostal do povedomia filmových profesionálov, ktorí nakoniec zväžia, či je daný film vhodný pre ich lokálne publikum a či sa nakoniec rozhodnú licenciu od sales agentúry odkúpiť. SA môže súhlasiť s reprezentovaním filmu

na základe scenára, réžijnej úvahy a renomé tvorcov (najmä režiséra alebo producenta). Začínajúci, alebo málo známi režiséri získajú SA na základe takmer, alebo úplne dokončeného diela. Často sa stáva, že SA vstupuje do projektu pred jeho dokončením a vnáša doň náčasové nápady, ktoré budú fungovať aj u medzinárodného publika. Od momentu vstupu do projektu vyvíja marketingovú stratégiu filmu. Úspech predaja filmov spočíva v tom, že SA dokonale pozná filmový priemysel, od vývoja scenára, cez financovanie filmu až po jeho postprodukcii. Mal by mať dobrý odhad na vyhľadávanie nových talentov a poznať súčasné, ale aj budúce trendy v kinematografii. Entuziazmus a šarm sú dobrou vlastnosťou a uľahčujú komunikáciu s klientmi, či samotný predaj filmov. Efektívny SA musí vedieť vyjednávať, pripravovať zmluvy a byť schopný podriať sa rozmanitosti svojich medzinárodných klientov, či požiadavkám distribútorov. Samozrejmou sú jazykové schopnosti, istá dávka diplomacie, vôľa cestovať a podmaniť si odlišné svetové kultúry.

Práca sales agenta zahŕňa tieto aktivity:
– príprava medzinárodných materiálov k predaju
– festivalová stratégia a umiestnenie filmu na medzinárodných trhoch
– komunikácia so zahraničnými novinármi
– zmluvy s medzinárodnými distribútormi
– „shipping“ filmového materiálu
– monitorovanie návštevnosti filmov a výsledných tržieb
– dohadovanie minimálnej garancie (MG) a poplatkov za licencie

Ak sa producent filmu domnieva, že práve jeho film by mohol zaujať publikum v zahraničí, mal by určite začať oslovovať sales agentov už vo fáze keď je hotový scenár. Najlepšie je vycestovať na jeden z filmových trhov (EFM Berlin, Marche du Film, Asian Film Market, American Film Market) a dohodnúť si osobné stretnutie s potencionálnymi sales agentmi. Ideálne je sales agentovi poslať dva týždne pred festivalom

aj scenár, aby stretnutie bolo plnohodnotným a malo aj efektívny výstup a to vo forme uzavretia dohody alebo zamietnutia.

V ojedinelých prípadoch môže sales agent poskytnúť producentovi aj tzv. minimálnu garanciu, ešte pred tým, ako si film na seba začne zarábať, a teda predtým, ako je dokončený. Bohužiaľ, vďaka momentálnej situácii na trhu, producent s takouto finančnou injekciou nemôže počítať, pokiaľ nejde nakrúcať film s hviezdami zvučných mien.

V prípade, že producent neuspěje v prvom „výberovom“ kole na základe scenára, je stále dosť veľká šanca, že nájde sales agenta po nakrútení filmu. Prvým krokom, je rozposlanie hrubého strihu filmu takým sales agentom, ktorí majú v katalógu filmy podobného žánru alebo s podobnou tematikou. Je nielen stratou času, ale aj peňazí, keď pošle producent rodinný film sales agentúre, ktorá má v katalógu len hororové a erotické filmy. Ak je producent úspešný, je pravdepodobné, že sales agent sa postará o launch filmu na niektorom z významnejších filmových festivaloch. Ak však producent ani v tejto fáze neuspěje, je nutné, aby sa postaral on sám o úspešný štart filmu na filmovom festivale. Toto býva väčšinou poslednou šancou, ako sa môže film dostať do povedomia sales agentov. Vo väčšine prípadov sales agenti považujú film za starý, akonáhle sa odbije jeho medzinárodná premiéra. V tejto fáze má producent možnosť, buď sa vzdať svojich snov o prerazení u zahraničného publika, alebo si môže zaplatiť za servis, ktorý poskytnú niektoré sales agentúry, alebo jednotlivci, ktorí vďaka svojim znalostiam a času, film aspoň alternatívne distribuujú na filmových festivaloch a získavajú tak poplatky za premietanie, o ktoré sa delia s producentmi.

Z vyššie uvedeného textu vyplýva, že nie je film ako film a zároveň nie je pravdou, že len filmy úspešne na festivaloch, ktoré vyhrávajú ocenenia, sú tie jediné, ktoré sa predávajú. Špecialitou sú filmy žánrové. Tie sa predávajú

často omnoho lepšie ako filmy ocenené na áčkových festivaloch. Avšak, treba podotknúť, že žánrové „niche“ filmy sa predávajú omnoho lepšie do televízie a na DVD release ako do kinodistribúcie.

Vo všeobecnosti však platí, že filmy ovčnené cenami sa distribuujú do oveľa ľahšie ako filmy bez prezentácie na festivaloch. Porovnať môžeme dva české filmy: *Kolja* a *František je děvkař*. Oba filmy mali tú istú sales agentúru – Intramovies. *Kolju* vďaka Oscarovi za najlepší zahraničný film poznajú diváci takmer na celom svete (Severná a Južná Amerika, takmer celá Európa, niektoré ázijské krajiny), kdežto *František je děvkař* neuspěl takmer na žiadnom festivale a aj napriek tomu, že je to komédia – film poznajú len diváci v Poľsku, Taliansku a na Slovensku.

Distribúcia filmov do zahraničia nie je jednoduchá a záleží len na producentoch, do akého projektu vstúpia. Je nesmierne dôležité, aby mali producenti sebareflexiu a nemysleli si, že každý film, ktorý nakrúti má šancu súťažiť v Cannes, Toronte, Sundance či Berlinali. Prvým krokom, ktorý by mali producenti uskutočniť, je zúčastniť sa takýchto festivalov a napozerať si filmy, ktoré sa v programoch festivalov objavujú. Tým môže každý producent získať prehľad o súčasných trendoch v kinematografii a pokúsiť sa o nájdenie takého námetu, ktorý sa tomuto trendu aspoň vzdialene podobá. Zároveň nemôže zabúdať na vlastné tradície a identitu krajiny, z ktorej pochádza a snažiť sa vytvoriť univerzálny príbeh. Pretože to, čo formuje naše okolie je to, čo môže odovzdať odkaz aj zahraničnému publiku.

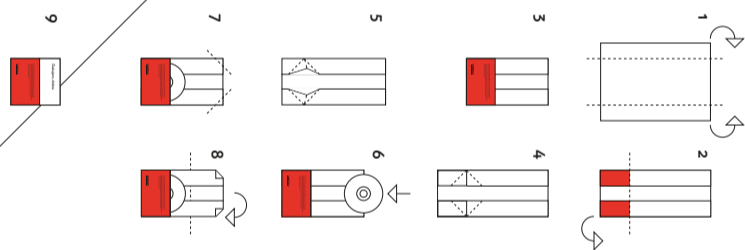
www.screendaily.com
www.variety.com
www.efm-berlinale.de
www.marchedufilm.com

— ZUZANA BIELIKOVÁ

Proč si sám



Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



Film *Ďakujem, dobre* (2009) ponúka nelichotivé a intímne nazretie do života jednej rodiny, v ktorej sa naplno odráža deštrukcia medziľudských vzťahov na pozadí ekonomickej krízy. Na scenárii spolupracovali režisér Mátýás Prikler a scenárista Marek Leščák. Kameramanom filmu bol Milan Balog, o strih sa postarali Maroš Šlapeta a Zuzana Csépló, o zvuk Dušan Kozák a o scénu a kostýmy Erika Gadus. V hlavných úlohách sa predstavili: Béla Várady, Attila Mokos, Xénia Molnár, Anna Ferenczy, Zuzana Mauréry, Milan Vojtela, Ábel Csekes, Barbora Illithová, Juraj Johaničes, Eva Pavlíková a iní. *Ďakujem, dobre* získal cenu slovenských filmových kritikov v kategórii krátky a študentský film za rok 2009 a cenu za najlepší hrany film medzinárodného festivalu študentských filmov Early Melons v Bratislave. Bol ocenený národnou cenou Slnko v sieti za najlepší krátky hrany film. Uviedli ho v rámci súťažnej sekcie Cinéfondation Medzinárodného festivalu v Cannes. Na Medzinárodnom festivale študentských filmov v Tel Avivu získal film cenu za najlepší réžiu. Viac informácií nájdete na www.mphilms.sk.

KINEČKO

Ďakujem, dobre



KINEČKO

Ďakujem, dobre