

program (3/2011)

str. 2:

Škrt (v) o filme: Contenporáneo
Škrt (v) o filme: Argentína – Nová Vlna?

str. 3:

En Face s Pablom Traperom
a Federicom Esquerrom

str. 4:

Nouvelle Vague: Paríž nám patrí
To See or Not To See: Sama v Afrike

str. 5:

To See or Not To See:
Vojdi do prázdna, Na ceste

str. 6:

To See or Not to See: Bibliothèque Pascal
Scratch (v) o filme: 48
Za rohom: Pred ponorením

str. 7:

Za rohom: Pred ponorením

str. 8:

Tvárou v tvár Ivanovi Ostrochovskému

str. 9:

Miro Remo tvárou v tvár
Jaroslavovi „Jarisovi“ Val'kovi
Vidieť či nevidieť: Chránené územie

str. 10:

Palo Bielik a slovenská filmová kultúra
Čítať či nečítať: Viktor Kubal

str. 11:

Matthieu Darras končí na MFF Bratislava
Pozvánka na Early melons 2011

str. 12:

Suterén o filme Rubber
Quentina Dupieuxa

str. 13:

Suterén o filme Rubber
Quentina Dupieuxa

str. 14:

Poza kino: Artyčok.TV

str. 15:

Poza kino: Casting Katarzyny Kozyry

str. 16:

Midpoint: Rozhovor s Barborou
Ondrejčákovou

KINEČKO

číslo 3 / ročník 2011 / cena 1,50 €



*Kinečko lepšie ako perina
zahreje tých čo chodia do kina
odpoveď na hádanku hľadať
radšej než do bazéna plávať.*

editoriál

„Autori si zakryvajú oči pred novými médiami, patologicky sa upínajú k mŕtvym tlačeným formátom a navyše, tvária sa že je to fajň. z kolkeho nevďaka im pritom neprichádza na um neutesena myšlienka smutného benincana¹, ktoremu jedinou vdakou za dotáciu chutným alkoholom je zoznam utulných krcmiciek² a iných intelektuálnych liahni v krásnej Bratislave, v ktorých si z ufaly filantrop³ toto skvele dielo nikdy nezakupi.“

GENDERSTUDENT

(Autor tohto výroku je nemenovaný prispievateľ do fóra KINEČKA na serveri Kyberia.sk)

Ide poštar ide, KINEČKO vám nesie. Tento mesiac si v obálke nájdete už šestnásť strán filmového čítania. Dúfame, že ste ešte nezamrzli, a že vás KINEČKO po troch číslach ešte neomrzelo, pretože je plné aktuálnych textov. Dokonca napriek tomu, že má o štyri A3-ky viac ako to predošlé, opäť sa do neho nezmestilo všetko. Len toľko na úvod pre skeptikov, ktorí sa pýtajú, či ešte máme o čom písať, keď sa toho v slovenskej kinematografii deje tak málo. Málo sa toho nedeje. Väčšinou však máme možnosť dočítať sa iba o špičke ladovca, teda o už dokončených projektoch distribuovaných oficiálnou cestou. Z tvorcov sú nám občasne predstavovaní iba režiséri a v bulvárnejšie ladených médiách herci. To neznamená, že sa nepripravuje množstvo projektov, ani že v oblasti kinematografie neexistujú iné profesie ako réžia či herectvo. Aj preto vám najnovšie KINEČKO prináša napríklad rozhovor s X Jaroslavom „Jarisom“ Val'kom, kameramanom úspešného študentského filmu *Arsy-Versy*, ktorý ste mali možnosť vidieť na DVD v prílohe o-tého čísla KINEČKA. Zhováral sa s ním režisér filmu Miro Remo, ktorý sám s týmto návrhom prišiel, pretože to považoval za skvelú príležitosť dozvedieť sa o svojom, podľa neho výnimočnom kameramanovi a jeho práci niečo viac. Aj keď to na prvý pohľad nie je také zrejme ako niekde v Hollywoode, v prostredí slovenskej kinematografie sa netočia iba filmy, ale aj peniaze a intrigy. Dokonca aj malé a pomerne nové KINEČKO už zakúsilo ich tlak na vlastnej obálke. Absurdne komplikovaná situácia okolo Audiovizuálneho fondu (dnes už netreba chodiť za dvere a Patrik Pašš zaspieval svoju labutiu

pieseň, čím sa však odštartovala súťaž na jeho nástupcu a nástupcov okruh spriaznených duší) a neprehľadnosť prerozdelenia štátnej podpory v STV dala zabráť aj mienkotvorným ambíciám nášho časopisu. Nateraz sme sa však rozhodli nemútiť vodu ešte viac a zostať pri estetických stránkach filmu – donkichotovskými sa snažiť tváriť, že slovenský film je predovšetkým umenie. Jeden ťah v oblasti kinematografického priemyslu, na prvý pohľad ne-nápadný, sa však preda príliš nástojčivo hlásil o našu pozornosť, a to nečakaný odchod Matthieu Darrasa z pozície umeleckého riaditeľa MFF Bratislava. Keďže oficiálna tlačová správa festivalu neposkytuje žiadne vysvetlenie, prečo ďalej na svojej pozícii nebude pôsobiť človek, ktorý „počas dvoch rokov pôsobenia na pozícii umeleckého riaditeľa Medzinárodného filmového festivalu Bratislava presadil viacero prvkov, ktoré posunuli festival bližšie k štandardom renomovaných festivalov v Európe a vdýchol festivalu „artovejši“ charakter“, obrátili sme sa s otázkami priamo na neho. Matthieu Darras sa rozhodol pre KINEČKO spísať dojmy a skúsenosti, zozbierané počas dvojročného pôsobenia vo vedení najväčšieho slovenského filmového festivalu.

Keďže ste sa k toľtomu KINEČKU dostali pravdepodobne vo februári alebo v marci, budeme sa snažiť tak trochu zahriať vašu po celej zime podchladenú divácku a čitateľskú dušu. Preto nájdete v Ceste okolo sveta (teraz už) na šiestich stranách až tri texty venujúce sa argentínskej kinematografii. Na tých istých šiestich stranách si nájdete aj pozvánku na premietanie portugalského dokumentu so stručným názvom 48. Hoci geograficky sa budeme aj v tomto prípade presúvať smerom na juh, nejde o film, ktorý by práve hrial pri srdci. Aspoň si je z čoho vybrať, veď nie každý sa musí chcieť zohrievať. Texty tohto typu hádam príjemne schladia napríklad spomínaného „benincana“, ktorému každopádne zašleme pdf. tohto aj predošlých čísel KINEČKA, a ak pošle adresu, využijeme príležitosť preveriť poštové spojenie Bratislava – Porto-Novo. Od našich poľských partnerov FilmPro sme si požičali rozhovor s kameramanmi nakrúcajúcimi pod vodnou hladinou, napríklad aj v studených vodách Antarktídy či v juhoafrickom delfináriu. Radi by sme týmto článkom uviedli sériu technickejšie

zameraných textov, ktoré sa obracajú predovšetkým na čitateľov – filmových profesionálov.

Ako už možno viacerí z vás postrehli, KINEČKO sa pre svojich čitateľov snaží organizovať aj rôznorodé „netlačené“ akcie, na ktorých máte možnosť zblížovať sa s témami a filmami, o ktorých píšeme. V januári ste si mohli v A4 – nultom priestore pozrieť hudobný dokument *We Don't Care About Music Anyway* – v decembrovom KINEČKU o ňom písal Slavo Krekovič. V tejto chvíli dúfame, že si v marci na tej istej scéne vypočujeme spoločný koncert protagonistov filmu. Vo februári premietame v HotDocku spomínaný portugalský dokument 48. V marci chystá A4 – nultý priestor menšiu sondu do Nového argentínskeho filmu s úvodmi Bašky Námerovej, autorky dvoch z vyššie spomínanej trojice „argentínskych“ textov. Oficiálne zatiaľ toľko, chystá sa toho ale podstatne viac. Neváhajte obracať sa na nás s vašimi vlastnými nápadmi, filmovými a čitateľskými túžbami, ako to minulý mesiac urobil napríklad Oliver Filan (jeho reportáž z festivalu v Pusane si prečítate na stránke www.kinecko.com) alebo Petra Hanáková, s ktorou sme vytvorili pomerne netradičný dialóg dvoch recenzií na knihy. Okrem iného tak dokážete, že KINEČKO naozaj čítate a medzi jeho riadkami nachádzate výzvu k určitému pohybu, dialógu a spoločnej zábave z filmovej reflexie. Pripraviť sa... pozor... 16 strán KINEČKA, ktoré hreje. Dúfame, že sa nikoho z našich (každého osobitne) vážených čitateľov nedotknem, ak toto KINEČKO venujem Uwe, Lacovi a Zuze. Nech ich láska neprestáva hriať.

—
EK

1 Drahý čitateľ a mecenáš KINEČKA, ktorý veľkoryso podporil augustový krst tohto časopisu v naturáliách (zásobil akciu lahodným alkoholickým nápojom), po čom sa natrvalo odsťahoval do spomínanej africkej krajiny, kde nemá prístup k slovenskej tlači, a teda ani k svojmu obľúbenému časopisu.

2 Narážka na niektoré predajné miesta časopisu KINEČKO.

3 Vid' „1“

Contemporáneo: Hraný realizmus Pabla Trapera

“It’s not where you take things from —
it’s where you take them to.”
(GODARD)

Mapovanie prítomnosti, bez zbytočného prehrabávania sa v dejinných udalostiach Argentíny, iba to súčasné, ešte nedefinované. Taký je súčasný argentínsky film alebo jav, ktorým bol tento filmový pohyb zaznamenaný na rozsiahlom území Argentíny, zvonku pomenovaný. Contemporáneo, t. j. súčasný. Sám je ešte nezachytiteľný a ťažko sa od neho môže chcieť, aby čosi jasne ohraničoval. Ako sa vyjadril argentínsky režisér a kritik Sergio Wolf, je to pohyb, ktorý sa nedá obmedziť na jednu generáciu autorov, keďže ide o režisérov v hraničnom rozpätí 23 – 40 rokov, stále aktívne tvoriacich. Jednou z tých starších a vedúcich postáv súčasného argentínskeho filmu (Nuevo Cine Argentina) je Pablo Traperero. Jeho profil bol súčasťou Bratislavského filmového festivalu a jeho film *Svet žeriavov* (Mundo grúa) získal viacero ocenení na BAFIGI 1999. Videla som päť Traperových filmov a nakoniec som sa rozhodla písať o prvom – jeho prvom úspešnom a mojom videom, keďže sa mi zdá byť výstižný z pohľadu argentínskej filmovej situácie. Keby som povedala, že je o starnúcom hudobníkovi, ktorý nie vlastnou vinou strieda zamestnania, má syna, zaľúbi sa do miestnej predavačky v stánku, druhýkrát stratí prácu, rozhodne sa predať auto a odchádza do iného mesta na odporúčanie známych, bola by to pravda, ale nič by ste sa vlastne o Rulovi – hlavnej postave vo *Svete žeriavov* nedozvedeli. Zaujímavejší ako príbeh je tu spôsob rozprávania. *Svet žeriavov* (Mundo grúa) a *Rodina na kolesách* (Familia rodante) sú hranými dokumentmi, vystupujú v nich neherci, a nejde až tak o to, čo a ako hrajú – sú prevažne sami sebou – ide skôr o atmosféru, ktorú spolu s autentickým (reálnym) prostredím tvoria. Lineárnosti rozprávania chýba klasická dramatickosť, neexistuje bod zvratu – každý okamih či situácia je vyvrcholením sama v sebe, a tak sa divák stáva neustálym voyeurom. Zdanlivo sa stále nič nedeje, život plynie, čas na zívanie, kým na plátne sa postupne odkrývajú vzťahy a súvislosti. Obrazy sú tu občas také vyprázdnené, že divák je nútený všimnúť si aj ten najdrobnejší detail a ak ho nenájde napríklad v konverzácii, v správaní postáv, v zveličení, ak nezačne čítať medzi riadkami, začína sa mimovoľne nudiť. Žeby zámerná estetika nudy v *Svete žeriavov*? Film sa môže stať pre diváka mučivo dlhým, asi ako samotný osud hlavného protagonistu Rula. Zdá sa, že snaha o zedefinovanie toho súčasného je v argentínskom filme v kurze. Sociálna kritika sa cez postavy prenáša aj na prostredie, Traperero dokumentuje stav ulíc Buenos Aires v určitom čase (90. roky), mapuje ich sociálny stav. Film sa stáva pamäťou miest. Cítíme šachovnicovú štruktúru amerického urbanizmu, nemožnosť zamestnať sa, automobil ako nevyhnutný prostriedok pre pohyb a motívy presunu z mesta na vidiek či do okrajových štvrtí. Mesto je tu rušné i nevyrazné, či už keď sa Rulo prechádza po strechách rozostavaných vežíakov, alebo ho cítiť v neúmerne malých a zaprataných bytoch, ktoré prinúti jeho syna presťahovať sa ku starej mame na vidiek. Dôraz je kladený na zvukovú kulisu. Napríklad aj v snímke *Carancho* sú zámerne ponechané ruchy mesta aj v interiéroch scénach, mesto často preniká dnu, je neustále prítomné. Scény pobežujúcich sliepok nasledované zábermi rozprávajúcimi sa starých žien, poloinfarkt starej mamy v tme po sfúknutí sviečok na vlastnej narodeninovej torte a podobné (čierno)humorné záblesky potešia. Traperova stratégia spočíva vo výbere aktuálneho problému zo svojho okolia, ktorý ani nie je veľmi objavný (jav spoločnosťou vnímaný, ticho tolerovaný, alebo týkajúci sa len určitej špecifickej skupiny ľudí), a ten sa snaží čo najprirodzenejšie zobraziť. Toto jeho mapovanie, kritické zobrazenie určitého problému, je zrejme čímsi, čo krajine chýbalo, pretože funguje ako nástroj zmeny aj mimo filmovej reality – ako v prípade čiastočného zlepšenia podmienok pre matky vo väzení po distribúcii filmu *Jama levova* (Lion’s den), tak aj pri kritickom zobrazení hromadného zneužívania obetí havárií právnikmi vo filme *Carancho*, či kritike korupcie v policajných kruhoch v *Muž z Buenos Aires* (El bonaerense). V Traperových neskorších filmoch prevláda snaha odhaliť, definovať problém hraním, pričom upúšťa od prostého rozprávania príbehov obrazmi. Je to škoda, obe polohy by mohli fungovať vyvázenejšie – paralelne. A celková argentínska situácia? Argentínske filmy sú (byť je tu dôležité) pokusmi zobraziť to, čo je, aby neskôr, dúfam, mohli smerovať i k tomu Godardovskému „posunúvaniu inam, ďalej“. Krok sun krok.

—
NATÁLIA VEKÁ

ARGENTÍNA - NOVÁ VLNA?

Čo priniesli nové vlny z Argentíny?

Počas 36. ročníka letnej filmovej školy v Uherskom hradišti (2010) bol „nový latinsko-americký film“ jednou z hlavných tém v programe festivalu. Termín, do ktorého dnes spadá celá Latinská Amerika, pôvodne pochádza zo slova „Nuevo Cine Argentina“ (nová argentínska vlna). Kritici ním začali označovať mladých argentínskych režisérov, ktorí prenikli na prestížne európske festivaly. Samotní režiséri však nemali žiaden program, ani sa nikdy nepovažovali za skupinu, každý z nich tvoril ako samostatná tvorivá osobnosť. Napriek tomu pre kritiku aj laické publikum majú tieto filmy znaky, ktoré ich spájajú. Zaujímavý je aj fakt, že „nová vlna“ existuje už dlho a je vlastne stará, avšak najvýraznejšie ohlasy zaznamenala až v posledných desiatich rokoch. Desiatky rokov jej fungovania zahŕňajú mnoho mien, preto spomeniem len pár z nich. Mój výber je osobný, a teda nie vždy závisí od úspechov tvorcov v zahraničí, či na domácej pôde, aj keď väčšina filmov, ktoré som vybrala, získala ceny minimálne na menších festivaloch. Najväčšou hviezdou, ktorá otvorila argentínskej mladej kinematografii dvere do európskeho filmového povedomia, sa dnes zdá byť režisérka Lucretia Martel. Jej najslávnejším filmom sa stala *Bažina* (La ciénaga, 2005). Na tomto filme sa dá dobre ukázať, čo je dnes pre divákov vlastne také fascinujúce na argentínskej kinematografii. *Bažina* sa odohráva v severozápadnej časti Argentíny, v buržoáznom dome, odrezanom od civilizácie – akoby medzi horami, z ktorých neustále visí vlhkosť ťažkého horúceho sparna. Táto vlhkosť, lepkavosť, horúčosť a dusno je pre diváka citelne a nepríjemné. Klimatické podmienky tu podmieňujú aj konanie postáv aj tempo filmu, ktorý sa vlečie ako psie dni. Téma schátralého a prehnitého sveta strednej vrstvy spoločnosti nie je sice ničím nová, ale Lucretia Martel s ňou narába metaforickým jazykom, pričom využíva nielen počasie, ale aj rôzne iné odkazy, ktoré sú špecifické len pre Argentínu (rozdielnosť postavenia Indiánov v krajine alebo zjavenie Panny Márie, ktoré beží v televíznom spravodajstve), prostredia strihané do lineárnej linky príbehu, ktoré nie sme schopní presne lokalizovať, no ktoré presne zapadnú do tvorby sveta, ktorý nám film chce ukázať. Lucretiu Martel považujem za špecifickú aj v tom, že cez svoje filmy stavia do pozornosti tému postavenia ženy v Argentíne, čo je téma veľmi komplikovaná. Túto otázku nezjednodušuje na feministický útok, ale skôr ju kóduje do celej sociálno-spoločenskej siete rôzne prepletených vzťahov a prostredí. Z tohto hľadiska je tvorbe Martelovej blízka ďalšia režisérka, Lucia Puenzo. Jej dva filmy, *XXY* (2007) a *El niño pez* (2009) každý iným spôsobom riešia zložité postavenie človeka, ktoré je určené pohlavím, sexualitou, sociálnym pôvodom či rasou. *XXY* hovorí o tejto problematike prostredníctvom dospievajúcej postavy, ktorá sa má rozhodnúť, či sa stane mužom alebo ženou. *El niño pez* je zas príbehom lásky dvoch mladých žien, ktoré rozdeľuje sociálne postavenie. Tieto témy samy osebe nemusia byť zaujímavé. Ide však o prácu s nimi, ktorá je iná a využíva nové formy rozprávania filmom. *El niño pez* je príbeh rozprávaný očami neidentifikovateľnej bytosti (možno psa), využíva bohatú snovnosť prírody a jej možných svetov. Rovnako tak *XXY* využíva prírodu a najmä zvieratá ako prvky, ktorými je možné rozprávať v ďalších významoch, ktoré sú s človekom a jeho bytím vo svete (v spoločnosti) prepojené. Nakoniec by som k týmto dvom režisérkam pripojila ešte režiséra Luisa Ortegu s filmom *Monobloc* (2005), ktorý je zo všetkých troch tvorcov pre mňa najextrémnejší, čo sa týka prepájania metafory a reality. *Monobloc* sa odohráva na opustenom mieste, ktoré pôsobí ako surrealistická vízia predapokalyptického rozpadajúceho sa sveta. Takisto ako v *Bažine* na nás dolahne pocit ťažkosti pohybu a dýchania, spôsobený vonkajšími podmienkami, v ktorých postavy žijú. V *Monoblocu* ide o príbeh troch žien: matky, dcéry s kratšou nohou a starej ženy, susedky z vedľajšieho bytu. Všetky tri ženy, medzi ktorými sa odohrávajú absurdné dialógy majú základný problém nenaplnenia životných túžob a snov. Ich naplneniu bránia práve vonkajšie vplyvy: svetlo či skôr žiarenie, metaforické prostredie medzi budúcnosťou a rozpadnutou minulosťou, v ktorom sú odrezané od skutočného sveta a života. To všetko podmieňuje neustálu absenciu akcie a nemožnosť vymaniť sa z prázdnej rutiny, ktorú žijú.

Odliv súčasnej argentínskej kinematografie alebo ako sa vymaniť z prívluhu novej vlny?

Keď som sa na festivale IFF v Bratislave stretla s Pablom Traperom, pokladaným za jedného zo zakladateľov novej argentínskej vlny a v rozhovore mu položila otázku, na ktorú v ten deň musel odpovedať väčšine novinárov predomnou, teda otázku o vzniku novej vlny v Argentíne, okrem iného na ňu odpovedal tak, že to, čo trvá pätnásť či dvadsať rokov už predsa dnes nemôže byť nové. Z toho ako sa Pablo k otázke postavil a z ďalších jeho odpovedí mám pocit, že mladý režiséri sa snažia z nálepky novej vlny vymaniť. Z filmov posledných rokov je pre mňa zaujímavá skutočnosť, že sa režiséri zameriavajú často na žánrovú tvorbu,

a tá z môjho pohľadu spôsobuje pokles kvality a originality. Naopak upúšťajú od možného svojského charakteru filmov špecifických pre nich, ktorý sme vídali vo filmoch novej vlny. Okrem toho, že v rámci žánru sa tu väčšinou objaví téma, ktorá je špecifická pre Argentínu ako krajinu a skoro vždy sa tak stavia kriticky ku vybraným sociálno-politickým problémom, sa vlastne nedá povedať, že by boli tieto filmy významným filmárskym počínom. Sám Pablo Trapero nakrúca dnes vlastne žánrové filmy. Jeho nový film *Carancho* (2010) je pokusom o akýsi nový noir film, ktorý však zároveň rieši mnohé reálne problémy v Argentíne, ako je korupcia, podvody, mafiánske či metamafiánske zoskupenia, a vychádza z dokumentárne poňatej reality automobilových nehôd v krajine. Rovnako tak veľmi úspešný film *Tajomstvo v ich očiach* (El secreto de sus ojos, 2009) režiséra Juana Josého Campanelli je dielo, ktoré mieša žánre romantického filmu, drámy a thrilleru či detektívky, avšak postihuje tiež korupciu, alebo neschopnosť právneho systému v Argentíne. Ďalší významný režisér Adrián Caetano, ktorý nakrútil výborný film *Bolivia* (2001), s tempom vlastným novej vlne a poetikou, ktorá nepotrebuje žánrové barličky, sa ubera týmto smerom. V novšom filme *Kronika jedného útoku* (Crónica de una fuga, 2006) síce spracováva dôležitú tému z nepríjemnej histórie Argentíny: nelegálne únosy mučenie a zabíjanie „teroristov“ (študentov pripravujúcich revolúciu), avšak na druhej strane požičiava si obrazovosť a iné filmové postupy, ktoré sú vlastne skôr americkým akčným filmom, či thrillerom, než by hľadal svoju štylistiku. Fabián Bielinsky, režisér filmu *Deväť kráľovien* (Nueve reinas, 2000), ktorý je portrétom dvoch podvodníkov a vidieť v ňom inšpiráciu ani nie tak z novej vlny, ako skôr nezávislých európskych filmov, dáva napriek tomu filmu svojský charakter. Cítiť tu prirodzenú radosť z hry hercov ako aj režiséra s divákom. Avšak ďalší jeho film *Aura* (El Aura, 2005), ktorý sa pohybuje na hranici existenciálnej drámy a thrilleru, je pre mňa až prílišným konštruktom, stavajúcim na obrazovej efektivosti a postavy, ktoré sú okrem tej hlavnej bezvaré a použité práve ako figúry žánru, ma nezaujímajú, lebo sa objavujú v každom druhom akčnom filme alebo thrilleri. Ďalším pre mňa zaujímavým pozorovaním je, že sa v súčasnosti argentínski režiséri orientujú len na malé „bezpečné“ spektrum hereckých hviezd. Ricardo Darin je určite výborný herec, ale zostáva len v jednej polohe. Podobne je to u Georgea Clooneyho, na ktorého sa skôr rola píše, než by on zapadal do nej. To je potom dôvodom, že po vzhľadnutí viacerých filmov s ním sa nad jeho výkonom už vôbec nepozastavíte. Soledad Villamil je zas ženským príkladom hereckej hviezdy, ktorá však pravdepodobne už neprekona svoju mainstreamovosť, a rovnako s ňou ani filmy, do ktorých je obsadzovaná.

Malé rozčerenia tej istej hladiny

Napriek tomu si myslím, že existuje pár filmov, ktoré stoja za zmienku, možno preto, že sa pokúšajú nájsť si svoje nové miesto vedľa slávnej predchodkyne, teda novej vlny, čo zjavne nie je ľahké. Zaujal ma film Marcela Piñeyra *Metóda* (El Método, 2005), ktorý uzaviera postavy do prostredia jednej miestnosti v anonymnej firme a núti ich ukazovať cez chladné hry ich tváre, ktoré odhalujú jednak strategické myslenie, ale aj charakter. Od začiatku je hra nastavená tak, že divákovi je jasné, že vyhrá (no zároveň prehrá) len ten najotrljší, avšak aj tak je toto pozorovanie hercov v kľetke veľmi zaujímavé, pretože divák sa sám do miestnosti určitým spôsobom dostáva a je tak nepriamo zainteresovaný svojím myslením. Vtipný sa mi javí aj kontrast antiglobalistických protestov a hlavnej linky hercov uzavretých v budove veľkej korporáčnej firmy. Pekným pokusom je tiež film *Týždeň sami* (Una semana solos, 2007), ktorý nakrútila Celina Murga. Herecké výkony dospievajúcich detí sú prirodzené, zobrazenie letnej nudy a akéhosi pocitu, že si môžu dovoliť úplne všetko a nenesú za to zodpovednosť, lebo ich svet nikdy neboli ničím ohrozený, je takisto presvedčivé. Takisto ich pocit vylúčnosti závislý od toho, do akej spoločenskej vrstvy patria, je do príbehu dobre zakomponovaný cez postavu, ktorá je v úplne inej pozícii a teda nikdy nebude prijatá. Nápad s ložením do priestorov, ktoré sú opustené aj keď obývané, sa mi páči, lebo ho pokladám za súčasné, a ešte nie tak veľmi spracované tému, teda tému mesta ako ihriska. Myslím, že sa však ešte stále nedá úplne hovoriť o pokusoch, ktoré by dnes boli tak silné, aby mohli zo siene slávy festivalov, ako je Cannes či Berlinalo, vytlačiť mená argentínskej novej vlny. To čo ma fascinovalo na jej filmoch či na ďalších, ktoré sa do nej dajú začleniť, sa dnes už v Argentíne skôr nenakrúca, a tak je to správne. Nová vlna vznikla z potreby vymedziť sa voči niečomu starému a robiť filmy inak. Možno práve to potrebuje mladá generácia filmárov Argentíny, ktorých ešte nevidíme, a možno práve oni budú zas o pätnásť rokov vyvolávaní do filmového neba.

—
BAŠKA NÁMEROVÁ

(Autorka je študentka scenáristiky na FAMU.)

záber z filmu Rodina na kolesách, zdroj: Matanza Cine

Čakanie na Pabla Trapera

alebo interview na 15 minút

Rozhovor s **Pablom Traperom** (PT) sa vlastne začal už počas jeho tlačovky, ktorú usporiadal Medzinárodný filmový festival Bratislava. S hrôzou som počas nej zisťovala, že mám pre neho takmer všetky otázky rovnaké a narýchlo som vymýšľala v hlave nové. Mojou záchranou bola Debora, ktorá mi pomohla preložiť celú prípravu na rozhovor do angličtiny, a tiež Pablova angličtina, ktorá je zhruba na podobnej úrovni ako moja.

A tak čakáme pred Chez David, kde s Pablom a Federicom Esquerrom (FE, Traperov dvorný zvukár a herec – pozn. red.) sedia iní novinári. Keď sa odhodláme vstúpiť dnu, vybehne na nás jeden z nich s prosbou, aby sme im ešte dali pár minút, lebo Pablo a Federico prišli neskoro. Čakáme. A keď sme už na rade, vieme že máme 15 – 20 minút. Otázka na taký čas máme príliš veľa. Vybrala som teda len tie, na ktoré som najviac chcela vedieť odpovede a ktoré sa mi zdali v tom momente podstatné. Podávame si ruky, smeje sa, hovoria, že sú unavení a po opici po večerajšom večierku. Rozhovory ich vraj neunavujú, hm. Tlačí nás čas, takže takmer hneď ako sa zoznámime, padne prvá otázka.

BN: Čo vás priviedlo k tomu, že ste začali robiť filmy? Aké pre vás bolo štúdium na filmovej univerzite? Čo to pre vás znamenalo?

PT: Jedna z vecí, ktoré mi pomohli rozhodnúť sa pre filmy bolo to, že som ich miloval ako divák. Nikdy som nebol ten typ režiséra, ktorý o svojom budúcom povolání snívá od piatich rokov. Všetko sa dialo v rámci procesu. Ako tínedžer som hrával v divadle. A keď som doštudoval, škola ma prizvala, aby som viedol divadelný krúžok pre deti. Tak som teda učil deti od osem do dvanásť rokov. A tam som začal písať. No a potom som študoval architektúru. Jednoducho, množstvo vecí určilo smer, ktorým som sa neskôr rozhodol uberať.

Pre mňa bola univerzita super. Fakt. Z toho obdobia mám skvelé spomienky. Nielen kvôli hodinám filmu, ale aj vďaka všetkému ostatnému, čo sme tam vtedy zažívali. Na vysokú školu som začal chodiť v roku 1991. V tom istom roku bola škola zároveň i založená, takže sme videli proces toho, ako univerzita vznikala. My sme boli tí, s ktorými začínali. Boli sme pre nich niečo ako pokusné králiky, ich prví študenti. Myslím si, že pre niekoho, kto má rád film, je univerzita veľmi dôležitá. Škola pomáha ľuďom udržať si kontakt s filmovou históriou a zároveň aj s technickými znalosťami. Takže štúdium na filmovej škole môže byť veľmi užitočné. Najmä ak inak nemáte nikoho, na koho sa môžete obrátiť. Ak nemáte žiadnych priateľov v oblasti filmu. Prinajmenšom je to aspoň najlepší spôsob ako začať.

BN: S Federicom ste sa stretli na univerzite?

FE: Áno. Ja som nastúpil v roku 1996, v dobe keď Pablo už skončil a učil tam. Tak sme sa stretli a...

PT: Určite sme sa stretli na nejakej párty.

BN: A študovali ste teda filmovú réžiu?

FE: Áno, obaja sme študovali filmovú réžiu. To je tiež dobré na škole – stretneš ľudí, navzájom sa podporujete v robení svojich vecí, pomáhate priateľom a oni zas pomáhajú vám. Pablo akurát pracoval na svojom prvom filme a prišiel na školu s tým, že hľadá mladých študentov, aby mu pomohli. Veľmi dobre sa nám spolupracovalo, tak sme v tom teda pokračovali. Teraz je to už dvadsaťpäť rokov. A tiež sme začali spolupracovať s ďalšími ľuďmi z tej našej alebo aj z iných filmových škôl. Dávaš niečo ľuďom a oni zas dávajú niečo tebe...

PT: Napríklad aj môj kameraman je z toho istého ročníka. Nakrútili sme spolu môj prvý krátky film. Som veľmi hrdý na to, čo sme vtedy spolu dokázali vytvoriť a dnes sme všetci už takpovediac profesionáli. No stále sa cítime tak trochu ako amatéri. To, že sa navzájom dobre poznáme a dokážeme zapadnúť do jedného konceptu nám dodáva odvahu riskovať. Nemali sme radi generáciu režisérov, ktorí

nakrúcali a boli populárni v Argentíne za našich študentských čias. Boli sme ako keby „generácia sirôt“, nemali sme žiadnych „otcov“, žiadne vzory, ku ktorým by sme vzhliadali. Začali sme od nuly, z ničoho. Mali sme pocit, že všetci filmári pred nami to jednoducho nerobili „správne“. Boli sme dosť drzí a nezaujímali sme sa o nich. Začali sme od toho, že sme si určili, kam ísť nechceme. Mohli sme sami seba povedať: Nechceme robiť také filmy. To je začiatkový bod.

BN: Vznikla skupina *Nuevo Cine Argentina* priamo na univerzite?

PT: Nie, my sme nemali nič spoločné s hnutím. Nemali sme žiaden manifest, nemali sme žiadnu veľkú ideu, len sme sa učili, ako robiť filmy. Vyzeralo to asi tak, že sme desiat sedeli za stolom a debatovali o tom, ako budeme robiť filmy takto a nie takto, s takými a takými technickými možnosťami. Určili sme si nejaké ciele.

FE: (o N. C. A.) To prišlo potom. Začali sme nakrúcať filmy a potom prišli kritici a povedali, že sme *Nuevo Cine Argentina*.

BN: Hej, hej, tak je to vždy...

PT: No, oni to stále volajú „Nuevo“, ale to hnutie má už 15 rokov... Tak čo to vlastne znamená?

FE: No, už to nie je také nové...

BN: A čo je teda teraz „nové“ pre vás v Argentíne?

PT: Čo je nové? Nová generácia stále ešte len prichádza. Ešte úplne neprišla. Nie?

FE: Myslím si, že pred nami bola diera, medzera. Začali sme od nuly a pokračujeme. Možno bude mladšia generácia študentov filmových škôl inšpirovaná našimi filmami...

PT: Alebo si povedia: Nechceme robiť to, čo oni... Ale to je v poriadku. Viem, že sa to stane. Ja chcem ale nakrútiť ešte viac filmov, takže musím spolupracovať aj s mladšou generáciou a vytvárať si tak trochu svojich nasledovníkov.

BN: Spolupracujete teda s mladými filmármi?

PT: Áno, áno, snažím sa. Mám tiež produkčnú spoločnosť, kde produkuje filmy aj iných filmárov. Väčšina z nich je mladšia. Myslím si, že to je spôsob ako vrátiť kinematografii to, čo som z nej získal. Pomáhať priateľom a nielen priateľom, ale všetkým režisérom, ktorí robia filmy. Zároveň je to pre mňa spôsob, ako sa učím nové veci, spoznávať rozdielne pohľady na film, nové technické možnosti, ktoré sa rozširujú a obnovujú každý deň. Ak by som sa venoval len svojim vlastným filmom, ostal by som v tom istom kruhu. Takže byť s inými ľuďmi, ktorí tvoria filmy, je tiež spôsob, ako sa posúvať dopredu.

BN: Videla som argentínsky film *Tajomstvo v ich očiach* (El secreto de sus ojos), ktorý je považovaný za film noir a je to príbeh o láske. Váš najnovší film *Carancho* je taktiež považovaný za film noir a tiež je to vlastne ľubostný príbeh. Okrem toho hrá v oboch filmoch ten istý herec. Je toto všetko len náhoda alebo ste to robili zámerne?

PT: Bola to naozaj len zhoda okolností. Keď som stretol Ricarda a spýtal sa ho, či by so mnou nechcel spolupracovať na *Caranchovi*, začínali práve nakrúcať film *Tajomstvo v ich očiach*. Takže som o tom vôbec nevedel. Nielen ja ale nikto. Ten film bol vtedy ešte len v procese nakrúcania. Ja som nakrúcal jeden rok po tom, ale všetko, čo sa stalo v spojitosti s *Tajomstvo v ich očiach*, napríklad už len to, že bol naozaj úspešný v rámci Oscarov, sa odohrávalo počas výroby *Carancho*. Takže to naozaj bola len náhoda. Tieto dva filmy sú veľmi odlišné, ale zároveň majú mnoho spoločného.

Určite to však nebolo nijakým spôsobom vypočítavo prepojené s úspechom prvého filmu. No

ale, môže to tak pôsobiť – je tam ten istý herec, hrá právnika, je tam určitá noir zápleтка...

BN: Pre mňa je *Carancho* viac noir, čo sa filmovej štylistiky a postupov týka.

PT: Ja si ani nemyslím, že *Tajomstvo v ich očiach* je noir. Možno ho tak označujú kritici. Poznám totiž režiséra. Rozprávali sme sa o jeho filme a myslím, že ani on sám by ho neoznačil ako noir. Ale zato ja som si istý, že *Carancho* je noir (smiech).

BN: Naozaj sa mi páčil film *Rodina na kolesách* (Familia rodante) a chcela by som sa opýtať, nakoľko bola dôležitá improvizácia pri tomto filme.

PT: Ten film bol nočná mora.

BN: Bol ten film nakrútený presne podľa scenára? Bolo z neho totiž cítiť veľa autenticity a pre mňa bolo dosť zaujímavé, že som mala pocit, akoby všetky postavy boli hlavné a boli viac alebo menej rovnako dôležité. Ako ste to dosiahli, a hlavne v scénach, kde je naraz prítomných viacero postáv?

PT: Scenár k filmu *Rodina na kolesách* som napísal ešte pred tým, ako som písal *Svet žeriovov* (Mundo grúa) a *El Bonaerense*. Mal to byť pôvodne môj prvý film. Napísal som scenár, prišiel som s ním za produkciou a všetci tam na mňa pozerali so slovami: „To neurobíte, nedokázate nakrútiť tento film ako váš debut. Je príliš komplikovaný, je v ňom príliš veľa postáv, chcete nakrúcať na príliš dlhej vzdialenosti. Nemôžeme na tom s vami spolupracovať.“ Po dvoch alebo troch takýchto odpovediach som sa rozhodol, že sa dočasne vzdám a pustil som sa do *Svet žeriovov*. *Rodinu na kolesách* som písal tak trochu podľa svojej starej mamy, ktorá tam aj hrá. Výsledný film ide vlastne skoro presne podľa scenára. Keď sme sa do neho pustili, ukázalo sa, že je to väčší a zložitejší projekt, ako sme pôvodne čakali. Bolo naozaj dosť zložité nakrúcať s toľkými hercami, vôbec s toľkými ľuďmi. Precestovali sme z Buenos Aires na sever asi 2000 km so všetkými hercami, technikmi, rodinami hercov, šoférmi... dokopy to bolo asi deväťdesiat ľudí cestujúcich v 40-stupňových horúčavách po veľmi zvláštnych lokáciách. Pre mňa i pre celý štáb to bolo veľmi náročné. Takže je to tak pol na pol, čo sa týka vernosti scenára. Boli v ňom veci, ktoré sa nakrútili. Iné som musel zmeniť, alebo vznikli počas nakrúcania. Ale celkovo sa film scenáru veľmi nevdialil. Sú tam iné repliky, ale nie sú až také vzdialené pôvodnej verzii. Veľa vecí sa menilo v rámci procesu, ale menili sa tým istým smerom. Postavili sme „pojzdne ateliéry“ so stenami a svetlami – boli to ateliéry postavené na nákladiakoch zo šesťdesiatych rokov. Fakt šialené. Tie isté nákladiaky vidno aj vo filme, v hlavných záberoch.

BN: Vo filme *El Bonaerense* ma zaujala scéna, v ktorej El Zapa podpisuje dokument o svojom povýšení a v druhom pláne záberu je socha Panny Márie. Môžeme ju vidieť aj v iných scénach. Išlo len o iróniu, alebo to malo aj nejaký iný význam?

PT: Hm... nie, to nie je irónia...

BN: Pred touto scénou je totiž scéna, v ktorej zastrelia muža.

PT: Áno, áno. Ďakujem za pripomenutie. Je to dlhý záber, v ktorom sa dlho neobjavia žiadni herci. Až neskôr vojdú do izby. Je tam soška Panny Márie a zástavy: argentínska a vlajka provincie. V strede medzi nimi je Panna Mária. Nebola to irónia, ale niečo, čo na takýchto miestach býva. Často spolu môžete vidieť zástavy a náboženské symboly. Chcel som tomu

nechať skôr iba abstraktný význam. V predošlej scéne je výstrel. Neviete, čo sa stalo a ten výstrel odznie asi minútu predtým, ako postavy prídu na scénu. V tej chvíli rozmýšľate, čo sa mohlo stať, čo sa stane, a je tam Panna Mária ako obraz, ako vízia, ako predstava, možno jednej z postáv. Nie realistický pocit. Takže to tam bolo na to, aby vás to prinútilo rozmýšľať, čo sa mohlo predtým udiť. Tá scéna nemá nijaký náboženský alebo mystický význam. Vo filme je viac kvôli ovplyvneniu vnímania. Nie je v nej žiaden zvuk. Na chvíľu je úplné ticho a potom sa zvuk pomaly zosilňuje.

BN: Príbeh filmu *Levia diera* (Leonera) sa odohráva vo väzení. Pracovali ste so skutočnými väzňami? Aké boli podmienky pri nakrúcaní? Zaujímalo by ma, či tí väzni videli hotový film a ak áno, aký bol ich názor.

PT: Natáčali sme v troch rôznych väzeniach.

V prvom je Julia so spoluväzenkyňami a deťmi. To bolo väzenie, ktoré bolo postavené, ale ešte nefungovalo – takže pre nás to bolo podobné ako práca v ateliéroch. Mali sme tam herečky a hercov. Niektoré herečky boli nejakým spôsobom veľmi blízko k práci vo väzení, alebo mali v rodine niekoho, kto bol vo väzení. Keď

Julia navštívi Ramida v ďalšom väzení – to už je skutočné väzenie so skutočnými väzňami. A to tretie väzenie, kde je Julia bez dieťaťa, to bolo väzenie, ktoré bolo v prevádzke, tiež so skutočnými väzňami. Keď sme tam prišli asi o rok neskôr, ukázať im film, bolo to veľmi intenzívne a dojemné. Niečo veľmi citlivé pre nich aj pre nás, pretože sa pozerali na samých seba na obrazovke. Pozorovali svoju realitu zmiešanú s fikciou na tých istých miestach, kde žili. Bolo to fakt intenzívne a trochu rozpačité, ale dobré. Nakoniec veľmi dobré.

FE: Bolo to nebezpečné. Boli sme tam zamknutí so samými väzňami. Báli sme sa (smiech). Museli každého identifikovať...

PT: Myslíš v tom fungujúcom väzení?

FE: Hej, hej, bolo tam veľa bezpečnostných kontrol.

PT: Boli sme ako väzni. Keď sme chceli ísť na toalety, museli sme ísť so strážnikom

BN: Aj vy?

PT: Viac-menej, lebo nás chceli ochraňovať a uistiť sa, že sa nestratíme uprostred toho obrovského komplexu budov.

FE: Alebo by niektorí väzni mohli predstierať, že sú členmi štábu a utiecť! (smiech)

BN: Takže, asi posledná otázka. Čo si myslíte o politickej situácii v Argentíne po diktatúre? Myslíte, že je to téma alebo problém, ktorý by mal byť reflektovaný v súčasných umeleckých projektoch?

PT: Demokracia je späť už od roku 1983 a odvtedy až po deväťdesiate roky sa o tom urobilo veľa filmov. Niektoré boli dobré, niektoré nie. Jeden dokonca vyhral Oscara v roku 1989. Ale presne si nepamätám názov...

V tomto momente na okno klope pani, ktorá volá Pabla na premietanie. Pablo sa v polke vety zastaví a hneď sa obaja postaví na odchod. Rýchlo si s nimi podávame ruky a lúčime sa.

—

BAŠKA NÁMEROVÁ

Z angličtiny prekladala Debora Pastirčáková.

záber z filmu *Paríž nám patrí*, zdroj: AlloCiné

Komu patrí Paríž?

Paríž nám patrí

„Paríž nepatrí nikomu.“
(PÉGUY)

Približne v polovici filmu *Nikto ma nemá rád* (*Les quatre cents coups*, 1959) François Truffaut sa nachádza scéna, v rámci ktorej sa rodina Doinelovcov vydá do kina. Keď sa otec opýta, čo dávajú, matka odvetí – *Paríž nám patrí* (*Paris nous appartient*, 1961). Rivettov celovečerný debut nebol v dobe uvedenia toho Truffautovho ešte dokončený, hoci ho prvý menovaný začal nakrúcať pred tým druhým (premiéru mal až v decembri 1961, *Nikto ma nemá rád* už v lete 1959).

„... chaotický svet, no nie absurdný, taký, ako ten v ktorom žijeme; rozbieha sa do všetkých strán, no s jasným cieľom, aj keď ten my nepoznáme.“ Takto divadelný režisér Gérard opisuje svet Shakespearovej hry *Perikles* jednej z herečiek, mladej študentke literatúry Anne. Zároveň ide, zdá sa, o mimoriadne presnú charakteristiku sveta Rivettovho filmu. Obýva ho veľké množstvo postáv, ktorých vzťahy sa pred divákom odhaľujú postupne v jednotlivých scénach (výstupoch). Zápletky sa začne odvíjať od tajomného mŕtveho Juana (spáchal samovraždu? bol zavraždený?), pričom ho ani na sekundu nevidíme. Podobným MacGuffinom je zjavne aj nahrávka jeho gitarových improvizácií. Dej sa následne kľukatí v sústredných kružniciach (alebo je to špirála?) okolo pátrania Anne po dôvodoch Juanovej smrti a Gérarda a jeho skúšok. Rozbieha sa do všetkých strán, aby sa niektoré „výjazdy“ ukázali ako slepé uličky. Vyhostený americký novinár Philip Kaufman (McCarthyizmus) rozpráva o sprisahani svetových rozmerov. Údajne kvôli nemu umrel Juan a Philip predpovedá podobný osud aj Gérardovi. V blízkosti oboch mužov sa pohybuje franco-američanka Terry – má so smrťou jedného a s tajomnou hrozbou pre druhého práve ona niečo dočinenia? A ako s tým všetkým súvisí doktor ekonómie de Georges, pre ktorého pracuje aj brat Anne, Pierre?

Podľa svedectva François Truffaut, Rivette začal nakrúcať *Paríž nám patrí* v lete roku 1958. Scenár bol napísaný už niekoľko mesiacov, no producentov nezaujímal. Rivette si požičal 80 000 frankov od Cahiers du cinéma na niekoľko škatúl filmu, kamera a laboratórium boli na úver a technici a herci boli najatí ako partneri „s plnou účasťou“. „V júli 1958, keď začal nakrúcať *Paríž nám patrí*, Rivettovým problémom bolo zohnať do nedele dosť peňazí na to, aby sa v pondelok opäť mohlo pracovať. A aká práca to bola! Mocná rieka filmu, tridsať postáv, tridsať lokácií, nočné scény a scény úsvitu. On to všetko spravil bez sekretárky, bez manažéra, bez auta, za pár drobných – a v takom období roka, keď všetci odchádzali na dovolenky.“¹ Bolo by hádam banálne povedať, že hlavným protagonistom Rivettovho filmu je Paríž, no jednako mi to až príliš neodbytné prichádza opakované na myseľ. Hoci mnohé filmy novej vlny zachytávajú dobový Paríž v rôznych podobách (od Godardovho *Na konci s dychom*, cez už spomínaný Truffautov *Nikto ma nemá rád*, Chabrolove *Dobré dievčatá* (*Les bonnes femmes*, 1960) až po Rohmerove *Znamenie leva* (*Le Signe du*

lion, 1962), nie náhodou sa názov veľkomesta ocitá v názve Rivettovho diela. Na viacerých miestach nás Rivette prevádza vyľudnenými ulicami (ide najmä o tzv. prechádzky – balady – v tomto prípade zastúpené príjazdom vlaku do stanice v úvodnej sekvencii či viacerými jazdami automobilmi, taxíkmi²), ukazuje nám parížske strechy, byty, zákutia, kaviarne... Pozoruhodné je, do akej miery sa Rivettovi darí udržiavať dojem, že okrem aktérov jeho siete útržkov príbehov v meste vlastne takmer nikoho niet. Ak aj áno, ide o neurčité príznaky, fantómov, siluety. Režisér ponúka veľmi podobnú víziu slnkom rozhorúčeného mesta o viac než dekádu neskôr, v *Céline a Julie si vyšli na loď* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974). V oboch prípadoch je práve genius loci iniciátorom hry, v ktorej sa prelína divadlo a život, resp. skutočnosť a fantázia do takej miery, že ostáva len jedinú: fikcia plná medzier, skratiek, mnohoznačnosti a odbočiek. Tak nejako by sa dal pomenovať jeden z hlavných cieľov a motívov tvorby Jacqua Rivetta. Projekcia nedokončeného filmu v *Nikto ma nemá rád* je teda len jeho potvrdením a predĺžením. Na záver ešte raz slová François Truffaut: „Začalo sa to vďaka Rivettovi. Z nás všetkých bol najdovokejšie odhodlaný pohnúť sa. (...) Z celej našej bandy fanatikov bol Rivette ten najfanatickejší.“ A na adresu *Paríž nám patrí*: „Nechajúc bokom podmienky, za akých bol nakrútený, *Paríž nám patrí* je najviac 'režirovaný' zo všetkých filmov, ktoré vzišli z okruhu tímu Cahiers du cinéma. Je to film, v ktorom sa technické ťažkosti neobchádzajú úskokmi, ale čelí sa im priamo, jednej po druhej, s tvrdošijnou pýchou, poctivosťou a dôverou starej ruky.“³

—
MM

Venované Samuelovi.

¹ Pozri: Truffaut, François: *Paris nous appartient*. IN: *The Films in My Life*. The Touchstone Edition. New York: Simon & Schuster, Inc., 1985, s. 320–323

² O prechádzke – balade, resp. širšie – o forme prechádzky a jej úlohe vo filmoch novej vlny (aj s ohľadom na *Paríž nám patrí*) pozri viac: Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000, s. 250–251.

³ Pre oba citáty pozri: Truffaut, François: *Paris nous appartient*. IN: *The Films in My Life*. The Touchstone Edition. New York: Simon & Schuster, Inc., 1985, s. 320–323

BIELY MATERIÁL

Sama v Afrike

White Material, réžia: Claire Denis,
Francúzsko, 2009
V slovenských kinách od 3. marca
(prináša: ASFK)

Claire Denis je pozoruhodná režisérka. Rozporuplne prijímaná. Milovaná aj zatracovaná. Je inštitúciou sama osebe. Donedávna bola v centre pozornosti vďaka filmu *Votrelec* (*L'Intrus*) z roku 2004, ktorý slávnostne uzatváral režisérkinu komplexnú retrospektívu vo viedenskom Filmmuseum. Je to nekompromisná filozofická esej s mnohými naratívnymi dobrodružstvami a mnohovrstevnými symbolickými plánmi. Napínava úvaha o vine, treste a osamelosti akoby inšpirovaná Josephom Conradom. Aj keď tu Claire Denis zase raz zmenila žáner, ide opäť o film s príbehom a hercami, so silným dramatickým konfliktom a psychologizáciou postáv, s programovým zobrazovaním brutality ako všednosti. Takže je viac menej v intenciiach tvorby režisérky, charakteristický rukopisom a štýlom. Podobne ako i jej najnovšie dielo. Ale povedzme v prípade experimentálnej *Peknej práce* (*Beau travail*) z roku 1999 to neplatí. Tento skoro až dokonalý film bez dialógov o cudzineckej légii je totiž výnimkou ešte aj v doterajšej výnimočnej filmografii tejto zvláštnej Francúzky, ktorá strávila detstvo v Afrike. Po skončení štúdia filmovej réžie na parížskom IDHEC robila asistentku Jimovi Jarmuschovi a Wimovi Wendersovi. To však len na ilustráciu doterajšej práce jednej z najinšpiratívnejších režisérok, ktorá spolu s Kírou Muratovou reprezentuje umeleckú suverénitu súčasnej autorskej nezávislej „ženskej“ kinematografie a nakrútila už dvadsať filmov (včítane dokumentov a krátkych filmov).

Najnovší film Claire Denis má anglický názov *White Material*, u nás sa distribuuje ako *Sama v Afrike*. Je to jej prvý film, v ktorom je protagonistkou žena zaberajúca drvivú väčšinu naratívnej štruktúry. Dokončila ho koncom roka 2009 a s veľkým úspechom uviedla na MFF v Rotterdame v januári roku 2010. Je to pomerne tradične nakrútené dielo. Podobne ako vo *Votrelovi* ide o dramatické rozprávanie na pozadí konkrétneho priestoru, ktorý tu hrá dôležitú úlohu. Afrika v tomto prípade nie je žiadna atraktívna dovolenková destinácia, ale desivo nebezpečné miesto obývané nevypočítateľnými, krutými domorodcami. Za domorodca sa však počíta i hlavná hrdinka filmu Marie (fascinujúco charizmatická Isabelle Hupert). Číti sa tu doma, narodila sa a vyrastala tu, pracovala a celý život zvelaďovala svoju plantáž. A starala sa o „svojich“ ľudí. Nedokáže racionálne prijať, že odrazu sa k nej títo čierni obyvatelia začnú správať ako k cudzinke, ako k outsiderskej pripomienke kolonializmu, ako k reliktu minulosti. Nedokáže porozumieť drastickým výbuchom príšerného násillia namiereného proti bielym. Celá jej bytosť sa vzpiera pochopiť situáciu šokujúcej občianskej vojny „za nezávislosť“. Odmieťa všetky varovania, všetky možné príznaky nebezpečenstva. Tradičné hodnoty sa ale zatiaľ rozpadávajú v křčovitom víre vrážd a nastolujú otázku, či boli tie tradičné hodnoty vôbec správne. Nič to však nemení na tom, že v spustošenej krajine plnej hrôz každý koná v mene dobra.

Claire Denis nehodnotí. Len popisuje situáciu, v ktorej politiku tvorí manipulácia a emócia v kombinácii s automatickými zbraňami a mačeta-mi. Popisuje ju tak pôsobivo a presne, že veľa viery v ľudstvo vám, vážení diváci, tento film nedodá. Pretože je veľmi autentický. Prirodzené herectvo spolu s akoby nezúčastnenou, paradokumentárnou kamerou vytvára veľmi neštylizovaný, špinavo šedivý príbeh. Príbeh emocionálnej hrôzy, ktorá sa stáva bežnou a príbeh smrti, ktorá si len tak mimochodom zoberie hocihoko naokolo. Zobrazenie tohto príbehu považujem za veľké umelecké dielo. Režisérka si ako vždy pri svojich filmoch pripravovala aj scenár, tentoraz spolu s mladou africko-francúzskou spisovateľkou Marie NDiaye, ktorá v roku 2009 získala najvýznamnejšiu francúzsku literárnu cenu – Le Prix Goncourt.

—
MARTIN CIEL

Vojdite do prázdna!

Vojdi do prázdna

Soudain le vide. Enter the Void, réžia: Gaspar Noé, Francúzsko / Nemecko / Taliansko, 2009
V slovenských kinách od 13. januára 2011 (prináša: ASFK)

Francúzsky režisér Gaspar Noé sa preslávil notoricky známym násilníckym filmom o pomste *Zvrátený*. Jeho debut *Sám proti všetkým* (Seul contre tous, 1998) bol v mnohých ohľadoch ešte lepší. Na zatiaľ posledné dielo nechal svojich fanúšikov čakať dlhých osem rokov. Pred viac ako rokom prisľúbil účasť v súťaži na festivale v Cannes, kde musel prezentovať nedokončený film, no napriek tomu sa o ňom intenzívne diskutovalo. Následne zrušil jeho plánované uvádzania na medzinárodných festivaloch a prerábal ho ďalšieho polroka. Veľké očakávania so sebou často nesú veľké sklamanie, no *Vojdi do prázdna* k nim nepatrí. Noé dokázal, že francúzska nezávislá kinematografia nepozostáva len z drám postavených na dialógoch, ale má oveľa širšie spektrum.

Príbeh je alegorickou dramatizáciou *Tibetskej knihy mŕtvych*. V úvodnej sekvencii jej krátku a výstižnú interpretáciu stručne predstaví divákovi Alex, kamarát hlavného hrdinu. V skratke: keď zomrieme, duch opustí naše telo; najskôr vidíme celý náš život ako odraz v magickom zrkadle a neskôr lietame ako duchovia po svete a môžeme vidieť a počuť všetko ako ľudia, no už nemôžeme do ničoho zasahovať; všetko vnímame v odlišných farbách a zvukoch; nakoniec tento stav opúšťame a rodíme sa do ďalšieho života, ktorý sme si sami zvolili. V tejto skratke je nám podaný celý obsah filmu, otázkou už iba ostáva ako sa k spomínanému záveru režisér dopracuje. Keďže *Vojdi do prázdna* sa pohráva predovšetkým s kinematografickou ilúziou a jej možnosťami je dobré, že rozpráva jednoducho konštruovaný príbeh s mýtickými alúziami. Príbeh sa dá rozdeliť na tri časti. Prvá zachytáva posledné hodiny života hlavného protagonistu Oscara, cez ktorého spoznáваме jeho sestru Lindu a kamarátov Victora a Alexa. Druhá je poskladaná z útržkov jeho nedávnej minulosti a reminiscencií na detstvo. A tretia je neviazaným letom jeho oslobodeného ducha v skutočnom svete, kde sleduje všetky podstatné situácie, odohrávajúce sa po jeho smrti. Jednotlivé časti nie sú medzi sebou prepojené kauzálne, ale formálne. Každý zopovedá špecifický spôsob snímania: v úvode sme identifikovaní so subjektívnym pohľadom Oscara – vidíme všetko ako on, žmurkáme ako on a len jediný krát ho vzhľadneme pri pohľade do zrkadla – flashbacky vnímame spoza Oscarovej postavy a situácie po smrti v neustálom hypnotickom pohybe z vtáčej perspektívy. Nachádzame sa v jeho hlave a neustále sme konfrontovaní s tým, čo vidí, do akých spomienok či miest sa vydáva jeho duch na ceste očistcom.

Dôkladné vykreslenie jednotlivých postáv ostáva u režiséra naďalej nepodstatné. Už v predošlých filmoch *Sám proti všetkým* a *Zvrátený* zobrazoval odludštené, odemocionalizované, jednorozmerné charaktery – v prvom prípade otca trpiaceho zvrátenými citmi k svojej dcére, v druhom bezmyšlienkovite a bezcitne konajúce bytosti. Vo *Vojdi do prázdna* spočiatku vyzreto pôsobiace postavy reálneho sveta Noé postupne redukuje na konkrétne typy či idey, ktoré si v divákovom srdci nenájdu žiadne miesto, no veľmi dobre zapadajú do režisérovej schémy sveta, v ktorej mnohokrát nedokážeme s istotou určiť realitu, v akej sa nachádzame. Najlepšie a najoriginálnejšie vykresleným

„charakterom“ sa tak stáva prostredie prvej a poslednej časti príbehu. Noé predstavuje Tokio ako rozvetvenú, krištáľovú neónovú sieť v ostrom kontraste k nočnej oblohe. Mesto nikdy nevidíme cez deň. Jeho realita je úzko prepojená s iluzórnou víziou neónového modelu mesta, vytvoreného Oscarovým kamarátom, a takisto s architektonickou verziou špirálových, kaleidoskopických tvarov, ktoré vidí Oscar na svojom drogovom výlete v prvej časti filmu.

Problém pri sledovaní filmu pre mnohých divákov nastáva zhruba po 90 minútach, kedy sú oboznámení s ťažiskovou premisou príbehu, ktorá sa ďalej nerozvíja, a kedy sa po celý čas pútavá technická virtuoza postupne začína opakovat'. Počiatkový šok opadáva, estetické inovácie zo začiatku sa stali samozrejmosťou a tematický materiál sa stáva opotrebovaný. Na druhej strane sa otvára priestor na hlbšiu (psycho)analýzu zobrazených (Freudovských či Lacanovských) motívov, akými sú napr. vzťah (a)sexuálnych vízií vlastnej matky v prvej a erotických scén v druhej polovici filmu; naznačený, nereálny incestný vzťah medzi súrodencami a potratom sestry či jej následným oplodením atď.

Vizuálne je *Vojdi do prázdna* neporovnateľný so žiadnym filmom a je veľmi ťažké neostať ním na dlhý čas ohromený. Od úvodných titulkov v stroboskopickom tempe techna, kedy nie je možné takmer nič z napísaného dešifrovať, cez ultradlhé subjektívne zábery prerušované jedine stotínovými žmurknutiami očí/kamery, k celkovo odvážnemu a unikátnemu dizajnu interiérov a exteriérov, snímaných neustále sa pohybujúcou kamerou (Noé je sám kameraman), je *Vojdi do prázdna* intenzívnou prechádzkou kinematografickým potešením. K tomu je potrebné pridať vynikajúci soundtrack či zvukový dizajn Thomasa Bangaltera zložený z ambientných zvukov, ktorý výborne dokresľuje hypnotickú atmosféru filmu.

Vojdi do prázdna je veľkolepá halucinačná cesta do pekla a späť – zdrogovaná, osvetlená silnými neónmi a plná zrealizovaných, estetických nočných porno-môr, ktoré treba vidieť, aby boli uveriteľné. Milovaný a zároveň zatracovaný Gaspar Noé opäť raz dokázal posunúť virtuálne hranice média, o ktorom sa dlhodobo diskutuje, že nemá čo nové ponúknuť. Film má aj svoje slabé miesta, predovšetkým vo veľmi jednoduchom príbehu, natiahnutom na dve a pol hodiny, čo pre niekoho môže vyústiť do nezábavnosti, no napriek tomu je absolútne originálnym Noého majstrovským dielom.

—

DANIEL VADOCKÝ

Konečne preč od minulosti

Na ceste

Na putu, réžia: Jasmila Žbanić, Bosna a Hercegovina / Chorvátsko / Nemecko / Rakúsko, 2009
V slovenských kinách od 24. marca. (prináša: ASFK)

Jasmila Žbanić sa do povedomia festivalového (u nás i klubového) publika dostala po Zlatom medveďovi za svoj mierne manipulatívny debut *Grbavica*. Pre chorvátskeho spisovateľa a scenáristu Juricu Pavičića sa *Grbavica* stala emblematickým filmom, na príklade ktorého sa rozhodol ilustrovať proces odbalkanizovania bosniackej kinematografie po roku 2000 a po nastúpení na politický trend európskych integrácií. A hoci je tento trend zreteľný vo všetkých „ex-ju“ kinematografiách, Pavičić sa vlastne v prípade Žbanićovej ukázal skôr ako prorok než ako dobrý analyzátor. *Grbavica* totiž balkanistická je, nasledujúci Žbanićovej film už tak rezolútne nie.

Filmom *Na ceste* sa pritom Žbanićová svojmu debutu nevzdala. Aj tentoraz ide o príklad tzv. „ženského filmu“, aj tentoraz je film plný odkazov na potlačené traumy minulej vojny. Na debut skryto odkazuje aj Žbanićovej obhajoba jedného zo základných práv ženy – rozhodnúť sa, kedy a s kým mať či nemať dieťa. Tu sa však podobnosť (aj vďaka generáčnemu určeniu protagonistov) končí.

Grbavica bola životným príbehom pomerne ubitej Esmy a jej dcéry, ktorú porodila ako plod hromadného znásilňovania v srbskom koncentračnom tábore. *Na ceste* je príbehom o inej sarajevskej moslimke – mladej Lune, ktorá síce po dieťati túži, no v závere filmu sa ho napokon vzdá.

Luna je urbánne dievča, ktoré odmieta myslieť na minulosť aj na dôvody, ktoré k nej viedli. Pracuje ako letuška v bosniackej leteckej spoločnosti, kde je jej partner Amar zamestnaný ako letový dispečer. Priestory letiska či lietadla, ktorými nás Žbanićová uvádza do filmu, sú výstižnými symbolmi hodnôt, ktorými sa Lunin život riadi. Ako typické nemiesta, priestory Augéovskej nadmodernity, odkazujú na globalizovaný svet, ktorý je rovnako kozmopolitný ako aj utopický, a v ktorom sa komunikácia neodohráva medzi ľuďmi ako bytosťami, ale skôr medzi ľuďmi a nadnárodnými spoločnosťami, či medzi ľuďmi a ich technologickými obrazmi. Na toto druhé upozorňuje Lunina posadnutosť mobilným telefónom a jeho možnosťami zaznamenávať a reprodukovat' obrazy (seba samej, svojho tela, ale i svojho partnera).

Letiská a lietadlá však naznačujú aj čosi iné, tradičnejšie a pozitívnejšie: túžbu po lietaní i po spojení so „svetom“. Sarajevské letisko je symptomatický priestor, naznačujúci nastolenie spojenia tohto kedysi bohom zabudnutého kúta, ešte aj v *Grbavici* (tak ako v novinárskych správach z čias prvej svetovej vojny), ponurého, zablateného a ošumelého – s kozmopolitnými hodnotami i s nadzajnovaným leskom „globalizovaného“ sveta.

Žbanićovej film však nepatrí celkom k trendu urbánnych filmov, ktoré sa čoraz viac množia v kinematografiách bývalej Juhoslávie. Nie je odpútaný od bremena Balkánu, naopak, práve toto bremeno spúšťa v narácii sériu malých zlomov, ktoré našu hrdinku majú konečne priviesť k poznaniu samej seba. Zaujímavý je spôsob, akým sa tieto zlomy objavujú. Kým úvod *Grbavice* nás okamžite zašiva do exotického módu vnímania (záber na ľudový vzor na koberci sprevádzaný „orientálnou“ sevdalinkou v zvukovej stope, či séria balkánskych mačistickejších klišé), *Na ceste* je až po koniec svojej prvej tretiny tichou prehliadkou nadmoderných priestorov, obrazov sprostredkovaných malou kamerkou na mobilnom telefóne a v neposlednom rade aj perfektne nastajlovaných „indie“ outfitov urbánnej hrdinky Luny. Život medzi letiskami, hotelovými izbami a mobilným telefónom sa dostane do krízy vo chvíli, keď Amar kvôli svojmu alkoholizmu dostane výpoveď a následne sa zapletie so skupinkou radikálnych vehabských moslimov, ktorých samozvaným duchovným vodcom nie je nikto iný ako jeho spolubojovník z čias minulej vojny. Obaja protagonisti príbehu sú tak vlastne násilne vrhnutí naspäť k vlastným traumám, ktoré sa pokúsili potlačiť, a až vtedy sa ukazuje, do akej miery je ich postoj k minulosti odlišný. Pred záverom Luna navštevuje miesto symbolizujúce jej bytostnú stratu: rodný dom, ktorý kedysi musela opustiť. Bezslavná a intímna konfrontácia je tu priamym opakom posolstva *Grbavice*, ktorá naopak „propagovala“ potrebu posadiť sa na akýsi psychoanalytický diván a nahlas vysloviť pravdu, vrátiť sa k minulosti slovné a podeľiť sa o ňu s druhým(i). Tichá rozlúčka s domovom je však aj opakom Amarovho hľadania útočiska v patriarchálne pochopenej a v kolektíve praktizovanej viery.

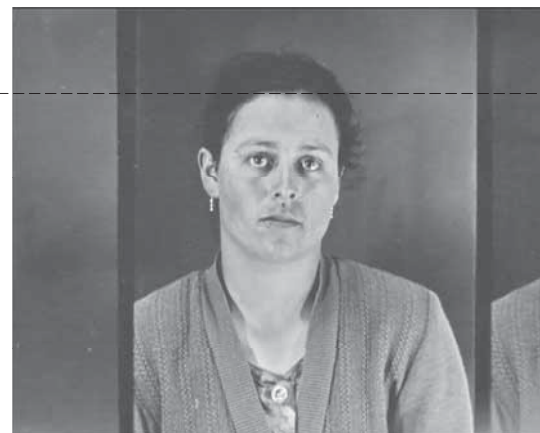
Oproti *Grbavici* Žbanićová pokročila ďalej aj vo figuratívnej nasýtenosti filmu. Naznačuje zároveň odklon od balkánskej sentimentality (viď príklad titulnej *Grbavice*, odkazujúcej na sarajevské sídlisko, ktoré sa svojho času stalo neslávne známym termínom z vojnového spravodajstva, ale naznačuje aj, že by mohlo ísť o zhrbenú ženu, bezmocne sklonenú pod tiažou života). Tentoraz si namiesto názvu vyberá frázu, ktorej zmysel je oveľa afirmatívnejší. Môže to byť dieťa „na ceste“, osobná „cesta“ dozrievania i „cesta“ prerozu, ktorým ešte stále prechádza prúdka sa (zнову) modernizujúca krajina. A mohla by to byť aj cesta duchovná, ktorou sa rozhodol uberať sa Amar. Túto cestu však Žbanićová odmieta obhajovať. Zostáva vytrvalo na strane hrdinky a náhle objavovanie moslimskej duchovnosti chápe ako spiatocnosť, s ktorým by sa žiadna progresívna európska kinematografia nemala identifikovať. Tým sa *Na ceste* stáva signálom, ktorým chce Žbanićová trocha aj napraviť manipulatívny balkanizmus svojho debutu.

—
JANA DUDKOVÁ

BIBLIOTHÉQUE PASCAL – TERAPIA ROZPRÁVKOU

Bibliothèque Pascal

réžia: Szabolcs Hajdu, Maďarsko / Nemecko, 2010
V slovenských kinách od 17. februára 2011
(prináša: ASFK)



záber z filmu, zdroj: MFDF Jihlava

48

réžia: Susana de Sousa Dias, Portugalsko, 2009

Najnovší film maďarského režiséra Szabolcsa Hajdu *Bibliothèque Pascal* je akousi opulentnou feériou na balkánsky spôsob. Veľké rozprávanie hlavnej hrdinky Mony (Orsolya Török – Illyés), ktoré tvorí jadro filmu je možné chápať ako poctu nevysspytateľnej imaginácii insitného človeka z juhovýchodnej Európy.

S režisérom Szabolcsom Hajdu ste mali možnosť zoznámiť sa pri čítaní prvého čísla časopisu Kinečko. V rozhovore na strane 3 sa vyjadril o svojej radosti z experimentovania a o vnútornej potrebe neustále skúšať niečo nové. Naozaj, v porovnaní s Hajduovým predchádzajúcim filmom pre kiná – polodokumentárne ladenými a strohými *Bielymi dlaňami* (Fehér tenyér, 2006) sa môže zdať, že *Bibliothèque Pascal* nakrútil úplne iný režisér. Pri pozornejšom pohľade však medzi filmami nájdeme paralely. Spája ich retrospektívna narácia, otázka (ne)porozumenia medzi západom a bývalým socialistickým blokom a motív cirkusu či neviazanej hry ako úniku pred – v prípade *Bielych dlani* despotickým trénerom a šedou sídliska ako metaforou totalitného režimu, v prípade *Bibliothèque*, kde je vlastne jedným veľkým farebným cirkusom rozprávanie Mony – pred všednosťou nepriaznivej reality. Lebo aký je Monin príbeh? Prípadová štúdia, ktorá sa dá zhrnúť do niekoľkých riadkov. Jedného dňa stretne muža, s ktorým otehotnie, a keď sa ten stratí ktovie kde, musí sa o dieťa starať sama. Keďže príležitostné práce nestačia pokryť jej finančné náklady, podujme sa prijať ponuku poličných kšeftárov ponúkajúcich veľké zárobky v erotických salónoch v Anglicku, pričom dcéru necháva doma. Ozvláštnenie sa udeje v momente prerozprávania – nezvykle vládnu úradníkovi, ktorý má rozhodnúť o spätom priznaní dcéry matke. Jednoduchý príbeh sa tak za výrazného prispenia Moninej fantázie, zveličenia a tvorivosti – všetko zbrani kvalitných bájkarov – stáva skutočnou rozprávkou s prvkami dobrodružstva, mágie, ireálna a víťazstvom dobra.

Keď až tak nezáleží na samotnom príbehu ako skôr na tom, čo všetko sa dokáže nabaliť na primitívnu dejovú osnovu, má možnosť prehovoriť obraz. A ten je v *Bibliothèque* skutočne okázalý. Prítomné sú triky, počítačová animácia, pixilácia (napr. vizualizácia snov Moninej dcéry). Scény z Balkánu s ukričanou farebnosťou naivných malieb kontrastujú z chlipným šerom Anglicka osvetleného chladnými neónmi. Opozícia dekadentný západ – divoký, ale zázračný východ je umocnená motívom liverpoolskeho verejného domu, kde sa Mona ocitne. Bordel s rovnomeným názvom *Bibliothèque Pascal* slúži na uspokojovanie literárno-sexuálnych potrieb zákazníkov, ktorí „priveľa rozmýšľajú“. Stáva sa tak metaforou úpadku a presýtenosti západnej civilizácie. Akúsi nútenú presýtenosť a sklzavanie k hraniciam klišeovitosti by sme však mohli vytknúť aj samotnému filmu. Reprezentácia Balkánu ako šialeného, ale čistého sveta prispieva v kontexte podobných filmov k tak rozšírenej mytológii. Snaha obohatiť polosnový obraz surrealizmom niekedy zaváňa módnosťou, a keď sa na scéne objaví trpaslík – toť obľúbený prvok režisérov so surrealistickými ambíciami, ktorí týchto ľudí nižšieho veku podľa vzoru Buñuela a Felliniho tak radi obsadzujú – môžete dostať chuť zakričať pamätnú vetu krpáňa Tita z filmu *Život v oblakoch* (Living in Oblivion, 1995): „Do you know anyone who's had a dream with a dwarf in it?“. Naše výčitky však ľahko vyvráti fakt, že v prípade *Bibliothèque Pascal* sa jedná naozaj o rozprávkou pre dospelých. A k rozprávke drobné kliše a zaužívané schémy akosi patria, ba čo viac sú dokonca očakávané. Navyše terapia juhovýchodoeurópskym príbehovým potenciálom môže občas človeku z podobného, trochu severnejšieho kraja padnúť celkom vhod.

— PETER ZÁKUŤANSKÝ

(študent umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií na FTF VŠMU)

Portugalský film so stručným názvom *48* je víťazným titulom minuločného festivalu dokumentárnych filmov v Jihlave (MFDF Jihlava 2010) v sekcii Opus Bonum, reprezentujúcej aktuálne tendencie dokumentu vo svete. Poukázanie na túto obsahovo silnú snímku s absolútnou introvertnou formou hovorí niečo podstatné o ambíciách spomínaného festivalu.

48 nepatrí medzi filmy, ktoré sa snažia získať si diváka za každú cenu. Téma, vyrovnanie sa so štyridsiatimi ôsmimi rokmi totalitného režimu v Portugalsku, nie je šokujúco nová. Klinčekovú revolúciu, úspešnú vzburu dôstojníkov proti režimu Antónia de Oliveira Salazara dňa 25. augusta 1974, zobrazil vo svojom dokumente Pedro Costa ešte v roku jej uskutočnenia a sa dočkala sa nejedného ďalšieho filmového spracovania, či už dokumentárneho alebo hraného (najmä melodramatického). Napriek tomu nie je dokument Susany de Sousa Dias so strohým názvom *48* zbytočný. Nezachytáva romanticky vypätú zlomovú historickú udalosť revolúcie, ale ponúka divákovi možnosť nahliadnuť do temných spomienok ľudí, ktorých režim poznamenal, do spomienok, na ktoré sa väčšinou nikto nepýta.

Po formálnej stránke tvoria film statické čiernobiele fotografie disidentov prelínajúce sa jedna do druhej. Tretí rozmer im dodáva iba zvukový záznam osobných svedectiev fotografovaných subjektov. Fotografie pochádzajú z väzenia a väčšinou ide o dva zábery jednej osoby. Jeden vyhotovený na začiatku väzby, druhý pri odchode z väzenia. Ide o oficiálne väzenské portréty. Ako som už spomínala, režisérka svoj film nevnučuje, a tak sa divákovi môže stať, že neprekoná odpor statických obrázkov a neodhodlá sa do filmu pohrúžiť. Tento film si však radšej počká na diváka, ktorý má schopnosť vystúpiť z rýchleho toku času a obrazov súčasnosti, aby upierajúc pohľad na zakončované momenty z minulosti dokázal intenzívne pocítiť trvanie, ktoré bolo obetiam nezmyselného prenasledovania a väznenia ukradnuté.

Mala som to šťastie, že som sa počas pobytu v Lisabone chodila rekreovať na pláž pri miliónárskom mestečku Cascais. Z väzenia, ktoré stojí na okraji tohto turistického centra, pochádza nemalé percento fotografií, ktoré budete mať čas si vo filme dôkladne prezrieť. Zmena v črtách tváre, pribudnuté vrásky, odtieň pokožky, pohľad medzi dvoma

fotografiami – pred a po. A čas medzi ich vyhotovením. Spomienky na prechádzku po palmovej aleji či medzi roztomilými obchodíkmi so suvenírmi sa odrazu zdajú oveľa prchavejšie a neskutočnejšie ako čas strávený nad čiernobielymi fotografiami vyhotovenými počas 48 rokov neslobody. Nahrávka hlasov – kašľajúcich, pískajúcich, zlomených – tých, ktorí sa dožili dnešných dní, sa v kontraste ku fotografiám divákovi prihovára tu a teraz, ako keby spomínajúci sedel hneď vedľa a svojimi spomienkami na psychický teror oživoval Orwellovu fikciu *1984*. Každopádne odporúčam prísť si tento film pozrieť vo februári do nového kultúrneho priestoru HotDock (www.hotdock.sk). Ak budeme mať šťastie, z Portugalska pricestuje aj jeho režisérka, aby sa s nami o filme porozprávala a priblížila nám svoj prístup a dôvody, prečo zvolila práve takýto nalievavý, ale i náročný spôsob rozprávania o minulosti svojho národa a jednotlivcov.

Pred ponorením

Čo je potrebné vedieť, kým začneme nakrúcať pod vodnou hladinou? O svoje skúsenosti sa s nami podelili traja skúsení kameramani: **Darek Sepioło (DS)**, **Artur Zwierzechowski (AZ)** a **Hubert Stępniewicz (HS)**.

MK: Porozprávajte nám o nakrúcaní pod vodou, ktoré vám navždy zostalo v pamäti.

DS: Na prvom mieste je expedícia do Antarktídy. Tá bola najťažšou výpravou v mojom živote. Voda v okolí ľadových vrchov má 2°C. Nezamrzá z dôvodu vysokého obsahu soli. Boli sme, samozrejme, dobre pripravení a chránení pred chladom, ale dlane pod vodou sa chrániť nedajú. Po dvadsiatich minútach som ich mal také premrznuté, že som nemohol v rukách udržať kameru. Nad vodnou hladinou nás na loďkách čakali termosky s horúcou vodou na polievanie rúk. Napriek všetkému je však potápanie pri obrovských ľadovcoch magickým zážitkom. Pamätám si stretnutie s 3,5-metrovým morským tuleňom leopardím. Rád podpláva potápača a otvára veľkú papuľu, akoby chcel zožrať nevítaného hosťa. Pre neho to je určitá forma zábavy, ale nie všetci to takto chápú. Ja som mal, našťastie, kameru, tou som sa zakryl a zároveň som nakrútil fantastické zábery. Potápal som sa aj v Indonézii, kde polroka predtým biológovia objavili nový druh žraloka. Podarilo sa mi stretnúť sa s ním a mal som príležitosť nakrútiť ho ako jeden z prvých ľudí na zemi. Podarilo sa mi nafilmovať žraloka, ktorý sa zvíjal do kĺbka ako pes a hrýzol si pritom chvost. Nikdy predtým som o takomto správaní žraloka nepočul.

AZ: Nezabudnuteľným podvodným stretnutím bola spolupráca s delfínmi počas nakrúcania reklamy v Južnej Afrike. Mali sme k dispozícii delfinárium a jeho obyvatelia boli našimi hercami. Potvrdilo sa, že delfíny sú mimoriadne inteligentné zvieratá, rozumejú náznakovému jazyku, ktorým s nimi komunikujú ich cvičitelia a vedia vykonávať aj komplikované úlohy. Nikdy nezaбудnem na pohľad do očí delfína. Máte dojem, že pozeráte do očí inteligentnému tvorovi.

MK: Aké sú základné rozdiely v percepcii reality pod vodou a na vzduchu?

DS: Voda má takú vlastnosť, že keď sa ponoríte hlbšie ako päť metrov, miznú určité farby. Najprv zmizne červená farba, potom oranžová a nakoniec žltá. V hĺbke dvadsať metrov sa zdá,

že všetko je zelenonebeské, pretože zvyšok farieb neprechádza cez filtrujúce vlastnosti vody. Jedným zo spôsobov, ako si poradiť s týmto problémom, je nastavenie určitého balansu bielej farby v kamere. Všetko záleží od uhlu dopadu svetla, jeho množstva a druhu vody, cez ktorú svetlo prechádza, ale dá sa povedať, že v čistých vodách tropickej oblasti, so slnkom blízko zenitu, nastavenie bielej farby v kamere dokáže prinavrátiť farby do hĺbky niekoľko sto metrov. Hlbšie je to už nemožné a treba využívať umelé svetlo. Zásada jeho používania je jednoduchá – čím viac svetla, tým lepšie. Ja používam dve 250-wattové lampy namontované na kryt kamery.

HS: Treba si zapamätať, že svetlo je filtrované vodou na vzdialenosť, ktorá sa rovná súčtu hĺbky a vzdialenosti objektu od kamery. Voda absorbuje svetlo prenikajúce cez jej povrch spolu s nárastom hĺbky a eventuálnym znečistením fyto- a zooplanktónom (v prirodzených nádržiach, ako sú jazerá, moria, kameňolomy). Už prechod svetla cez povrch vodnej hladiny znižuje jeho intenzitu o jednu až dve clony, keď slnko svieti vysoko v priamej línii na nebi. V závislosti od druhu filmovania sú dostupné minimálne tri druhy svetla: slnečné – v priestore, umelé – postavené na povrchu zeme a umelé – používané pod vodou. Cez deň môže byť najefektívnejšie slnečné svetlo, ktoré prechádza vodou pod maximálne 40-stupňovým uhlom (keď je slnko vysoko), keď odraz slnečných lúčov od povrchu vody ešte nie je veľký. V umelom prostredí (napríklad v bazéne) je možné svietiť svietidlami postavenými na brehu. V závislosti od stavu povrchu vody môže padajúce svetlo buď vytvárať pohyblivé škvrny, alebo sa šíri rovnomerne. Skoncentrované svetlo je veľmi efektívne pri jemnej vlne na povrchu vody. Vznikajú vtedy veľmi plastické efekty. Zaujímavý je tiež efekt svietenia rozptýleným svetlom, keď je vodná hladina pokojná. Na spôsob svietenia a vizuálne efekty má vplyv aj prízračnosť vody. Drobné čiastočky v prirodzených vodách alebo napríklad v bazéne môžu pod vodou vytvárať dodatočné efekty „hmly“ alebo „snehu“. Pri plánovaní podvodných záberov je na dosiahnutie

konkrétnej atmosféry potrebné brať do úvahy aj tieto okolnosti.

MK: Ako sú skonštruované podvodné obaly na kamery?

AZ: Hneď na začiatku treba rozdeliť obaly kamery na podvodné snímanie na tri druhy: Keď použijeme delenie od firmy Hydroflex, ktorá je lídrom v tejto oblasti, tak máme mäkké *splash bagy* a tvrdé typu *shallow water* a *deep water*. Prvé z nich sú na prácu na povrchu vody v situácii, keď hrozí, že kamera bude zaliata vodou, alebo sa používajú na snímanie pri styku vody a povetria. Výrobcovia ich odporúčajú používať maximálne do hĺbky 2 – 5 metrov. Sú to akoby vrecia z umelej hmoty uzatvárané nepriedušným zámkom. Zároveň je tam namontovaný jednosmerný uzáver, cez ktorý odchádza z vnútra vzduch. Mínusom tohto obalu je to, že ovzdušie, ktoré sa nedá celkom „vytlačiť“ von, sa po ponorení pod vodu premieša, a tým zmení ťažisko kamery, čím sťažuje kameramanovi pohyb kamerou. Len veľmi ťažko je takúto zostavu vyvážiť, pretože čím hlbšie sa noríme pod vodu, tým väčší tlak pôsobí na obal a ten sa scvrkáva, čím je kamera oveľa ťažšie ovládateľná. Východiskom z tejto situácie by bolo zmenšovať zaťaženie kamery pri ponáraní sa do hĺbky, ale je to veľmi nepraktické a nepoužíva sa to. Ďalší z typov obalov kamery na podvodné filmovanie je *shallow water*. Ten je určený na prácu do hĺbky do 10 metrov. Je vyrobený z tvrdého materiálu s ľahkou konštrukciou, napríklad z plexiskla. Nevznikajú problémy s vyvažovaním, správa sa rovnako bez ohľadu na to, ako hlboko sa s kamerou pracuje. V praxi sa snažíme kameru vyvážiť tak, aby bola jemne zaťažená smerom dole. Poskytuje to lepší komfort pri práci, pripomínajúci trochu švenkovanie na povrchu. Obal typu *deep water* je prispôbený na prácu v hlbších vodách, cca 50 metrov. Sú to dosť ťažké obaly, ktoré sa nedajú použiť na nakrúcanie vo vode i na zemi, lebo sú veľmi neobratné. Pevné obaly sú charakteristické tým, že vo vnútri obalu je stály tlak. Ďalším problémom je však správne tesnenie. Všetky tieto obaly majú tesnenie typu *O-ring*, ktoré začína pracovať na 100% až vtedy, keď pôsobí rozdielny tlak medzi vnútorným a vonkajším priestorom. Vtedy sa začínajú akoby vyrovnávať tlaky a týmto spôsobom sa vyplňajú všetky eventuálne medzery obalu. Problém nastáva, keď takýto rozdiel neexistuje, napríklad vtedy, keď je kamera vo vode už chvíľu pred ponorením. Je to kritický moment celej operácie. Vtedy je aj najväčšie riziko, že sa do priestoru kamery dostane voda. Najčastejšie používaným nástrojom, ktorý tomu zabráni, je akási pružina, ktorá ešte na povrchu vody vytvára v obale podtlak, simulujúci tak podvodné podmienky (rôznosť tlakov). Takýto systém pri dodatočnej pomoci počítačového manometra umožňuje aj preskúšanie tesnenia obalu pred vložením do vody. Je zrejme, že počas práce pri nakrúcaní je veľa elementov, na ktoré treba pamätať. Dokonca, aj keď máme spísané problémy a potreby, časový stres nás môže neúmerne poháňať dopredu a môžeme na niečo zabudnúť. Vďaka testu s podtlakom, si kameraman môže byť istý, že procedúra uzavretia kamery je v poriadku a kamera je zabezpečená. Dlh by sme mohli rozprávať o tom, ktorá kamera je najvhodnejšia pre podvodné filmovanie. Niektorí tvrdia, že je potrebné brať do úvahy predovšetkým citlivosť vybavenia na vlhkosť a odporúčajú *ARRI III* ako kameru, v ktorej je najmenej elektroniky. Na druhej strane, čo je to za model obalu, keď prepúšťa vlhkosť. Keby to tak bolo, mali by sme dočinenia s ne profesionálnym náradím, ktorému nie je vhodné zveriť kameru. Jednou z nepohodností práce s filmovými kamerami na veľmi citlivý film je však podhľad, ktorý dostaneme namontovaným elektronickým zariadením, tzv. lampou. Veľmi ťažké je v takomto systéme nájsť spoločné nastavenie na jasnosť obrazu, ktoré by zároveň zodpovedalo podmienkam, v ktorých sa nachádza podvodný kameraman s podhľadom na povrchu. Často jediným východiskom v takejto situácii je pre kameramana pod vodou prechod na tzv. optiku čiže pohľad cez hľadáček kamery a svietenie lampou ponechať na pracovníkov štábu na brehu. Tento problém sa nevyskytuje v prípade elektronických kamier, kde je možné rozdeliť nezávisle signál a regulovať ho tak, ako potrebujeme. V poslednom období najčastejšie pracujem s kamerou *Red One*, ktorá má obal *Gates – Deep Red*. Vďaka tomu máme prístup ku všetkým najdôležitejším funkciám kamery pod vodou vrátane možnosti nastavenia menu. V kamere je harddisk s veľkou kapacitou, a to eliminuje problém dĺžky zápisu. Vyplávanie na povrch je potrebné iba pri výmene batérie alebo objektívu. Veľký dôraz dávali konštruktéri obalu na ochladzovanie. Kamera *Red One* sa počas práce dosť zahrieva, a preto sú namontované dodatočné chladiče. Spôsobujú obeh vzduchu v obale, ktorý je pod vodou. Z mojej skúsenosti môžem potvrdiť, že tento systém je účinný do 28°C, a tento fakt treba brať do úvahy pri plánovaní filmovania.

DS: Používam kameru *Sony EXR*. Kamera je doplnená o nahrávač *Nano Flash*, ktorý nahráva vo formáte *XDCAM HD 422*. Je to múdry kompromis medzi kvalitou a veľkosťou. Väčšia kamera by potrebovala väčší obal a je menej mobilná, čo má v prípade prírodovedného filmu veľký význam. Obal mám zhotovený na zákazku u partnera, ktorý sa venuje výrobe potápačských potrieb. Pracovali sme na tom vlastne spolu. Zabezpečil som časť potrebných materiálov, spolu sme to projektovali a realizácii sa venoval môj kolega. Na čele profesionálnych výrobcov zaoberajúcich sa konštruovaním obalov na kamery, ktoré sa používajú pod vodou, sú *Gates* a *Amphibico*.

HS: Pracujem s obalom kanadskej firmy *Amphibico HD Amphibicom X3* a s kamerou *Sony PMW EX3*. Je vyrobená z jednoliatho bloku z hliníka, výborne vyvážená s ľahko mínusovým ponorom. Zabezpečuje prístup k všetkým druhom kamery *Sony PMW EX3* vďaka ergonomickým prepínačom. Predpokladá využívanie štandardného objektívu kamery, objektívu

s využitím širokého konvertora alebo širokého objektívu. Obal využíva štyri spojenia, cez ktoré je možné pomocou špeciálnych kontaktov vyvedenie napríklad video signálu na vonkajší monitor, HD-SDI na monitor alebo registrátor, alebo vyvedenie audio signálu. Možné je taktiež namontovanie na statív. Malý odpor pri pohybe má význam pri plávaní v hĺbkach alebo v uzavretých priestoroch (jaskyne, vraky lodí a pod.). S týmto obalom je možné pracovať v hĺbke 100 metrov.

DS: Žiaľ, nemám prístup ku všetkým funkciám kamery.

Rozhodol som sa mať prístup k tým najkritickejšími. Bol som nútený zachovať kompromis medzi skomplikovanou procedúrou prípravy takéhoto obalu a jeho funkčnosťou. Mám prístup k zaostrovaniu, základným parametrom expozície (clona, uzávierka, citlivosť), vyváženiu bielej a transfokácii. Nemám, žiaľ, pod vodou prístup k menu kamery. Ak ide o kontrolu obrazu alebo vymedzenia záberu, využívam štandardný vonkajší monitor kamery a hľadáčka. Najhlbšie som sa potápal do hĺbky 100 m, keď som snímал ako prvý človek vrak loďe v Egypte. Obyčajne nakrúcam v hĺbke 0 – 40 metrov, pretože nižšie už nie je zaujímavý podvodný život. Hĺbkové potápanie má zmysel pri filmovaní jaskýň, vrakov lodí, ale podvodnej prírody je tam pomenej. Mój obal vydrží ponáranie sa do hĺbky 100 metrov.

MK: Čo je možné povedať o vlastnostiach objektívov, ktoré sa používajú pod vodou?

DS: Ak ide o optickú časť obalu, môžeme si vybrať dva druhy: plochý, teda akési okno, ktoré pripomína filter, a kopulovitý, čiže navonok vypuklý šošovku. Ten druhý modifikuje optické vlastnosti objektívu, ktoré sa vo vodnom prostredí menia. Voda predlžuje ohniskovú vzdialenosť o 25% a úlohou vypuklej šošovky je zamedziť tomuto javu. Navyše, dokonca aj v pokojnej vode máme ohraničenú viditeľnosť v porovnaní s priestorom nad vodou a o to viac sú potrebné široké objektívy. Treba sa priblížiť k filmovanému objektu, aby sme ho dobre videli a musí sa zmesť do objektívu. Čím väčší je uhol objektívu, pod ktorým filmujeme pod vodou, tým viac môžeme ukázať z krásneho podvodného sveta. Od toho sa odvíja to, že základným vybavením je široký objektív a vypuklá šošovka. Existujú taktiež tzv. mokré objektívy alebo „konvertery“, čiže oveľa viac skomplikované optické zariadenia, ktoré sú už objektívmi, a ktoré sa prikrúčia na štandardný objektív kamery.

HS: Pod vodou prestáva byť miera ostrosti vierohodná a je potrebné vytvoriť si jej novú podvodnú verziu cez kalibrovanie objektívu na kontrolnú tabuľku, ak predpokladáme realizáciu záberov s precíznym zaostrovaním.

AZ: Ploché šošovky nie je potrebné kalibrovat. Stačí, keď na nastavenie ostrosti použijeme mierku, podobne ako na povrchu vody, a odpočítame 25% vzdialenosti. Tento typ objektívu používame na zábery pól na pól, teda keď je kamera ponorená vo vode, vyberáme ju z vody, alebo je viditeľná línia povrchu. Ploché objektívy sa okrem toho používajú na dlhé optiky, viac ako 50 mm, vrátane záberu formátu 35 mm, keďže vyššie nie je možné zaostriť na sférickom objektíve. Vo všeobecnosti je ostrenejšie pod vodou veľmi ťažké a je možné urobiť chyby. Používam viac ako metrovú ručicu, s ktorou pláva asistent a systematicky na nej kontrolujem ostrosť.

MK: Ako vyzerá spôsob organizácie práce pod vodou?

DS: Pracujem s veľmi malým štábom a najčastejšie s partnerom – potápačom, ktorý ma zabezpečuje. Čím je menej osôb, tým dôkladnejšie môžeme zaznamenať život pod vodou. Používa sa základná zásada potápania, že pod vodu sa nikdy nejde osamotene, ale pri mojom type zaznamenávania nie je potrebná skupina asistentov. Vzhľadom na to, že sa zaoberám dokumentárnym filmom pod vodou, nie som v kontakte s povrchom vody žiadnym káblom. Nepotrebujem s nikým komunikovať ani odovzdávať hore zábery. Som súčasne kameramanom aj režisérom. Všetky dôležité rozhodnutia musím pod vodou realizovať sám a musím byť čo najmenej obmedzovaný zvonku.

AZ: Zaoberám sa filmovaním hraných scén pod vodou.

Najčastejšie ide o scény alebo sekvencie veľkých produkcií. Organizácia práce pod vodou pripomína štruktúru filmového štábu na zemi. Je potrebné mať pripravených viac osôb pracujúcich pod vodou, aby sa zábery posúvali dopredu. Na jedného herca musia byť minimálne dvaja potápači, ktorí ho zabezpečujú. Dodatočne je treba mať ďalších asistentov, aby sa venovali svetlu, scénografii či obsluhu kamery. Vo vode, v prostredí, ktoré je „hustejšie“ ako vzduch sa každá úloha realizuje oveľa dlhšie. Produkciu sa pri rozhovoroch pred nakrúcaním pokúšame informovať, že na realizáciu scén pod vodou potrebujeme trikrát toľko času ako na podobnú scénu v priestore na súši. Pri práci pod vodou používame dvojnásobný monitoring, aby aj štáb hore vedel, ako ďaleko sme s nakrúcaním a či ide nakrúcanie podľa predstáv. Komunikácia, ktorá je základom úspechu pri všetkých typoch tejto činnosti, je pod vodou realizovaná dvojakým spôsobom. Základom je dvojité amplitón, vďaka ktorému počujeme aj pod vodou eventuálne príkazy zhora, napríklad režiséra, ktorý vedie herca. Nezávisle na tom, má časť štábu masky s ultrazvukovým zariadením na bezdrôtový kontakt so štábom hore i medzi sebou. Pre tých, ktorí z rôznych dôvodov takéto špeciálne masky nemôžu mať, napríklad potápači, máme malé ultrazvukové zariadenia pripevnené na štandardných potápačských maskách.

MK: Aké dodatočné vybavenie musí mať ešte potápač, ktorý je zároveň kameramanom pod vodou?

HS: Odporúčame, aby bola v základnej výbave celotvárová maska s mikrofónom a slúchadlami, vďaka čomu je možná vzájomná komunikácia kameramana pod vodou so svojim štábom.

Takáto konfigurácia sa plne osvedčila v umelých vodných prostrediach, dovoľuje ušetriť čas a námahu kameramana a jeho štábu. Z hľadiska kameramana nie je dobré časté vynáranie sa na hladinu z relatívne nevelkých hĺbok, pretože tu je najväčšie riziko zranenia z prudkej zmeny tlaku v pľúcach. Pri niekoľkohodinových podvodných prácach má systém komunikácie veľký význam. V prípade realizácie záberov v prirodzenom podvodnom prostredí závisí možnosť využitia celotvárových masiek a systému komunikácie od profilu rizika realizovaných záberov.

DS: Pri podvodnej prírodnej fotografii sú veľkým problémom bubliny vydychovaného vzduchu, ktoré potápačovi znemožňujú priblíženie sa k fotografovaným zvieratám. Z tohto dôvodu sa namiesto akvalungu používa zariadenie na dýchanie (tzv. rebreather). Používa uzavretý systém a tým vodnú faunu neruší. Niektoré zvieratá sa radi zabávajú s bublinami, ktoré vyrýchujú potápač. Pamätám si, ako sme pri pobreží Mexika na jednej z výprav stretli 6 – 7 metrové manty, ktoré sa takto správali a cielene plávali k potápačom.

MK: Ako vyzerá práca herca pod vodou?

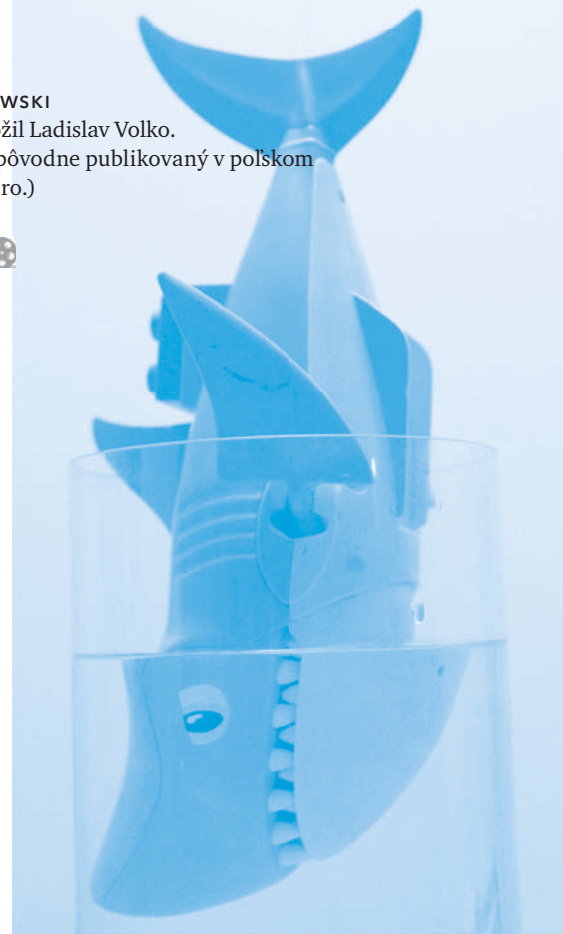
HS: Ideálna situácia je vtedy, keď je herec zároveň plavec alebo plavkyňa – synchronická freediverka. Pre herca, ktorý sa ešte s týmto druhom práce pod vodou nestretol, je to dosť ťažká úloha. Nevyzbrojené ľudské oko vzhľadom na rozličnú hustotu prostredia (voda – voda) nevidí ostro. Herec má potom problém nájsť si akýsi vzťahový bod, a tým je sťažené dôkladné opakovanie choreografie na tých istých miestach. Kameraman musí potom sám kompenzovať túto nepresnú pozíciu tým, že mení polohy. Základným problémom pre herca je teda osvojenie si orientácie vo vode. Mnoho ľudí má problém s otvorením očí pod vodou, s plávaním či prebývaním v hlbšej vode (2 – 3 m). Pre ľudí, ktorí majú dočinenia s prácou pod vodou prvý raz, sú potrebné krátke školenia. Musia dôverovať potápačom, ktorí ich budú zabezpečovať, a musia sa naučiť používať dýchací prístroj. Veľmi dôležité je tiež brať do úvahy teplotu vody, ktorá má niekoľkonásobne väčšiu tepelnú kapacitu ako ovzdušie. Dôsledkom toho je aj to, že pod vodou mrzneme oveľa rýchlejšie ako na vzduchu. V bazéne treba zabezpečiť, aby mala voda viac ako 25°C. Predpoklad je, že herec, ktorý účinkuje v takejto vode, vydrží priemerne 3 – 4 hodiny, a to treba brať do úvahy pri plánovaní filmovania. Pri nakrúcaní v prírodných vodách je vzhľadom na nízku teplotu vody nutné zabezpečiť hercom neoprenové skafandre.

DS: Existuje kurz podvodného modelingu, na ktorom sa učí, ako sa správať pri nakrúcaní pod vodou tak, aby sa herec cítil bezpečne, a zároveň dobre vyzeral pred kamerou. Pre mňa ako dokumentaristu je to zábavné, ale, samozrejme, že takéto kurzy sú užitočné.

— MACIEJ KOZŁOWSKI

Z poľštiny preložil Ladislav Volko.
(Rozhovor bol pôvodne publikovaný v poľskom časopise *Film Pro*.)

FILMPRO



Žralok na obrázku pôsobí o 25% hrozivejšie, keď je vo vode... Obraz viditeľný človekom bez akýchkoľvek dodatočných zariadení je neostrý. Spôsobuje to iný uhol lomu svetla dopadajúceho do oka. Ohnisko sa pritom nenachádza priamo na sietnici, ale mimo nej. Problém sa dá vyriešiť použitím masky alebo podvodných okuliarov, kedy padá svetlo do oka z vonkajšieho prostredia. Aj tak tu však zostáva ešte jeden problém, ktorý treba brať do úvahy pri nakrúcaní pod vodou. Lúče svetla, ktoré prechádzajú cez prizmy rýchlych masiek a ploché objektívy v kamere, menia polohu, čím približujú obraz predmetov o ¼ a pocitovo tak predlžujú ohniskovú vzdialenosť objektívu.

zdroj: *Film Pro*

Na čom pracuje Ivan Ostrochovský

Ivan Ostrochovský patrí k tým tvorcom, ktorí sú jednou nohou filmoví teoretici a druhou režiséri. Ako takmer všetci z jeho generácie je aj producent. Ale inak je, samozrejme, celou dušou dokumentaristom. V roku 2006 absolvoval štúdium v ateliéri dokumentárnej tvorby FTF VŠMU a v roku 2010 ukončil doktorandské štúdium na katedre umeleckej kritiky tej istej fakulty. Prednáša na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Je autorom (zatiaľ rukopisnej) práce o slovenskom dokumentárnom filme Hlas 98, spolujateľom produkčnej spoločnosti sentimentalfilm s. r. o. a Punkchart films s. r. o. a autorom dokumentárnych filmov *Ilja* (2009), *Vietor* (2006) a *Menšie zlo* (2005). Je členom Asociácie nezávislých producentov.

MF: Ivan, v poslednom čase strašne veľa pracuješ. Pre Slovenskú televíziu si nakrúcal a produkoval seriál *Z mesta do mesta* – zábavné dokumentovanie slovenských zvykov, ale aj slovenskej kolektívnej pamäti z pohľadu cudzinca, slovakizovaného Japonca. Podieľal si sa na príprave televízneho seriálu o témach, prostrediach, motívoch či stereotypoch v slovenskej kinematografii, Slovenské kino. A popri tom pracuješ hneď na niekoľkých vlastných filmoch.

Byť filmárom v dnešnej dobe často znamená byť aj producentom. Ako financuješ svoje projekty?

IO: Najmä zo zdrojov AVF a STV a to isté z Českej strany. Začínajúce projekty si financujeme spočiatku sami, techniku máme vlastnú, snažíme sa čo najviac znížiť náklady a potom hľadáme koproducentov. Prípadne financujeme projekty zo ziskov z iných projektov. Pre STV sme s Palom Pekarčíkom rok robili seriál o mestách s Masahikom Shirakim a vďaka tomu teraz môžeme chvíľu nakrúcať veci, ktoré nás bavia. Bez toho roka práce pre STV by sme však nemohli pracovať na vývoji vlastných projektov.

MF: Jedným z projektov, ktoré ťa bavia, je aj *Koza*, sociálne ladený film o rómskom boxerovi, ktorého život otlka vo všetkých zmysloch tohto slova. Scenár je napísaný, akoby išlo o hraný film, hoci hlavný protagonist je reálna postava. Ide navyše o film naratívny, v istom zmysle akčný. Povedz niečo o metóde, ktorou ho mieniš nakrúcať.

IO: Mám tri možnosti: dať Kozov príbeh zahrať hercom, nechať v ňom nehercov, alebo, a to je najpravdepodobnejšie, použiť vedľa Kozu – reálnej postavy herca, buď Pavla Lišku alebo Roba Rotha. Koza je obyčajný rómsky boxer, a je problém režijné ho viesť, v zmysle réžie hraného filmu. Preto pri ňom potrebujem herca. A takisto mám chuť vyskúšať si prácu s hercom. Nekladiem si otázku, aký je to žáner alebo „filmový rod“, ale či to bude fungovať. S Marekom Leščákom sme si prosťe sadli, napísali sme scenár a pri písaní sme si utvorili predstavu o tom, ako má ten film vyzeráť. Samozrejme, že to vždy nevychádza. Napríklad som chcel, aby Koza prehral zápas – keď chceš ukázať úpadok človeka, prehraté zápasy sú jeho príznakom. Ale on ten zápas vyhral a ja som to tak nechal. To je

dokumentárny prístup. V šatni ho však čaká „spoluhráč herec“, a to je už hraný film. Ale dobre vieš, že pre mňa debata o tom, čo je ešte dokument a čo už hraný film, nemá význam.

MF: Doteraz si so scenárom nerobil?

IO: Nie s pevným scenárom. Asi aj preto mám chuť si to vyskúšať.

MF: V prípade filmu *Ilja* bola teda príprava odlišná?

IO: Áno. Tam som nemal „scenár“. Podobu filmu určovalo to, čo som postupne nakrúcal. Možno prvé tri roky som nakrúcal „naslepo“, ale to je už taká výhoda-nevýhoda digitálnej éry, že obliadky robíš priamo s kamerou, a nie s magnetofónom a ceruzou, ako v dobe 16mm filmov. Pri takomto prístupe už po čase postavu lepšie poznáš a vtedy si aj uvedomíš, že sa potrebuješ spýtať na to alebo ono, dokrútiť presné zábery. Vtedy už protagonistu tak trochu aj manipuluješ. Pýtaš sa na konkrétne veci, niekam film i protagonistu vedieš, skrátka, už sa správaš, akoby si išla podľa scenára.

MF: Utiekaš sa niekedy k metóde rekonštrukcie?

IO: Čo je to rekonštrukcia? Ja vždy nakrúcam len reálne situácie, v ktorých nejakí ľudia niečo robia alebo hovoria. Rekonštrukcia je pre mňa len to, keď akože nasnímaš Stalina-herca podpisujúceho postupimskú dohodu. Vtedy je interpretačná vrstva toho záberu taká tenká, že ho za nič iné než za rekonštrukciu ani nemôžeme považovať. Len čo v sebe „rekonštruovaný“ záber nesie aj nejakú pridanú informačnú alebo emotívnu hodnotu, už ho za rekonštrukciu nepovažujem.

MF: Si pomerne citlivý voči historickým témam. V pripravovanom projekte *Veteráni* sa vraciaš k posledným pamätníkom SNP a venuješ sa ich motiváciám, ale aj láskam. A nechávaš ich rozprávať.

Ákú metódu používaš v prípade projektu o neúspešných teroristoch z obdobia pred rokom 1989? A prečo vlastne teroristi?

IO: Ľudia schopní zabíjať a umierať pre nejakú ideu – to je silný námet, ktorý bude pravdepodobne vždy divákov i tvorcov zaujímať. Je tisíc spôsobov, ako k takejto téme pristúpiť. Teroristov sme si vybrali aj preto, lebo terorizmus je v dnešnej dobe viac než aktuálny a už aj trochu sprofanovaný – každý už má, samozrejme, pocit, že „vie o čo ide“. My sa budeme

snažiť tento médiami vytvorený obraz terorizmu nabúrať.

MF: Preto ste si vybrali jeho najgrotesknejšiu podobu?

IO: Tú podobu nám opäť určila sama realita „slovenského terorizmu“. Ľudia, ktorých sme našli, sa skrátka vyznačujú tým, že boli amatéri a snilkovia. Ľudia si často predstavujú, že pri terorizme ide o sofistikovanú sieť, ktorá obkľučuje celý svet, alebo si predstavia fúza-tého chlapíka obloženého bombami niekde v Bagdade. Ale my im ukážeme diametrálne odlišných ľudí a v celkom inom kontexte. Perfektné je, že ide o náš vlastný kontext, čo je, samozrejme, pre Slovač najrozumiteľnejšie.

MF: Nemáš problém s tým, že dokumentaristi, na rozdiel povedzme od historikov alebo sociológov, ktorí bez predbežného výskumu nevyputia ani malý článok, často a dobrovoľne pristupujú k téme nepripravení, resp. nedostatočne pripravení a ešte je to ich výhoda?

IO: Ale to sú celkom odlišné stratégie! Aby som nakrútil film o Iljovi, nemusím predsa študovať hudobnú vedu. Na to nemám čas, chuť a ani hudobný sluch. Ja sa skrátka z témy snažím vyťažiť to, čo dokážem uchopiť ja sám. Máme k dispozícii archívy, ľudí, ich názory a spomienky a na základe toho sme schopní povedať, čo si o nich dnes myslíme. Určite to nie je komplexný obraz doby. V prvom rade je to môj pohľad na tému i dobu. Nie je to „pravda o dobe“, ani „pravda o Iljovi“, ale to je snád samozrejme. Hoci, keď niekedy počúvam, ako sa o dokumentárnom filme hovorí, zdá sa mi, že to až také samozrejme nie je...

MF: Nie si len dokumentarista, si aj veľký kritik verejných inštitúcií. Vyjadruješ sa k organizácii AVF i jeho spôsobu prerozdelenia verejných financií, hoci z jeho prostriedkov doslova žiješ. Nie je v tom istý rozpor?

IO: Ale veď právo kritizovať inštitúcie alebo spôsob prerozdelenia verejných prostriedkov nemajú len tí, ktorým kritizované inštitúcie odmietli spoluprácu, alebo im neboli pridelené žiadne verejné prostriedky! Prečo by som sa nemohol snažiť o to, aby STV bola stále lepšia inštitúcia? To, že s ňou spolupracujem, neznamená že je dokonalá a samozrejme ani to, že ja som dokonalý a že na mojej práci pre STV by sa nedalo čo-to zlepšiť. Rozpor je niekde celkom inde. Stačí spomenúť podivné

zloženie komisie AVF pre hrané filmy, kde sedia osoby úzko spojené s predsedom rady AVF Patrikom Paššom. Keď vyjde tento rozhovor, už predsedom pravdepodobne nebude, ale v AVF stále bude „šarapatiť“ „jeho“ komisia. Rozporuplný je aj prípad členky rady AVF pani Kolevskej, ktorá v pripravovanom kole zmluvy so štátom predostrela rozpočet na 5-dielny making of o TV seriáli vo výške 395 365 eur, a to je už skutočne svetový unikát. Aj tých päť dielov, aj rozpočet. Takisto ma pobavil „námet“ z dielne Petra Matulíka a jeho spoločnosti Fima 2000, s.r.o., ktorý schválila STV v rámci zmluvy so štátom: „Zámerom programu je prezentovať u detí z celého Slovenska pomocou reálnych príkladov iniciovanie dobrých skutkov, a takto vykonanými skutkami a schopnosťou konať dobro docieľiť tzv. šírenie dobrých skutkov.“ 4 časti spolu za 198 820 eur. Proste, celé to zavaňa dobrým skutkom. Ja, ani moji kolegovia z Asociácie nezávislých producentov nekritizujeme zmluvu so štátom alebo praktiky AVF, pretože nám neboli pridelené prostriedky, ale jednoducho preto, že principiálne nesúhlasíme s nastavením prerozdelenia týchto prostriedkov. To, že tu nejde o sťažnosť „neúspešných“, je jasné, keď spomeniem mená ako Kerekes alebo Škop, alebo to, že sa kritizuje spôsob prerozdelenia prostriedkov na hrané projekty, kým kritici sú najmä žiadatelia z balíka určeného na dokumentárnu tvorbu. Inak je veľmi pozoruhodné, že tvorcovia hraných filmov proti také- muto „prerozdeleniu“ financií nezasiahli. Dokumentaristi sú v úplne inej situácii ako ich „hraní kolegovia“. Ich hlavný zdroj prostriedkov je STV a AVF. V TV Joj alebo v Markíze nie je nikto zvedavý na autorský dokument. Samozrejme, rád sa budem mýliť. No aj preto dokumentaristi tak citlivo vnímajú dianie v STV a AVF. Nikto, myslím, nespochybňuje zmluvu so štátom a AVF ako také. Tieto dva zdroje financovania sú dôležitým nástrojom pre rozvoj pôvodnej audiovizuálnej tvorby. Snahou všetkých by malo byť, aby sa tieto nástroje využívali efektívne. Čo je asi naivné pranie, ale každopádne novoročné...

— MÁRIA FERENČUHOVÁ



foto: Pavol Pekarčík

KAŽDÉ LANO MÁ DVA KONCE

Chránené územie
réžia: Adam Hanuljak, SK, 2009

Bezdomovci, drogoví závislí, ľudia žijúci z minima či hendikepovaní. To sú sociálne znevýhodnení ľudia, ktorí sú majoritou vytláčaní do úzadia spoločnosti. Média sa s nimi zväčša rozprávajú, iba ak ide o horúcu „topku“, alebo keď treba zaplniť prázdny priestor. Dojímavý príbeh preda stisne srdce každému. Dokumentárna snímka *Chránené územie* však nie je jednou z tých násilne vydieľajúcich sociálnych drám.

Divadlo z pasáže je v prevádzke už šesťnásť rokov. Namiesto vyučených hercov z VŠMU či pražskej DAMU tu hrajú iné esá. Lubka, Marek, Mojmo, Janko a ďalší sú zdravotne postihnutí a sú členmi divadelného súboru známeho banskobystrického divadla. Prostredníctvom divadelných predstavení spájajú a súčasne otvárajú nový svet. Je to priestor, kde sú do tmy a k stene zatlačané predsudky a stierané bariéry medzi zdravými a „inakšími“. Ich činnosť je pestrá nielen v rámci divadelného javiska, ale aj pred filmovou kamerou. Dokument *Chránené územie* je už druhým filmom z prostredia banskobystrického divadla.

Objavenie „odlišného“ sveta, nachádzanie hraníc a sloboody – v stručnosti o tomto pojednáva celovečerný debut Adama Hanuljaka. Na prvý pohľad všedný a ničím zaujímavý záznam jedného trojtýždňového turné akýchsi zdravotne postihnutých, no v skutočnosti film, v ktorom je obsiahnuté veľmi veľa. Témou sú ich vlastné životy, kde sa nachádzajú a prečo sa tam ocitli. Režisér skrz dokument podsúva také úvahy a otázky ako napríklad: Posunuli sme ich tam my, majoritná skupina, alebo sa od nás odsúvajú oni? Kde je hranica, ktorú sme vybudovali my, a kde sa začínajú ich vlastné bariéry a chránené územia? Počas cesty majú diváci možnosť spoznať hendikepovaných hercov, vidieť ich srdečné úsmievy, detskú naivitu či hravosť. Lenže film, rovnako ako lano, nemá iba jeden koniec. Snímka nie je obmedzená len na prezentáciu cnostných a bohabojných vlastností hlavných protagonistov, ale poukazuje aj na ich mimoriadnu citlivosť a nezvyčajnú zraniteľnosť. Divadelníci odvracajú svoje tváre, keď kamera zachytáva pochmúrne nálady či vnútorné boje. No aj napriek hereckým tendenciám vnímame skutočné pocity a emócie, nie tie maskérkou či režisérom naštylizované.

A taký je aj ich kumšt. Ich herectvo nie je o dokonalom výraze tváre či pohybe tela, ale o myšlienke. Ako sám autor hovorí: „Omnoho lepší výsledok dosiahli tí, ktorí sa nesnažili pretlačiť a zachovať svoj režijný prístup za každú cenu a boli ochotní hľadať, respektíve prijať špecifickú formu komunikácie s hercami. V skratke, radšej vstúpiť do sveta hercov, než im vnucovať nejaký iný.“⁴¹ Neverbálne predstavenie *Chránené územie*, s ktorým precestovali tri štáty USA, je o každom z nich. Režisérka hry, Viera Dubačová, vychádza z osobných príbehov a túžob. Dôkazom, že sa toho autorka drží, sú do filmu zakomponované krátke útržky scén.

Osemdesiatštyrminútová snímka je rozdelená do štyroch približne rovnako dlhých častí. Začína sa prípravou a pokračuje chronologicky od prvého až po tretí týždeň strávený za veľkou mláskou. Už od prvých momentov filmu je divákovi jasné, že pôjde o dokument zaujímavý po obsahovej a nie po formálnej stránke. Obraz je pomerne často nekvalitný, vzhľadom podobný domácomu videu. Nie je to síce nič na pochopenie, no na druhej strane je pochopiteľné, že päťčlenný štáb by spôsobil viac ruchov a rozruhov než úžitku a efektivity. Beztak je pozoruhodný aspekt tolerancie zdravotne postihnutých voči kamere.

Čo tomuto filmu jednoznačne pristane a prospieva? Fakt, že po formálnej stránke je film prostoduchý, len nahráva téme. Všednosť formy zvyrazňuje realnosť a jednoduchosť obsahu. Takisto je potrebné zdôrazniť, že sa nejedná o komerčnú sociálnu snímku. Režisér nehrá na city, nerobí z hendikepovaných nešťastných chudáčikov, ale vytvára dojem rovnocenných a priateľských ľudí. Na druhej strane, film nesprostredkúva len pozitívne a bezúhonné situácie, ale je popretkávaný drobnými konfliktami alebo slovnými (či škôr mlkvyami) bojmi. Táto snímka nie je čiernobiela v žiadnom zámere. Nehrá sa, ona je.

—
PAVLA RACHELOVÁ
(študentka umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií na FTF VŠMU)

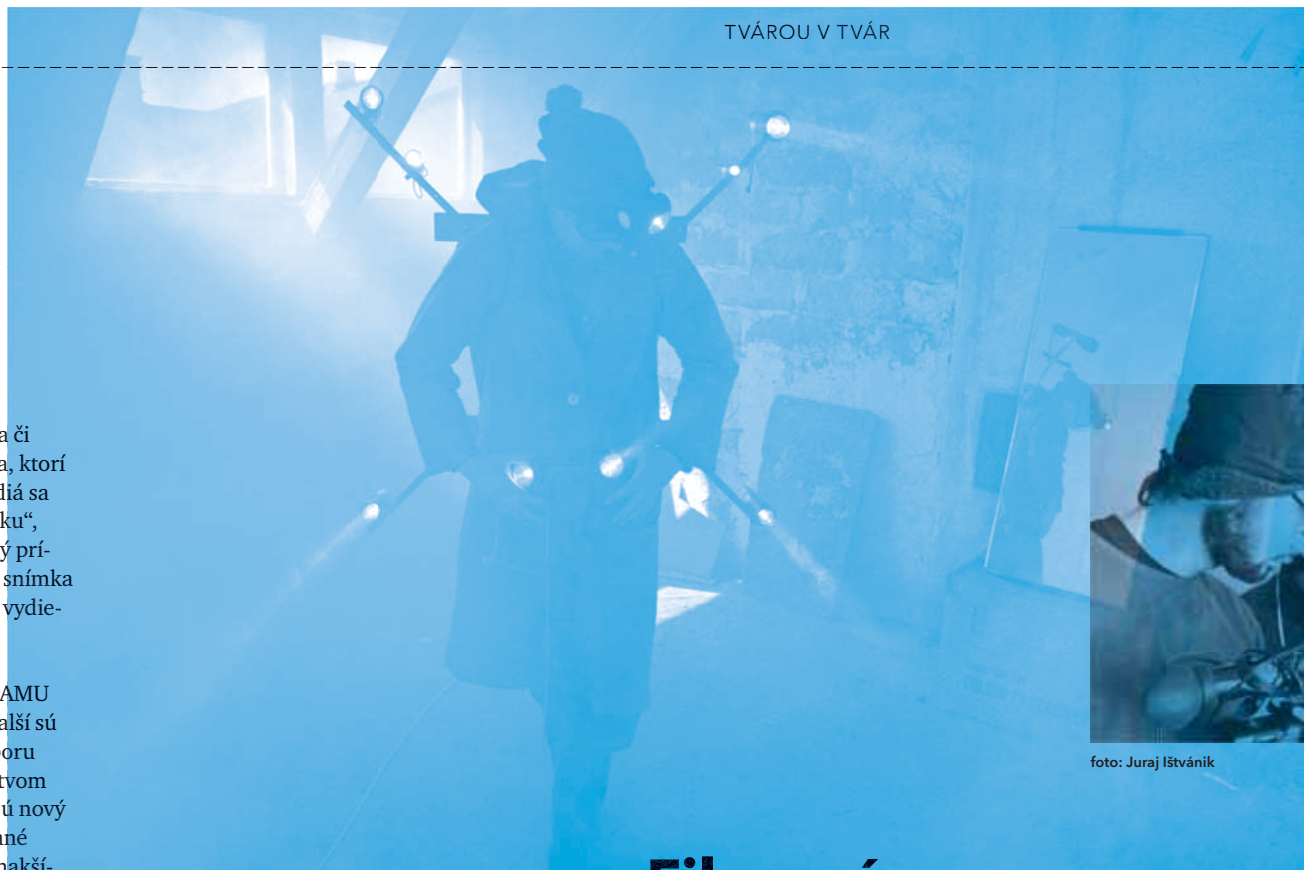


foto: Juraj Ištvánik

Filmovým médiom očarení

Film je kolektívna robota. Netrvalo dlho a zistil som to aj ja – niekedy v prvom ročníku na dokumente. Zistenie to bolo príjemné, aspoň nebudem na všetko sám – povedal som si. Len kde nájsť tých ľudí?

Tak ako som študoval, všimol som si navôkol ľudí, čo sa točia okolo filmu. Videl som pri prvej tímovke, že Tobiáš Potočný je už pomerne skúsený zvukár. Vedel ovládať stroj, ktorý u mňa do dnes budí rešpekt – Nagru. Spolu sme neskôr spravili *Studený spoj*. Čo to sme si odsedeli v zvukovom štúdiu. Filmovým médiom očarení ľudia sa nehľadajú ľahko aj napriek tomu, že náš ročník som považoval za silný. To si ale každý myslí práve o tom svojom ročníku. S kameramanom som prvý krát spolupracoval až v treťiaku na už spomínanom filme *Studený spoj*. Mário Ondriš vtedy vniesol svoje skúsenosti do filmu, s ktorým som absolvoval bakalára a mne bolo jasné, že je to správna cesta a obohacuje ma. To už bol zo školy preč človek, ktorého som po očku sledoval prostredníctvom jeho fotografií a klipov. V tom období sa mi zdali mimoriadne. Sledujúc Jarisove (JV, Jaro Vaľko – pozn. red.) stránky, cítil som sa úplne filmársky malý. Preklikal som ich v úžase z čistoty a krásy, energie, ktorá v tých fotkách a klipoch bola, je. Jaris si u mňa získal veľký rešpekt vďaka svojej práci. Čudoval som sa, prečo si takého človeka nedrží katedra kamery zubami nechtami. Z VŠMU odišiel sám, sám vie najlepšie prečo. Režisér pred každým filmom rieši otázku obsadenia štábu. Kameraman a zvukár sú pre mňa dve najzákladnejšie voľby. Možno povedať, že kameraman stojí ešte vyššie, bez zvuku sa točiť dá. *Arsy-Versy* si vyžadovalo slobodného, zasneného, možno to nazvať i naivného – sám sa považujem za naivného človeka – muža za kamerou. Človeka, ktorý verí snom a uverí snu hlavnej postavy, môjho strýca Luboša. Osud zoslal Jara Vaľka, ktorý v jednom svojom klipe otočil svet hore nohami, čo mi veľmi pomohlo pri rozmyšľaní nad záverečnou scénou filmu. Som si istý, že bez toho Jarisovho prvonápadu by nevznikla v podobe, v akej teraz existuje. Nemožno opomenúť ani Luboša, ktorý si v jednu dobrú chvíľu vymyslel príbeh, že v noci spal zavesený dole hlavou až do rána, aby pochopil netopiera ešte lepšie. Zavesil sa do hojdacej siete a zaspal hore nohami. Ja som tomu uveril. Nevie prečo, ale akosi automaticky som sa rozhodol pre Jarisa. Obával som sa, či to vôbec zoberie. Predsa len, filmy zo školy za veľa nestoja – vravel som si. Žije v inom svete, v svete klipov a fotografie plnej energie. Neváhal a prišiel kvôli trom hodinám z Prešova, aby sa zoznámil s Lubošom a prvý krát sme šli do štólne na obhliadky s hlavným hrdinom. Začiatky bývajú rozpačité. Pamätám si na tie momenty veľmi dobre. Už sme ale vedeli, že niečo nakrútime. Ja som ani nevedel poriadne čo, len som vedel, že je to dobrá téma. Luboš nás myslím všetkých prekvapoval viac a viac. Samotné nakrúcanie bolo potom súhrnou improvizácií kameramana, Luboša a režiséra, zvukára Lukáša Kasprzyka – niekedy Miša Džadoňa – a kamaráta Juraja Ištvánika v priestore záhrady rodinného domu v Ladcoch s výhľadom na kameňolom. Jaro je špecifický kameraman aj vďaka poznatkom postprodukcii, čo ho zvyhodňuje. Čudujem sa súčasnému slovenskému filmovému priemyslu, že ho ešte neobjavil v jeho plnej kvalite. *Arsy* sa podarilo vďaka kolektívu autorov, čo je príslubom aj pre ďalšie naše spoločné filmy, filmy z nadšenia Jara Vaľka, Iva Mika, Mária Ondriša,

Maja Kičáka, Mareka Kráľovského, Jura Šlauku, Barbary Hessovej, Zuzky Jankovičovej, Lukáša Kasprzyka, Borisa Vargu a ďalších, ktorí ešte žijú svoje sny. Som naozaj zvedavý dokedy.

MR: Každé nakrúcanie je špecifická záležitosť. Každý filmový štáb utvára iné filmárske prostredie, z ktorého napokon vzíde film. Čím bolo špecifické nakrúcanie *Arsy-Versy* z pohľadu kameramana?

JV: *Arsy-versy* bolo najpohodlovejšie nakrúcanie, aké som zažil. Všetko išlo kludne, bez stresu. Keď sme dačo nestihli, pokračovali sme na druhý deň. Ťažká pohodička. Babka nám vždy navarila. Čo viac... čo viac... a Luboš... Luboš bol najlepší. Po stopke vždy prišiel hromadný výbuch smiechu! Ha! (dakedy i škôr)

MR: Ty ako kameraman si ako k filmu pristupoval? Čo svetlo a použitá technika, optika – je možné v dokumente uspokojiť potrebu kameramana? Predsa len väčšina inklinuje k hranému filmu. Na základe čoho si vyberáš projekty?

JV: Každú scénu sme si kludne pripravili. Doniesol som z domu moje z neóniek urobené Kino Flo za cca 1000 Sk, a to sme dali, kde bolo treba. To jedno svetielko úplne stačilo. Keby sme mali viac, zbytočne by som vydumoval. Musím povedať, že s každým jedným záberom som bol spokojný. To sa mi nikdy predtým ani potom nestalo. Fakt, najkrajšie nakrúcanie. Projekt si vyberiem, keď sa mi páči, všakáno...

MR: Čo spolupráca režiséra – kameraman v tomto prípade? Mohol by si opísať, čo je z pohľadu kameramana dôležité pri nakrúcaní a komunikácii s režisérom? Nakrúcaš aj s inými režisérmi. Skús porovnať nakrúcanie *Arsy-Versy* s inými filmami.

JV: Okrem iného si výborný v tom, že necháš každého v štábe urobiť si svoju robotu presne tak, ako chce. „Máš nápad, daj, sprav.“ Si veľmi otvorený. Čo je dobré, lebo ja som celkom tvrdohlavý.

MR: Oslovil som ťa na základe tvojej práce. Obaja sa poznáme z VŠMU, z ktorej si odišiel v druhom ročníku. Prečo si nedoštudoval?

JV: Zem sa otočila naopak a ľudia popadali preč. Tebe sa to ľúbilo, tak si ma zavolal a na konci *Arsy-Versy* sme opäť použili túto fintu. Nedoštudoval. Nemal som rád tú atmosféru, ako to tam funguje. Sledoval som len, ako to nasvietiť a zabúdal na dôležitejšie veci. Volali ma na seriály a skoro som podľahol. Ani zlé filmy sa mi už nezdaľi byť také zlé. Tak reku, to asi nie je v poriadku so mnou, a radšej som odišiel. A *Arsy-Versy* sme robili vlastne dva roky po mojom odchode zo školy. Ako, na škole bolo supersky, krásne, to zas ne žeby nie...

—
MIRO REMO

www.jarisonline.net
www.miroremo.sk

URCOV
VIKTOR KUBALViktor Kubal (filmár - výtvarník - humorista)
autor: Rudolf Urc, vydal: SFÚ, 2010Čo z Bielika
nevzal čas

Paľo Bielik a Slovenská filmová kultúra

autorka: Petra Hanáková, vydal: SFÚ v spolupráci s VŠMU, 2010

Na Slovensku úplne absentuje filmárska odnož knižnej autobiografie. Neexistuje možnosť siahnúť po Hanákovom *Co já vím*, Tatarkových *Všech těch bystřích mladích mužích a ženách*, Uhrovom *Zapečatenom čase* či Bielikovom *Do posledného dychu*, a tak sa hladko na vlnách osobných skúseností zaobalených v polobelet-rstickom autorskom štýle presunúť do reálií a súvislostí dobovej filmovej praxe. Jedinou možnosťou ako rekonštruovať našu minulosť filmu je prostredníctvom práce filmových historikov a teoretikov, ktorí sa snažia poskladať mozaiku čiastočne zloženú z archívnych materiálov (osobná a pracovná korešpondencia, pracovné materiály, úradné dokumenty, technické poznámky...) a čiastočne z ústnym podaním tradovaných historiek. Poslednú, no nemenej dôležitú súčasť takejto knižnej mozajky tvorí viac či menej vedomý ideologicko-kultúrny filter doby, v ktorej je písaná. V úvode biografickej knihy o Paľovi Bielikovi autorka Petra Hanáková prezieravo priznáva tento filter, navyše s ambíciou povýšiť ho na prednosť, keď zakončuje úvod ku knihe slovami: „No i napriek podstatným medzerám v zdrojoch a nimi podmienenej istej metodologickej nedôslednosti práce, malo by ísť o nateraz najkomplexnejší pohľad, ktorý snáď nezaprie aj istý generačný filter.“

Čo mala autorka na mysli pod pojmom „generačného filtra“ nezistí čitateľ pri letmom prelistovaní knihy, ani po prečítaní prvých dvoch či troch kapitol. Navonok tradične koncipovaná monografická publikácia z edície Orbis Pictus, v ktorej Slovenský filmový ústav vydáva profily tvorcov zasadzujúce biografický pohľad na filmárske dielo do širšieho dobového a kultúrneho kontextu odrádza šedivým (v doslovnom aj prenesenom význame) vizuálom. Kapitoly sú členené chronologicky, od objavu Paľa Bielika – divadelného ochotníka po jeho postupné vytrácanie sa z filmárskej sféry a napokon zo života. Plynulé napredovanie čitateľa v genealogii neoddeliteľného zväzku Bielikovej kariéry a slovenskej kinematografie vyrušuje množstvo nevynechatelných – pretože informačne hutných – poznámok, ktoré nie sú pod čiarou, ale až v zadnej časti knihy, takže ju musíte zhruba trikrát počas čítania jednej strany zavrieť a znovu otvoriť na konci (mäkká väzba vám v tejto činnosti nevychádza v ústrety) a pritom sa pokúsiť nezabudnúť, o čom ste čítali, než ste začali hľadať poznámku. Hanáková trpezlivo uvádza zdroje informácií, citátov a parafráz snažiac sa o čo najpocitvejšiu interpretáciu dobovej publicistiky a dokumentácie, zatiaľ čo formálne riešenie poznámkového aparátu pripravuje o trpezlivosť čitateľa. Takto naladení by sme mohli mať sklon považovať za jediný „generačný“, či súčasný prvok v knihe autorkinu terminológiu, ktorá osciluje medzi súčasným internacionálnym filmárskym slangom (napr. sequel, treatment), latinskými výrazmi, neologizmami (napr. kohútizmus) a irečiteľným vyjadrovaním, ktoré plynule prechádza z citovaného Bielikovho písomného prejavu do Hanákovy vlastných textových pasáží. Autorka sa nešťúti ani bohemizmom (napr. podívaná). Čo je však na publikácii *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra* naozaj podstatné, to je jej vnútorná aktuálnosť a načrtnutie „jánošíkovstva“ ako mierne absurdného archetypu „slovenského hridnu“ personifikovaného práve osobnosťou filmárskeho priekopníka Bielika. Autorka

na príklade jeho osobnosti nastoluje otázky, ktoré tnú slovenskej identite do živého: prečo sa Slováci projektujú práve do jánošíkovského mýtu, keď s jeho podstatou nemajú veľa spoločného? Prečo sa najambicióznejší filmári každej etapy púšťajú do nového Jánošíka? Kto sú slovenskí filmoví chlapáci? Prečo je medzi slepými jednooký kráľom? Sme schopní rekonštruovať mieru umeleckej kolaborácie s režimom? Záleží na tom? Prečo slovenskí filmári nemali nikdy komediálne vlohy? Prečo vzniká na Slovensku neprekonateľný rozpor medzi úspešným filmárom a odbornou kritikou? Petra Hanáková, ktorá do mantinelov odbornej literatúry vtisná ako svojský humor tak individuálny, miestami gendrovo podfarbený uhol pohľadu na fakty a súvislosti, by si mohla trúfnuť na ďalšiu knihu so spomínanými otázkami v záhlaví jednotlivých kapitol.

Na záver malá ukážka zaujímavých archívnych materiálov, ktoré nám autorka monografie o Paľovi Bielikovi ponúka na prezretie. Že by sa v časoch komunizmu a programového ideologického šetrenia debatovalo o tých istých veciach ako v tých dnešných demokratických?

„Byli zjistené neúmerné a absolútne neunosné častky za platy členů štábu. Tak výkonnostní přídavek režiséra Friča byl vyplácen za delší dobu než vlastní honorář za režii. [...] Prvnímu asistentu Bjelíkovi byl vyplácen plat po dobu 14 měsíců, ač výroba trvala jen 10 měsíců. [...] Bielik měl dostat dle dohody celkem 416.000,- Kčs, ale vyplaceno mu bylo 581.000,- Kčs. [...] Byli zjištěny neodůvodněné a nepodložené reprezentační výdaje režiséra Friče (12.000,- Kčs) a jiných. V položkách nákladu filmu byli pozastavené četné tisícové položky, označené jako vydání, aniž by bylo zřejmo kým, komu a zač. Byly vypláceny různé cestovní diety, aniž by byl uváděn účel cesty, nebo alespoň místo, kam se jelo. A často i kto jel. [...] Byla pozastavena položka výloh s konečnou redakcí scénáře, aniž by bylo zřejmo, komu byly vyplaceny. Režiséru Fričovi byla vyplacena náhrada cestovních výloh za dvě osoby, aniž by bylo uvedeno, kdo byla druhá osoba. Právě tak náhrada za jeho ubytování. [...] Byla pozastavena položka – za dar ředitele Šimrůjcha k svatbě členky taneční skupiny 3.300,- Kčs. Položky za pohoštění taneční a spěvácké skupiny. [...] Odměny v cigaretách rozdáných při natáčení činily 24.500,- Kčs bez odůvodnění a dokladů. [...] Neúměrné položky za jízdy autem po Bratislavě a Praze, bez určení účelu a jedoucího. [...] Bylo zjištěno, že smlouvy s herci a personálem, který není zaměstnán ve Slofis, se nečiní před započatím prací, nýbrž dodatečně.“ Tento v podstate kompromitující materiál je skutočne ojedinelým dokladom k dejinám slovenskej filmovej produkcie, k ekonomickému *making of* prvého slovenského filmu. Zrejme však nevyopová len o veľkorysosti, ale aj o neskusnosti, o neodhadnutí miery a nedostatku predvídavosti v – tak filmársky ako politicky – pionierskych a zrejme i dosť divokých časoch.¹

—
EK

¹ Hanáková, P.: *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*, SFÚ, Bratislava 2010, s. 82.

Po Macekovom Kadárovi a mojom Bielikovi vydal SFÚ koncom roka ďalšiu monografiu veľikána – Urcovho Viktora Kubala. Knižka vychádza trochu mimo doterajších, graficky skromnejších edícií. Je výpravnejšia, reprezentatívnejšia a naozaj veľmi pekne graficky upravená. Jej základným metodologickým drahom je sprostredkovanie Kubala ako výsostne autorského tvorca v zmysle rodinného striebra. Nie je to teda (ako v prípade čiernobielych knižiek z pera filmových vedcov) v pravom zmysle slova kritická monografia.

Kniha Rudolfa Urcu je knihou kamaráta a obdivovateľa, knihou kolegu – súputníka. V tom je jej najväčšie plus, no zároveň aj istý deficit. Urc nemusí minulosť rekonštruovať, pozná ju, bol pri tom, veľa si pamätá. Na druhej strane má ale k svojmu autorovi snáď až príliš blízko. Na mnohých jeho projektoch sa sám autorsky podieľal, má preto tendenciu hájiť a ospravedlňovať ho pred potenciálnymi kritikmi. Ku Kubalovým filmom nie je nekritický, to nie. No len veľmi opatrne miestami naznačuje, že možno existujú aj nejaké tie negatívne aspekty fenoménu (či inštitúcie?) Kubal. (Pretože, či už sa nám to páči alebo nie, samotár a *self-made-man* Kubal bol čosi ako štátotvorný animátor, ktorý na jednej strane postavil slovenský animovaný film, na druhej strane ho natoľko spersonifikoval, až mal niekedy problém z jeho roháčovsko-karikaturistickej formuly vybdnúť. Ak môžem zovšeobecniť svoju detskú skúsenosť, prinajmenšom v istom období to bolo v detskej vizuálnej kultúre doslova prekubalované. Janko Hraško či Panák z križovatky nám liezli ušami...

Ako malá som mala ku Kubalovi dosť ambivalentný vzťah. Jeho filmy ma zároveň priťahovali i odpudzovali. Kubalove postavičky neboli pekne ani milé (teda ani náhodou „trnkovské“). Mali však v sebe akúsi odzbrojujúcu vychytralosť a sebareflexiu, teda už akýsi latentne simpsonovský rozmer. Tomu však dieťa porozumie až neskôr.

Metodologicky je Urcova monografia dosť proteistická. Vo viacmenej chronologickom rámci postmoderne kombinuje rôzne druhy a kvality textov. Do vlastného textu vkladá rozhovory (pôvodné, apropriované i imaginárne), svedectvá pamätníkov, názory študentov, roháčovské vtipy, pikošky a curiosa... V tejto netradičnej, nie nezaujímavej skrumži materiálov sú však paradoxne najproblematickejšie tie najvedeckejšie pasáže. Mám na mysli najmä kapitoly o *Zbojníkovi Jurkovi* (Kubalovom *chef d'oeuvre*) a tiež úvod. Sú poznamenané mihálikovčinou, akýmsi scientifikým kvázi-štrukturalizmom, čitateľsky dosť nepreniknuteľným. Ten v tom textu čitateľa dosť vyrušuje, zvlášť potom ako sa naladil na čistý a friendly štýl predchádzajúcich „populárno-náučných“ kapitol. Kniha vôbec akoby vznikala v rozličných žánroch a časoch, kombinuje *old speak* s *newspeakom* a niektoré jej pasáže pôsobia zrecyklované. To by, samozrejme, nevadilo, ba je to i pochopiteľné, vzhľadom na Urcovu celoživotnú zaujatnosť Kubalom. Bohužiaľ, deje sa to práve tam, kde sa predpokladá klimax knižky – teda pri dvojici celovečeračov, pri ktorých (zvlášť erudovanejší) čitateľ očakáva komplexnejšiu, menej rozviklanú interpretáciu. Tu akoby Urcovi chýbalo filmovo-vedné remeslo, snaží sa čitateľovi sprostredkovať filmy okľukou, ale nestačí to.

Urcova knižka je predovšetkým príliš v zajatí autorskej teórie. Potrebovala by odjazdiť, odhaliť viac z prevádzky filmového umenia. O to viac, že sa nám tu predstavuje veľký talent, ktorý nielenže doba „nezožrala“, ale ho doslova podržala. Prečo sa napríklad nedozvedieť i to, že ak by Kubal nemal to šťastie a netvoril za socializmu, teda v zriadení so síce dozorovanou, no zato veľkorysou podporou „tvorby pre deti“ (ale i karikatúry či tzv. komunálnej satiry), s veľkou pravdepodobnosťou by fenoménu Kubal nebolo. Respektíve vyzeral by inak. Na druhej strane, každá doba má svoje médium a svojich mecenášov a film nie je šuflíková záležitosť.

Určítym deficitom knižky – to je však skôr výtčítka vydavateľovi – je možno i to, že k nej nevychádza DVD. Teda, že sa nevyužil Kubalov synergetický potenciál a nepodarilo sa monografiu na trhu podporiť nejakým novým mediálnym by-produktom. Tým viac, že Kubalových filmov (najmä krátkych) je k dvd-dispozícii stále málo a prekvapivo chudobná je aj jeho youtubácka prezentácia. (Čo je veľká škoda, lebo ako tvorca kondenzovaných formátov má Kubal silný globálny potenciál.)

A ešte jedna vec mi v knižke o výtvarníkovi Kubalovi chýba: komplexnejšia formálna analýza jeho autorského štýlu. Je tak svojbytný a nezameniteľný, že by si zaslúžil nejakú esenciálnejšie rozobrať. V čom je Kubal Kubalom? Podľa čoho ho tak rýchlo rozpoznáme? Je to len v skratke, situacionisti a konceptualizme, v „plavnej línii“, karikatúristickej „vulgariácii“, vo vybitých zuboch, plávajúcich šticiach a jankovičovskych pančuchových končatinách? Skrátka, trochu akoby sa zabudlo na výtvarno.

—
PETRA HANÁKOVÁ

Opäť je tu melónová sezóna

Jar je za rohom a s jej príchodom je spojená oslava novej úrody študentského filmu – Medzinárodný festival študentských filmov Early Melons. Jeho štvrtý ročník sa uskutoční od 16. – 20. marca 2011 v Bratislave a o tom, že číslo štyri žije, presvedčí jeho rozmanitý program, ktorý dá priestor mladému filmu, videoartu aj fotografii.

Melóny budú tento rok dozrievať na viacerých miestach bratislavského centra. Festivalovou základňou sa stane divadlo Meteorit, premieňať sa bude aj v kine Mladost a v kultúrnom priestore HotDock. Čo ponúknú tohtoročné Early Melons? V hlavnej medzinárodnej súťaži sa predstaví tridsiatka tých najlepších študentských filmov z celého sveta, ktoré vznikli v poslednom období. Hodnotiť ich bude päť porotcov, svoju účasť už potvrdil Dominik Tschütscher, riaditeľ rakúskeho festivalu študentských filmov film:riss, či česká dokumentaristka Lucie Králová. Novinkou je samostatná slovenská súťaž, ktorú bude hodnotiť trojica domácich filmových odborníkov. Tradičnou súčasťou programu je súťaž videoartu Videosekt, jeho kurátorkou je multimediálna umelkyňa Eja Devečková. Súťažné videoarty sa budú premieňať v galérii Medium, ich kvalitu zhodnotí medzinárodná trojica výtvorných odborníkov. Festival osvieži aj ďalšia novinka, mladá porota, zložená zo študentov bratislavských stredných škôl, ktorá bude rovnako ako „veľká“ medzinárodná porota hodnotiť filmy v hlavnej súťaži.

Ďalšie programové sekcie predstavujú tvorbu jednotlivých porotcov, súčasné študentské videoklipy, sekcia Back to the Roots uvedie ďalšiu

kolekciu školských filmov dnes už legendárnych filmových režisérov. Na Early Melons 2011 sa predstaví dvojica zahraničných festivalov – holandský Breaking Ground, jeho zástupcovia osobne uvedú kolekciu súčasného holandského krátko filmového, a poľský festival amatérskeho a nezávislého filmu KAN. Jedna zo sekcií sa zameria aj na tvorbu skupiny nemeckých dokumentaristov Super 9 (www.super-9.de), jej členovia možno prídu na festival aj osobne. Tradičnou súčasťou podujatia bude fotografická súťaž. Študentskú tvorbu, vystavenú počas festivalu v galérii, zhodnotí špeciálna porota. Jednou z jej členov bude známa slovenská fotografka Aňa Struhárová.

Popri filmových projekciách budú tohtoročný program Early Melons tvoriť aj viaceré workshopy a semináre. Týždeň pred festivalom sa uskutoční medzinárodný workshop videoartu VIDEOMAT, určený pre tvorcov videoartu, ktorých diela boli v minulých rokoch súčasťou kolekcie Videosekt. Workshop, ktorý sa odohrá v HotDocku, bude viesť nemecký multimediálny umelec Jan Tretschok. Dramaturgický miniworkshop MIDPOINT, ktorý bude súčasťou festivalu, je spoločným projektom Early Melons, FAMU/MIDPOINT a o. z. CHARACTER. Na základe prihlásených

absolventských projektov slovenských scenáristov budú vybraní účastníci konzultovať svoje projekty s lektorom. Dva najlepšie projekty z miniworkshopu získajú možnosť zúčastniť sa riadnych MIDPOINT workshopov, ktoré sa tento rok odohrajú. Dvojicu tvorivých akcií doplní fotografický seminár. Jednotliví autori zariadení do fotovýstavy na ňom budú mať možnosť konzultovať svoje fotografie s porotcami.

Program festivalu osviežia každodenné raňajky s hosťami, záujemcovia budú môcť prísť na rannú kávu a debatovať s porotcami a festivalovými hosťami. Ukrátení nezostanú ani študenti stredných škôl. Early Melons pre nich pripravil dopoludňajšie premietania súťažných filmov, pôjde o príjemnú alternatívu legendárnych výchovných koncertov. Festival myslel aj na najmladších divákov – pre nich bude určené sobotňajšie detské dopoludnie, ktoré popri premietaní detských filmov prinesie aj možnosť interaktívnej filmovej zábavy. Jeho dramaturgiu zabezpečí projekt KID (www.projektkid.sk). Samozrejmosťou na festivale budú každodenné večerné koncerty a párty.

Koncepcia štvrtého ročníka Early Melons kladie dôraz na prepojenie festivalu s miestom, kde sa odohrá, Bratislava preto

hrá v programe Melónov dôležitú úlohu. Zámerom organizátorov je vytvoriť festivalovú mapu, ktorá divákov prevedie jednotlivými miestami konania Early Melons naprieč bratislavským centrom. Návštevníci na svojej púti po melónových zastávkach budú mať na výber medzi projekciami v jednotlivých kinosálach, alebo návštevou festivalových barov a reštaurácií, ktoré akreditovaným návštevníkom ponúknu špeciálne akciové drinky. Všetky spomínané lákadlá duše aj tela majú jediný cieľ – ukázať ľuďom, aká je so študentským filmom zábava. Let'EM grow!

—
EVA MICHALKOVÁ
(umelecká riaditeľka festivalu Early Melons)

Súťaž o akreditáciu
Môžete sa zapojiť do súťaže o akreditáciu na 4. ročník Early Melons, ak správne odpoviete na súťažnú otázku: Ktorá slovenská režisérka sa stala dvojnásobnou držiteľkou Grand Prix Early Melons? (odpovede zasielajte na kinecko@kinecko.com)

NOVÝ FILMOVÝ FESTIVAL V BRATISLAVE?

Oficiálna tlačová správa, ktorú vydal MFF Bratislava pri príležitosti ukončenia spolupráce s Matthieuom Darrasom na pozícii umeleckého riaditeľa, je verejne prístupná na viacerých internetových stránkach. Dôvody tohoto rozhodnutia z nej však nie sú veľmi jasné, respektíve vyznievajú dosť rozpačito. Trochu jasnejšie sa vyjadril pre denník Pravda výkonný riaditeľ festivalu Vojtech Kabáth: „Vedenie nekritizuje Darrasa po profesijnej stránke. Tento rok dopadol festival veľmi dobre, ak si vezmeme návštevnosť, rozšírenie do centra Bratislavy, atmosféru spojenú s množstvom hostí. Toto vnímame ako veľký posun. Naša výhrada voči Darrasovi sa týka problematickej komunikácie. Takéto podujatie je tímová záležitosť a v tomto smere sa od umeleckého riaditeľa očakávala užšia spolupráca a lepšia komunikácia.” Matthieu Darras sa rozhodol vysvetliť nám okolnosti svojho odchodu trochu podrobnejšie.

foto: TK



Tohtoročný 12-ty ročník MFF Bratislava priniesol veľmi dobré výsledky, napríklad vzhľadom na rekordnú návštevnosť a účasť zahraničných hostí. Festival však očividne nemožno hodnotiť iba na základe čísel, a tak bežný festivalový divák ťažko pochopí, prečo sme sa s manažmentom festivalu (a tiež časťou festivalového personálu) navzájom dohodli ukončiť našu spoluprácu.

Mne osobne nie je celkom jasné, čo mi presne zakladatelia festivalu vyčítajú. Dalo by sa to hádam zhrnúť do dvoch hlavných bodov (Takto si to ale vysvetľujem ja!): málo pochopenia pre takzvaného „slovenského ducha“ a príliš „artové“ rozhodovanie, čo sa týka programu. Možno si to iba uvedomili trochu neskôr, ale ja nie som Slovák. Sotva dám dohromady tri slovenské slová a keď zväžím svoje schopnosti v oblasti učenia sa cudzích jazykov, môžem o budúcej plynulej konverzácii so svojou slovenskou svokrou jedine snívať. Nespokojnosť pravdepodobne vyvolala aj moje oblečenie na otváracom ceremoniáli, ktoré som, podľa názoru prezidentky festivalu, zvolil nevhodne. Mal som teda prísť na pódium v kroji? Neviem. V každom prípade, ani pri najlepšej vôli na svete by som do programu nemohol zaradiť viac slovenských filmov, ako sa počas roka vyprodukovalo. Čo sa týka údajne nedostatočne diváckeho výberu filmov, okrem paradoxného vyznenia tejto výhrady vo svetle tohtoročnej rekordnej návštevnosti festivalu, prezrádza takáto výčitka aj nedostatočné pochopenie toho, v čom tkvie podstata filmového festivalu. Ak sa poobzeráte okolo seba a všimnete si, ako fungujú úspešné európske festivaly, tak zistíte, že pravda o „diváckych“ filmoch môže byť pomerne prekvapujúca a že najrýchlejšie sa predávajúce filmy nemusia byť nutne mainstreamové v bežnom ponímaní.

Počas dvoch rokov môjho pôsobenia na MFF Bratislava som sa často čudoval, bez toho aby som sa príliš pozastavoval nad detailami v každodennom pracovnom procese alebo chcel na niekoho útočiť, ako môže festival, ktorému tak dramaticky chýba jasná koncepcia (zostaňme iba pri tom) dlhoročne zastávať vedúcu pozíciu na Slovensku. Aj keď som medzičasom našiel odpovede na mnohé otázky, začal ma nesmierne unavovať systematický odpor voči akýmkoľvek, hoci aj tým najmenším zmenám, ktoré sme sa spolu s festivalovým tímom snažili presadiť. Organizovanie festivalu sa všade tak trochu podobá kladeniu ťažkej lode na vodu. A keď také niečo robíte bez ukotvenia, začne to byť časom frustrujúce a demotivujúce. Obzvlášť som sa už ďalej nemohol zmieriť

s niektorými síce symbolickými, ale dôležitými, rozhodnutiami, ktoré evidentne padli pred viacerými rokmi a z nejakých dôvodov sa už meniť nemôžu. Napríklad, prečo by mali diváci platiť za vreckový program s rozvrhom premietaní, keď na všetkých ostatných festivaloch na svete, ktoré som kedy navštívil, sa šíria tieto programy zdarma medzi čo najširšiu verejnosť? Prečo by sme nemali púšťať držiteľov akreditácií (naše základné a cieľové publikum) do kinosál, ktoré nie sú plné a dodržiavať pre nich diskriminujúci kvótny systém? Toto sa zase mne nezdá veľmi „divácke“... Od určitého momentu tieto rozhodnutia manažmentu už nevyvážila ani radosť a uspokojenie zo spolupráce s kolegami, ktorí boli z veľkej väčšiny veľmi zapálení a profesionálni a bez ktorých by celý festival jednoducho vôbec neexistoval. Jedna z vecí, ktoré ma počas mojej práce na MFF Bratislava a v kontakte s mnohými Slováckmi najviac prekvapili je prevažujúci sklon k beznádeji a rezignácii, ktorým sa vyznačujú filmoví profesionáli rovnako ako fanúšikovia, a ktorý obzvlášť postihuje mladšie generácie, ako keby bola táto krajina nejakým kultúrne prekliata. Zdá sa, že práve to mnohým zabraňuje, aby niečo podnikli a priniesli zmenu. Často som sa stretával so skepsou a zmätkom, keď som navrhol, aby sa festival posunul smerom, ktorý by bol inovatívny alebo by viedol divákov k tomu, aby sa cítili viac zúčastnení. Hlavná myšlienka je, že „si za túto (zlú) situáciu môžeme sami“. Som absolútne presvedčený, a to aj napriek mnohým ťažkostiam (nemyslite si však, že kdekoľvek inde je to až také odlišné!), že neexistuje žiadna kľatba, ktorá by visela nad Slovenskom. Naopak, má veľa možností. Hudobný festival Pohoda je skvelým príkladom úspešného kultúrneho podujatia, ktorým by sa malo nechať slovenské filmové prostredie inšpirovať. Taktiež veľa zahraničných modelov stojí za pozornosť. Za menej ako desaťrocie sa podarilo niektorým mestám veľkosti Bratislavy, s podobnou komunistickou minulosťou, vytvoriť medzinárodne uznávané filmové podujatia na vysokej úrovni, ktoré pozdvihujú národnú kinematografiu a oslovujú nadšené zhruba stotisícové publikum. Sarajevský filmový festival, Tallin Black Nights alebo Era New Horizons vo Wroclawi sa konajú v rôznych ročných obdobiach a aj za mnohé iné festivaly dokazujú, že sa to dá. Je načase, aby ich Bratislava nasledovala.

—
MATTHIEU DARRAS
Z angličtiny preložila EK



záber z filmu, zdroj: www.rubberthemovie.com

RUBBER

Quentin Dupieux, Francúzsko, 85 minút

PROTO RUBBER

„Nižšie“ žánre už dávno nepatria do sveta nadšencov, ktorí si z nich vytvárajú kultú a klaňajú sa ich gýčovosti a naivite. Hneď ako film spadne do kategórie „straight to DVD“, je jasné, čo sa dá od neho očakávať. Je to úprimné varovanie, že požadovaná úroveň a divácky úspech nie sú zaručené a nedá sa hovoriť ani o špeciálnych efektoch valnej kvality. Vzniká tak medzi tvorcom a divákom tichá dohoda. „Ty odo mňa nebudeš chcieť viac a tým pádom nebudeš sklamaný, že si viac nedostal.“ Pravidlá sú jasne stanovené, všetci vedú, na akom ihrisku sa nachádzame a na druhej strane je možné dovoliť si oveľa viac. Napríklad posúvať hranice nemožnosti deja a (ne)vedome tak vytvárať stále absurdnejšie filmy. Tieto podmienky dávajú vznik skvostom ako *Hady vo vlaku*, kde gigantický had naozaj zhltnie celý vlak (presne ako na obálke DVD), či „Železní andělé“, kde banda motorkárskych modeliek na hranici zákona, ktoré to mimochodom vedú dobre so zbraňami, bojuje proti vražednému kyborgom, ktorých navrhla vláda. Najkrajšie na týchto filmoch je, že ich dej sa dá vyrozprávať cestou vo výtahu, čakaním na prechode, kým blikne červená, alebo poslať v rozsahu 300 znakov ako SMS, prípadne zhrnúť v jednom odstavci článku Kinečka. Vďaka takémuto kánonu existujú stovky filmov, ktoré iba recyklujú kliše. Vzniklo niekoľko podžánrov¹, archetypov postáv a predvídateľných zvrátov v deji, z čoho sa dá variáciami vygenerovať akýkoľvek námet, prípadne rovno film. Béčka urobili v tomto smere poriadny kus roboty. Hlavne v tom, že ich existencia a pôsobenie sa už nedajú poprieť a prežijú akúkoľvek krízu, dokonca aj nukleárny holokaust. Ich výrazové prostriedky a témy presakujú do všetkých strán. Občas po béčku siahne niekto, kto ho povýši, alebo sprzní, určite však minimálne inšpiruje. Podobne ako tvorcovia filmu *Rubber*.

STRAIGHT TO QUENTIN DUPIEUX

Quentin Dupieux nie je študovaný režisér a aj napriek dvom dlhometrážnym a jednému krátkometrážnemu filmu² je viac známy ako Mr. Oizo. Európa si ho zapamätala vďaka hitu *Flat Beat*, kde vo videoklipe (tiež v jeho réžii) elektronickému repetitívnemu beatu šéfuje žltá nylonová bábka Flat Eric. Až na tento videoklip v rotácii hudobných staníc sa nedá o Dupieuxovi hovoriť ako o mainstreamovej hudobnej celebritate, skôr si ide svoje a asi mu to aj stačí. Ani ako režisér sa nesnaží byť za každú cenu divácky. Film je pre neho ďalšie médium, s ktorým môže narábať. V *Rubber* sa mu podarilo urobiť vtipný mash-up, keďže hodina a pol je dosť veľký priestor na prepašovanie čohokoľvek. Hrá sa so žánrom, s príbehom a samotnou podstatou filmu. Zároveň akoby mu bolo jasné, že netočí žiadne zlomové dielo a iba ponúka svoj pohľad na to, ako by mohol film podľa neho vyzeráť. Práve kombinácia tém, ktoré sa v *Rubber* objavujú, je to, čo funguje.

RUBBER

V úvode policajt vysvetlí, že všetky filmy vznikajú bez nejakého zámeru (no reason). Krátko na to skupina divákov v púšti sleduje ďalekohľadom pneumatiku Roberta, ako precitne a zo smetiska sa vydá na vražednú výpravu. Koho uvidí, toho psychickou energiou zabije. Kurátor tohto predstavenia dostane príkaz otráviť divákov. Jeden však prežije a práve kvôli nemu celé predstavenie a tým pádom aj celý film musí pokračovať. Vo vražednom finále sa Robertova duša prevetlí do detského bicykla. V závere armáda detských bicyklov stojí pred nápisom Hollywood.

RUBBER AKO HOROR

„Gýčový road movie o vražednej pneumatike! Jeden z najrezonujúcejších filmov tohto roka.“ – Popíska k filmu RUBBER v programe MFF Bratislava

Podobne, ako Bratislava, aj prestížne svetové festivaly prijali *Rubber* veľmi vlažne. O to viac začal rezonovať v kruhoch priaznivcov hororu. Keď má vo filme označovanie ako roadmovie (a neoficiálne aj ako horor) vystupovať v hlavnej úlohe vraždiaca pneumatika, dalo by sa od neho očakávať komické béčko, ktoré nemusí vôbec uškodiť. Úprimne povedané, po vraždiacich psychopatoch, drevorubačoch, autách, mutantoch, robotoch, frontmanoch populárnych kapiel azombíkoch by mohla pneumatika priniesť do žánru lacných slasherov niečo nové. Minimálne pre notorických lovcov kartónových DVD za pár eur, ktoré v stánku pre istotu predávajú aj v kombe tri v jednom. Potom už si už iba treba vybrať niečo zlé s Lorenzom Lamasom, prípadne niečo horšie s kickboxerom, alebo niečo od Troma Pictures.

„... pri písaní scenára som bral do úvahy naše možnosti, a taká práca sa mi nesmierne páči. Chuť natáčať som dostal vďaka otcovej kamere, keď som mal asi dvanásť. Potom som vo videopožičovniach objavil horory a inštinktívne som pocítil potrebu natočiť vlastné verzie niektorých scén.“
QUENTIN DUPIEUX

Premisa „ide a zabíja (okrem iného)“ splnila kritériá plnohodnotného krváku. No svojím spracovaním úplne porušuje kánon hororu. Hlavný hrdina Robert je celý čas sympatický, skôr by sa hodilo držať mu palce a radovať sa z každej rozflákanej vrany či hlavy miestneho sedláka, ktorý iba robí ramená na pumpe. Dôvod, prečo sa Robert rozhodol zabíjať a prečo sa nezastaví ani po vlastnej smrti a takmer gýčovo sa jeho *zlá duša* premiestni do nového predmetu s rovnakými chútkami, je však neznámy. Preto v tomto bode opúšťame krvavé vody a môžeme ísť ďalej.

Sute



13

erén

RUBBER AKO EXPERIMENT

„Ešte stále som dosť naivný nato, aby som veril, že vo filmovej produkcii je miesto pre filmy bez čitateľnej myšlienky a vymedzeného formátu. Príliš školské snímky, čo presne vedia, ako zapôsobiť na city, ma nudia. Rád točím filmy za pochodu, bez naratívnej štruktúry či dramatického napätia.“

QUENTIN DUPIEUX

... preto je teória „no reason“ vo filme niekoľko krát zdôraznená. K samotnému faktu, že pneumatika precitne a zabíja, Dupieux pristupuje veľmi svedomito. A hlavne postupne. Robert sa vyvíja z piesku a postupne sa učí. Učí sa chodiť, spoznáva svet a objavuje svoje možnosti a spí presne ako malé dieťa. Rozcvičí sa na plastovej fľaši, škorpiónovi a svoje superschopnosti zdokonalí psychickým roztrhnutím havrana. Zrazu je jasné, čo je jeho motivácia a o čom je jeho príbeh. Ide do sveta a v rámci žánru sa zastaví v opustenom moteli pri ceste.

Nasledujú citácie známych či menej známych filmov. Scéna v sprche z filmu *Psycho*, prenasledovanie mladej ženy vražedným maniakom, postava chlapca, ktorému nikto neverí, že sa deje niečo nadprirodzené, policajť ktorého drsná povaha je skôr na smiech, či notorická scéna „dobře vymyslenej“ policajnej akcie operovanej z karavanu plného vysieláčiek a odpočívacích zariadení, nenápadne stojaceho za rohom. Zdanlivo nesúrodá zlatánina situácií a tém však funguje práve vďaka ich predošlým kontextom a *Rubber* ponúka iba ďalšie ich využitie. Jediné, čo robí *Rubber* v tomto smere unikátny, je ich výber a následné zostavenie.



záber z filmu, zdroj: www.rubberthemovie.com

RUBBER AKO FILM VO FILME

„... prečo pneumatika? Nevieť odpovedať na otázku, ktoré sa začínajú slovom ‚prečo‘. V úvodnom monológovi môjho filmu sa ‚prečo‘ objavuje presne osemkrát. Život je plný záhad... Prečo nevidíme vzduch? Prečo pneumatika? To je taká istá otázka.“

QUENTIN DUPIEUX

Motív divákov v púšti, ktorí celý príbeh sledujú, funguje ako návod na pozieranie filmu *Rubber* pre diváka v kine. Skupina ľudí všetkých vekových kategórií stojí na jednom mieste a komentuje priebeh predstavenia. Cez ich vzájomné dialógy nápadne podobné tým, aké sa zvyknú pri sledovaní filmu viesť, sa dozvedáme, kedy sa celý príbeh vlastne začína. Dlho nič nevidia, rozmýšľajú, či je vôbec nutné niečo také sledovať, a až keď si všimnú Roberta, ako vylieza z piesku, spoločne skonštatujú, že ich to konečne zaujíma. Tu Dupieux paroduje divácku skúsenosť, ktorú od Aristotela zdôrazňujú všetci autori návodov na písanie príbehu, ktorý zaujme. Pravidlá, kedy príbeh začať a kedy ho ukončiť, dávkovanie informácií divákovi, aby si z nich vedel vyskladať príbeh a nestratil sa v ňom – to všetko možno nájsť v zaručených návodoch typu „Ako napísať scenár za 21 dní“. Podvedomá skúsenosť diváka je v *Rubber* zosobnená práve touto skupinou pre príbeh najdôležitejších ľudí – divákov.

Diváci sa navzájom vyrušujú, dopredu prezrádzajú možné uberanie deja, dokonca sa dostanú aj k pirátstvu, keď je jednému z nich vyčítané, že chce natáčať predstavenie pre svoju neprítomnú manželku. Kurátor sa o nich stará, ráno ich budí, upozorňuje ich, kedy predstavenie pokračuje, plní funkciu sprievodcu filmom, vedie ich pozornosť.

Asi najviac priestoru je venované samotnému ukončeniu príbehu. Hneď, ako sa Robert začne vyžívať vo vraždení, kurátor sa snaží divákov otráviť. To by znamenalo, že hneď, ako predstavenie nemá diváka, pokojne ho možno ukončiť. Sám Dupieux zažil premietať vlastného filmu *Steak* v kine, kam prišiel sám. V *Rubber* sa preto pokúsil vytvoriť opačnú situáciu, teda spôsobiť neprítomnosť diváka umelo, a tým pádom príbeh predčasne ukončiť. Diváci v púšti sú súčasťou príbehu a keďže jeden z nich prežil (nezjedol otráveného moriaka), show must go on. Dožaduje sa rozuzlenia, odmieta sa svojho „diváctva“ vzdať, čím dáva divákovi v kine najavo, kde v dramatickom oblúku sa všetci asi nachádzajú.

RUBBER AKO FILM O FILME

V momente, keď si odolný vojnový veterán na vozíčku uvedomuje svoju moc, vstupuje do príbehu honu na Roberta a ponúka možné tipy, ako by mohli aktéri predstavenia celú vec ukončiť tak, aby s tým bol spokojný. Dožaduje sa finále plného výbuchov, čím obracia naruby teóriu „aký film, taký divák“. Rodinný film, kde „si každý nájde to svoje“, sa mení podľa potrieb cieľovej skupiny, ktorá preferuje jeden žáner. Zasahovanie veterána do príbehu narušuje dohodu medzi autorom/aktérmi a divákom. Tu sa oba motívy (príbeh Roberta a príbeh diváka) konečne logicky spájajú do tretieho a asi najpodstatnejšieho celku – filmu, ktorý divák v kine sleduje. Všetky postavy sú zrazu postavy jedného príbehu. Aktéri predstavenia okolo Roberta presne vedeli, čo majú robiť až do momentu, keď zlyhalo otrávenie všetkých divákov. Od tohto bodu zvratu príbeh už iba nepredvádzajú, ale sú jeho nositeľmi. Realita pre nich nie je jednotná, podaktorí dokonca nevedia, čo ešte hrajú a čo je naozaj. Začína pre nich platiť jediná realita, a to svet, kde zlyhala snaha predstaviť vražednú pneumatiku, lebo z pódia sa Robert dostal až do hľadiska. Jeden z mála reálnych momentov, ktoré odkrývajú najvyššiu vrstvu reality, sú dvaja policajti hrajúci šach proti jeho samotným pravidlám, podobne, ako Dupieux točí svoj film proti jeho samotným pravidlám. Dokonca sám Robert v podobe pneumatiky síce zomrel, ale po vzore béčkových hororov sa aj tak reinkaroval a túžobným pohľadom na nič netušiaci nápis Hollywood predpovedá ďalší masaker. Či je *Rubber* prelomové dielo, samoúčelný nízkorozpočtový film – hra, alebo iba hommage poklesnutým žánrom, zostáva naozaj na výbere diváka. Otvorená „bezodhodnosť“ vznikla mu v rámci kritiky vytvoril nálepku skôr prehliadnutelného filmu. Ale podobne, ako sa *Rubber* pohráva napríklad s dramaturgiou, pohráva sa aj s vlastným prijatím.

HODNOTENIE

Tri dunlopky poháňané gyroskopom.

—
HĽUK

- 1 Zombie film, post-apokalyptický film, film o agentovi FBI vo výslužbe, film o zmutovanej beštii, film o špeciálnej polovojenskej jednotke, film o upíroch, film o šialenom vedcovi a pod.
- 2 *Non Film* (2001), *Steak* (2007), *Rubber* (2010)

SPACE Residency Lab 2010
Ivan Svoboda, Jakub Jasiukiewicz,
Szabolcs Süli-Zakar, Matěj Smetana
SPACE, Velehradská 7/A, Bratislava
21. 1. – 28. 2. 2011
www.priestor.org

Jan Brož: Svätžiara (Halo)
Galéria HIT, Hviezdoslavovo
námestie 18, Bratislava
27. 1. 2011 – 20. 2. 2011
www.galeriahit.com

Diorama. Videoarte Eslovaca
Oi Futuro em Ipanema, Av. Visconde
de Pirajá, Rio de Janeiro, Brazília
4. 2. – 27. 2. 2011
www.oifuturo.org.br

Artyčok.TV Medzi archívom a magazínom

Už je to tri roky, čo som počula v Brne na festivale *Multiplace* prednášku o internetovej televízii *Artyčok.TV*. Nie som si istá, či som zo začiatku nenavštevovala stránku *Artyčoku* len preto, že sa mi páčil jej dizajn a hlavne to zelené logo. V každom prípade, odvtedy *Artyčok.TV* vyslovene používam.

Býva pre mňa prvým zdrojom informácií o mladých umelcoch, ich výstavách alebo o galériách v rôznych mestách. Preto som sa rozhodla položiť niekoľko otázok „centrálnemu štábu“ tejto rozvetvenej organizácie. Na otázky mi odpovedala štvorica **Janek Rous (JR)**, **Ivan Svoboda (IS)**, **Jan Vidlička (JV)** a **František Zachoval (FZ)**.

GP: Ako by ste stručne priblížili čitateľom Kinečka cieľe a pozíciu internetovej HD televízie *Artyčok.TV* na scéne súčasného vizuálneho umenia?

JR: V podstate mapujeme to najaktuálnejšie z udalostí na scéne, v súčasnosti sme niekde medzi rozrastajúcim sa archívom a priebežne informujúcim obrazovým médiom. Pri výbere sa snažíme o čo najväčšiu objektivitu, lebo zatiaľ nie sme schopní pokryť všetky zásadnejšie akcie, čo sa nám aj často vytýka. Samozrejme, rozrastá sa naša základňa odborných spolupracovníkov, a od tohto roka bude naša práca každoročne hodnotená odbornou radou zloženou podľa možnosti z čo najširšieho spektra rešpektovaných osobností z rôznych oblastí súčasného umenia. To by malo udržať a hlavne výrazne posilniť požadovanú „netendenčnosť“ výberu akcií a pomôcť skutočne dynamicky pokrývať väčšinu aktivít na scéne.

GP: Čo bolo hlavným podnetom ku vzniku *Artyčok.TV* a kto bol hlavným iniciátorom v začiatkoch tohto projektu? Ako sa zmenil *Artyčok.TV* od svojho vzniku?

FZ: Celkom na začiatku bol Dušan Záhoranský, ktorý získal prvý grant od združenia Cesnet. Vďaka nemu vznikol pilotný projekt *HDV centrum*, ktorý sa následne pretransformoval do *Artyčok.TV*. Zo strany Cesnetu išlo o výskum prenosov HD signálu po internetovej sieti. Akadémia výtvarných umení v Prahe, kde projekt vznikol, sa zase zaoberala druhom udalostí, ktoré sa po internete distribuovali. Čo sa týka zmien, *Artyčok.TV* prešiel od svojho založenia zásadným vývojom v dvoch smeroch. Jednak personálne narástol zo svojich šiestich zakladateľov na zhruba dvadsať členov v desiatich štátoch Európy. Potom programátori Jan Mucska a Jan Habrman vytvorili jedinečnú robustnú vysielaciu platformu, ktorá má množstvo na mieru ušitých technologických vychytávkov.

Tiež sa nám zmenila definícia *Artyčoku*, ktorý je momentálne niečím medzi archívom a magazínom.

GP: Aký je vzťah medzi *Artyčok.TV* a Akadémiou výtvarných umení v Prahe, v rámci ktorej *Artyčok.TV* funguje? Aké sú pozitíva a negatíva tejto inštitucionálnej základne?

JV: Tento vzťah by sa dal nazvať rodičovským, kde *Artyčok.TV* je akési „dieťa“, ktoré je momentálne niekde v puberte. Už nepotrebuje radiť čo a ako má robiť, je už do určitej miery sebestačné, ale bohužiaľ je stále materiálne závislé na rodičoch. Pozitívom by mohla byť práve materiálna podpora a negatívom tlak zo strany AVU na návratnosť vložených investícií, a to nielen v zmysle financií, ale aj snahou o ovplyvňovanie programu vo svoj vlastný prospech.

GP: Ako sa vyrovnáva *Artyčok.TV* so svojou koncepciou živého archívu, s predsas len o niečo živšou formou prenosu informácií v podobe priamych prenosov a streamingov, ktoré v súčasnosti zaplavujú internetové stránky? Prepáč, ak je táto otázka príliš sugestivná, ale nemáš niekedy pocit, že máte tak trochu „postprodukčný delay“ a vaše informácie nie sú dosť aktuálne?

IS: Našou primárnou snahou nie je informovať diváka o tom, že nejaká výstava prebehla alebo bude prebiehať. Pre nás je dôležité sprostredkovať divákovi informáciu o tom, ako výstava pôsobí a predstaviť umelca či kurátora s jeho osobným špecifickým názorom. Chceme, aby náš rýchlorastúci archív bol určitým zdrojom informácií nielen práve teraz, ale predovšetkým v dlhodobom meradle, kedy sa umenie ako také dá lepšie posudzovať.

GP: Teraz sa musím priznať, že mne osobne práve forma archívu veľmi vyhovuje. Veľmi rýchlo sa viem prepracovať k informáciám o jednotlivých umelcoch a galériách,

v databáze sa môžem orientovať aj prostredníctvom jednotlivých kategórií alebo miest. Veľkým prínosom je pre mňa „zbierka“ videoartu, zavesená na stránkach *Artyčoku*. Pracujem však aj ako kurátorka, a preto sa musím opýtať: prečo nemá *Artyčok.TV* databázu kurátorov a organizátorov akcií?

JV: O vytvorení databázy kurátorov sme, samozrejme, pri poslednom redizajne *Artyčok.TV* uvažovali. Kameňom úrazu sa však stala diskusia o ľuďoch, ktorých by mala obsahovať, lebo veľké množstvo umelcov si už niekedy „zakurátorovalo“, a preto by výsledkom bola neurčitá zmes mien. V opačnom prípade nie je jednoznačné, na základe akých kritérií stavať prípadný úzky výber skutočných kurátorov, ale aj tak o vytvorení tejto sekcie stále uvažujeme.

GP: Na scéne súčasného umenia pôsobíte aj ako akýsi filter, ktorý už len svojím výberom hodnotí kvalitu jednotlivých akcií, výstav a výtvarníkov. Akým spôsobom vyberáte akcie, ktoré dokumentujete?

JR: Je to neustála dilema. Samozrejme, sme vnímaní ako určitý posudzovateľ úrovne, čo je našej práci, bohužiaľ, skôr na ťarchu. Skutočne sa snažíme o čo najvyššiu objektivitu výberu, ale napriek tomu sme často osočovaní z prikláňania sa k určitej skupine umelcov na scéne, z toho, že sa venujeme viac intermediálnym formám a nesledujeme veľa z diania v oblasti maľby alebo sochárstva. Ja si myslím, že doba je trochu mimo tohto dele, no veľa ľudí si to u nás ešte neuvedomuje. Na AVU sa napríklad väčšina ľudí stále oháňa deliacimi termínmi ako klasické a nové formy, čo je nezmysel. Umenie samotné nič také nepozná a všetci sa môžu pohybovať v akomkoľvek médiu a použiť ho akokoľvek, podľa aktuálnej potreby, aktuálnej práce. Kľčovite sa držať nejakých predpokladov a vymyslených postupov danej tvorby človeku veľmi rýchlo

zviaže ruky a hlavne mozog. Keď sa teda obľúkom vrátim k otázke, dá sa povedať, že sa snažíme otvorene informovať o tých skutočne otvorených, čo je pre nás určite tá najdôležitejšia definícia.

GP: *Artyčok.TV* sa zameriava najmä na scény vizuálneho umenia v krajinách strednej Európy, ale máte prispievateľov napríklad aj vo Veľkej Británii alebo Portugalsku. Máte ambície naďalej expandovať so svojím spravodajstvom do ďalších krajín? Podľa čoho si vyberáte spolupracovníkov na nových miestach?

FZ: Vždy nás zaujímal, čo sa deje v svetových centrách, ako sú Londýn alebo Berlín, ale na druhej strane nás logicky zaujíma, čo sa deje u našich susedov v rámci V4. Ďalej systematicky publikujeme príspevky zo štátov bývalej Juhoslávie, lebo tieto scény sú odlišné. Práve teraz prebieha v *Artyčoku* diskusia o tom, kam smerovať a prečo. Sú to jednoznačne štáty vo východnej Európe. Keď sa rozhodneme, že by sme radi monitorovali napríklad bukureštskú výtvarnú scénu, tak okrem tvorby reportáží musíme aj u daného prispievateľa odhadnúť, nakoľko je schopný samostatne a kvalitne rozvíjať vybudovaný vzťah.

GP: Na záver ti položím ešte jednu zákernú otázku. Predstav si, že sa zhodou okolností dlhodobo ocitneš v cudzom meste, kde nikoho nepoznáš, a okolnosti ti nedovoľujú odísť. Toto mesto je plné baroka, no o súčasnom umení tu doteraz počul len málokto. *Artyčok* záhadne zmizol, internet máš. Čo spravíš?

IS: Budem pestovať artyčoky.

—

GP

<http://artycok.tv>



Casting

„Vytvor moju postavu podľa vlastnej predstavy“ – oslovuje vo varšavskej Národnej galérii umenia Zachęta návštevníkov svojej výstavy **Katarzyna Kozyra**. Kedysi popredná „škandalistka“ poľskej výtvarnej scény prezentuje svoje staršie práce na výstave s názvom *Casting*, ktorá má s klasickou retrospektívou len málo spoločného.

Casting je zameraný na hľadanie interpreta roly Kozyry do jej celovečerného autobiografického filmu. Samozrejme, scenár vyjde spod pera samotnej umelkyne. Kozyra, ktorá sa vždy sama ochotne prevetluje do iných ľudí, falšuje svoje pohlavie a neobmedzeným spôsobom sa pohráva so svojím vlastným telom, teraz naopak hľadá herca. Cieľom pátrania však nie je nový herecký talent, ale čo najživšia konfrontácia s osobou autorky a jej tvorbou. Na výstave sú prezentované Kozyrine práce z posledných dvadsiatich rokov, ktoré sú doplnené fotkami z jej detstva, puberty, alebo zábermi z pracovne. Tvorba a život sa prelínajú a nabádajú diváka, aby si vytvoril vlastný obraz o kontroverznej tvorkyni. Projekt však v sebe nemá nič z umeleckého narcizmu. Naopak, Kozyra povzbudzuje, aby niekto v jej mene ukázal samého seba. Každý návštevník môže nahrat svoje vyjadrenie alebo performanciu v čiernom boxe s kamerou, ktorý je umiestnený v poslednej miestnosti. Z týchto vystúpení Kozyra vyberie tie najzaujímavejšie a ich autori sa budú podieľať na tvorbe spomínaného filmu. O filme, jeho deji a postavách rozhodnú výsledky *Castingu*, Kozyra nechce vopred formulovať žiadne predpoklady. Konceptia sa zrodí počas práce. Nápad usporiadať casting sa zdá byť o to pútavejší, že priezvisko Kozyra vzbudzovalo od samotného debutu autorky (rovnako v Galérii Zachęta) v roku 1993 veľký záujem. Bolo vždy spájané s diskutabilnými a škandalóznymi, zároveň však v Európe oslavovanými prácami. Kozyra začala svoju kariéru *Pyramídou zvierat* (tiež súčasť výstavy *Casting*). V snahe upozorniť ľudí na bezohľadné zaobchádzanie so zvieratami zabila a vypchala štyri

zvieratá – koňa, psa, mačku a kohúta. Vypreparované zvieratá postavila jedno na druhé a vedľa nich umiestnila obrazovku, na ktorej boli premietané zábery z porážky koňa. Práca v okamihu strhla vlnu protestov, samozrejme, vrátane ochrancov zvierat. Zabíjanie, ktoré bolo verejne akceptovateľné, pokiaľ sa jednalo o zabezpečenie potravy, sa v pozícii „obete pre umenie“ zrazu stalo zločinom. Čiže nielen pyramída zvierat, ale tiež pyramída potrieb človeka v pravom zmysle slova. Bilbord propagujúce jej ďalší projekt, výstavu fotiek nahej Kozyry a jej sestry (*Pokrvné väzky*), boli cenzurované z dôvodu návštevy Poľska pápežom. Fascinácia telom a jeho často neestetickou prirodzenosťou sa objavovala aj v ďalších prácach. Napríklad *Olympia* bola parafrázou Manetovho obrazu, rozdiel bol „iba“ v tom, že na fotografii nebola zvodná kurtizána, ale nahá, vychudnutá a plešatá Kozyra, bojujúca vtedy s rakovinou. Ešte dokonalejší realizmus sa objavuje vo videoinštalácii *Kúpele* – umelkyňa so skrytou kamerou natočila v budapeštianskych mestských kúpeľoch umývajúc sa ženy. Prekračovanie hraníc intimity, súkromia, a pre viacerých aj dobrého vkusu, tentoraz nevyvolalo len pobúrenie, ale aj intervenciu zo strany polície. V spoločnosti, kde je kánon krásy diktovaný médiami, bolo nepredstaviteľné exponovať ženské telo v jeho neestetickú prirodzenosť, zaoštrovať na nedokonalosti alebo pokročilý vek. Na jednej strane Kozyra zverejnila intímnu činnosť, ktorá nepatrí do verejnej sféry, na druhej strane vstúpila predsa do mestských kúpeľov, ktoré takéto zverejnenie v podstate umožňujú. Ešte väčší rozruch vzbudilo pokračovanie tejto videoinštalácie – film z mužských

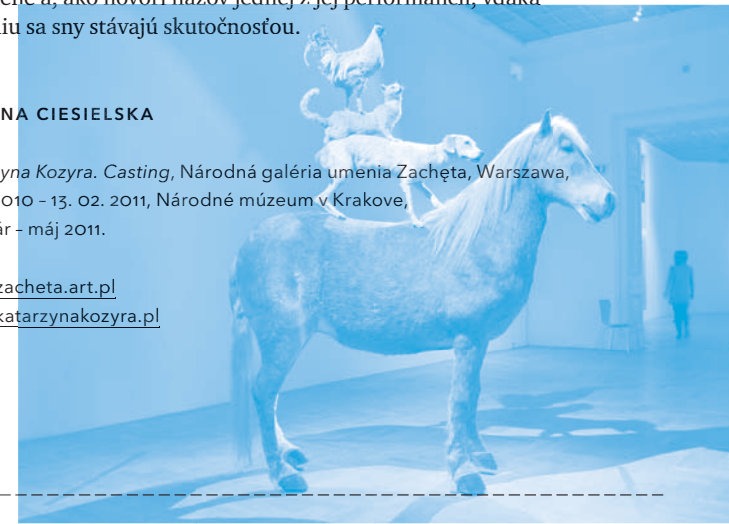
kúpeľov – kde sa Kozyra dostala s nalepenými fúzami a silikónovým penisom. Práve za túto prácu dostala umelkyňa čestné uznanie na Medzinárodnom bienále súčasného umenia v Benátkach v roku 1999. Vo svojich ďalších prácach sa prevetlovala do rolí tučnej tety, drag queen, cheer leaderky, kastráta alebo opernej divy.

Povesť umelkyne je paradoxná. Patrí medzi najuznávanejšie postavy poľského výtvarného umenia, teší sa priazni (nielen poľských) kritikov, a súčasne čelí veľmi ostrým, až agresívnym reakciám „obyčajného“ diváka. Kozyru upodozrievajú z krutosti, ohavnosti a dokonca aj emocionálnych a psychických porúch. *Castingom* Kozyra hádže rukavicu nielen svojim obdivovateľom, ale aj kritikom: Interpretujte moju interpretáciu vás. Všetko je dovolené a, ako hovorí názov jednej z jej performancií, vďaka umeniu sa sny stávajú skutočnosťou.

—
JOANNA CIESIELSKA

Katarzyna Kozyra. Casting, Národná galéria umenia Zachęta, Warszawa, 4. 12. 2010 – 13. 02. 2011, Národné múzeum v Krakove, február – máj 2011.

www.zacheta.art.pl
www.katarzynakozyra.pl



Záber z výstavy *Casting* vo varšavskej Národnej galérii umenia Zachęta, zdroj: www.zacheta.art.pl

Kino

DRAMATURGIA AKO KOLEKTÍVNE UMENIE

Dôvodom vzniku programu MIDPOINT Central European Script Center bola, a stále aj je, situácia v rámci dramaturgie študentských a absolventských filmových projektov v strednej Európe. Práve MIDPOINT sa snaží prostredníctvom svojich aktivít priniesť odborný pohľad zvonka už na začiatku tvorivého procesu a dopomôcť účastníkom programu vytvoriť nielen lokálne, ale aj medzinárodne zaujímavé dielo. O aktivitách tohto programu sme sa rozprávali s Barborou Ondrejčákovou, ktorá sa na jeho vytvorení podieľala, a v súčasnosti ho vedie.

EP: Na úvod by bolo zrejme najvhodnejšie popísať MIDPOINT bližšie pre tých, ktorí ešte nemali možnosť sa s ním oboznámiť. Mohla by si nám MIDPOINT predstaviť?

BO: MIDPOINT Central European Script Center je dramaturgický program, ktorý ponúka študentom a čerstvým absolventom možnosť intenzívne vyvíjať a dopracovávať svoje projekty, ktoré sú buď v štádiu scenára alebo treatmentu. Táto dramaturgická práca je prácou tímovou. Intenzívnych workshopov MIDPOINTu sa zúčastňuje scenárista i producent a pokiaľ je už v projekte zaangažovaný, tak aj jeho režisér. Skupinová práca je zameraná hlavne na analýzu jednotlivých projektov. Snažíme sa, aby sa všetky tri profesie zišli už pri samotnom vývoji diela, naučili sa spolupracovať už pri vývoji scenára. Pedagógmi/lektormi MIDPOINTu sú renomovaní dramaturgovia s bohatými medzinárodnými skúsenosťami, ktorí môžu pomôcť účastníkom vyvinúť ich príbeh, tak aby bol zaujímavý aj v zahraničí.

EP: Ako sa vám podarilo dať dokopy všetky partnerské školy a partnerské organizácie? Plánujete zapojiť viac filmových škôl v Európe, prípadne vo svete?

BO: Iniciátorom programu MIDPOINT je pražská FAMU a cieľom programu je vytvoriť stredoeurópske centrum scenáristiky. V roku 2008 sme s Pavlom Jechom, dekanom FAMU, oslovili stredoeurópske filmové školy s ponukou intenzívne na tomto projekte spolupracovať. Oslovené školy (slovenská VŠMU, rumunská UNATC, maďarská SZFE a poľská filmová škola v Lodži) sa od samého začiatku stavali voči MIDPOINTu veľmi pozitívne a na prvý ročník sa nám prihlásilo viac než 36 projektov. Na Slovensku spolupracujeme so združením CHARACTER: Film Development Association a v zahraničí medzinárodnými vzdelávacími programami pre producentov a scenáristov EAVE¹ a MFI². Ak mám odpovedať na otázku týkajúcu sa rozšírenia partnerských škôl, tak v súčasnosti jednáme s filmovou školou v Tirane a v Montreale.

EP: Na workshopoch sa pracuje na základe metodologického

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)
Michal Michalovič (MM)
Katarína Gatialová (GP)
a ďalší

jazykové korektúry

Zora Mrvová

fotograf

Tereza Križková (TK)

grafický dizajn

Pavína Morháčová

tlač

SOŠ Polygrafická

© copyright

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

www.kinecko.com

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:



Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je P. Nikolaev: ... a bude hŕť (2007). Za správnu odpoveď získava Markéta Filagová celoročné predplatné KINEČKA, lístky do kina a možnosť zadania novej hádanky. Urobte to isté a vyhrajte permanentku na festival študentských filmov Early Melons 2011. Píšte na kinecko@kinecko.com.

(POKRAČOVANIE ZO STRANY 15)

postupu Franka Daniela. Vedela by si nám priblížiť jeho základy?
BO: Metodológia Františka Daniela je iba jedným z prístupov, s ktorými naši lektori pracujú. Ide o prácu na základe princípu, podľa ktorého sekvencie tvoria základnú stavebnú štruktúru rozprávania filmového príbehu. Lektor/dramaturg sa predovšetkým autora/scenáristu pýta, nepracuje s nejakou danou šablónou, ako má správny scenár vyzeráť. Tento prístup preferuje pomoc autorovi objaviť unikátnosť a podstatu svojho príbehu cez proces dialógu a spoločného hľadania. Lektor pomáha autorovi a prípadne jeho kreatívnym spolupracovníkom, zatiahnuť budúcich divákov do príbehu filmu tak, ako si to kreatívny tím predstavuje.
EP: Na festivale Art Film Fest organizoval MIDPOINT odborný seminár s Fridrikom Thórom Fridrikssonom³, Jimom Starkom⁴ a Dannym Krauszom⁵. To, že ide o významných filmárov nemúsime, ale môžeme čitateľom pripomínať. Aké boli ohlasy? Bude sa spolupráca opakovať aj tento rok?

BO: Všetky odborné semináre programu MIDPOINT boli sprístupnené i divákovi festivalu, ktorí prejavili veľký záujem. Najviac účastníkov mal seminár F. T. Fridrikssona a J. Starka. Myslím, že sa jedná o skvelý model spolupráce, ktorý plánujeme v tomto roku rozšíriť a spoločne už hľadáme tvorcov, ktorých by sme chceli na tohtoročnom Art Film Feste predstaviť.

EP: Ďalší workshop sa uskutočnil na pražskej FAMU v rámci Fresh Film Festu minulý rok na prelome augusta a septembra, tentoraz sa ho zúčastnili Attila Gigor⁶, Ferenc Pusztai⁷, Christoffer Boe⁸, Petr Jarchovský⁹. Aké boli výsledky a ohlasy tam?

BO: Študenti sú krásne radikálni v tom, že chcú, aby sa odborné semináre či prednášky, ktoré ponúkame, viazali ku konkrétnym témam, týkajúcim sa práve ich. Nejde nám len o to, aby sme predstavili slávneho filmového tvorca, chceme im zároveň sprostredkovať stretnutie s filmármi, ktorí im budú niečím blízki. Na základe tohto prístupu sme na druhý workshop pozvali dvoch mladých filmárov, Attilu Gigora a Christoffera Boe a premietali sme aj ich medzinárodne úspešné absolventské filmy. Maďarský producent Ferenc Pusztai si všetky zúčastnené projekty preštudoval, a na základe toho sa potom konal simulovaný profesionálny koprodukčný trh, kde sa Ferenc s vybranými účastníkmi stretol a kládol im otázky z pozície koprodukčného partnera. Témou druhého workshopu Petra Jarchovského bola spolupráca tímu: režisér – producent – scenárista.

EP: MIDPOINT bude mať svoje miesto aj na festivale Early Melons, kto bude lektorom teraz? Ako to bude prebiehať?

BO: Workshop MiniMIDPOINT v rámci festivalu Early Melons bude organizovať náš slovenský partner občianske združenie

CHARACTER: Film Development Association, ktorý v rámci svojej činnosti ponúka slovenským filmovým tvorcom odborné poradenstvo vo forme konzultácií v oblasti dramaturgických, finančných, marketingových a distribučných stratégií tak, aby slovenské filmové projekty boli úspešnejšie nielen na lokálnej, ale i medzinárodnej úrovni. V rámci festivalu sa bude konať dvojdňový dramaturgický miniworkshop pre študentov a absolventov slovenských filmových škôl. Účastníci budú pracovať v skupinách, analyzovať a komentovať aj cudzie scenáre. Okrem toho sa budú môcť individuálne stretnúť s lektorom Luborom Dohnalom¹⁰ a Petrom Jarchovským a skonzultovať s ním svoj projekt. V rámci festivalu sa uskutoční aj odborný seminár Marty Lamperovej¹¹ na tému kreatívny producent a jeho rola vo filmovom vývoji. Dátum uzávierky na podanie prihlášok a ďalšie informácie k workshopu sú zverejnené na zadnej strane obálky KINEČKA, ktoré práve čítate.

EP: Projekt, ktorý sa zúčastnil aj MIDPOINT workshopov *A Land of Storms* scenáristu Ivana Szabó a producentky Julie Berkes bol vybraný na koprodukčný trh Baltic Event v Talline. Vieš nám o tomto projekte povedať viac?

BO: Projekt *A Land of Storms* tematizuje homosexualitu vo vidieckej časti súčasného Maďarska a vychádza zo skutočných udalostí. Mladý tím autorov má veľké ambície vytvoriť jeden z prvých maďarských filmov na túto tému, zároveň však vyvíja projekt smerom k univerzálnejšiemu príbehu o láske, dospievaní a slobode. Projekt si vybrala skúsená produkčná spoločnosť Proton Cinema, ktorá realizovala aj film *Delta*¹², ktorý sa s úspechom premietal na festivaloch v Cannes alebo v Karlových Varoch.

EP: MIDPOINT udelil Cenu za najlepší celovečerný projekt producentke Barbare Hessovej a scenáristke Barbore Hrníovej z VŠMU v Bratislave za filmový scenár *Pred odletom*. Prečo to bol práve tento projekt?

BO: Projekt *Pred odletom* sa vymykal už medzi vybranými projektmi – bol to dopracovaný scenár, na ktorom autorka strávil niekoľko rokov práce. Autorka a producentka dopredu ani neuvažovali, že by mohol byť zaujímavý mimo Slovenska. V priebehu MIDPOINTu sa autorkám podarilo projekt výrazne vyvinúť a výborne prezentovať na záverečnom *pitching* fóre. Autorky tak prešli veľmi dôležitým vývojom a počas neho z absolventského projektu vyvinuli medzinárodne atraktívnu látku. Projekt si vybral maďarský producent Ferenc Pusztai, a ponúkol producentke koprodukcii.

1 EAVE - European Audiovisual Entrepreneurs - www.eave.org - vzdelávací program pre producentov

2 MFI - Mediterranean Film Institute - www.mfi.gr - séria intenzívnych dramaturgických workshopov

3 Fridrik Thór Fridriksson je islandský režisér, ktorého film *Deti prírody* bol nominovaný na Oscara. Rozhovor s ním ste si mohli prečítať v KINEČKU č. 0, v súčasnosti máte možnosť ho nájsť na www.kinecko.com v sekcii exkinečka.

4 Jim Stark je americký producent, ktorý spolupracoval s Jimom Jarmuschom, Fridrikom Thórom Fridrikssonom, či Bentom Hamerom, okrem toho píše aj scenáre. Rozhovor s ním ste si mohli prečítať v KINEČKU č. 1, ktoré si na niektorých miestach môžete ešte stále kúpiť.

5 Danny Krausz je rakúsky producent, v Rakúsku založil spoločnosť DOR FILM, zameranú najmä na mladých rakúskych filmárov. Koprodukoval film Ondřeja Trojana *Želary*, ktorý bol nominovaný na Oscara.

6 Attila Gigor - filmový a divadelný režisér a herec. Jeho prvý celovečerný film *Výšetrovatel'* (A nyomozó, 2008) získal radu ocenení na svetových festivaloch (o. i.: MFF Cleveland, Karlovy Vary, Varšava a Cena maďarských kritikov). Na Slovensku bolo možné vidieť aj jeho divadelnú inscenáciu Ingmar Bergman: *Persóna*.

7 Maďarský producent, ktorý má za sebou 12 filmov a spoluprácu s režisérom Attilom Gigorom a režisérkou Ágnes Kocsis.

8 Dánsky režisér, ktorého film *Reconstruction* (2005) bol ocenený nielen na festivaloch v Cannes, San Sebastian, Sundance, ale celkovo sa tešil medzinárodnému úspechu.

9 Český scenárista, ktorého v našich zemepisných šírkach netreba predstavovať, tak aspoň pripomíname, že za svoje scenáre k filmom *Musíme si pomáhať* a *Horem pádem* získal Českého leva. A prvý z nich bol nominovaný na Oscara ako najlepší zahraničný film.

10 Lubor Dohnal - renomovaný scenárista a dramaturg pôsobiaci na Slovensku, v Čechách i v Nemecku. Dlhé roky pôsobil ako vedúci katedry scenáristiky na pražskej FAMU, kde v súčasnej dobe pôsobí ako pedagóg. Je autorom scenára k filmu Ela Havettu *Slávnosť v botanickej záhrade*.

11 Konzultantka vývoja filmových projektov určených pre medzinárodný trh.

12 Film režiséra Kornela Mudruczóa, Rozhovor s ním si môžete prečítať v KINEČKU č. 2.

Porad si sám

MIDPOINT
Central
European
Script Center

FTF vznikla v roku 1990 ako samostatná fakulta VŠMU v Bratislave. Ako jediná filmová škola na Slovensku poskytuje komplexné vzdelávanie všetkých profesií pre animovaných, dokumentárnu a hranú tvorbu a distribúciu. FTF má ambíciu reagovať na súčasné profesionálne výzvy a technický vývoj bez toho, aby opúšťala základné východiská tvorby: profesionalitu, invenčnosť a schopnosť reflexie sveta. Vychovala novú generáciu slovenských filmárov, ktorí už počas štúdiá získali celý rad významných cien z medzinárodných festivalov (Grand Prix Monte Carlo, World Celebration Prize Los Angeles, či nominácia na Oscara, European CIVIS MEDIA Prize, UNESCO Grand Prix, Topping the Bill Worldwide, Cena ARTE Oberhausen atď.). Pri príležitosti 20. výročia svojho vzniku vydala FTF VŠMU kolekciu dvoch DVD, z ktorých prvé (výber zo študentskej tvorby prvého desaťročia) nájdete v tomto KINEČKU.

Výrobu a distribúciu
DVD finančne podporili:



KINEČKO



(1990 – 2000)
v Bratislave

Filmovej a televíznej
fakulty VŠMU
20 rokov

KINEČKO

20 rokov
Filmovej a televíznej
fakulty VŠMU
v Bratislave (1990 – 2000)

Animák: Kroky, skoky, roky... (kolektív), Milenci bez siet (Urbanová)

O dvoch ľuďoch (Ráymánová), Keď nie, tak nie (Kráľ), Krokodíl sa neserie (Kladek),

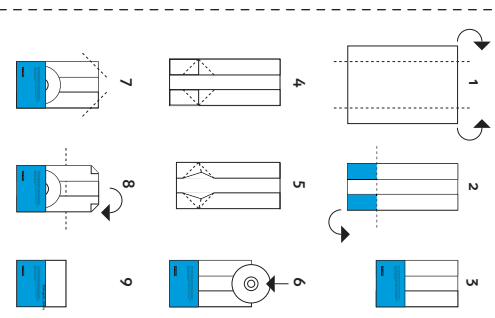
Dvojhlásná invencia (Kráľ), Havran a liška (Snopek), V kocke (Struss), Myslienky (Košál)

Dokumenty: O troch dňoch v Jasovskom kláštore (Kerekes), Nepozná ona mňa, ani ja ju (Vojtek),

Budeme mať výkony, budeme mať diplomy (Lehotský), To sme my (Pirihová), Boxeri (Balog)

Hraný: Pani Frášková (Ađásek), Sladké panenstvo (Borušovičová), Plávanie (Repka)

Stefan (Bebjak), Sen predstavuje lantázia Bendy Kristovej (Sveda)



Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD