program (august + september 2011)

str. 2:
Tvárou v tvár: György Pálfi
Vidieť či nevidieť: Nórske drevo

str. 3:
Tvárou v tvár: J. C. Carrière

str. 4:
Vidieť či nevidieť: Strom života
Listen or Not: Desplat na Strome života
Premôcť čas: Nastal čas premôcť čas

str. 5:
Scratch (v)o filme: Michael
Scratch (v)o filme: 80 listov

str. 6:
Scratch (v)o filme: Dardennovci
Vidieť či nevidieť: Chlapec na bicykli

str. 7:
Tvárou v tvár: Martin Žiaran
Vidieť či nevidieť: Dom
Vidieť či nevidieť: Posledný autobus

str. 8:
Tvárou v tvár: Daniela Chlapíková o 4 živloch
Škrt vo filme: Midpoint a FORUM

str. 9:
Kontra: Eva Michalková a Eva Filová
Vidieť či nevidieť: Cigán

str. 10:
Škrt (v)o filme: Pohoda 2010 vo filme Mira Rema
Vidieť či nevidieť: Nickyho rodina
Vidieť či nevidieť: Viditeľný svet

str. 11:
Sharon Mann: Spomienky na Jána Kadára I.

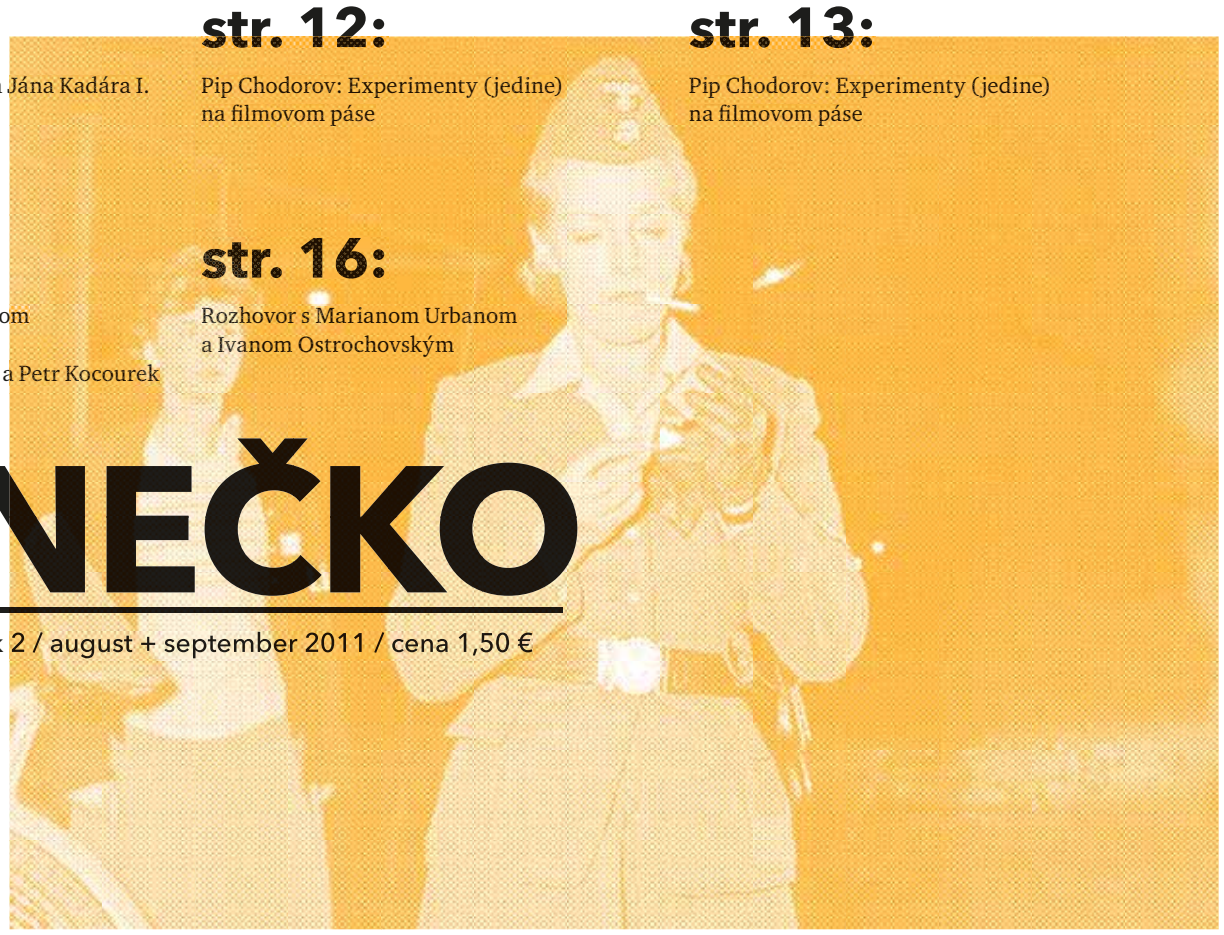
str. 12:
Pip Chodorov: Experimenty (jedine) na filmovom páse

str. 13:
Pip Chodorov: Experimenty (jedine) na filmovom páse

str. 14:
La Biennale di Venezia 2011
Kinečko vystavuje: Jan Žalio a Petr Kocourek

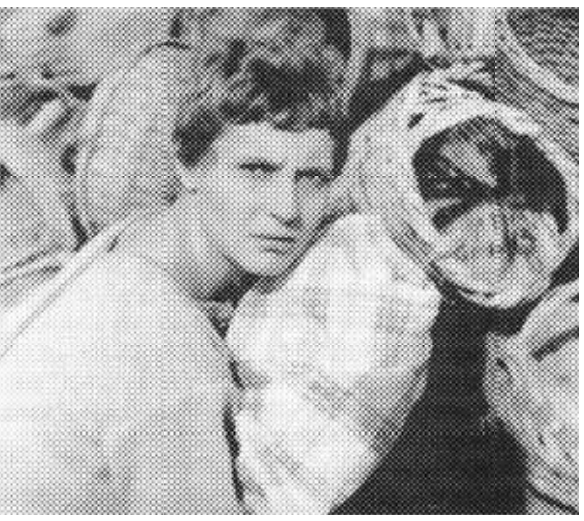
str. 15:
Rozhovor s Mariánom Urbanom a Ivanom Ostrochovským
Kinečko vystavuje: Jan Žalio a Petr Kocourek

str. 16:
Rozhovor s Marianom Urbanom a Ivanom Ostrochovským



KINEČKO

číslo 6 / ročník 2 / august + september 2011 / cena 1,50 €



Komu pamäť slúži,
kto po výhre túži,
nech odpovie na otázku,
kto je žena na obrázku?

editoriál

„Na veku nezáleží, pokiaľ nehovoríme o syre.“
Luis Buñuel

Pamätáte si ešte, ako sme vás takto pred rokom sprevádzali na vašej prvej exkurzii v KINEČKU? Pomáhali sme vám otvárať dvere miestností postavených nielen zo slov, ale hlavne z túžby vystavať pre nás všetkých, fanúšikov filmu priestor, v ktorom by sme sa mohli stretávať pri výmene názorov a informácií. Hneď pri vstupe do KINEČKA ste boli upozornení, že je to váš priestor, a preto ho budeme zariaďovať podľa vašich predstáv, ak sa s nami o ne podelíte. Keďže ste neváhali od začiatku nás bombardovať svojimi nápadmi, chválami, ale aj kritikou, máme teraz po roku možnosť prechádzať sa spolu už zabývaným KINEČKOM, v ktorom to naozaj žije a v ktorom sa bez výnimky konala každé 2 mesiace prezentácia nášho spoločného úsilia – nové číslo časopisu, v novom farebnom prevedení, s novou témou a filmom na DVD. Poďme sa teda pozrieť, čo sa nazbieralo do augustovej – oranžovej obálky.

KINEČKO si pamätá okrem iného aj svoju úplne prvú verejnú prezentáciu, ktorá sa konala minulý rok v rámci filmového seminára 4 živly v Banskej Štiavnici. Keďže sa nám spolupráca zapáčila, rozhodli sme sa tento rok zaspomínať si spolu. Témou tohtoročných 4 živlov (www.4zivly.sk) je pamäť, a tak sme sa rozhodli výročné a tak trocha bilancujúce číslo KINEČKA venovať tiež práve pamäti. O tom, ako súvisí pamäť s filmom a čo konkrétne si pre vás organizátori 4 živlov tento rok pripravili, sa dočítate v rozhovore s Danielou Chlapíkovou.

Pamätáte si na KINEČKO, ktoré to v apríli myslelo vážne a editoriál vo forme rozhovoru Evy s Evou (Olomoucké syrčeky s lekvárom a šľahačkou sú delikatesa!)? Ak to náhodou ešte neviete, pre slovenskú filmovú vedu a kritiku sú Evy typické a tak si v tomto čísle môžete prečítať rozhovor ďalších dvoch: Evy Michalkovej (umeleckej riaditeľky medzinárodného študentského festivalu Early Melons) s Evou Filovou (filmovou a zároveň výtvarnou teoretičkou a grafickou dizajnérkou). Napriek tomu, že medzi Evami nie až taký veľký vekový rozdiel ako napríklad medzi Pavlom Brankom a Pavlom Smejkalom, rozhodli sme sa ho zaradiť do rubriky, v ktorej si navzájom kontrujú predstavitelia rozdielnych generácií filmovej vedy a publicistiky.

V tomto KINEČKU nájdete niekoľko spomienok na tohtoročný Art Film Fest, ktorý stále ešte doznieva v našom festivalovom povedomí. Mnohí z nás až teraz, s odstupom zruba 2 mesiacov a po absolvovaní šnúry ďalších festivalov prehľadávajú vizitkáre a vrecká, aby kontaktovali nových priateľov z Trenčianskych Teplíc a urobili s nimi rozhovor, či nadviazali spoluprácu na filmových projektoch. Jedným z plodov Art Film Festu, ktoré nájdete na nasledujúcich stranách, sú spomienky Sharon Mannovej na spoluprácu s režisérom Jánom Kadárom. Sharon Mann bola dlhoročnou spolupracovníčkou nášho prvého a vlastne jediného oscarového režiséra na jeho amerických filmových projektoch. Na Art Film Fest zavítala pri príležitosti krstu anglického prekladu monografie Václava Maceka s príznačným názvom Ján Kadár. V KINEČKU uverejňujeme prepis jej prednášky, ktorá sa uskutočnila v Trenčianskych Tepliciach rozdelený na 2 časti. Ak vás spomienky Sharon Mannovej upútajú, môžete sa tešiť na ich októbrové pokračovanie.

Spomienky na tvorbu a priateľstvo s takými režisérskymi legendami, ako je napríklad Luis Buñuel zveril v Trenčianskych Tepliciach pamätník veľkých časov scenáristiky Jean-Claude Carriére nášmu redaktorovi hLukovi. Na Fest Anči, ktorú sme v minulom čísle predstavili ako festival (animovaných filmov) budúcnosti, si hLuk zase odchytil Pipa Chodorova, experimentálneho filmára a distribútora a urobil s ním rozhovor pre svoj Suterén. Mne sa podarilo spoluprácu s Pipom zavŕšiť v srbskom Palići (Medzinárodný festival európskeho filmu) zostavením 2 DVD, ktoré vydáme v októbrovom a decembrovom KINEČKU. Nájdete na nich americkú experimentálnu klasiku od 20. rokov až po súčasnosť. DVD, ktoré ste našli v tomto čísle KINEČKA obsahuje veľmi neobyčajný film s názvom 25km² režisérky Jany Minárikovej, ktorý je okrem iného aj spomienkou na 8 mm filmový materiál, či zašlé časy redšieho osídľovania a ručnej výroby šperkov. Viac si o tomto filme môžete prečítať v predchádzajúcom čísle KINEČKA alebo na www.kinecko.com.

Na záver by som vás rada upozornila na jednu obsahovú novinku. Po roku sme sa spolu s Michalom Michalovičom rozhodli minimálne dočasne ukončiť sériu článkov o francúzskej novej vlne a nahradiť ju širšie zameranou rubrikou, ktorá ponesie názov *Premôcť čas*. Viac o jej názve, vzniku a budúcnosti sa dočítate na mieste, kde ste doteraz spoznávali zákutia Nouvelle Vague.

Aj keď by som mohla menovať ďalšie texty a témy, ktoré na vás čakajú, až otočíte túto stranu, vyzvem vás radšej k samotnému činu. Ak sa vám niečo nebude páčiť, alebo by ste toho chceli ešte viac, dajte nám vedieť. KINEČKO si pamätá. Aj po roku.

—
EK

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil

AUDIO VIZUÁLNY FOND

sppa

György Pálfi, foto: Lukáš Moravský

Ešte sa je na čo tešiť

György Pálfi (GP), provokatívny maďarský režisér, si pre Kinečko zaspomínal na MFF v Zlíne, na svoje filmárske začiatky, filmový debut a prezradil svoj recept „ako na film“.

MH: Ste známy ako provokatívny režisér, vaša tvorba je veľmi nekonvenčná – búrate klišé, miešate žánre a vo všeobecnosti máte mimoriadne osobitý prístup k filmu. Exitujú tvorcovia, ktorí vašu tvorbu a vnímanie filmu zásadne ovplyvnili?
GP: Budete sa smiať, ale nikto. Najväčší vplyv na mňa malo, že som pozeral na filmy, na ohromné množstvo filmov. Osobne nepoznám žiadnych režisérov, ktorí by ma ovplyvnili. Mojou cestou bolo naozaj pozerať všetky filmy, ktoré mi prišli pod ruku a skúšať a skúšať a skúšať. Všetko, čo som na začiatku nakrútil, bolo naozaj zlé. Potom som sa naučil čítať vo svojich pokusoch chyby a poučiť sa z nich. To ma posúvalo ďalej. Mal som kopu učiteľov na univerzite, ale tí mi dávali iba uhol pohľadu na filmarinu. Skutočne ovplyvniť ma dokázali jedine filmy. Ťažko povedať, ktorý konkrétne. Vlastne mám dve kategórie, do ktorých filmy triedim. Jedny sú pre mňa „srdcové“ – tie som pozeral, keď som mal trinásť alebo štrnásť rokov. Najviac si ma získali *Hviezdne vojny* a *Čeľuste*. Sú to úžasné príbehy, ktoré sa vám zaryjú pod kožu. Aj keď neskôr vnímate film celkom inak, neustále akosi cítite, že by ste chceli ten film urobiť práve tak, ako ste ho milovali, keď ste boli malí. Inú skupinu filmov vnímam skrátka hlavou, skrz svoju osobnú filozofiu.
Každopádne si veľmi dobre pamätám moment, keď sa moje vnímanie filmu otočilo a už som nechcel sledovať len veľké americké filmy. Začal som nad kinematografiou premýšľať. Bol to *Brazil* (Terry Gilliam, 1985). *Brazil* bol pre mňa prevratnou snímkou. Vďaka nemu som sa začal viac zaujímať o európsku kinematografiu a filmy s menším rozpočtom. Po osemnástke alebo možno po dvadsiatke mi už išli všetky filmy iba cez hlavu. Jasne si napríklad spomínam, ako som s nadšením dosledoval Tarkovského *Andreja Rubleva* (1969) – keď som mal štrnásť, ten film som nenávidel. Bol taký temný, navyše čiernobiely, nechápal som o čo v ňom ide – aj tak musí byť človek takmer strihač, aby naozaj vnímal roviny v ktorých film pôsobí – ale neskôr som si ho zamiloval hádam najviac zo všetkých. Myslím... áno, je to môj najobľúbenejší film, určite ma ovplyvnil najviac. Poznám každú scénu, každý záber. Veľakrát som si ho púšťal a ako posadnutý sa snažil študovať, aká je jeho strihová skladba, ako vedie kameru, ako hercov a domýšľal som si, akým spôsobom čo Tarkovský dosiahol. V každom z mojich filmov je – či už z môjho vedomia alebo podvedome – hádam až proti mojej vôli kus *Andreja Rubleva* (smiech). Ten film ma úplne ovládol.
MH: A čo vaša tvorba na univerzite. Majú čitatelia možnosť niekde vidieť vaše študentské filmy?
GP: Nie, to naozaj nie. Nemôžete si ich pozrieť, pretože boli naozaj hrozné (smiech). Ak budem k sebe zhovievavý a privriem obe oči, boli prinajlepšom priemerné. Retrospektívne musím povedať, že som sa necítil na univerzite dobre – vtedy som mal samozrejme pocit, že áno, ale uvedomujem si, že som nerobil filmy pre divákov alebo pre ľudí, ale pre svojich profesorov. Tí mali samozrejme svoje maniere a uhly pohľadu a niektorí boli poriadne ješitnímárnomyseľní – výsledkom boli zlé filmy. Zlé preto, že vôbec nesedeli mojej osobnosti. Prvý môj film, prvý skutočne slobodný film bola až *Štikútka* (Hukkle, 2002). Keď som nedávno opäť videl svoje školské filmy, boli také zlé... vôbec nešli zo mňa... čiastočne to asi ľutujem. Ale – teraz ste ma dostali, vlastne mi dochádza, že to ako ma štúdium po celý čas utláčalo, mi zase dalo obrovský impulz urobiť film naozaj taký, aký by som si ho želal vidieť na plátne, keď som mal osemnásť. Pri *Štikútke* som odrazu zistil, že dokážem urobiť film pre celý svet. Bolo to pre mňa absolútne fantastické! Neuveriteľne ma to naštartovalo. Odrazu som chcel nakrúcať každý deň a úplne všetko, čo mi prešlo hlavou. Začal som si viesť veľký denník, do ktorého každý deň poctivo zapisujem všetky nápady. Všetok ten tlak a neistota z práce na škole boli v okamihu preč. Konečne som mohol dať ľuďom film podobný tým, ktoré som miloval a milujem. Myslím, že pre tento pocit to vnútorne všetci robíme, len niektorí tvorcovia na to možno časom zabudnú. Želal by som si, aby sa téma každého môjho filmu dotýkala vecí, ktoré sú mi bytostne blízke. Napríklad, vyrástol som v Maďarsku a tú krajinu milujem. Moji priatelia sú roztrúsení po celom svete a vždy ma baví počúvať, ako iní uvažujú o Maďaroch, a pretože sme národ, ktorý vie byť veľmi sebaironický, tak do filmu rád vkladám charakteristiky toho, čo je pre nás cenné a pre iné kultúry v podstate zábavné a zvláštne.
MH: Dotkli ste sa svojho celovečerného debutu – film *Štikútka* má výrazne experimentálnu, formu, podobne ako aj vaše ďalšie filmy. Kladiete si vôbec nejaké obmedzenia vo filmovom vyjadrení?
GP: Vo všeobecnosti si žiadne obmedzenia nekladiem. Práve naopak, pokiaľ mám pocit, že nejaká forma zodpovedá téme, dovolím si použiť úplne čokoľvek. Nebojím sa prelínať najrôznejšie štýly, možno až maniery, avšak tak, aby to bolo zrozumiteľné divákovi a malo to naozaj priamy vzťah k téme. Môj debut *Štikútka* ma v experimentovaní s miešaním štylizácie odviazal. Pri ďalšom filme som sa už nenechal viazať dogmami. Preto sa napríklad v *Taxidermii* (2006) objavuje veľmi pestrá paleta efektov. Farby sú červené, zelené a biele ako naša vlajka, po chvíli zabijem hlavného hrdinu a je toho viac. Držím sa svojho pravidla, že keď dostanem nápad a ten si v sebe nejaký čas chovám, najdôležitejšie je pre mňa nájsť kľúčovú metódu, ako sa ho zhostiť. Film môžete nakrútiť milión spôsobmi. Každý režisér má svoj prístup. V prípade *Štikútky* som napríklad chcel urobiť muzikál – symfóniu, avšak bez hudby. Preto je ústredným bodom dedo, ktorému sa čká. Je akousi taktovkou pre môj orchester – dáva tomu rytmus. Kľúčová metóda môjho debutu tkvie v tom, že som šiel na dedinu s vidinou symfónie. Zobral som si len zápisníček a mikrofón a začal zbierať ruchy, atmosféry a iné zvuky. Vôbec som nezvažoval písanie scenára. Tým som sa vôbec nezaoberal. Rok a pol som chodil po dedine a hľadal ľudí a miesta, ktoré sa mi páčia a až keď som našiel všetky lokácie a hercov (samozrejme obyvatelia dediny), začal som písať scenár – im na mieru. Po tom roku a pol som totiž už každého a všetko v dedine dobre poznal. Vedel som, čo môžem použiť pri nakrúcaní. Naopak pri *Taxidermii* som sa rozhodol použiť veľmi tradičnú metódu, keďže som sa rozhodol urobiť naozaj veľký epický film – ako je *Ben Hur*, alebo *Trója* (smiech). Veľký americký film, ale s rozdielnym štýlom rozprávania, aby sa do neho dala vložiť maďarská nátura. Rozhodol som sa preto použiť tradičnú cestu. Kľúčová metóda teda tkvela v napísaní scenára a vo výbere hercov a lokácií. Potom som z domu zobral obyčajnú domácu kameru a začal s nimi improvizovať. Mesiace improvizácie s hercami a nehercami sa pre mňa stali základným kameňom.
Obyčajne nepremýšľam o scenári alebo konkrétnom rozprávaní pokiaľ nemám vnútorne pocit, že som si vymyslel úplne autonómnu, a pre mňa kľúčovú metódu. V podstate to znamená, že pre každú vec, ktorú realizujem si zadám celkom iné pravidlá a mierku. Určiť si pravidlá však nie je vôbec také jednoduché. Než sa uistím o nejakej metóde, všetko si veľa ráz vyskúšam. Často sa mi stane, že je výsledok nanič, aj keď vynaložím maximálnu snahu. Ale taký je asi prirodzený postup pri experimentovaní.
MH: Keď sme pri ďalších filmoch, po *Taxidermii* nasledovalo niekoľko nízkorozpočtových snímok. Stratila sa hádam niekam túžba po ďalšom epickom maďarskom veľkofilme?
GP: Táto túžba prekvapivo nezanikla. Aj napriek niekoľkým hotovým snímkam som presvedčený, že už viac ako šesť rokov som nenakrútil Film. Ihneď po skromnom úspechu s *Taxidermiou* som začal pracovať na vývoji veľkorozpočtového projektu. Chcel som po *Štikútke* a *Taxidermii* urobiť naozaj veľký film, producentovi sa však nepodarilo peniaze zohnať. Nie je sa čomu čudovať, rozpočet bol vystavený na 8 miliónov eur. Maďarský kinematografický fond nie je taký bohatý, aby mi pridelil takúto čiastku a tak som vyvíjal scenár bez dotácie. Náklady vďaka tomu klesli na 6 miliónov eur, ale ani tie sa nepodarilo zohnať. V kontraste s predchádzajúcim projektom som napísal v podstate rozprávku. Chcel som, so zveličením povedané, urobiť 90 minút dlhý MTV videoklip s príbehom. Ako keby vážnu paródiu na disneyovské muzikály. Opäť nastaviť zrkadlo. Štýlom trocha podobné *Taxidermii* – veľa atrakcií, farieb, maniery. Už viac ako šesť rokov na to s producentmi zbierame peniaze. Zatiaľ nestačia. Ale mám plán. Postupne jednám s produkciami po celej Európe a verím, že sa mi podarí získať celú sumu a film nakrútim. Medzitým rozhodne neotáľam. Snažím sa každý rok vyvinúť nový scenár. Každý rok pracujem poctivo na novom. Už ma ich čaká doma šesť – aby som pripravil rozpočet (smiech).
Chcel by som na záver pozdraviť čitateľov Kinečka a tým z nich, ktorí pozerajú moje filmy s pomerne pokojným srdcom odkázať, že sa ešte je na čo tešiť.

—
MARCEL HALCIN
(študent Audiovizálneho inštitútu Alexandra Hackenschmieda v Zlíne)

Drevo stratené v preklade

Nórske drevo
r. Tran Anh Hung, Japonsko 2011

Kultové dielo japonského spisovateľa Haruki Murakamiho, *Nórske drevo* sa po dvadsiatich štyroch rokoch dočkalo svojho filmového spracovania. Réžie sa ujal pôvodom Vietnamec vyrastajúci vo Francúzsku Tran Anh Hung. *Nórske drevo* je jeho piatou celovečernou snímkou.

V romanticko-tragickom príbehu dospievajúci Toru Watanabe hľadá sám seba a svoje miesto vo svete. Prežíva jednu ranu za druhou. Hneď v úvode prichádza o svojho najlepšieho priateľa Kizukiho, s ktorým zomiera i Watanabeho mladosť a bezstarostnosť. Na rozdiel od Kizukiho priateľky Naoko sa hlavná postava odosobní od bolestnej samovraždy a naďalej vedie normálny život. Krásna a krehká Naoko to šťastie nemá, psychicky sa zrúti a skončí v sanatóriu. Do rozvíjajúceho sa vzťahu medzi Naoko a Watanabem vstúpi živelná Midori a zamilovaný mladík sa ocitá na rozhraní medzi láskou a túžbou.

Romány a novely Haruki Murakamiho patria medzi celosvetovo uznávané diela. Spisovateľ ojedinelým štýlom prepája výsostne orientálne prvky so symbolmi západnej kultúry, čím rozprávanie i napriek silnej spätosti s domácim(japonským) prostredím a dobou povyšuje do internacionálnych, nadčasových rozmerov. Murakami sa vplyvom európskej i americkej kultúry nijako nebráni a cez záujmy svojich postáv im vzdáva hold. Watanabe napríklad vo svojom voľnom čase číta *Veľkého Gatsbyho* od Francisea Scotta Fitzgeralda a počúva skladbu *Norwegian Wood* liverpoolskych Beatles, podľa ktorej dielo dostalo svoj názov. Čím sa dostávame k rozkolu medzi filmom a jeho predlohou. Zatiaľ čo u Murakamiho pieseň prehlbuje vzťahy medzi Watanabem, Naoko a jej ošetrovateľkou Reiko, v snímke sa skladba objaví len okrajovo, bez akéhokoľvek dôrazu na jej význam. Divák neoboznámený s literárnou predlohou tak nemá šancu názov filmu logicky a správne dešifrovať. Hungova verná adaptácia odhaľuje svoje trhliny. Banálne úkony Murakamiho postáv, podané jednoduchou formou, si postupne získavajú čitateľa a vťahujú ho hlbšie do príbehu. V snímke podobne dlhé opisy vyvolávajú skôr opačný efekt. Režisérova slabosť pre estetizáciu obrazu prestúpeného konotatívnymi významami v celkovom kontexte filmu začne rýchlo nudiť. Rozvláčnym zväčša jednozáberovým scénam, v ktorých divák v tichu tápe spoločne s postavami by dynamickejší strih dodal energiu.

Zamyslený a chvíľami rozpačitý Watanebe v podaní Keniči Macujama sa verne približuje svojmu literárnemu predobrazu. Vynímajúc záverečnú scénu na skalách, pôsobiacu preafektovane a emocionálne nepresvedčivo, Maacujama podáva výkon uspokojujúci čitateľove predstavy. V ženských úlohách sa predstaví Rinko Kikuči, známa tvár z Iñarritovho filmu Babel, ako Naoko a rodáčka z amerického Dallasu Kiko Mizuhara ako Midori. Kikuči prepožičiava svojej postave panenskú nevinnosť i hysterickú frustráciu, ktorou je filmová Naoko skľučovaná viac ako u Murakamiho. Ušľachtilým rysom tváre Mizuhara dáva kamera viac priestoru, ako vnútornej farebnosti a nápaditosti jej Midori, pre ktorú si ju čitateľ spoločne s Watanabem obľúbi.

Tran Anh Hung sa údajne do Nórskeho dreva Harukiho Murakamiho zamiloval po prvom prečítaní (podobne ako mnohí ďalší). Po štyroch rokoch od prvého stretnutia spisovateľa a režiséra padla prvá klapka. Murakami vyžadoval dohľad nad scenárom i prípravou filmu. Hungovi po odobrení nechal voľnú ruku vo výbere prostredia i jazyka, v akom snímku vytvorí. Silne japonský a pritom nadnárodný príbeh napokon zostal vo svojom domovskom prostredí. Neodpustiteľným nedostatkom zostáva, že režisér od detstva formovaný euroázijskými tradíciami, znalý troch jazykov (vietnamsky, francúzsky, anglicky) do svojej adaptácie *Nórskeho dreva* nezakomponoval viacero odkazov na západnú kultúru a poňal ju výsostne japonsky a navyše so zbytočne dlhou minutážou.

—
ZUZANA ŠTEFUNKOVÁ

Žiadne návody a Buñuelove sny

Jean-Claude Carrière bol viac-menej jedinou „celebritou“ tohtoročného Art Film Festu v Trenčianskych tepliciach. Jeho písací stroj pozná Buñuel, Forman, Wajda a počas rozhovoru mu volal Volker Schlöndorff, dožadujúc sa konzultácie hrubého strihu jeho najnovšieho filmu.

JCC: Radšej by som bol v tvojom veku, ako v mojom. Dnes je lepšie byť mladý, ako byť Jean-Claude Carrière.
HLUK: Prečo?
JCC: Lebo máš pred sebou celý život. Ja vlastne tiež, ale raz príde moment, keď sa za sebou obzrieš a život je vlastne za tebou. Je to banálne, ale je to tak.
HLUK: Keď sa už obzeráme, ako sa menilo písanie scenárov od 50. rokov až po dnešok?
JCC: Prvý scenár, ktorý som držal v rukách (ale nenapísal som ho), bol úplne iný ako tie dnešné. Boli v ňom opísané aj zábery, všetko bolo jasne dané. Režisér bol vtedy iba technik. Vtedy som vo Francúzsku stretol jedného známeho režiséra, ktorý dokončil film v sobotu a začal robiť nový v pondelok. To je ako byť výkonný vedúci, lebo v tom scenári neboli iba detailné storyboardy, ale aj presné návody, ako sa má hýbať kamera. Zmena prišla až s Novou vlnou. Tam chcel mať režisér svoju autonómiu a sám si vybrať tón filmu a spôsob natáčania. To bol vlastne aj cieľ Novej vlny.
Takže, keď som začínal so Jacquesom Tatim a Pierrom Étaixom, obaja boli v nákresoch a storyboardoch extrémne precízni. Keď som začal robiť s Buñuelom, chcel, aby som písal scenár tiež precízne, čo sa týka akcie a dialógu. Ale zakázal mi akékoľvek technické pokyny, dokonca aj slovo „kamera“. A to je moment, keď sa režisér stáva jedným z autorov toho filmu. Každý režisér musí mať so scenárom vlastný vzťah. Jedni ho chcú mať presne a niektorí – napríklad Jean Luc Godard – chcú iba indikácie a veci okolo scenára. Nechcú sa stať väzňami scenára. Preto sa treba s každým režisérom dohodnúť, aká bude forma scenára.
Pamätám si, že týždeň pred nakrúcaním *Skrytého pôvabu buržoázie* mi Buñuel zavolal, že okamžite musím za ním prísť, lebo nevie, ako má ten film nakrútiť. A to bolo v jeho prípade dosť prekvapivé. Navrhol som, aby sme si k scenáru sadli a celý ho rozzáberovali. Vtedy sme prvý raz spolu písali technický postup nakrúcania. Scenárista by mal poznať všetky postupy a musí byť pripravený adaptovať ich počas písania s režisérom do scenára.
HLUK: Aký je váš názor na treatmenty, teda texty, ktoré scenárista prezentuje a vlastne takto svoj scenár predáva?
JCC: Ono to existovalo už dávnejšie. Keď máš hotový scenár, ktorý sa sám o sebe dosť ťažko číta, a chceš ho dať investorovi, potrebuješ niečo kratšie a čitateľnejšie. Najmä dnes treba napísať 25 strán rozvinutej synopsy, aby si mohli ľudia, ktorí nie sú z filmovej branže, a teda nerozumejú forme scenára, predstaviť, čo to bude za film.
HLUK: Narážam na workshopy, kde sa propaguje železná štruktúra treatmentu, s presným rozvrhnutím strán, odsekov a podobne...
JCC: Na toto si treba dávať pozor. Každý námet sa odvíja od tvojho vzťahu s producentom a režisérom. Preto by nemal mať tak striktné pravidlá. Keby ti niekto napríklad v oblasti literatúry povedal, že musíš veci robiť nejakým konkrétnym spôsobom, tak utekaj. Naozaj nie sú žiadne pravidlá. Mal by si sa adaptovať na film, ktorý píšeš, lebo každý má iný treatment. Niekedy zhrnieš všetko podstatné o filme v piatich stranách. Ale napríklad, keď chceš spracovať historickú tému a potrebuješ pretlmočiť všetky súvislosti niekomu, kto sa v tom období nevyzná, musíš byť presný a text má zrazu tridsať strán. Preto treba byť opatrný. Keď niekto káže, že na tejto strane musí byť to a to, utekaj. Títo ľudia nikdy nenapísali dobrý scenár. Vo Francúzsku máme také porekadlo: „Keď to nevieš, choď to učiť.“
HLUK: Hovorili sme o *Skrytom pôvabe buržoázie*. Je to surreálny príbeh so snovou atmosférou, plný absurdných situácií. Zaujíma ma, ako ste sa s Buñuelom rozhodovali, čo tam dať a čo nie, keďže opisovaná realita nemala žiadne pevné pravidlá.
JCC: Napísať ten scenár nám trvalo dva roky. Priestor, ktorý sme chceli opísať, bol veľmi vyhranený. Na jednej strane nám hrozilo, že spadneme do niečoho bežného a banálneho, čo Buñuel nechcel. Na druhej strane bolo nebezpečenstvo spadnúť do príliš fantastického rozprávania. Naším cieľom bolo medzi týmito hrozbami prejsť najďalej, ako sa dá a nenechať sa zlákať niečím nemožným. Keď sme sa dotkli nemožného, urobili sme z toho sen. Preto sme v tretej verzii začali pridávať do scenára sny. A nie iba sny, ale aj sny v snoch. To nám prinieslo odstup a istý druh humoru. Konečne sme sa na svojej práci mohli smiať. Počas písania sme donekonečna diskutovali, či sa príliš nevydávame jedným, alebo druhým smerom. Hlavnou myšlienkou bola skupina priateľov, ktorí sa chcú spolu navečerať a nemôžu. To bolo všetko a v jednej chvíli by sa film zastavil. Napríklad sme mali scénu, že už idú jesť a zrazu počujú nejaké zvuky a dolu schodmi schádza hroch. To už bolo príliš nereálne. A takýchto možností sme museli vyhodiť tisíce. A v jednej chvíli sme zistili, že už sa nemáme kam pohnúť, a vtedy bol scenár hotový. V Buňuelových filmoch nikdy nenájdeš melodramatickú scénu. Nikdy. Na druhej strane sa vyhýba tradičnej fantastike a preto tá naša cesta bola veľmi úzka a náročná.
HLUK: Moja obľúbená časť *Skrytého pôvabu* je scéna s vojakom, ktorý pri večeri opisuje svoj sen s matkou a potom chce ešte povedať aj o sne vo vlaku, čo je podľa mňa tak notorický klišé sen, že ho ešte aj vo filme spolusediaci zrušia…
JCC: …Už nemáme čas. (smiech) Presne tak. Ale určite sa nevie, že vlak sa pravidelne opakoval v Buňuelových snoch. Celý život sa mu snívalo, že ide vo vlaku, vlak zastaví na stanici, on na chvíľu vystúpi a vlak zrazu zmizne aj so všetkou jeho batožinou. Toto sa mu snívalo vo všetkých možných variáciách a hovoril mi ho nespočetne ráz. Vie, že vlak má odísť, tak je opatrný, ale aj tak mu vždy ujde. Ako keby ten vlak vedel vychytiť presný moment, kedy sa Buňuel otočí, aby mu mohol zdrhnúť. Keď sme písali v hoteli, kde sme spali v oddelených izbách, často som ho cez stenu počul nahlas si povzdychnúť. A mne to bolo jasné. Buňuelovi práve zdrhol vlak.
HLUK: Technológie sú, hlavne pre začínajúcich filmárov, dnes oveľa dostupnejšie a nakrútiť film je lacnejšie ako kedykoľvek predtým. Pomáha to filmu?
JCC: Je lacnejšie nakrútiť film a je lacnejšie vydať knihu. Oproti minulosti je to čím ďalej, tým lepšie. Ale neznamená to, že to je jednoduchšie. Preto si netreba mýliť jednoduché financovanie s jednoduchším vytváraním. Niekedy sa mi zdá, že dnes je dokonca ťažšie vymyslieť naozaj silnú scénu – ako napríklad Buňuelova britva rozrezávajúca oko, alebo človek pred namiereným tankom. Toto sú obrazy, ktoré sme všetci videli a nikdy na ne nezabudneme. Ale vymyslieť podobne silný obraz, ktorý by sa naveky zapísal do kolektívneho vedomia, je dnes veľmi ťažké. Dnes si všetci myslia, že stačí zobrať kameru. Pomaly sa už nemusíš zaoberať technickými aspektmi, iba nakrúcaš. Áno, ale čo chceš nakrútiť? Na internete si dnes môžeš pozrieť filmy a videá z celého sveta, no väčšinou sú také zlé, že som dospel k názoru, že čím sa to zdá jednoduchšie, tým je to ťažšie. A to nie je paradox, ale realita.
Medzi technológiou a myšlienkou, či predstavivosťou je stále väčší chaos. Je to technicky jednoduchšie, ale výsledok? Dnes už nikto nemôže povedať, že urobiť film je nemožné. Horšie je vedieť, čo chceš ukázať. Keď dnes urobíš profesionálny film, technologicky je to tiež náročné, lebo musíš ten negatív nejako uchovať pre ďalšie generácie. A doteraz sme nenašli lepšiu formu uchovávania filmov. Sme nútení tie filmy každých 20 rokov obmieňať.
Na druhej strane to veľa vecí zjednodušuje. Volker Schlöndorff mi chce ukázať prvý strih svojho filmu, v Paríži ma čaká DVD, ktoré si v pondelok pozriem. Môžem ho zastaviť, pretočiť a pošlem mu k tomu poznámky. Spolupracujem s ním na tomto filme, ale fyzicky sme spolu takmer nesedeli. Kedysi, keď niekto chcel, aby som si pozrel zostrih, museli sme ísť do štúdia, sedieť v kine.
Čo sa týka počítačov, písanie je oveľa jednoduchšie. Keď som išiel s Buňuelom písať do Mexika, bral som si prenosný písací stroj, kopiráky, gumu a papiere… dnes je to jednoduchšie a moja práca je lepšia.
Koncom 80. rokov asociácia amerických scenáristov tvrdila, že by sa malo písanie na počítačoch zakázať. Tvrdili, že písaním na stroji je text okamžite vytlačený. Takže viac svoju prácu rešpektuješ a neupravuješ ju toľko. U mňa to je naopak. Samotný fakt, že môžem okamžite prepisovať znamená, že nemôžem vždy povedať, že to je hotové. Je takmer nemožné povedať, ktorá verzia je tá finálna.
HLUK: A kedy je podľa vás scenár hotový?
JCC: Scenárista nie je jediný, čo o tom rozhoduje. Musí sa zhodnúť aj s režisérom, aj s kameramanom, niekedy aj s hercami. A je zaujímavé, ako sa k scenáru na čítačkách stavajú herci. Raz príde moment, keď si scenárista s režisérom povedia, že ďalej už ísť nemôžeme a potom do toho vstúpi producent, ktorý tiež komentuje a tak podobne. Čím viac ľudí sa na tom zhodne, tým lepšie. Keď si jediný, ktorý si myslí že to je hotové, tak si musíš dávať pozor.
HLUK: Československá nová vlna?
JCC: Milan Kundera povedal, že stredná Európa má svoju osobitnú kultúru. Nie je to ani východ, ani západ. Táto kultúra musí stále reflektovať svoju históriu vo filmoch a ja to stále očakávam. Passer s Formanom priniesli svetu niečo, čo nikto predtým nikdy nemal šancu vidieť. Nebolo to poľské, ruské, britské, či francúzske. Bolo to veľmi špecifické a myslím si, že tu stále prevláda pocit spred niekoľkých storočí, ktorý sa musí prejaviť. A ono sa to stane, netreba byť nedočkavými.

—
HLUK

J. C. Carrière, foto: Ctibor Bachratý

Strom života

The Tree of Life
r. Terrence Malick, USA 2011

Ambíciou najnovšieho opusu Terrenca Malicka *Strom života*, oceneného na poslednom festivale v Cannes Zlatou palmou, je ukázať divákovi život Zeme a ľudského druhu na nej. Vo filme sa veľmi výrazne prejavujú dve mierky: makro – výjavy z histórie planéty a mikro – osudy rodiny v 50. rokoch 20. storočia. O ich prepojení a jeho teologických a filozofických aspektoch sa bude zrejme ešte dlho diskutovať; rovnako aj o spriaznenosti (či naopak opozičných pozíciách) Malickovej argumentácie s rôznymi jeho predchodcami z daných oblastí. Dôležité však je mať neustále na pamäti jedno: Malick nenapísal teologicko-filozofický traktát, ale nakrútil film. Z toho dôvodu je potrebné diskutovať predovšetkým o obrazoch, spôsoboch, ktorými vyjavujú zmysel, o vzťahoch medzi nimi navzájom, medzi obrazmi a zvukmi atď.

Strom života je výlučným dielom stojacim mimo akýchkoľvek súčasných kinematografických trendov. Neznamená to, že každý jeden obraz / postup / technika sú zvrchovane pôvodné, no celkový systém filmu je vskutku unikátny. Malick nevynachádza novú filmovú reč (to dnes už zrejme ani nie je možné), ale spôsob vedenia rozpravy. Hoci jeho film z pochopiteľných príčin nedokáže prekonať skutočnosť, že sa odvíja v čase, svojou výstavbou popiera princípy chronológie a kauzality v tradičnom zmysle. Zároveň ide o film bez jasne definovaného centra a perspektívy: najsilnejšie akcentovaným uhlom pohľadu je ten Jackov, no v rôznych momentoch sú zdôrazňované aj perspektívy ostatných postáv. Výsledkom je dojem, akoby sme sa ocitli pred obrovským plátnom, na ktorom sa odohrávajú rôzne deje, navzájom (zdanlivo) nesúvislé, no predsa stmelené jednotiacim motívom. Dokážeme si predstaviť iné rozzáberovanie bez toho, aby došlo k zásadnej zmene významu.

Malick vkladá svoju dôveru do obrazu a nepodceňuje diváka. Na rozdiel od mnohých iných (nielen) amerických filmárov nepotrebuje zdvojovať zdroj informácií. Postavy síce často šepkajú svoje monológy ponad obrazy, no ide o kontrapunkt (najvýraznejšie badateľný vari vo chvíľach, keď sa v replikách obracajú k Bohu). Zároveň tu nachádzame niekoľko pomerne dlhých pasáží bez akéhokoľvek hovoreného slova. Kameraman Emanuel „Chivo“ Lubezki hovorí: *„Takže herci predvádzajú dialóg, ale Terryho dialóg nezaujíma. Rozprávajú – a my nakrúcame odraz alebo vietor alebo okenný rám – a len potom konečne na nich zašvenkujeme, keď dokončia dialóg. (...) Myslím si, že Bradovi trvalo pár dní až týždeň, kým sa na to naladil.“*[1] Niekoľko scén akoby vypadlo z abstraktného experimentálneho filmu. Pohyby a rámovanie kamery nasycujú aj zdanlivo praobyčajné zábery zvláštnym emocionálnym napätím. Kamera sa často hýbe aj v záberoch / scénach, kde by „nemusela“ – a často volí neprirodzené, nemotivované uhly – podhľady, nadhľady, sníma „vychýlená“ z osi... Krása obrazov láska oko diváka, no nestrháva na seba toľko pozornosti, aby prehlušila dianie zmyslu. *Krása je symbolom pravdy*, hovorieval už Andrej Arsenjevič Tarkovskij. Apropo, skúsený divák si pri sledovaní *Stromu života* práve na tohto ruského klasika zrejme spomenie. Ktovie, ako by Tarkovskij na film zareagoval, či by ho bol ochotný prijať (hoci sa zjavne vymyká jeho pravoslávím ovplyvnenému svetonázoru), alebo či by ho radikálne odmietol – podobne, ako kedysi Kubrickovu *Vesmírnu odyseu*.[2]

Pre Malickov film je nesmierne dôležitý zvuk a hudba – ostatne, táto tendencia sa prejavuje v celom jeho diele. Okrem pôvodnej hudby zloženej Alexandrom Desplatom[3] sa tu objavujú rôzne útržky klasických kompozícií (Smetana, Brahms, Bach, Berlioz...), či už diegetického (scéna, keď pán O'Brien necháva pri večeri rodinu počúvať Brahmsovu 4. symfóniu) alebo nediegetického pôvodu (občas hudba „vystupuje“ z rámca diegézy). Hudba je však Malickovi viac než len nástrojom na zvýrazňovanie emócií. Miestami sa až zdá, akoby mu bola vzorom, ktorý sa snaží svojou tvorbou napodobniť. Jednotlivé obrazy v *Strome života* nachádzajú svoje zdvojenia, zrkadlové odrazy, variácie, mutácie... Celkom ako v symfónií, kde sa jednotlivé motívy opakujú, v priebehu skladby sa opakovane vynárajú na hladinu, občas hrané inými nástrojmi než predtým atď. Tento postup je, pochopiteľne, zachovaný aj v rovine hudobného sprievodu. Dôraz sa kladie aj na zvukový dizajn filmu. Ruchy a dialógy sú zvýrazňované či naopak potláčané. Napríklad sa stáva, že vidíme postavy rozprávať, no nepočujeme, čo hovoria. No a je tu ešte voice-over, komentár mimo obrazu, tiahnuci sa naprieč celým filmom – aj toto je Malickovým priaznivcom dôverne známa figúra. Práve tento mnohohlas potvrdzuje jednoznačne náboženské vyznenie filmu. Nedá sa tu hovoriť o spirituálnom filme, ktorý by pre diváka otváral možnosť extatického zážitku stretnutia s Bohom, no *Strom života* vyjavuje náboženské prežívanie postáv. Práve tu môže pre diváka spočívať prípadný kameň úrazu: Malick nezaujíma chladný odstup; ponecháva na divákovi, či je takýto prístup schopný / ochotný prijať.

Strom života je manifestáciou jedného zrelého, dovŕšeného, kompletného, sebavedomého a sebaistého režijného štýlu. V spätnom pohľade sa priam zdá, akoby tu Malick zintenzívnil a radikalizoval techniky, postupy a motívy priebežne overované vo svojich filmoch od celovečerného debutu *Badlands* až po *Nový svet*. Ide o veľké, odvážne kino, ohromné plátno, ktoré ponúka ucelenú víziu sveta a života človeka v ňom. Kino, ktoré treba vidieť.

—
MM

1 Porovnaj: Zeitchik, Steven: ‚*Tree of Life*' cinematographer: ‚It was like no set I ever worked on'. Dostupné na http://latimesblogs.latimes.com/movies/2011/01/terrence-malick-tree-of-life-brad-pitt-chivo-images.html (k 8. 6. 2011)

2 Práve s 2001: *Vesmírnou odyseou* sa bude Malickov opus zrejme najčastejšie porovnávať.

3 V rozhovore v májovom čísle Cahiers du cinéma Desplat spomína, že nevedel, koľko z jeho hudby (a ako) bude vo filme použité a že keď komponoval hudobnú stopu, nevidel celý film, iba jeho útržky. Celý film mal údajne vidieť až pri jeho uvedení na festivale v Cannes

NASTAL ČAS PREMÔCŤ ČAS

„Přemožení času, není to snad nejlepší definice umění?“
Balthus

Milý čitateľ,
po zhruba roku sme sa v Kinečku rozhodli ukončiť sériu článkov o filmoch z obdobia francúzskej novej vlny. Hoci sme túto tému ani zďaleka nevyčerpali, predsa len sme si zaumienili od budúceho čísla rozšíriť záber. Rubriku Nouvelle vague preto vystrieda Premôcť čas. Neznamená to však, že s novovlnnými filmami sa v Kinečku už nebudeš mať možnosť stretnúť.

Aj v kinematografii, tak ako v každom inom odvetví ľudskej (umeleckej) činnosti, dochádza k obmene generácií, „nové“ nahrádza „staré“. Bolo by však trúfalé a naivné si myslieť, že dejiny filmu sú určené jediným vektorom orientovaným k čo najdokonalejšej forme. Naopak, máme k dispozícii množstvo možností presvedčiť sa o tom, ako zdanlivo „staré“ filmy tromfnú najaktuálnejšie a najhorúcejšie novinky filmovej produkcie. Pochopiteľne, pojmy „nové“ a „staré“ sú v danom kontexte veľmi ošemetné – totiž prakticky sa nedajú teoreticky definovať. Napriek tomu bude v našom prípade rozhodujúcim faktorom vek filmu. V rubrike Premôcť čas sa budeme venovať filmom starším ako 30 rokov (záväzný je pritom rok copyrightu filmu).

Nebudú tu platiť žiadne iné obmedzenia, ani teritoriálne, ani autorské. Nekladieme si za cieľ objavovať za každých okolností notoricky neznáme poklady filmových archívov. Bude reč aj o známych filmoch, o ktorých máme pocit, že napriek ich povesti ich dnes u nás takmer nikto nesleduje. Alebo sa budeme snažiť ponúknuť špecifickú perspektívu, ako sa pozerať na dôverne známy film opätovne – tak, aby aj ďalšie sledovanie toho istého diela bolo pre diváka prínosné.

Každé číslo Kinečka má v podstate jasne a zreteľne zadefinovanú tému. Filmy do rubriky Premôcť čas budeme preto vyberať s prihliadnutím k nej. Možno nie doslovne, niekedy sa možno podujmeme pozrieť sa na jej rub, odvrátenú stranu. Kvôli tomu nebudeme zohľadňovať ani chronológiu filmov, v istom zmysle by to bolo príliš zväzujúce. Čitateľ, vedz, že v tejto chvíli nemáme vopred pripravený cestovný poriadok, podľa ktorého by sme sa v daných momentoch ocitli na vopred určených miestach. Premôcť čas je momentálne tabula rasa, ktorú ešte len treba popísať, aby nadobudla konkrétnu podobu.

A tak sa v duchu úvodného Balthusovho citátu budeme snažiť Premôcť čas a pri tejto nesmierne náročnej misii nás budú sprevádzať filmy, ktorým sa to podarilo.

—
MM

Ak máte chuť, upozornite nás na vaše obľúbené „staré“ filmy (na adresu mm@kinecko.com). Možno sa o svojich tipoch dočítate v niektorom z budúcich čísel Kinečka...

Desplat na Strome života

Alexandre Desplat – The Tree of life
(label Lakeshore records), 2011, USA
album dostupný na www.amazon.com

Malickov nový film má s Francúzskom okrem víťazstva na festivale v Cannes spoločného aj skladateľa. Alexandre Desplat (v auguste oslavuje okrúhlych 50), ktorý v tomto čase (článok som písal v polovici júna) dokončuje hudobný sprievod k poslednému potterovskému dobrodružstvu, vstúpil do povedomia Hollywoodu v roku 2005 a odvtedy je čím ďalej žiadanejší (iba tento rok robí hudbu k 6 filmom, z toho 4 anglicky hovoreným). Ako jeden z najhviezdnejších súčasných skladateľov mal možnosť skladať pre Finchera (*Podivuhodný prípad Benjamina Buttona*), Audiarda (*Prorok*), Polanského (*Ghost writer*), či Wesa Andersona (*Fantastický pán Lišiak*) a pre neslávne známy *Súmrak: Nov* (čo sa jeho hudobného sprievodu netýka).

Režiséra posledných potteroviek dokonca natoľko očaril jeho sprievod k *Darom smrti*, že Desplatovi okamžite ponúkol aj prácu na finálnom diele, čím skladateľ vyšachoval legendárneho Johna Williamsa. Napriek jeho pracovnej vyťaženosti mu však Oscar za najlepšiu hudbu unikol už štyrikrát, naposledy v prospech elektronicky ladenej *Sociálnej siete*.

Jeho hudba v *Strome života* neobsahuje veľa rušivých prvkov, naopak od jeho komerčnejších soundtrackov (napríklad k *Darom smrti 1*), kde sa to dynamickými bubnovými rytmami len hemžilo. *Strom života* môže tak slúžiť ako relaxačný prvok pri prechádzke letnou prírodou, alebo ako tichá nočná uspávanka. Za veľmi príjemných a inšpiratívnych melódií sa odvíja príbeh jedného ľudského života na pozadí histórie celého vesmíru. V hudbe ich spája krása, zasnenosť a smútok. *Strom života* totiž okrem toho biblického znamená aj metaforu pre vitalitu duše.

Album otvára nenápadným a nežným klavírnym motívom „Childhood“. Skladba predstavuje všetku nevinnosť a zároveň melanchóliu, ktorá sa nám spája so spomienkami na detstvo. Krehkosťou a osamelosťou na ňu neskôr nadväzuje skladba „City of Glass“ alebo „River“, kde klavírne tóny naberú na naliehavosti a smútku.

12-minútová „Circles“ začína cudzo znejúcimi klepnutiami na klávesy. Púť vesmírnymi diaľavami Desplat uzavrel do mohutných a fascinujúcich slučiek, ktoré v druhej časti skladby môžu pripomenúť motívy Phillipa Glassa, alebo orchestrálne kusy sprevádzajúce Kubrickovu *Vesmírnu odyseu*. Ide o najpodmanivejšiu skladbu albumu, ktorá v sebe mieša najviac rozmanitosti a možno pripomenie Desplatove akčnejšie hudobné sprievody.

Rušivo oproti nálade predchádzajúcich skladieb pôsobí zimomriavky vyvolávajúci záver tracku „Awakening“. Dovtedy melodický a nevinný album graduje zo zaľúbenej klavírnej sonáty do najprv iba ostrého, neskôr desivého kvílenia. Predznamená vyslovene temnú a hororovú pasáž soundtracku v skladbe „Emergence of life“. Paranoju a skryté nebezpečenstvo Desplat ukryl do krátkych, o to znepokojivejších husľových ťahov a pulzujúceho ambientu. Musím povedať, že kvílenie ako také je veľmi obľúbenou súčiastkou strašidelných soundtrackov, ale to Desplatovo je určite jedno z najpôsobivejších. Práve svojou nečakanosťou. Zákerné pokušenie sa objaví ešte raz, a to v skladbe „Temptation“, ktorá tiež predstavuje akúsi nejasnú hrozbu. Tu sa zjavujú už aj mohutnejšie, hrubšie znejúce dychové nástroje.

Mračná nedôvery a strachu sa následne stratia v optimistickej a melancholickej „Light and darkness“.

Najemotívnejšia časť albumu ale nesie názov „Good and Evil“. Nádherný husľový motív sa vnára stále hlbšie a dôraznejšie do sluchových vnemov. Mimoriadne bolestivé a naliehavé zvuky nepochybne znamenajú stratu a smrť.

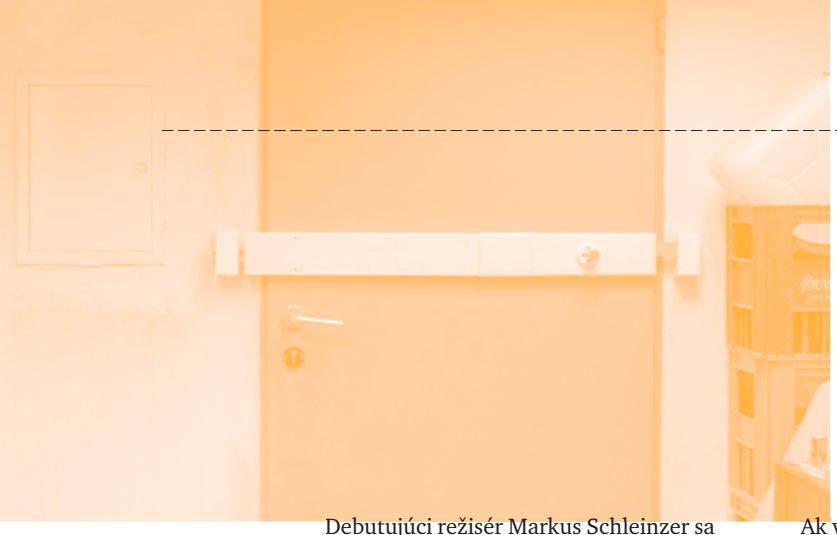
Dvojicu rodičovských skladieb odštartuje prísna „Motherhood“, v ktorej možno postrehnúť aj láskavé tóny. „Fatherhood“ naopak evokuje pocity nepochopenia a izolovanosti. Dysfunkčná rodina v Texase, okolo ktorej sa príbeh filmu odvíja, sa tak cez hudbu predstaví ako plná konzervatívnosti, kde všetky emócie stoja v úzadí tvrdej výchove.

Záver albumu, skladba „Skies“ je paradoxne jeho najmenej výraznou časťou. Ťažko postrehnete, že vôbec skončila a že sa miestnosť okolo vás vnorila do ticha. Možno je to spôsobené nenásilným tónom celého soundtracku, ale predsa vás nechá trochu sklamanými, keďže nespeje do žiadneho finále, ani duševnej katarzie, ktorú by ste čakali už od samotného filmu. Celý album, až na pár výnimiek vám ubehne ako voda a možno mierne pripomenie cvičenia na alfa hladiny. Myslím to však v najlepšom slova zmysle.

Pozitívom albumu je rozhodne to, že hudobné motívy, akokoľvek podobne môžu znieť a napriek tomu, že sa nesú v rovnakom duchu, neopakujú sa. Jedna zahraničná recenzia kritizovala na CD absenciu emócií. Nesúhlasím, Desplat sa vyhol klišoidným hudobným prejavom smútku a radšej sa vybral experimentálnou cestou. Všetky city sú naznačené jemne, bez vydierania, a tým pôsobia silnejšie. *Strom života*, možno nie je najlepší Desplatov album, no je to mimoriadne citlivé a návykové počúvanie pre zasnené povahy s pozornými ušami.

—
MAREK HUDEC
(študent Žurnalistiky na Filozofickej fakulte UK v Bratislave)

4 – Cesta okolo na 5 st



záber z filmu *Michael*, zdroj: www.michaelfilm.com

Z Cannes do Trenčianskych Teplíc

Michael
r. Markus Schleinzer, Rakúsko 2011

Debutujúci režisér Markus Schleinzer sa stal v tomto roku živým zosobnením príbehu o Popoluške svojou účasťou v hlavnej súťaži najprestížnejšieho filmového festivalu. Niekdajší kastingový režisér pritom nebol žiadnym cudzincom vo velebenom programe na Croisette. Ako dlhoročný spolupracovník Michaela Hanekeho (ale aj Ulricha Seidla a Jessicy Hausnerovej) sa podpísal pod jeho ostatnými dielami, premiérovanými i ocenenými práve v Cannes – vrátane *Pianistky* i Zlatou palmou ovenčenej *Bielej stuhy* v roku 2009.

Tentoraz sa však štyridsaťročný Rakúšan stal centrálnou figúrou na povestnom červenom schodisku so svojou neobvyklou drámou MICHAEL, mimochodom jediným po nemecky hovoriacim titulom v súťaži. Nekompromisná snímka o posledných piatich mesiacoch života 10-ročného chlapca a jeho deviantného únoscu okamžite po svojom uvedení vzbudila veľkú pozornosť a vyvolala protikladné diskusie. Michael Haneke musel byť určite hrdý, že presvedčil svojho žiaka, aby konečne naplnil svoje ambície a zrealizoval prvý hraný film. A výsledok? Podmanivý debut, na ktorý sa len tak skoro nezabudne.

„Určite k tomu prispeli aj ďalší tvorcovia, ktorí ocenili moju prácu kastingového režiséra a vnukli mi myšlienku režírovať niečo podľa seba, ale úprimne asi najviac som sa poučil od Hanekeho, čo sa týka remeselnej zručnosti," uviedol Schleinzer počas 19. Art Film Festu v Trenčianskych Tepliciach, kde osobne uviedol tematicky veľmi odvážnu snímku iba niekoľko dní po svetovej canneskej premiére. „Tento film je výsledkom mojej vlastnej osobnej vízie a hľadania. Profesia kastingového režiséra ma naučila intenzívne pracovať s hercami a vždy ukrývala túžbu režírovať vlastný film."

Už len náznak samotnej idey urobiť seriózny film o každodennej existencii pedofila by mohol postačiť, aby dôrazne odradil viacerých divákov. Ak navyše povieme, že tento film nesúdi, ani nespasí ústrednú postavu, dostávame film, ktorý determinuje jasné vymedzenie zložitého prijatia.

Ak však bližšie preskúmame východiskovú predlohu, objavíme precízne zodpovedné, permanentne znepokojivé dielo, pristupujúce naliehavo a citlivo k otázkam zneužívania detí. Zvolený prístup sa vyznačuje stoicky vecným odstupom, oveľa podobnejším a bližším akademickej štúdii alebo psychiatrickej správe než bulvárnym tabloidom. Fascinujúca zápletka a sebavedomé zvládnutie jej spracovania upriamujú pozornosť na režiséra a scenáristu v jednej osobe, a snáď pritiahnu ešte občas riskujúcich distributérov, ktorí možno „obohatia" snímku zvučnejším a kontroverznejším titulom oproti originálu.

Ako je už známe, Markus Schleinzer pôsobil ako kastingový režisér pri viac ako 60 filmoch, naposledy vyberal a viedol detských protagonistov v *Bielej stuhe* Michaela Hanekeho. Práve ten ho posilnil sebadôverou, aby ako samostatný režisér urobil svoj prvý hraný film. Je možné sčasti odhadnúť, že osobnosť uznávaného rakúskeho filmára mala očividný vplyv na výsledné dielo, ktoré obnažuje emócie a sentimentalitu, aby zachytil takmer až súdnu prezentáciu dôkazu hnusného zločinu. Atmosféra (ne)príbehu je studená, statická kamera z veľkej časti pôsobí ako pokojný pozorovateľ udalosti a divák si dotvára nevyhnutnú identifikáciu tušenia, čo sa na plátne odohráva.

Michael (Michael Fuith) je 35-ročný muž, ktorého život nesie všetky vonkajšie znaky normálnosti. Všetko na ňom sa zdá byť nezaujímavé a tuctové. Trošku obézny, plešatý, nie príliš dôležitý poisťovací úradník, ktorého nevýrazná pleť akoby kopírovala jeho šatník. Je tým druhom muža, o ktorom susedia hovoria, že majú sklony neupozorňovať na seba ani pred sebou samým.

V prvých scénach filmu vidíme Michaela prichádzať z práce, nesúceho nákup. Pripravuje stôl, varí večeru a podáva jedlo pre dvoch. Jedinou zvláštnosťou je spoločník, s kým sa o večeru delí – 10-ročný Wolfgang (David Rauchenberger), ktorého ako väzňa drží zavretého dolu v pivnici.

Divák sa napriek tomu rýchlo zorientuje v tejto situácii – muž a chlapec vyzerajú ako v zabehanej domáckej rutine. Michael dokonca pôsobí, že hrá rád milujúceho rodiča – strihá chlapcovi vlasy, dovolí mu pozerať večer televíziu a občas ho zoberie aj von do zoologickej záhrady. Autor neustále zdôrazňuje normálnosť predvádzanej abnormality. Ponúka predstavu, že Michael by mohol byť pokojne naším synom, bratom, otcom alebo kolegom.

Pravda, ak by film po celý čas pripomínal iba tento vnem, možno by trocha nudil. A záverečné vyznenie, že pedofili sú snáď len tiež ľudia, ktorí by mohli byť až príliš banálni hrdinovia pre tento druh filmu, by zrejme dosiahlo čaro nechceného...

Markus Schleinzer sa vedome pokúša nabúrať vžitý mechanizmus o tzv. zločincoch na prvý pohľad. Sústreďuje sa na priblíženie a spoznanie existencie istého druhu zločinnosti. Vo svojej interpretácii však nedáva priestor na odpustenie, o čo by sa mali pokúsiť prípadné obete, rovnako neponúka imperatív v zmysle rozsudku, čo je zasa úlohou súdov.

Debutujúci režisér premyslene a koncízne zvláda neľahkú tému a dokáže presvedčiť, že film zaujme oveľa viac pozvoľným rozširovaním optiky delikátnej záležitosti. Na jednej strane sa objavujú náznaky humoru, na strane druhej sa zvýrazňujú okamihy desivého napätia, keď napríklad Michael kradmo „loví" spoločnosť pre chlapca v pivnici.

Nechýbajú ani prvky rozvíjajúceho sa trileru, keď publikum je napriamené uvažovať, ako celá táto trauma skončí – či chlapec bude schopný ujsť. A neoddiskutovateľne sa bude hľadať paralela so skutočnými prípadmi, ktoré plnili titulné stránky médií v nedávnej dobe (Joseph Fritzl, Natascha Kampusch, štvorročná Madeleine McCann a iné).

Našťastie, a to treba tiež oceniť, Schleinzer ušetrí diváka od priamych brutálnych detailov sexuálneho vzťahu medzi mužom a chlapcom. Dovolí si „iba" navodiť veľmi silný pocit, čo asi bude nasledovať v obzvlášť znepokojujúcom okamihu, keď si chlipný Michael hovie na posteli, v hypnotickom očakávaní pozorujúc svoju korisť.

Výkony oboch protagonistov sú vynikajúce vo svojom sebaovládaní a presvedčivej interpretácii. David Rauchenberger je obzvlášť pôsobivý pri predpokladanej zraniteľnosti a sústredenosti. Kradmé pohľady a spôsob, akým sa vyhýba každému dotyku svojho väzniteľa, sa stávajú pre diváka omnoho pochopiteľnejšími v súvislosti s jeho utrpením, ktorého prípadné názorné zobrazenie by sa stalo nadbytočnou ilustráciou. Titulný Michael Fuith striedmym, veľmi civilným výrazom „normálneho" človeka dosiahol oveľa silnejší a dôkladnejší vnem ako akákoľvek expresívne a zlovestne sa ponúkajúca príšera v ľudskej koži.

Ak abnormalita je protikladom normálnosti, neznamená to, že je ňou preniknutý všetok priestor života. V danom príbehu je onou abnormalitou pedofília, prostredníctvom ktorej deviant zneužíva väznené dieťa. Ale to nie je niečo, čím by neprehliadnuteľne vyčnieval „z davu", aby ho niekto mohol okamžite zastaviť. Naopak, čo je typické pre podobné prípady, keď sa abnormalita prevalí – susedia zvyknú hovoriť „veď bol vždy takým milým človekom...", akoby sa márne snažili nejako vybalansovať dysfunkčnú stránku s funkčnou polohou zločincovej osobnosti. Je za tým iba nedostatok pochopenia a vnímania? Ako je možné, že niekto, kto sa občas staral o naše mačky, sa môže stať náhle nenormálnym? Táto interpretácia sa zdá byť celkom nepravdepodobná, pretože ohrozuje našu vlastnú normálnosť.

Rakúsky film MICHAEL režiséra Markusa Schleinzera si z 19. Art Film Festu odniesol dve ocenenia. Zvláštne uznanie za „odvážny film, ktorý predstavuje silný režisérsky debut" a tiež Cenu primátora mesta Trenčianske Teplice za „odvahu a osobnostný postoj rozprávať o zložitej téme vizuálne striedmymi, a predsa filmársky výraznými prostriedkami, ktoré nútia diváka hľadať vlastný názor".

Film zatiaľ nie je zakúpený do slovenskej distribúcie. V Rakúsku ho uvedú koncom septembra.

—
PETER NÁGEL

OSOBNE O OSOBNOM FILME

80 listov
80 dopisů, r. Václav Kadrnka, ČR 2010

Tento rok ponúkla súťažná sekcia hraných filmov festivalu Art Film Fest viacero zaujímavých zážitkov. Súťaž bola venovaná debutom a druhým filmom režisérov s rozdielnym prístupom k filmovému jazyku a k realite, ktorú pomocou filmového plátna prezentujú. Diváci mali možnosť vidieť filmy, ktoré sa presadzujú svojou invenčnosťou, snažia sa byť úprimné a zvedavé. Komornosť snímok je súčasťou hľadania vlastného výrazu a osobného zainteresovania tvorcov do príbehu. Pátrajú po vlastných témach a výpovedi, podaktorí experimentujú. Sympatické je, že poväčšine sú to témy, ktoré režisérov bytostne zaujímajú a bezprostredne sa ich týkajú.

Medzi takéto filmy patril aj víťazný film *Stíchnuté duše* (r. Alexander Fedorčenko), poetický príbeh o láske a smrti odohrávajúci sa v komunite fínskeho kmeňa Merjanov, žijúceho v stredozápadnom Rusku pri rieke Volga. Kontroverzný rakúsky film *Michael* upozornil na vážny problém pedofílie. Film opisuje spoločný život navonok bezúhonného Michaela a jeho obete – desaťročného Wolfganga. Obišiel sa bez explicitných scén zneužívania, ktoré sa odohrávajú za stiahnutými žalúziami predmestského rodinného domu. Realita neustálej psychickej manipulácie a útlaku je vykreslená v minimalistickom štýle a zobrazená pomocou „tichých" scén spoločného upratovania, večerania, výletu do prírody. O to viac sa vám vryje pod kožu fakt, že takýchto prípadov je viac, akoby ste si mysleli. Ďalší ocenený poľský film *Miestnosť samovrahov* pojednáva o vzťahu mladých tínedžerov k virtuálnej realite. Film Zuzany Liovej *Dom* milo prekvapil svojou prirodzenosťou a úprimnosťou.

Českým zástupcom bol skromný debut režiséra Václava Kadrnku, ktorý film aj sám vyprodukoval bez akejkoľvek finančnej podpory. Film *80 listov* je príbehom jedného dňa zo života matky (Zuzana Lapčíková – moravská speváčka, neherečka) a syna (Martin Pavluš, neherec), ktorí sa pokúšajú v čase rúcajúceho sa socializmu vycestovať za manželom do Anglicka. Václav Kadrnka sa inšpiroval vlastnou skúsenosťou, denníky predčítané vo filme sú vybraté úryvky z ozajstných listov režisérovej matky.

Zo súťažnej projekcie filmu na Art Film Feste som odchádzala nadšená z viacerých dôvodov. Prvým z nich bol pocit, že som konečne po dlhom čase videla český film, ktorý má potenciál zaujať festivalového diváka. Spracovanie témy bežného života v totalitnej spoločnosti dominovalo viacerým českým filmom posledného desaťročia (*Pupendo*, *Občiansky preukaz*, *Pouta*). Prínosom tohto filmu je jeho intímnosť a komornosť, prirodzene ukotvená osobným prežitkom režiséra. Je očistený od smiešno-tragickej retronostalgie, ktorá vyvoláva skôr príjemnú spomienku na minulé časy vysedávania v krčmách, kde sa bojovalo proti bolševikovi. Pojednáva o rozpadajúcom sa totalitnom systéme a jeho dopade na konkrétne osudy ľudí a otvára aj tému emigrácie – vykorenenia. Kadrnka sa spoločne so scenáristom Jiřím Soukupom sústredili na vrstvu osobnej, vnútornej pamäti, bez zbytočného psychologizovania postáv. Tá je predstavená cez úryvky z jednotlivých listov, ktoré miestami do podrobností popisujú praktický, každodenný život. Pocity malého jedenásťročného chlapca (alter ego režiséra) sú vykreslené jednotlivými minimalistickými a rytmizujúcimi scénami (dlhá sekvencia behu chlapca za mamou, poháňľanie sa k úradníkom, scéna behu s poštovou známkou v ruke, videoartový záber prezerania si starej fotografie s otcom).

Chlapec si vnútorne uvedomuje zvláštnosti reality, ktorá ho obklopuje. Vníma ju ako cyklický kolobeh udalostí, chodieb, dverí, podávaní si kľúčiek, divného šepotu na chodbách, klopkajúcich podpätkov. Vo filme sa neobjavujú žiadne konkrétne symboly obdobia (vlajky, obrazy prezidenta), až na poctivo vybrané detaily a predmety z obdobia socializmu 80. rokov (napr. detská stavebnica, zápisník na stene).

Atmosféra bývalého Gottwaldova pôsobí až utopisticky. Sivé panely, ošarpané staré domy a prostredie rozpadávajúceho sa priemyselného mesta. Jeho obyvatelia, ktorí mechanicky chodia hore a dolu po ulici. Kadrnka nestavil na známe herecké tváre, vybral nehercov, ktorí nemali skúsenosť s filmom. Sú autentickí, nestrhávajú na seba nasilu pozornosť. Tak sa môžeme sústrediť na iné aspekty filmového jazyka – dĺžka záberov (fotografie s otcom), pozorovanie reality, nie jej inscenovanie uchopené dramatickou hudbou (Arvo Pärt). Film sa nesnaží veci vysvetľovať, necháva príbeh plynúť, koniec je otvorený. Po odsledovaní jedného dňa zo života matky a syna si matka sadne k stolu a opäť píše denník pre svojho manžela. Je to v poradí približne 50. list. A napísala ich až 80, kým sa stretla so svojím mužom…

Film *80 listov* prekročil hranicu lokálneho českého filmu uplynulých rokov. A nielen to. Páči sa mi aj nápad premietať film v prostredí pražskej galérie Transit a vytvoriť k nemu audioinštaláciu, ktorá predstavuje zvukovú stopu načítaných listov.

Václav Kadrnka, scenárista Jiří Soukup a slovenský kameraman Branislav Pažitka prijali pozvanie na tohtoročné 4 živly a účastníci seminára sa budú môcť s nimi osobne porozprávať.

—
DANIELA CHLAPÍKOVÁ

Dieťa na bicykli (zdroj: Diaphana Distribution, 2011 © Christine Plenus)

Facka do reality od belgických bratov

Bratia Dardennovci sú fenoménom belgickej kinematografie, od polovice deväťdesiatych rokov sú v centre pozornosti filmového sveta. Za posledných pätnásť rokov získali množstvo prestížnych ocenení, medzi ktorými sú aj dve Zlaté Palmy na festivale v Cannes. Táto bratská dvojica nám pravidelne predkladá veľmi surové dynamické snímky s mimoriadne osobitým režijným štýlom. Bola ich tvorba vždy taká úspešná? V čom vlastne tkvie ich rukopis?

Jean-Pierre (*1951) a **Luc** (*1954) **Dardennovci** vyrastali v meste Seraing neďaleko metropoly Liège. Jean-Pierre vyštudoval herectvo a drámu (okrem iného u Armanda Gattiho – jedného z najväčších vplyvov na ich tvorbu), zatiaľ čo Luc sa venoval štúdiu filozofie. Po ukončení štúdií si zarábali ako robotníci na filmovú techniku a asistovali Gattimu. Venovali sa tvorbe dokumentárnych portrétov ľudí z industriálneho prostredia, koncom sedemdesiatych rokov založili produkčnú spoločnosť Dérives, ktorá sa dodnes sústreďuje na dokumentárnu tvorbu pre belgickú televíziu. V zápätí nakrútili aj prvé dva hrané filmy *Falsch* (1987) a *Je pense a vous* (1992), ktoré sa síce dostali na festivaly, avšak ťažkopádnejšie rozprávanie bratom ohlas neprinieslo. V roku 1994 sa rozhodli založiť produkčnú spoločnosť zameranú priamo na hraný film a vzniklo Les Films du Fleuve, kde i v súčasnosti Dardennovci produkujú. Po predchádzajúcich neúspechoch sa rozhodli zostaviť pevný tím a svojich spolupracovníkov si pre ďalšie projekty držať.

Toto rozhodnutie im prinieslo vytúžené ovocie. V roku 1996 nastal zlom a film *Sľub* (La Promesse) dbajúci viac na rozprávačské konvencie ako predchádzajúce snímky, strhol na režisérov aj hercov pozornosť celého filmového sveta. Nič teda nebránilo udržať aj naďalej priateľskú spoluprácu, napríklad s kameramanom Alainom Maceronom, strihačkou Marie-Hélène Dozo, zvukovým majstrom Jeanom-Pierrom Duretom, avšak aj s hercami Olivierom Gourmetom (v *Sľube* stvárnil postavu bezcharakterného otca Igora), Jéremieom Renierom (úloha pätnásťročného chlapca Igora riešiaceho dilemu otcovskej autority a sľubu zomierajúcemu robotníkovi), alebo Fabriziom Rongionom (stvárňujúcim obyčajne kriminálnikov a priekupníkov). O tri roky neskôr rozčerila filmárske vody ešte viac snímka Rosseta, ťaživá dráma o mladej odťažitej Belgičanke zúfalo hľadajúcej prácu, ktorá si odniesla Zlatú Palmu z festivalu v Cannes (mimochodom úplne prvú pre belgických tvorcov v histórii). Bolo očividné, že Jean-Pierre a Luc udávajú svojbytný smer v rámci svetovej kinematografie. Nasledovali ďalšie snímky, *Syn* (Le Fils, 2002) a *Dieťa* (L'Enfant, 2005), ktoré pre tím znamenali ďalšie ohromné úspechy. Olivier Gourmet získal v Cannes za hlavnú úlohu v *Synovi* ocenenie najlepšieho herca a pozoruhodná snímka *Dieťa* o mladom otcovi (Jérémie Reiner), ktorý bezohľadne predá svoje dieťa a vzápätí čelí následkom svojho rozhodnutia, si vyslúžila druhú Zlatú Palmu. Tým sa Dardennovci zaradili medzi iba šiestich tvorcov, ktorí v histórii Cannes získali toto ocenenie viac ako jeden raz. Trojminútový príspevok výnimočných filmárov sa objavil tiež v *Chacun son cinéma* (film k oslave 60. výročia festivalu v Cannes) v ktorom reflektovali svoj obdiv k Robertovi Bressonovi, ktorý významne ovplyvnil prístup oboch bratov k filmu. V roku 2008 získali so snímkou *Mlčanie Lorny* (Le Silence de Lorna) v Cannes ďalšiu cenu a to za najlepší scenár.

Bratia Dardennovci sú teda pravidelne produkujúcou stálicou svetovej kinematografie s pomerne úzkym profilom tém i formy spracovania. Stavujú na osvedčené a tvoria filmársky i divácky atraktívne filmy. Ako je to teda s ich vychýreným rukopisom? Svojský prístup začína už pri scenári, ktorý výhradne píšu spolu, podobne ako režírujú a produkujú svoje filmy, pričom sa v mnohom dopĺňajú. Jean-Pierre udáva akcent na dramatickú akciu, Luc pre zmenu na sociálny kontext a dramaturgiu. V ich sociálno kritickom naturalizme sa odrážajú súčasné spoločenské problémy Belgicka. Príbehy sa inšpirujú skutočnými ľuďmi z okolia, stvárňujú osudy imigrantov, nezodpovedných mladých ľudí, drobných kriminálnikov žijúcich zo dňa na deň a ďalších obyvateľov žijúcich na okraji spoločnosti. Predovšetkým však ide o témy etických dilem v rodinných alebo partnerských vzťahoch. Orientujú sa často na vzťah otca a syna. V ich filmoch sa teda často objavujú deti, na ktorých sa surový životný štýl výrazne odráža. Vo filme *Sľub* ide o pätnásťročného Jérémiea Reinera, na ktorom sa dá v priebehu nasledujúcich rolí vysledovať nielen jeho vlastné herectvo, ale tiež vedenie herca režisérskou dvojicou.

Ako som už naznačil, špecifickému rukopisu Dardennovcov dominujú civilné herecké výkony. Tým sa možno až zdajú byť podriadené všetky ostatné vyjadrovacie prostriedky. U Dardennovcov to väčšinou funguje na pľace tak, že Jean-Pierre sa venuje hercom a ich dramatickej akcii, zatiaľ čo Luc kontroluje všetko na monitore. Pokrikujú na seba svoje dojmy a pripomienky. Táto rýchla komunikatívna spolupráca sa bratom osvedčila ako veľmi užitočná a čiastočne stojí za vypracovanými hereckými prejavmi.

Pozorný divák si celkom určite všimne veľmi dlhé zábery s nahustenou dramatickou akciou. Majstrovsky civilné vedenie herca dlhými zábermi funguje ruka v ruke s dôsledným rozvrhnutím pohybu v priestore. Napriek bressonovským vplyvom sa nemôžem ubrániť ľahšiemu pocitu civilného divadla. Udávajú tým však neobyčajne chytľavý vnútrozáberový rytmus, ktorý pevnou rukou drží pozornosť diváka. K fascinácii našich očí výraznou mierou prispieva roztrasená ručná kamera. Tá až dokumentárne, veľmi činorodo nielen sníma, ale aj reaguje na dramatické dianie na scéne. Dômyselným umiestnením sa cez všemožné priehľady dostáva priamo do jadra akcie. V skutočne dramatických scénach, napríklad otcov výprask (O. Gourmet) Igorovi (J. Renier) v snímke *Syn*, táto metóda doplnená o rapídny strih spôsobuje divákovi nesmierne sugestívny zážitok. Do neho potom nechávajú Dardennovci často naraziť výjav s úplne opačnou emotívnou hodnotou (po výprasku nasleduje scéna z baru, kde otec so synom radostne spievajú v karaoke). Naturalisticky tak poukazujú na nejednoznačnosť vzťahov svojich hrdinov – výstižným výrazom je „drsná láska". Chvíľami oddychu sú občasné sebareflexívne zábery hrdinov na bicykloch či motorkách, keď vnútorne čelia alebo utekajú od problémov, ktoré si nezriedka sami spôsobili. V žiadnom z filmov nezaznie na podčiarknutie surovosti drsná hudba. Drvivá väčšina výsledného zvukového mixu vychádza z kontaktného záznamu diania na pľaci.

Na týchto filmoch je mimoriadne, že všetky vyjadrovacie prostriedky tvoria pozoruhodný precízny mechanizmus. Použitie každej jednotlivej techniky povyšuje všetky ostatné na majstrovský celok. Nie je pochýb o tom, že Jean-Pierre a Luc Dardennovci patria medzi najtalentovanejších tvorcov súčasnosti. Strhujúce tempo a bressonovské plynutie filmu (Filmy Roberta Bressona nemajú konštruovanú schematickú stavbu, divák netuší v akej etape filmu sa nachádza) udržuje našu pozornosť, rovnako ako neistotu o plynutí deja. Keď potom príde chvíľa, kedy sa dráma ukľudní, ide zaručene o koniec. Ako facka do divákovej tváre sa novootvorené situácie, rodiace sa nové emócie premenia na katarziu. Neokázalé humanistické finále nesúce neistotu, avšak s nádejou.

Tento rok uvedú v Cannes svoj najnovší film *Dieťa na bicykli* (Le Gamin au vélo, 2011) o jedenásťročnom Cyrilovi (Thomas Doret), ktorý sa rozhodne utiecť z detského domova, aby spoznal svojho otca. Cestou však stretne Samanthu (Cecile de France), mladú kaderníčku, ktorá Cyrilovi dovolí, aby u nej zostal na víkend. Všetko nasvedčuje tomu, že sa môžeme tešiť na klasický dardennovský štýl, všetkých dvorných hercov a opäť nový rozmer vzťahu otca a syna. Prekvapením sú netradičné prírodné exteriéry a menej ťaživé prostredie. Na záver mi zostáva už iba odporúčanie, aby ste si tento film v žiadnom prípade nenechali ujsť.

—

MARCEL HALCIN

Jean-Pierre a Luc Dardenovci (zdroj: Diaphana Distribution, 2011 © Christine Plenus)

ČO JE NOVÉ NA NOVÝCH DARDENNOVCOCH?

Chlapec na bicykli
Le gamin au vélo, r. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Belgicko, 2011

V období medzi vznikom retrospektívneho článku o bratoch Dardennovcoch z „pera" Marcela Halcina a vydaním tohto čísla Kinečka sa niečo udialo a nasledujúce riadky by mali pojednávať o tom, či bola táto udalosť nejakým spôsobom významná. Film *Dieťa na bicykli*, o ktorom sa v spomínanom článku píše ešte ako o hudbe budúcnosti, mal premiéru v Cannes, kde si ním režiséri zaslúžili Grand Prix Ex-aequo (podelili sa o ňu s tureckým režisérom Nurim Bilgeom Ceylanom a jeho filmom *Once Upon a Time In Anatolia*). Nebudem zbytočne opakovať informácie a kontext, do ktorého vás stihol precízne uviesť môj mladý český kolega Marcel a dovolím si trochu netradične prejsť priamo k jadru veci – *Chlapcovi na bicykli*.

Pojem „Dardennovci" pomaly nadobúda širší než bratský spoluautorský rozmer. Po dlhoročnej spolupráci by bolo nevhodné vynechať z tohto konzistentného kinematografického sveta dlhoročných spolupracovníkov – predovšetkým kameramana Alaina Marcoena, strihačku Amrie-Hélène Dozo a herca Jérémie Reniera. *Chlapec na bicykli* je prirodzeným pokračovaním ich spoločného kontinuálneho tvorivého úsilia. Výsledok vytvára v divákovi dojem návratu takmer do tých istých priestorov, atmosfér a do tých istých životov, ktoré už pozná. Posunuli sme sa však v čase. Renier, ktorého postava sa v *Mlčaní Lorny* (2008) nestihla stať otcom a ktorú sme v *Dieťati* (2005) zastihli ako čerstvého otca snažiaceho sa zarobiť na predaji dieťaťa, sa presúva na periférium deja a stáva sa skôr súčasťou minulosti a determinantou charakteru a správania hlavného hrdinu – syna Cyrila. Cyril je chlapec v školáckom veku, ktorý nemôže uveriť, že ho otec naozaj odvrhol a strčil do detského domova. Napriek tomu, že v jeho veku pre neho ako filmového hrdinu platí prezumpcia neviny, jeho prchké správanie a temperament malého rebela „bez príčiny" nesie genetický kód otca, ako ho poznáme od Dardennovcov v jeho rôznych polohách, veku a situáciách. Pohybujeme sa však nie lineárne, ale po špirále a tak nielenže dieťa zo starších filmov vyrástlo ale dospelo tiež do bodu, keď sa láme jeho existencia potenciálneho budúceho flákača a má nastúpiť cestu podľa vzorca „jablko nepadá ďaleko od stromu".

Opäť sa osvedčilo aj funkčné využitie rekvizity ako nositeľa charakteristického afektu hlavného hrdinu. Kým otec v *Dieťati* kŕčovito tlačí pred sebou kočík, nespokojný Cyril neúnavne bicykluje. Index nepokojného hrdinu sa tentoraz dostal až do titulu filmu.

Jemný, ale motivovaný posun nastal vo výbere priestorov. Chlapec, ktorý latentne prichádza z chladu domácností predchádzajúcich dardennovských filmov a konkrétne s chladného minimalizmu detského domova, sa uchyľuje najskôr do domácnosti kaderníčky zabývanej teplými farbami a neskôr dočasne v tmavej „nore" vreckára a chuligána Wesa, ktorý ho zvedie na zlé chodníčky a v ktorom Cyril vidí vytúžený mužský vzor.

Východiskom je však nakoniec ako obyčajne žena – matka. Navyše tentokrát ponúka ženský princíp o to optimistickejšie vyhliadky do budúcnosti, o čo mladší a nevinnejší je sám hlavný hrdina. Slovenskému divákovi pomerne neznáma predstaviteľka Samanthy, belgická herečka Cécile de France, s pomocou Marcoenovej detailnej a nepokojnej kamery vytvorila krásne civilný obraz živočíšneho ženstva bez prebytočnej hereckej hystérie.

Kým Jérémie Renier je intenzívny, ale vo svojej podstate vyplývajúcej aj z charakteru postáv stále ten istý, malý Thomas Doret pod neodmysliteľnou režisérskou taktovkou predviedol virtuózny výkon a zaradil sa tak do siene nezabudnuteľných filmových enfants teribles. Dá sa predpokladať, že u Dardennovcov ho čaká dlhá a sľubná kariéra.

Dardennovci patria medzi umelcov, ktorých dielo treba vnímať ako celok. Otázne je, kam ďalej môže táto špirála sociálnej a genetickej podmienenosti mužov a synov pokračovať. Bude sa vyvíjať spolu so sociálnou situáciou v Belgicku a v Európe? Napriek formálnemu perfekcionizmu a bezchybnej dramaturgii *Chlapca na bicykli*, pre mňa zatiaľ zostáva vrcholom *Mlčanie Lorny* a sila, akou sa tento film postavil k materstvu, prírode, mestu a vzťahom ako takým.

—

EK

Cesta okolo sveta v stráňách

DonT Stop

Toto leto prebiehalo nakrúcanie česko-slovenskej koprodukcie aj o punku s názvom *DonT Stop* režiséra Richarda Řeřichu. Film je režijným a sčasti autobiografickým debutom. Hlavnými heslami synopsy sú punk, revolta a hlavne No Future. Retro. Premiéra sa chystá na budúci rok. Nikto ešte nevidel ani trailer, ale my sme sa aj tak rozhodli pýtať sa **Martina Žiarana** (MŽ), kameramana tohto projektu.

DonT Stop je jeho ďalším celovečerným kinematografickým počinom po *Marhuľovom ostrove* (2011) režiséra Petra Bebjaka, ktorý bol jeho prvou samostatnou kameramanskou prácou. Za svoj debut považuje poviedkový film *Démoni* (2007) Roberta Švedu, ktorý nakrútil spoločne s kameramanom Petrom Kelíškom. Aby rozhovor nebol povrchný a mohli sme zaťať aj do odborného, pomohol nám s ním jeden z jeho profesijných kolegov Július Liebenberger[1] (JL). Tykali si, tak budeme tykať aj my.

JL: Akú estetiku si zvolil pre film *DonT Stop*, aby si docielil vytvorenie atmosféry osemdesiatych rokov?
MŽ: Architektúra, kostýmy a farebnosť vopred determinujú určitý vizuál. Rozhodli sme sa film nakrúcať na Super 16 mm film, čo už samo o sebe má svoju špecifickú atmosféru. Film je o punkovej hudbe a rebélii, čo vyžaduje drsnejší obraz. Nejde však o dokumentárny záznam osemdesiatych rokov. Retro funguje hlavne v kostýmoch a lokáciách, obraz ako aj dynamika záberovania a strihu sú súčasnejšie. Film nemá osloviť iba pár nadšencov, ktorí punk robili v 80. rokoch, ale aj dnešných divákov. Obraz a záberovanie sú prispôsobené dnešnej dobe. Prevažovala hlavne ručná kamera, ktorá dáva divákovi intenzívnejší pocit a zároveň napomáha dostať do obrazu kompozície, ktoré nie je možné vytvoriť inak.
JL: Ako si pracoval so svetlom ako najzaujímavejším výrazovým prostriedkom kameramana?[2]
MŽ: Režisér Řeřicha je sám veľmi výtvarným kameramanom a na svetle mu záleží. Zhodli sme sa na svetelnej koncepcii, ktorá vzhľadom na námet nemusela byť „reklamne“ svetelne vyžehlená, ale naopak drsnejšia a smerovala skôr k autenticite 80. rokov. Určitá nedokonalosť a zdanlivá nepresnosť svetla dodala obrazom ten správny pocit. Hlavní hrdinovia sú punkáči, veľa scén sa odohrávalo v skúšobni, na koncertoch v malom klube[3], čo si žiadalo undergroudovejší pohľad.
EP: Pri nakrúcaní filmu *DonT Stop* ste využívali rôzne snímacie technológie, prečo?
MŽ: Súčasným trendom v českej kinematografii je hlavne nakrúcanie na digitálne kamery. Dovolím tvrdiť, že práve film *DonT Stop* je jedným z posledných filmov, nakrúcaných aj na 16mm materiál. Na scény odohrávajúce sa v súčasnosti bola použitá digitálna kamera, Alexa. Pri snímaní retroscén z osemdesiatych rokov sme využívali snímanie na Super 16 mm negatív. Dôvodom bolo výrazné oddelenie súčasnosti od retroscén. „Šesnástka“ má v sebe prirodzenú „špinu“ a zrno, ktoré sa hodilo práve k téme filmu *DonT Stop*. Táto „nedokonalosť“ materiálu nám hrala do kariet. V prípade nakrúcania na digitál by sa táto „špina“ a zrno vyrábali v postprodukcii. Pre mňa osobne je však práca s negatívom príjemnejšia. Dnešné negatívy sú veľmi pružné, pri ich používaní je možné dovoliť si drsnejšie svetelné pomery ako pri snímaní na digitálnu kameru. Dôvodom je, že prechod v jasoch je prirodzenejší, prepálené časti obrazu pôsobia pre ľudské oko príjemnejšie ako pri použití videa. Ale na druhej strane aj s dnešnými digitálnymi kamerami s vysokým rozlíšením sa dá dosiahnuť kvalitný obraz. Práve preto je veľmi ťažké presadiť využívanie negatívu pred producentom. Ekonomický tlak[4] je obrovský a ušetrenie pri nakrúcaní na digitál tak výrazné, že obhajoba negatívu je u producenta filmu stále ťažšia a ťažšia.

(Celý rozhovor nájdete čoskoro na www.kinecko.com)

—
EP

1 Ako kameraman nakrútil filmy *Oči pre plač* (2002) režiséra Milana Kaliňáka a *Nazdravíčko!* (2005) režisérky Ivany Zajacovej.
2 Okrem svetla sú výrazovými prostredkami kameramana farba, kompozícia a pohyb kamery
3 „Klub sa volal Díra a naozaj to bol kanál, pekný vo svojej estetike.“
4 Emir Kusturica na tohtoročnej LFŠ Uherské Hradiště nazval tento tlak dokonca ekonomickým fašizmom.

Martin Žiaran, foto: Lukáš Uhrín

KÚPTE SI LÍSTKY A NASADAJTE!

Posledný autobus
r. Martin Snopek a Ivana Laučíková, Slovensko 2011

Na poli slovenskej animovanej tvorby vyrástlo nové dielo v podobe 15-minútového filmu s názvom *Posledný autobus*. Hovorilo sa o ňom už dávno a tak všetci netrpezlivo očakávali, kedy ho budú môcť konečne vidieť. Nečudo teda, že na jeho premiére bola kinosála obsadená do posledného miesta.

Dej filmu nás privádza do lesa, v ktorom sledujeme antropomorfizovanú divú zver snažiacu sa uniknúť pred poľovníkmi prahnúcimi po kožušinách. Hoci by sa dalo predpokladať, že tvorcovia priradia jednotlivým zvieracím postavám charakter zodpovedajúci ich prirodzeným vlastnostiam, nie je tomu tak. Zajac tu vôbec nie je bojkom, ako sme zvyknutí. Naopak, správa sa odvážne, priam hrdinsky. Využitím tohto fenoménu autori dosiahli, že divák v žiadnom prípade nezačne v polovici filmu tušiť, akým smerom sa bude dej uberať a čo sa v najbližších minútach medzi zvieratami odohrá. Tento moment podporuje aj samotná dramaturgia, ktorá nám po dávkach servíruje jednotlivé informácie a tak sa film nestáva nudným a drží diváka v napätí až do samého konca. V tomto smere treba, samozrejme, vyzdvihnúť aj skvelo zvládnutú kameru (Juro Chlpík) a strih (Fero Krähenbiel), ktoré dodávajú filmu mimoriadnu a celkom ojedinelú atmosféru.

Hlavy filmových postáv boli vytvorené zo skutočných zvierat a preto pôsobia veľmi realisticky. Z výtvarného hľadiska vzniká zaujímavá kombinácia ľudského tela a realistickej zvieracej hlavy. Keďže sa autori rozhodli pre takéto ojedinelé zobrazenie, pripravili sa o možnosť akýchkoľvek mimických výrazov hrdinov, ktoré v určitých momentoch absentovali. Napríklad scéna, keď posádka autobusu objaví za kopou kufrov mŕtveho vlka, zostáva bez emócie: zvieratá si sadajú naspäť na svoje miesta a my vidíme opäť len nemé tváre, ktoré nič nevypovedajú. Tvorcovia sa však rozhodli pre cestu, kde výtvarno bolo postavené nad mimické výrazy. Či by bolo lepšie zvoliť inú cestu, je v tomto momente polemické. Z dôvodu ťažkých a nepriehľadných masiek tvorcovia pristúpili aj k špecifickej technológii nakrúcania. Pohyb hercov snímali ako sekvenciu obrázkov, takže herec sa musel pohybovať pomalšie ako v skutočnosti. Výsledne tak vzniká dojem, že postavy boli pixilované (druh animácie, pri ktorej sa fotografuje políčko po políčku živý herec, ktorý je objektom animácie). Celok teda pôsobí ako animácia, ale niektoré zábery sú až priveľmi prirodzené.

Samotný nápad sa zrodil v hlave Martina Snopeka (námet, scenár, spolurežisér), ktorý následne v spolupráci s Patrikom Paššom ml. vytvoril scenár a podľa neho nakrútili film. O umeleckých kvalitách snímky *Posledný autobus* svedčí aj cena Tibora Vichtu za scenár, ktorú tvorcovia získali v roku 2005. Príbeh o zveri utekajúcej z temného lesa a ich poľovníckych prenasledovateľoch odhaľuje ľudské, najmä záporné vlastnosti. Vypäté situácie, do ktorých sa hrdinovia dostávajú, vyžadujú následne reakcie, ktoré sú až za hranicami morálnosti. Zvieratá v tomto príbehu predstavujú nás samotných a odhaľujú temné zákutia ľudskej duše. Čo všetko sme schopní vykonať, len aby sme dosiahli svoj cieľ a čo všetko sme pre to ochotní obetovať! Po dopozeraní filmu zostáva v divákovi množstvo otázok, nad ktorými je nútený premýšľať a aj preto na tento film tak skoro nezabudne.

—
BUDÍK
(autor je animátor)

DOM PLNÝ I PRÁZDNY ZÁROVEŇ

Dom
r. Zuzana Liová, Slovensko 2011

Zuzana Liová je koncentrovaná filmárka. Súdiť sa síce zatiaľ dá len podľa dvoch filmov, televízneho Ticha a celovečerného filmu pre kiná Dom, no oba sa vyznačujú rovnakým sústredeným a intímnym ladením. Oba navyše sú – tak ako ich jednoslovné prosté názvy – zbavené akejkoľvek maniery, ornamentov, ale i nápadného autorského rukopisu. Sú obyčajné ako slová, ktorými ich Liová nazvala, plné a prázdne zároveň, presné i všeobecné, banálne aj mimoriadne.

V oboch filmoch sa Liová sústredí na tematiku rodiny. Zasadzuje ju do prostredia sociálne determinovaného slovenského vidieka a do situácií, z ktorých jej postavy hľadajú východisko alebo dokonca únik. Kým v prípade *Ticha* išlo o komornú sociálnu drámu, kde sa vnútri rodiny riešili vzťahové i finančné problémy, komplikované rozhodnutím matky neprerušiť piate tehotenstvo, *Dom* nastoľuje viacmenej konflikt generácií. Predstavuje rodičov a ich už takmer odrastené deti a minimálne dva rôzne pohľady na tú istú sociálnu i vzťahovú realitu.

Otec na pozemku, kde už stojí jeden rodinný dom, stavia ďalšie dva domy pre svoje dcéry. *Dom* pre tú nehodnú, ktorá si urobila po svojom, zostáva holý, nedokončený a pustý ako výkričník či výčitka. Tým usilovnejšie otec pracuje na – zatiaľ tiež holom – dome pre mladšiu, stredoškoláčku, ktorá má naplniť jeho predstavy a sny. Lenže tieto predstavy sa dokonca aj na patriarchálnom vidieku stávajú nemodernými: trojgeneračný trojdom v Lehote prestáva byť pre mladšiu dcéru atraktívny. Pripútava k zemi, ktorá je chudobná a ambicióznym nedáva takmer žiadne možnosti. Hlavná hrdinka Eva sa od „otcovskej role“ doslova fyzicky odvracia, rozostavané domy sú pre ňu viac pamätníkmi kedysi opodstatneného spôsobu života, mŕtvymi monumentmi niekdajšieho Slovenska, než vítanou zábezpekou. Eva je totiž vtáčatko, ktoré sa chystá vyletieť z hniezda, a neplánuje letieť len na koniec chotára a späť.

Sociálna realita generácie detí je však aj v Liovej filme zložitejšia: Evina staršia sestra Jana si možnosti rozletu zredukovala predčasným materstvom a práve ona, s početnou rodinou a bez prostriedkov, by viacgeneračné bývanie privítala. Učiteľ Jakub, ktorý sa na čas stáva Eviným milencom, zasa patrí medzi navrátilcov, ktorých po živote v cudzine prikvačila zodpovednosť: jeho manželka sa chcela postarať o chorú matku, neskôr sa on chcel postarať o rodinu, a tak sa vrátili domov, tam, odkiaľ pôvodne odišli.

Ambície mužov, starších i tých mladších, v Liovej filme stále určuje predovšetkým slovenský imperatív: postav dom, zasaď strom... Ambície mladých žien z tohto rámca trocha vybočujú. Jana si trúfne čeliť nejasnej, nezabezpečenej budúcnosti a uprednostní vášnivý vzťah pred poslušnosťou a akýmsi pokáním; Eva síce ako vzorná dcéra a katolíčka hráva v kostole počas omší na organe, no píše referáty za peniaze a udržiava vzťah so ženatým mužom. Staršia generácia zatiaľ ľpie na tradíciách: istota, to je pôda a nehnuteľnosť. Už menej práca a železné zdravie. Zato hrdosť a neochvejnosť rozhodnutí hlavy rodiny sa stále počíta: otec-staviteľ staršej dcére nezazlieva ani tak to, že otehotnela mladá, ale že sa spriahla s vnukom toho, kto sa na jeho rodine dopustil najväčších krívd a neprávostí. A neodpustí.

Mladšej dcére zasa skúša pristrihnúť krídelká útokom na jej sebavedomie: „Po maturite odídem do Londýna.“ „Už len na teba tam čakajú, ty teľa sprosté.“

Táto replika ma nevdojak vedie k tomu, akým spôsobom je film *Dom* napísaný.

Zuzana Liová vyštudovala scenáristiku a na scenári k filmu dlhodobo pracovala. Od premiéry po písanie tohto článku uplynulo takmer 6 týždňov a spomienka naň sa postupne vzďaľovala realite. Preto som si od režisérky vypýtala aspoň dialógovú listinu, podľa ktorej som chcela zrekonštruovať poradie scén. Na moje veľké prekvapenie má dialógová listina len veľmi málo strán. *Dom* je film mĺkvy, znejú v ňom surové, strohé, na kosť ohlodané dialógy, zbavené akéhokoľvek balastu. Filmové postavy reč používajú ako komunikačný nástroj, nie ako ďalší rozmer svojich osobností. Nie ako šperk, ale ako tehly, prípadne ako kelňu. Úspornosť Liovej dialógov korešponduje s názvom filmu a vlastne i s jeho témou. Slová zbavené nánosov, prebytku významu, tak oťažievajú zmyslom.

Zároveň však Liová komunikuje filmovým obrazom. Pohľad diváka sa naštepuje na os pohľadov protagonistov. Vidíme Evu hľadieť do prázdna, či upierať oči na gestá otca odzrkadľujúce jeho názory. Vidíme zdanlivo prázdny, nezaujímavý priestor slovenskej dediny, nepekných stien, hliny a snehu; sterilný priestor nezabývaných obydlí. Vidíme prázdnotu. Vidíme odhodlanosť. Aj to zvyšuje našu chápavosť.

Je jasné, že *Dom* Zuzany Liovej intenzívne čerpá z typicky slovenských tém. Zároveň sa rovnako intenzívne vpisuje do slovenského filmového kontextu, kde „Postav dom, zasaď strom“ nie je len idióm, kde bytová otázka a tehotenstvo zdanlivo určujú osud žien (*Citová výchova jednej Daše*), kde mužský vzdor často len maskuje strach a bezradnosť a kde chlapácka hrdosť, prípadne neschopnosť túto hrdosť ustáť, odnedávna vedie k tragédii jednotlivca (*Pokoj v duši*).

Napriek tomu je Liovej film iný než vyššie spomínané filmy. Nie je okázalý a dáva si pozor na pátos. Minuciózne pracuje s detailmi, je presný, melancholický, ale aj citlivý a zmierujúci. Mnohé z jeho základných východísk môžu pôsobiť ako klišé, prípadne ako banality – ale ktorý z našich životov sa vyhne všednosti a stereotypom? A naopak, ktorý film by bez nich tak intenzívne apeloval na našu skúsenosť, často nie priamu, ale mnohokrát sprostredkovanú práve filmami či inými mediálnymi obsahmi?

—
MÁRIA FERENČUHOVÁ

Slovenský film v detaile

Pamätajte na 4 živly

Pred rokom sme na Trojičnom námestí pred kinom Akademik predávali úplne neznámy časopis za šokujúco nízku cenu a rozdávali pomaranče. Takýto krásny a hravý začiatok nám umožnilo zázemie 12. ročníka 4 živlov. Dnes už Kinečko nie je tak celkom neznámy časopis a na 4 živly sa vracia s vlastným workshopom. Zdá sa, že sme sa stali naozajstnými (nie len) mediálnymi partnermi. Tento rok sa zostavovatelia „živlov" zamerali na pamäť a jej rôznorodé súvislosti s filmom. Konkrétnejšie nám o tom, čo zažijeme v Banskej Štiavnici medzi 11. a 14. augustom, porozprávala **Daniela Chlapíková** (DCh), jedna z hlavných organizátoriek seminára.

EK: Ako ste pristupovali k zostavovaniu programu na takú komplexnú tému, akou je pamäť?
DCH: Pamäť môže mať rôzne vrstvy: pamäť osobná, spoločensko-historická kolektívna pamäť a pamäť filmu ako média. Pomocou rôznych typov filmov (animovaných, experimentálnych, archívnych) sme sa snažili obsiahnuť tieto tri vrstvy pamäte. Zámerne sme obchádzali tituly, ktoré nám napadli ako prvé pri spojení „pamäť a film", ako sú napríklad *Memento* alebo *Vlani v Marienbade* a sústredili sme sa skôr na menej známe filmy, ako sú napríklad experimenty Zbigniewa Rybczynského, alebo tak ako každý rok niečo z archívnych ruských filmov zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, ktoré náš divák nemá príležitosť vidieť ani v kine ani v televízii. Špecifické pre tento ročník je, že je dosť „česko-slovenský" alebo skôr „višegrádsky". Mali sme pocit, že práve pamäť tohto nášho stredoeurópskeho regiónu je pre nás asi najzaujímavejšia a treba sa ňou zaoberať. Preto sme sa snažili zamerať aj na slovenských režisérov, ktorí sa istým spôsobom venujú téme pamäti, a to sú podľa nás predovšetkým Peter Kerekes a Marek Šulík. Z Čiech sme si prizvali Jana Gogolu ml. (*Denník babičky Němcovej*, *Mám ráda svůj nudný život*) a Václava Kadrnku s filmom *8o dopisů*. Organizátori maďarského Busho festivalu pre nás pripravili sekciu filmov, ktoré sa zaoberajú pamäťou alebo identitou Európy v dunajskom priestore. Okrem 16 filmov v klasickej kinosekcii, ktorá odjakživa premieta z 35 mm v kine Akademik a na Amfiteátri, ponúkame v poslednom čase aj DVD projekcie, ktoré prebiehajú v rôznych alternatívnych priestoroch, ako je Artcafe, Mestské kultúrne centrum a Starý zámok. Tento ročník prinesie aj slovenskú premiéru zaujímavého českého filmu *Nic proti ničemu*, ktorý bol premiérovaný na tohtoročnom festivale v Karlových Varoch. Režisér filmu a spevák Peter Marek aj vystúpi v sobotu na Amfiteátri so skupinou Midi Lidi.
EK: 4živly nie sú festival, ale seminár. V čom spočíva táto špecifikácia?
DCH: Na to existuje jednoduchá odpoveď. My nedávame žiadne ceny a nesúťažíme. Takže vhodnou alternatívou k pomenovaniu „seminár" je ešte „prehliadka". Na vysvetlenie o čo vlastne ide často používam prirovnanie k LFŠ Uherské Hradište, pretože fungujeme veľmi podobne, len samozrejme v menšom.
EK: Aké sprievodné podujatia rozširujú tohtoročný program 4 živlov?
DCH: Sú to napríklad už spomínané maďarské filmy vybrané organizátormi festivalu Busho, ktoré budú bežať nonstop v slučke v Artcafe. V piatok bude na Starom zámku projekcia nemého filmu *Sherlock Jr.* od Bustera Keatona s živým sprievodom klasickej komornej hudby zoskupenia Piaček – Pavelka – Michalec. Dôležitou novinkou ste pre nás vy s Kinečko workshopom, pretože to je práve druh aktivít, ktoré sa k nášmu semináru hodia. No a samozrejme tiež Ivana Laučíková s časopisom Homo Felix a so svojím výberom animovaných filmov zameraných na tému pamäti, ku ktorým bude robiť aj úvody. Už štvrtý rok spolupracujeme s našimi hlavnými partnermi, združením Mphilms, ktoré organizuje letný medzinárodný workshop z oblasti filmu, fotografie, výtvarného umenia a performance. Okrem týchto vyslovene filmových sprievodných podujatí čakajú návštevníkov 4 živlov tento rok aj koncerty Midi Lidi, skupiny EA a slovenského hudobného projektu Režimy, ktorý zaujímavo reflektuje históriu ostatných 40 rokov Slovenska.
EK: Do pamäte Banskej Štiavnice sa čoskoro zaryje už 13. ročník 4 živlov. Ako vidíš budúcnosť semináru v kontexte iných či už slovenských alebo zahraničných filmových podujatí?
DCH: V súčasnosti máme k dispozícii 150 akreditácií. Zvýšili sme ich počet, keďže máme aj viacero sprievodných podujatí a bohatší program. Otázkou je, čo bude ďalej. Samozrejme, že by sme stále radi rozširovali program a prinášali nové veci, ale štyri dni sú štyri dni a jedna kinosála k dispozícii je stále iba jedna kinosála k dispozícii. Momentálne teda ani nemáme inú možnosť, ako zostať v tejto komornej podobe, čo je zároveň svojím spôsobom aj dobré. Zabezpečujeme si tak čaro komornej a osobnej atmosféry a to, že k nám vždy prídu ľudia, ktorí 4 živly poznajú a naozaj chcú prísť. Dôležité je, že u nás sa dá o filmoch debatovať napríklad aj v krčmách, nesnažíme sa plánovito ľudí vzdelávať, ale skôr nenásilnou formou upozorňovať na témy, ktoré nás zaujímajú.
Z praktickej stránky, my sa môžeme odrážať iba od reálnych možností, ktoré máme. To je jedno kino a rôzne priestory, ktoré môžeme používať na DVD a 16 mm projekcie. Sme obmedzení počtom kinosál, ale podarilo sa nám vynájsť a zaviesť spomínané alternatívne projekcie, ktoré sa môžu konať prakticky kdekoľvek. Máme navyše to špecifikum, že naša „značka" je natoľko zrastená s Banskou Štiavnicou ako miestom, že si nemôžeme (ani nechceme) dovoliť zmeniť miesto, ako to robia mnohé zväčšujúce sa festivaly. Jedinou relevantnou otázkou zostáva teda budúcnosť kina Akademik, ktoré potrebuje rekonštrukciu.
EK: 4 živly by nevedeli zo svojej strany podporiť rekonštrukciu kina?
DCH: Problém je v tom, že na digitalizáciu kina je potrebná finančná spoluúčasť mesta, ktoré je momentálne zamerané na iné projekty a nemôže si to dovoliť. Pokúšali sme sa tiež zapojiť Akademik do projektu európskych kín, kde je však podmienkou pravidelné a časté premietanie, pričom toto kino viac menej používame iba my. Napriek tomu, že počas 4 živlov mesto vyzerá plné a veľmi kultúrne zamerané, tak ide do veľkej miery o nárazový import a export tejto komunity ľudí v čase festivalu.
EK: 13 je výnimočné číslo. V čom je výnimočný 13. ročník 4 živlov?
DCH: Napriek tomu, že sa každý rok snažíme našim návštevníkom priniesť niečo nové, myslím si, že výnimočné je už len to, že po toľkých rokoch ešte stále fungujeme, že sme tak dlho spolu vydržali a že nás to stále baví. Výnimočné je pre mňa aj to, že sme si zachovali stále viac menej tú istú zostavu, aj keď občas niekto musí na istý čas odísť. Tak ako zakladateľka 4 živlov Sivia Klasová, ktorá odišla na materskú dovolenku. Tento rok sa vracia a organizuje sekciu pre deti a rodičov s názvom Hravé leháro. Tá je novinkou z minulého roka a dôsledkom toho, že ako čas pokročil, niektorí z nás si zakladajú rodiny a privádzajú nových malých divákov, ktorých si treba pomaly tiež začať vychovávať. Nezabudli sme ani na rodičov, ktorým premietneme film, kým sa ich deti budú hrať so zaujímavými „vnímavými" hračkami (špeciálne hračky, ktoré nájdete na www.vnimavehracky.sk). Okrem toho prišla Silvia Klasová aj s nápadom vytvoriť výstavu retrohračiek, čo sa mi zdá vzhľadom na tohtoročnú tému pamäti veľmi fajn. Tým sa vraciam oblúkom k pôvodnému tvrdeniu, že sa náš okruh vlastne za celé tie roky až tak veľmi nemení (aj keď tento rok k nám pribudli traja noví spolupracovníci). Ešte aj Silvia je zase s nami, aj keď predtým oveľa viac žúrovala.

—
EK

FILMÁRI PRACOVNE NA ART FILM FESTE

„Kreatívny producent pripravuje svoj film srdcom, s vášňou a vierou, takže má pocit, že to je skutočne aj jeho, nielen režisérov projekt."
(Raymond Van Der Kaaij)

MIDPOINT
Na tohtoročnom Art Film Feste sa konali dve podujatia pre filmových profesionálov, na slovenské pomery mimoriadne významné a podnetné. Medzinárodný scenáristicko-dramaturgický workshop MIDPOINT je určený čerstvým absolventom a študentom vyšších ročníkov piatich spolupracujúcich vysokých filmových škôl – VŠMU, FAMU a škôl v Lodži, Budapešti a Bukurešti. Má dve časti a jeho úvodná časť sa konala práve v Trenčianskych Tepliciach. Išlo už o druhý ročník a Barbora Ondrejčáková (výkonná riaditeľka programu) ho zhodnotila ako ešte intenzívnejší a pracovne náročnejší než ten predošlý. Záujemcovia prerástli hranice účastníckych krajín. „Potešilo nás, že sa účasť na workshope rozširuje. Tento rok sme okrem partnerských škôl mali aj študentov z berlínskej filmovej akadémie DFFB a z Barmy. Zároveň ma opäť príjemne potešili kvalitné projekty účastníkov z VŠMU. Minulý rok sa najlepším celovečerným projektom stal scenár Barbary Hessovej a Barbory Hrínovej Pred odletom (VŠMU)." Cieľom MIDPOINTu je ponúknuť účastníkom dramaturgickú analýzu projektov a podporiť spoluprácu scenáristu, režiséra a producenta pri vývoji projektu. Na Art Film Feste sa stretlo 30 mladých filmárov (scenáristov, producentov a niektorých režisérov) a 16 vybraných projektov v štádiu prvej verzie scenára alebo treatmentu. Pod dozorom renomovaných túrorov z oblasti scenáristiky, dramaturgie, réžie a kreatívnej produkcie účastníci programu intenzívne pracovali na svojich textoch, skúšali svoje projekty prezentovať verejne na tzv. pitching fórach, analyzovali filmy, navštevovali odborné prednášky, nadväzovali prvé modely medzinárodnej spolupráce. Workshop sa koná v angličtine a vedú ho, ako uvádza B. Ondrejčáková, „mimoriadne kvalifikovaní pedagógovia a zároveň filmoví profesionáli so skúsenosťami nielen v ich lokálnom prostredí, ale i v zahraničí. Snažíme sa o vyváženosť v pedagogickom tíme: lektori pôsobia v USA i v Európe." Vzácnym hosťom MIDPOINTu bol tento rok Jean-Claude Carrière, významný scenárista, dlhoročný spolupracovník Luisa Buñuela či Miloša Formana. Okrem stretnutia s účastníkmi workshopu mal v zaplnenej Kúpeľnej dvorane aj verejnosti otvorenú „master class". MIDPOINT pokračuje v auguste svojou druhou, záverečnou časťou, kde najlepšie účastnícke projekty získajú finančné ceny 1000 eur (krátkometrážny projekt) a 1500 € (celovečerný projekt) a účasť na prestížnom vzdelávacom programe MFI (www.mfi.gr). Hlavným prínosom MIDPOINTu je možnosť zakúsiť medzinárodnú spoluprácu pri vývoji scenára, získať širokú spätnú väzbu, a vytvorenie siete, v ktorej scenáristi, režiséri a producenti nadväzujú medzinárodné kontakty pre ďalšiu spoluprácu. Tak ho hodnotí i víťazka prvého ročníka, mladá slovenská producentka Barbara Hessová: „MIDPOINT je veľmi užitočná stredoeurópska platforma, ktorá môže zoznámiť budúcich spolupracovníkov. Nás napríklad napojil na mladého producenta z Maďarska, ktorého náš projekt zaujal a keď sa nám podarí zabezpečiť istý objem domáceho financovania, rád na ňom bude koprodukčne pracovať."

FÓRUM na propagáciu pripravovaných slovenských filmov
Posledné dni Art Film Festu patrili premiérovému ročníku podujatia, venovanému vyššiemu vzdelávaniu filmových producentov, ako i režisérov a ďalších členov tvorivého tímu, a propagácii slovenských filmov. FÓRUM sa zameriava na podporu propagácie, koprodukcie, festivalovej prezentácie a predaja slovenských filmov na medzinárodnom trhu. Zúčastnilo sa ho 11 vybraných projektov slovenských hraných filmov v rôznej fáze rozpracovanosti a 9 odborníkov zo zahraničia, ktorí konzultovali vybrané projekty na tzv. one-to-one mítingoch a viedli otvorené odborné prednášky. Jedným z lektorov bol holandský producent Raymond Van Der Kaaij, ktorý sa venoval téme kreatívnej produkcie filmu. „Byť kreatívnym producentom podľa mňa znamená byť partnerom svojho tímu, hlavne svojho režiséra a scenáristu, čo predpokladá schopnosť pracovať na kreatívnej úrovni." S mimoriadnym ohlasom sa stretol aj „návod" na prezentáciu projektov na tzv. pitching fórach. Francúzsky producent Jean-Luc Ormières sa podelil o svoje skúsenosti z prezentácií rôznorodých filmových projektov a ukázal, že zdanlivo samozrejmé veci, ktoré tvoria niekoľkominútovú prezentáciu projektu, v skutočnosti vyžadujú dômyselnú, vopred premyslenú stratégiu. Druhý pracovný deň FÓRUMu patril panelu pripravovaných slovenských filmov. Jeho hlavnou dramaturgičkou bola Alexandra Strelková (Slovenský filmový ústav). „Prekvapilo ma, aj potešilo, ako rýchlo sa nám podarilo naplniť FÓRUM účastníkmi a projektmi s rôznymi témami a prístupmi. Seminár a panel ukázali, že naši producenti potrebujú poradiť vo viacerých oblastiach, napr. i v zdanlivo jednoduchej a pritom mimoriadne dôležitej veci: ako pripraviť k svojmu projektu kvalitnú dokumentáciu, ktorá ich projekt reprezentuje navonok." Podľa jednej z iniciátoriek FÓRUMu, Barbary Janišovej Feglovej (CHARACTER – Film Development Association) je dôležité, aby sa podobné podujatia konali na Slovensku pravidelne a vzdelávanie filmových producentov absorbovalo medzinárodné skúsenosti a trendy: „Vytvorenie stabilnej platformy tohto typu podujatia na domácej pôde je výbornou príležitosťou na to, aby sa naše producentské prostredie profesionálne štandardizovalo, a zároveň dôležitým signálom do sveta, že tu „nespíme", sme otvorení, a že sa tu veci hýbu". Už teraz sa plánuje druhý ročník podujatia. Uskutoční sa pravdepodobne opäť v rámci Art Film Festu. Jeho programová koordinátorka Marta Lamperová (CHARACTER – Film Developmen Association) má pocit, že by sa mohol ešte rozšíriť: „Prvý ročník seminára otvoril témy, ktoré by mal priniesť ročník ďalší. Nedostatky sa prejavili hlavne v schopnostiach prezentácie, marketingu filmového projektu, príprave kvalitných prezentačných materiálov atď. Privádza nás to k vytvoreniu špecifického tréningového programu pre producentov zameraného práve na tieto oblasti. Určite by bolo dobré rozšíriť program na viac dní, prehĺbiť kontakt hostí a účastníkov, v prvom rade rozšíriť a predĺžiť veľmi prínosné osobné stretnutia, tzv. one to one. Plánujeme rozšíriť hostí o zástupcov prestížnych festivalov, pozvať odborníkov na vývoj filmových projektov."

—
ĽUBICA ORECHOVSKÁ

Magický realizmus v cigánskej osade

Cigán
r. Martin Šulík, Slovensko / ČR 2011

Ubehlo šesť rokov, odkedy Martin Šulík nakrútil svoj posledný hraný film *Slnečný štát*. Za poslednú dekádu snáď jediný slovenský film, ktorý dokázal formálne bezchybne a s citom pre realitu podať reflexiu existenčných neistôt a ťažkostí obyčajných ľudí. Aj napriek tomu, že sa miestami nevyhol miernej poetizácii, dokázal divákovi sprostredkovať už takmer zabudnutý dobrý pocit zo sledovania slovenského filmu. Preto očakávania spojené s jeho novým filmom boli vcelku veľké. Rozhodol sa pre aktuálnu tému a príbeh situoval do rómskej osady. Film *Cigán* vybrali do hlavnej súťaže 46. ročníka medzinárodného filmového festivalu v Karlových Varoch, odkiaľ si napokon odviezol Zvláštnu cenu poroty a ďalšie tri ocenenia. Dalo by sa diskutovať o kvalite súťaže, no nie je na to priestor. Pozrime sa v rámci tu poskytnutého skôr na to, do akej miery sa tvorcom podarilo naplniť proklamované ciele o demytizácii, o odpoetizovanom a odromantizovanom obraze Rómov a zachytení ich reálneho života v osadách.

Štrnásťročný Adam napriek nepriaznivým životným podmienkam v rómskej osade bojuje o čestný a lepší život. V prvom rade chce pravidelne chodiť do školy a vyštudovať, aby mohol opustiť domov. Jeho odhodlanie je podkopávané predovšetkým zo strany nevlastného otca Žiga, ktorý ho zaťahuje do protizákonných činností. Táto základná dejová línia je doplnená ešte o dva motívy – Adamovu ľúbostnú zápletku s rómskym dievčaťom z „nesprávnej" rodiny a pomstu ako istý druh vykúpenia (reálneho aj metaforického). Tieto tri motívy sa vo filme neustále preplietajú a vo výsledku vytvárajú schematický obraz pozitívneho outsidera spoločnosti, z ktorej sa chce vymaniť, no všetko akoby sa sprisahalo voči nemu. Okrem toho je tento banálny príbeh o nespravodlivosti osudu doplnený o množstvo mikropríbehov. Celkovo to potom vyznieva, akoby autorom bolo ľúto nepoužiť niektoré z príbehov, ktoré sa dozvedeli z rozprávaní pri zbieraní materiálu pre film. Štruktúra rozprávania je preto nekonzistentná. Viaceré odbočky od hlavnej dejovej línie tam pritom vôbec nemuseli byť – rozhodne zbytočne sa vo filme objaví niekoľkokrát trojica mladých „etnografov". Aj bez nej by sme totižto veľmi dobre dokázali z príbehu dešifrovať alibistickú snahu „gadžov" o pomoc či na druhej strane ich urážlivý postoj voči rómskej skupine obyvateľstva.

Cigán je hra stereotypov aplikovaná na celý film. Ponúka konvenčný a do veľkej miery médiami tlmočený obraz o Rómoch na Slovensku. Takmer v ničom sa neodlišuje od toho, čo môžeme vidieť vo večerných správach (ok, malé deti behajú po osade oblečené) z východoslovenského regiónu. Chodia kradnúť drevo do lesa, či benzín z vlakových barelov, adolescenti fetujú, dospelí pijú, hlavná činnosť nevlastného otca je úžerníctvo a uvidíme aj predaj peknej Rómky do zahraničia. Do kontrastu s tým je postavené zlé správanie sa bielych voči Rómom, aby bol film rasovo korektný: žena príde do pôrodnice rodiť, no lekár sa k nej správa absolútne neprimerane, na policajnej stanici policajti ponižujú chytených Rómov a takto by sme mohli pokračovať ďalej.

Pritom problém nie je v použití týchto „pravdivých" motívov či obrazov zo života Rómov na Slovensku. Otázkou sa stáva miera ich využitia, a hlavne intenzita ich pôsobenia v danom filmovom spracovaní. Pri ich množstve v jednom filmovom príbehu nie je už priestor na prehlbovanie toho druhého. S vybranými „skutočnosťami" sa nijako nepracuje (len sa predstavia, ukážu „ako to je", akoby sa zaevidujú), v samotnom filmovom príbehu sa nijako nepodieľajú na intenzifikácii ich diváckeho prežívania. Emblematické obrazy typu „krádež dreva v lese" nás nevťahujú do sveta (nevyvolávajú pochopenie alebo naopak) rómskej osady, rómskeho žitia, vybraných rómskych aktérov – najlepšie to vidno na rozvíjaní príbehu hlavnej postavy. Adam je takmer pri každej akcii, napriek tomu žiadna neodkrýva hlbšie jeho charakter, prežívanie, motivácie konania, ktoré by pars pro toto odkrývali aj tie ostatné. Výborná paralela sa núka s hlavným hrdinom filmu Chlapec na bicykli od bratov Dardennovcov. Násťročný chlapec Cyril takisto reprezentuje konvenčný typ hrdinu spočiatku v stereotypnom prostredí polepšovne. Rozdiel je však v tom, že na základe jeho zdanlivo spontánnych, miestami veľmi impulzívnych reakcií, nepredvídateľnosti jeho konania oveľa intenzívnejšie pociťujeme jeho vnútorné prežívanie. A niekedy na to stačí aj obyčajná jazda na bicykli. Presne to absentuje u Adama. Jednoducho povedané, vždy očakávame od obrazu, ktorý poznáme, niečo viac.

Začlenenie snových pasáží pôsobí taktiež veľmi rušivo a ešte väčšmi „rozbíja" už aj tak dosť nekonzistentný dej. Tento snový alebo inak povedané magický efekt prechádza následne aj na celý film. Zanedbaná osada, polorozpadnuté chatrče a ich strohé interiéry, honosná svadba, deti pobehujúce po osade, všetko je podané v akomsi romantizujúcom obale – uhladene až malebne. Vo veľkej miere je to spôsobené snímaním. Dlhé jazdy kamery ponad či cez osadu, prenasledujúce hlavného protagonistu či staticky snímajúce rôzne situácie bez akéhokoľvek zachvenia pôsobia neprimerane k prezentovanému obsahu. Do toho znie sentimentom naplnená hudba Vladimíra Godára, založená na neustále sa opakujúcich motívoch, vďaka čomu film svojou poetikou a prehnaným romantizmom tiahne ku gýču. Oveľa viac by mu totižto pomohlo na mnohých miestach ticho, respektíve len reálne ruchy a „drsný" vizuál v štýle napríklad súčasného, mladého anglického filmu.

Pozitívom je, že Šulík do filmu obsadil Rómov bez akýchkoľvek predchádzajúcich hereckých skúseností a že takmer celý film je v rómčine. Aj napriek tomu, že je jasné, že scenár bol počas nakrúcania prispôsobovaný pre jednotlivých hercov, treba povedať, že herecké prejavy vyznievajú prirodzene a možno je škoda, že neboli postavené do rozporuplnejších a menej očakávaných situácií. Adam začína vo filme ako pozitívny hrdina v nepriaznivej životnej pozícii a v tom istom rozpoložení aj končí, nevlastný otec a úžerník Žigo je po celý čas jednoznačne záporná postava a takisto všetky ostatné rómske i nerómske postavy majú jasne stanovené pozície. (Teda málo ambivalentné, málo nevyspytateľné – tak predsa tiež poznáme Rómov.)

Cigán je prvým slovenským hraným filmom, ktorý sa rozhodol konfrontovať s neutešenou situáciou rómskej menšiny v našej spoločnosti. A možno preto, že je prvý sa snaží postihnúť a prezentovať všetky jej stránky a zároveň nejsť príliš hlboko, aby náhodou niekoho nenahneval. Každopádne je to dobrý začiatok cesty. Ale zaujímavejšie na nej budú práve tie pokračovania radikálnejším spôsobom. Korektnosť a nedôraznosť film vždy oslabuje. No ešte väčšou achilovkou slovenského filmu sú „obrazy", ktorých sa zrejme nikdy nezbaví. Sliepky, akokoľvek domáce, už na slovenskom vidieku nemajú presah. Dnes sa auteur rozhoduje medzi pštrosmi, lemurmi alebo krokodílmi.

—
DANIEL VADOCKÝ

Uwe a Eva, foto: TK

Veci robím naplno, inak to nemá zmysel

Tento rozhovor sa trochu vymkol z rúk. Jeho pôvodným objektom je **Eva Filová**, filmová teoretička, ktorá sa okrem sféry filmu pohybuje aj vo výtvarnom umení. Vyštudovala grafiku a filmovú vedu, v súčasnosti sa venuje slovenskej kinematografii a prednáša na VŠMU. Vo svojich textoch si nedáva servítku pred ústa a jej rebelská podstata sa prejavila aj v tomto interview, v ktorom si interviewovaná s interviewujúcou (zhodou okolností bývalé spolužiačky z VŠMU) nakoniec vymenili roly. Výsledkom je rozhovor Evy (EM) s Evou (EF).

EM: Si vyštudovaná grafička. Čo ťa priviedlo k filmu? Tieto dva odbory si nie sú príliš podobné... Nie je to schizoidné?
EF: Keď som končila VŠVU, mala som nutkanie pokračovať v niečom ďalej, bola som naštartovaná, vybudená. Málokto vie, že som urobila skúšky na animovanú tvorbu, lenže znovu prejsť drilom ma nezaujímalo. Animáciu som chcela používať ako výtvarný jazyk, nie spôsob ilúzie pre diváka. Pár rokov som sa živila grafickým dizajnom. Chýbala mi ešte istá teoretická nadstavba. Za tie roky v umení som viac zaťažovala ruky ako hlavu, a – prihlásila som sa na filmovú vedu. Dvojdomosť beriem ako pomerne bežnú prax – výborne sa dopĺňa napríklad kunsthistória a filmová teória. Získaš vedomosti, ktoré uplatníš inde.
EM: Toto nie je náš prvý spoločný rozhovor. Ako čerstvé prváčky na VŠMU sme robili vzájomné „spoznávacie" interview na predmete Richarda Blecha. Mala som vtedy 19 rokov a právom som sa považovala za inú generáciu, ako si bola ty. Dnes mi to tak ale už nepripadá. Necítila si sa v kolektíve čerstvých dvadsiatnikov prekvalifikovane?
EF: Veda je sféra, kde vek môže spôsobiť generačnú priepasť, alebo neznamenať nič: dvadsiatnik môže byť bystrejší než štyridsiatnik... Nemala som problém, že ma učili odo mňa mladší pedagógovia, prečo by som mala problém s oveľa mladšími spolužiakmi? Bolo jasné, že nie som s vami kompatibilná, boli ste vedomostne nadupaní, plní energie a to ma hnalo vpred. Obdobie štúdia bolo pre mňa veľmi intenzívne, žila som prinajmenšom tromi životmi: v škole, v umení, v dizajne. Teraz mám konečne príležitosť zistiť, ako ste ma, vykopávku, vnímali vy?
EM: Keď som po prijímačkách uvidela v papieroch tvoj dátum narodenia, mala som pocit, že ma prijali omylom. Ten sa ešte utvrdil, keď som spoznala tvoje vyzreté názory, odvahu a výborný prehľad v umení. Až neskôr som pochopila, že je prirodzené, že si oveľa ďalej ako ja, vtedy čerstvá maturantka. Môj vzťah k tebe počas školy by sa dal definovať veľmi jednoducho: obdiv. Čerešničkou na torte bol môj magisterský diplom, na ktorom je vinou preklepu napísané „Filová a televízna fakulta VŠMU".
EM: O čom je písanie o filme podľa Evy Filovej?
EF: Napísať text zo dňa na deň sa dá len pri veľmi silnom impulze. Musím s danou témou žiť, nechať bežať procesor – až kým nenájdem kľúč k jej uchopeniu. Čítam, chodím na výstavy, sledujem dianie okolo seba, naberám impulzy, vytváram si názor. Potom je načase izolovať sa a skoncentrovať. Niekoho vybudí nasratosť, iného pozitívny zážitok. Ak nemám o čom, škoda otvárať word. Je ťažké vybojovať si „svoje miesto" vo filmovokritickej oblasti. Prísť na to, v čom si dobrá, v čom je tvoj pohľad na svet špecifický. Je to hravá forma mozgovej aktivizácie. A dostatočne tvorivá.
EM: Vo svojich prácach sa venuješ hlavne slovenskému filmu – v poslednom čase erotike a genderu. Čo ťa láka na dejinách slovenskej kinematografie?
EF: Petra Hanáková mi v jednom posudku pripísala perverznú lásku k slovenskému filmu. Môže byť. Pred zlými filmami nemožno zatvárať oči. A o tých pár najlepších je bitka. Písať o slovenskom filme však začína byť v poslednom čase trendové. Jednak vplyvom kvalitného dokumentárneho filmu, jednak zvyšujúcou sa produkciou toho hraného. Stále sa nájdu oblasti, ktoré nie sú dostatočne prebádané – stačí si dobre vymedziť tému a jej rozpätie, vyčistiť myš a premazať klávesnicu. Ľahko sa však hovorí, ťažko píše.
EM: Máš pocit, že je súčasný slovenský film schopný využiť svoju pamäť, dokáže čerpať a inšpirovať sa vlastnou minulosťou?
EF: Mladý filmár len ťažko zvládne konfrontáciu s minulosťou. A nemusí ísť pritom rigorózne o vojnovú či politickú tému. Napríklad, postihnúť genia loci – atmosféru a pamäť miesta sa podarilo prinajmenšom dvom mladým filmárom: Repkovi (*Plávanie*) a Kerekesovi (*66 sezón*). Bratislavské kúpele Grössling už neexistujú a košická Stará plaváreň je pred renováciou alebo likvidáciou. Z hraných rekonštrukcií mám des. Séria o Nicholasovi Wintonovi je objavná a záslužná, ale skončila gýčovito. Z Wintona sa stal výnosný biznis. Stačí po ňom pomenovať základnú školu, zložiť pesničku, a charita je na svete. Kundera napísal, že gýč vzniká, keď sme dojatí z toho, ako nás dojíma naše vlastné dojatie.
EM: Venuješ sa rôznym, aj mimofilmovým aktivitám, posledné roky učíš na VŠMU aj VŠVU. Je v tom osobnostný progres, alebo štiepenie záujmov a pozornosti?
EF: Uvedomujem si riziko robenia viacerých vecí naraz: ani jedna nemusí skončiť dotiahnutá. Keďže sa snažím robiť iba to, čo ma baví, do všetkého idem naplno. Inak to nemá zmysel. Isté činnosti a záujmy sa na určitý čas utlmujú, ďalšie zosilnia. Kariéra ma nezaujíma, pridať si frčku na výložke nie je nič, čo by ma hecovalo. Keď sme pri kariére, obráťme kartu. Z teba sa stala zakladateľka a umelecká riaditeľka medzinárodného študentského festivalu Early Melons. Ako si k tomu po skončení filmovej vedy prišla? Čo všetko táto funkcia obnáša?
EM: Začalo to tým, že som kamarátom pomáhala organizovať Áčko. Nadchla som sa a festivalu som sa venovala niekoľko rokov. Po skončení školy a konflikte s vedením FTF kvôli ďalšiemu smerovaniu Áčka prirodzene vyplynulo rozhodnutie založiť si vlastný festival. Boli sme naivní a predstavovali sme si to dosť zjednodušene, ale mali sme kopu energie a nadšenia, tak sme to zvládli. Moja funkcia obnáša všetko od výberu filmov, zostavovania programu, výberu hostí, PR a ďalších milión vecí.
EF: Vždy som ťa vnímala ako hyperaktívnu: balet, gitara, ruština, paraglajding... Nemáš chuť začať niečo nové? Festival funguje – je to mechanizmus, ktorý bolo treba postaviť, spustiť, a kým sa neopotrebuje či nezadrhne, pobeží.
EM: Teraz si udrela klinec po hlavičke. Posledné mesiace premýšľam nad tým, prečo vyprchalo moje nadšenie z organizovania Early Melons. Zrejme preto, že je to cyklicky sa opakujúca záležitosť, v rámci ktorej sa síce stále dajú vymýšľať nové veci, ale podstata zostáva rovnaká. Ja milujem spoznávanie nového, a preto ma to ťahá vždy inde. Taký mentálny tulák. Festivalu som v posledných rokoch venovala väčšinu svojho času a už cítim, že prešľapujem na mieste.
EF: Okrem iného pracuješ vo filmovom mesačníku Film.sk. Filmových periodík u nás stále nie je dosť, ale zlepšuje sa to, dlhodobo vychádza Kino Ikon, pribudlo Kinečko, Homo Felix. Aké je podľa teba filmovokritické myslenie na Slovensku?
EM: Máme tu dostatok vyzretých filmových vedcov a sľubne sa profiluje aj mladá generácia. „Denníková" kritika je už dlhodobo na úpadku, ale vychádzajúce časopisy venované filmu prinášajú kvalitu. Dôležité je, že o písanie o filme je záujem zo strany autorov aj čitateľov a že konečne existuje rôznorodosť v slovenských filmových periodikách. Ja to vidím ružovo.

—
EVA MICHALKOVÁ (UWE)

Záber z filmu *Pohoda* 2010, zdroj: www.miroremo.sk

PUNK IS DEAD

„Najšokujúcejšie na Pohode je, že je tu toľko rôznych ľudí a nikto nie je voči nikomu nepriateľský, všetci sú proste v pohode.“
Pjoni

Pohoda 2010
r. Miro Remo, Slovensko 2011

V roku 2010 oslovil Michal Kaščák mladého talentovaného dokumentaristu Mira Rema so zákazkou nakrútiť o festivale film. Ročník 2010 bol po predchádzajúcej katastrofe pre Pohodu kľúčový a výber režiséra pre film, ktorý má podporiť pozitívny imidž festivalu tak isto. Výber padol na režiséra s osobitým autorským prístupom, na filmára, ktorý so študentským filmom *Arsy-Versy* prevrátil svet študentských filmových festivalov hore nohami, podobne ako hrdina jeho filmu svoj pohľad na okolitý svet. Je dosť možné, že v zadávateľovi vzbudil Remo dôveru ako rojko v rojkovi. Dúfal, že chlapec, ktorý ospieval netopierieho muža z Ladcov, sa dokáže vcítiť do jeho oduševnenia pre hudobný festival a vzdať mu svojím filmom hold, ktorý bude brať divákov za srdce minimálne ako *Arsy-Versy*, alebo ešte lepšie ako jeho – Michala Kaščáka Vivaldi na trenčianskom letisku. Rozhodol sa zle. Pohoda podľa Mira Rema napriek problematickej dramaturgii a pokrivkávajúcemu tempu ako autorský film obstojí, ako reklama však pravdepodobne nie, keďže ju toto leto na festivale nepremietli, napriek tomu, že to mali pôvodne v pláne a film zakázali premietať aj kdekoľvek inde.

Nevieme ako konkrétne znelo zadanie, výsledný film sa však sústreďuje na mapovanie zákulisia festivalu viac než na samotné koncerty. Otvára ho scéna, v ktorej vidíme neznámeho muža ladiť klavír a mimo obraz počujeme hlásenie z vysielačky, ktoré vyzýva k hľadaniu neidentifikovateľného indivídua, neoprávnene sa motajúceho po pódiách a zákulisí. Zatvára ho rovnako neoficiálna hra na klavíri, ktorého zvuk je nasnímaný zvnútra nástroja, takže okrem skladby počujeme aj vŕzganie jeho „vnútorností“.

Gro filmu tvoria autenticky zaznamenané situácie z každodenného fungovania štábu na čele s všadeprítomným a do krajnosti oduševneným riaditeľom festivalu Michalom Kaščákom. Drobné, výborne vypointované etudy zo zákulisia sú najsilnejšou stránkou filmu. Všadeprítomné vysielačky, ktoré pokrývajú celý areál festivalu a bicykle ako hlavný dopravný prostriedok sú leitmotívom a dynamizujúcim prvkom tohto typu scén. Kaščák dostáva hlásenie, nasadá na bicykel a ide do akcie, aby svojím príznačne extrémistickým spôsobom riešil či už potrestanie chlapcov zo štábu, ktorých nachytali so stopami po alkohole v krvi (v štábe je 0 % tolerancia alkoholu) alebo vybavenie stretnutia domácej hudobnej legendy Chór vážnych muzikantov s ich britskými „bohmi“ Stranglers. Takýmto spôsobom si dokonca odbehne absolvovať vlastný koncert so skupinou Bez ladu a skladu. Táto línia filmu vytvára v divákovi dojem obdivuhodného nasadenia a perfekcionizmu organizátorov hraničiaceho s útlakom pracujúcich. Scéna štábu spiaceho na matracoch, schodiskách a medzi melónmi pôsobí priam až surreálne.

Svoj pôvab má aj línia komentátorov – párik náhodných českých návštevníkov festivalu, ktorí ako keby vypadli z nejakej českej komédie alebo skôr TV estrády.

Naopak pasáže, ktoré zachytávajú samotnú atmosféru festivalu prípadne dianie na pódiách, čiže časti, ktoré by pravdepodobne organizátori festivalu a zadávatelia filmovej zákazky videli vo filme najradšej, pôsobia zdanlivo nadbytočným a retardujúcim dojmom. Ako keby oficiálna stránka festivalu a dobre naladení, pestro oblečení, oddychujúci a pekní mladí ľudia neboli pre tvorcu filmu dostatočne fascinujúcim objektom. Ak sa však divák nechá uniesť voľným plynutím filmárskeho pozorovania, dokáže nájsť zaľúbenie aj v týchto žánrových obrázkoch „pohodového“ publika, v ktorých sa zdanlivo nič nedeje. Obrazové kompozície vypointované osobitými detailmi pripomínajú miestami poetiku starého holandského majstra dokumentu Beerta Hannstru vo filme *Alleman*. Nerada by som toto prirovnanie preháňala z formálnej stránky, keďže obraz a zvuk Removho filmu dosahuje na väčšine metráže filmu prevažne reportážnu kvalitu a dramaturgia filmu pripomína skôr intuitívnu mozaiku než sebavedomé rozprávanie profesionálneho dokumentaristu. V celej svojej roztrieštenosti je však toto dielko natoľko originálne, nápadité ako obsahovo tak formálne a sympatické vo svojej neschopnosti zapredať pozorovateľský talent, že paradox vo forme nezvládnutej reklamy nahráva do karát režisérovi. Keď sa líder kedysi kultovej kapely Bez ladu a skladu uvidel ako so slzami na krajíčku a blčiacim pohľadom náboženského vodcu opakuje do mikrofónu 2x po sebe ten istý naučený text (nebol si istý, či jeho prejav išiel hneď na prvýkrát do reproduktorov), pochopiteľne sa začervenal. Celkový obraz o jeho diele – festivale je však prevažne pozitívny, a to navyše v neplagátovej forme, ktorá by mohla byť pre diváka podstatne akceptovateľnejšia ako priamočiara reklama. Nájsť správnu mieru medzi pátosom, ktorý festival Pohoda so sebou nesie a ktorý pravdepodobne aj sám Kaščák chcel vo filme vidieť, a triezvym pohľadom na masovú akciu pre mladých ľudí a neskĺznuť pritom do gýču nie je ľahké. Mirovi Removi sa podarilo povýšiť blikajúcu hlučnú a nezmyselnú filmovú „diskoguľu“ svojho predchodcu Marcela Nevína (videá z predošlých rokov nájdete na stránke www.pohodafestival.sk) na film, ktorý vytvára v divákovi vzťah k zobrazenej udalosti a ponúka mu dôvod stráviť s ním 50 minút svojho života. Pozitívne výpovede protagonistov, ako je mladučký hudobník Pjoni alebo tak trochu panoptikálny pán, ktorý docestoval z Čiech s retiazkovým kolotočom a celou rodinou vyvolávajú úsmev, ale aj dôveru. Intelektuálsky úškľabok, ktorý prečnieva z týchto obrazov a ktorého sa Michal Kaščák zľakol, je práve tým potrebným kúskom entropie, ktorá otvára filmové dielo vesmíru. Keby Pohoda Remov film uviedla, Kaščák by z toho vyšiel ako moderný Don Quijote a pár extrémnych fanúšikov Pohody by si zanadávalo na „pseudointelektuálnych“ filmárov. Lenže títo starnúci punkáči sú útlocitnejší ako ženské a dnes už nerobia revolúciu, ale produkty.

—
EK

Vírus dobra, čiže svet treba zmeniť

Nickyho rodina
r. Matej Mináč, Slovensko/Česko 2011

Spojenie „vírus dobra“ vzišlo z dielne autorov filmu, Mateja Mináča a Patrika Pašša. Nenecháva priestor na dvojznačnosť, a zároveň predstavuje rozlišovacie znamenie medzi autentickým dokumentom *Sila ľudskosti* z roku 2001, a rekonštrukčným dokumentom *Nickyho rodina* z roku 2011, ktoré spája fascinujúca osobnosť Nicholasa Wintona. V prvom dominoval Wintonov čin, druhý stavia do popredia košatý kolektívny portrét zachránených a „infekčné“ účinky na mládež, spomedzi ktorej sa hromadne vynárajú inšpirovaní aktivisti.

Pri *Sile ľudskosti* si autori vystačili s dokumentárnym materiálom priamo nakrúteným či vyhľadaným po archívoch, takže vznikla dokumentárna dráma nesená humanistickým pátosom a aj sentimentom, ktorý téma organicky v sebe nesie. V *Nickyho rodine* podčiarkujú dramatizmus hranými vsuvkami, takže vytvorili dejovo súvislú melodrámu, na akú archívny materiál nemohol stačiť, a útok na city ešte posilnili patetizujúcou hudbou.

Gravitačné centrum samozrejme tvorí stretnutie sira Wintona s jeho „deťmi“ v relácii BBC, narafičenej so skvelým zmyslom pre dramatický zvrat a katarzné slzy. No hoci táto pasáž z roku 1988 tvorí vrchol oboch filmov, je tu príznačný rozdiel. Jej britskí objavitelia ju odprezentovali, a dosť. Američan Mark Harris oskarovým dokumentom *Do cudzej náruče* (z roku 2000) vyniesol na svet tému Kindertransportov z Nemecka (kde Winton hral okrajovú úlohu), a rok na to Mináč s Paššom rozpoznali unikátny potenciál témy skromného hrdinu, ktorý by sám od seba nikdy nebol vystúpil z anonymity.

Naďabili na ňu nie ako Harrisovi nasledovníci, lež v stopách Mináčovho hraného filmu *Všetci moji blízki* (1999) ako zaujatí objavitelia a neúnavní pátrači po lavínovito sa rozrastajúcich faktoch a ich archívnych dokladoch. Až cez ich dva dokumenty, i keď sa vo všeličom prekrývajú, sir Winton vstupuje do povedomia sveta.

Takéto variácie Oskara Schindlera vytvárajú dejiny permanentne, no bez Stevena Spielberga by sa Oskar Schindler nebol stal pojmom, podobne ako ruandský Schindler Paul Rusesabagina bez Terryho Georgea. Príkladom nech je John Rabe, čínsky Schindler, ktorý v nankinskej masakre roku 1937 zachránil viac životov než Schindler s Wintonom dokopy. V Číne mu stavajú pomníky, no ostatný svet o ňom veľa nevie. Mináč s Paššom urobili z Nickyho Wintona pojem, a keďže im šťastie praje, zastihli svojho protagonistu nažive a mohli svoj zámer realizovať dokumentárne.

Takýto typ umeleckých diel predstavuje aj čosi ako agitku (v najlepšom zmysle slova), ktorá má chytiť za srdce. Ich esteticky silné stránky aj slabiny zavážia predovšetkým v očiach vnímateľa esteticky podkutého. Tým nenaznačujem, že by Nickyho rodina nemala estetické kvality. Obdivuhodná mravčia práca na zbere materiálu je síce skôr prejavom tvorivej „posadnutosti“ témou. No to, ako sa farebné rozlišovacie finesy v tónovaní archívnych materiálov stávajú nástrojom hodnotenia či ako archívny materiál bez ruptúr splýva s inscenovaným, to už je prejav majstrovstva. Vynikajúca kamera v súčasnej vrstve, či už ide o rovinu výpovedí na kameru alebo o duchaprítomné reportážne postrehy, umožňuje zas dômyselnú skladbu časových preskokov medzi desaťročiami aj plastickú prezentáciu a individualizáciu rozrastajúcej sa „rodiny“.

Takže nedostatky vidím skôr v nevyrovnanosti hranej zložky, v tom, ako sa motív vírusu dobra ku koncu rozlieva do delty nie vždy presvedčivých príkladov alebo v rozhodnutí dať filmu vyvrcholiť nie kozmickou metaforou mobilov-svetlušiek na pozadí noci, lež konkrétnymi dokladmi. Autori si cielene predsavzali osloviť čo najširšiu divácku obec vyjadrovacími postupmi mainstreamu, a tento cieľ dosiahli. Nickyho rodina patrí medzi filmy, ktoré dôstojne prispievajú k humanizácii sveta.

—
PAVEL BRANKO

Viditeľný svet

Viditeľný svet
r. Peter Krištúfek, Slovensko, 2011

Nikdy neviete, kto sa vám hrabe v koši. Nikdy neviete, kto vás potajme spoza hustej záclony sleduje z náprotivného okna. A možno nikto. A možno je to narušený Ivan Trojan z filmu *Viditeľný svet*.

Slovenský režisér Peter Krištúfek v roku 2000 absolvoval bratislavskú VŠMU. Odvtedy nakrútil vyše 20 autorských TV dokumentov. *Momentky*, jeho prvý celovečerný dokumentárny film rozpráva o poprednom slovenskom hudobníkovi a bigbítovom bohémovi, Dežovi U. Takmer tridsať slávnych i menej známych ľudí skladá kúsky mozaiky Dežovho života. Debut Krištúfkovej hranej tvorby prišiel o tri roky neskôr, a volá sa *Viditeľný svet*. Tento tvorca sa však nevenuje len audiovizuálnemu umeniu. Deväť rokov pred vyštudovaním filmárskej školy pôsobil v rôznych rozhlasových reláciách. Okrem toho je trojnásobným víťazom literárnej súťaže Poviedka, a od roku 2002 vydal sedem kníh. V súčasnosti pracuje na ďalších dvoch.

Základ psychologickej drámy *Viditeľný svet* tvorí jeden manželský pár a dvaja susedia – neprizvaní hostia. Mária a Peter žijú svoj sen – konečne sa presťahovali do nového bytu, majú dve krásne zdravé deti a zdá sa, že im nič viac k šťastiu nechýba. Tak ich aspoň vníma osamelý štyridsiatnik Oliver, ktorý žije vo svojich stereotypných chodníčkoch. Je zamestnaný ako letový dispečer a svoju pozornosť rád venuje susedom. Nie však tak, ako by ste si to na prvý pohľad predstavili – pri káve alebo pohári dobrého vína v družnej debate o niečom aktuálnom alebo podnetnom. Oliver je totiž voyeur. Denne sleduje šťastnú mladú štvorčlennú rodinku. Je okúzlený, ba priam až opitý ich idylickými večerami na balkóne či spálňovými milostnými avantúrami. A tak rozohráva hru. Tento vzťahový trojuholník dopĺňa Oliverova všetečná susedka z ôsmeho poschodia.

Snímka mala svetovú premiéru na tohtoročnom MFF Karlove Vary, kde bola uvedená v sekcii Na Východ od Západu. Koprodukčne sa o vznik tohto filmu zaslúžila Slovenská televízia a finančne ju podporilo aj Ministerstvo kultúry SR a Audiovizuálny fond. *Viditeľný svet* je Krištúfkov autorský debut – sám si napísal námet i scenár a je aj autorom hudby. Kamery sa ujal skúsený slovenský kameraman Martin Štrba (*Záhrada*, *Krajinka*, *Pokoj v duši*) a o strihovú montáž sa postaral Maroš Šlapeta, ktorý spolupracoval s dokumentaristom Jarom Vojtekom (*My zdes*, *Hranica*) a v súčasnosti sa tiež venuje pedagogickej činnosti na VŠMU.

Postavu Olivera stvárnil jeden z najvychytenejších českých hercov súčasnosti – Ivan Trojan. Trojan už má za sebou niekoľko podobným spôsobom náročných hereckých skúseností. Medzi ne patrí napríklad film českého režiséra Jiřího Vejdělka – Václav, kde Trojan stvárnil problematického štyridsiatnika. Mentálne „inakšieho“ si zahral aj vo filme *Samotári*, kde bravúrne zvládol dvojitý život verného manžela a láskou posadnutého zúfalca. O hereckých kvalitách Trojana svedčí aj jeho zbierka štyroch Českých levov (*Musím tě svést*, *Smradi*, *Jedna ruka netleská*, *Václav*) a tri nepremenené nominácie. Navyše tohto nadaného herca poznajú už aj v „Oscarovej porote“. Vo filme *Želary* jeho brata Ondřeja sa predstavil ako primár oddelenia a milenec hlavnej protagonistky Elišky.

Vo *Viditeľnom svete* Trojanovi sekundovali talentovaní slovenskí herci – Martin Mňahončák (Peter), Kristína Turjanová (Mária), Dagmar Bruckmeyerová (Veronika), Jana Hlaváčová (Oliverova matka). Napriek tomu, že herci boli typovo dobre vybraní, ich kumšt spočiatku snímky nebol veľmi presvedčivý. Súvisí to s nedostatočnými motívmi jednotlivých postáv a neprirodzenými dialógmi. Prvé stretnutia medzi Veronikou a Oliverom pôsobia nedôveryhodne a silene. Strnulý dialóg navodzuje pocit neautentickosti a vykonštruovanosti. Napriek tomu, že sú to skúsení profesionáli, aj ich herecké podanie je očividne strojené.

Druhá polovica snímky sa javí hodnovernejšie. Motívy postáv sú logickejšie a mimovoľné. Tvorcovia majú tendenciu rozprávať obrazom. Oliverova čudácka a samotárska povaha je vystihnutá prostredníctvom stretnutí s matkou a kolegami. Psychologická rovina príbehu je zvýraznená vedľajšou líniou z Oliverovej minulosti. Vzťahy, motívy, dialógy i herecké prejavy fungujú o úroveň lepšie a prirodzenejšie. Snímka nepatrí medzi tie, ktoré by ste opakovane túžili vidieť, ale aj napriek tomu má tento Krištúfkov počin určité kvality, ktorými mnohé iné slovenské filmy nedisponujú.

—
PAVLA RACHELOVÁ

SPOMIENKY NA JÁNA KADÁRA

pri príležitosti retrospektívy jeho exilovej tvorby v rámci 19. ročníka festivalu Artfilm.

Sharon Mann

20. jún 2011

Hello! *Do Bree Den!* Moje meno je Sharon Mann a je pre mňa veľká česť, že si dnes s vami môžem zaspomínať na obdobie spolupráce s režisérom Jánom Kadárom, človekom, ktorému na tohtoročnom festivale vzdávate poctu retrospektívou jeho exilovej tvorby.

Nie som historička ani životopiskyňa – tejto úlohy sa už úspešne zhostil profesor Macek. Nie som ani filmová kritička, aby som vám ponúkla podrobný rozbor Jánovej tvorby. Som len tá, ktorej sa pošťastilo preňho pracovať ako asistentka v, žiaľ, posledných rokoch jeho života a zúčastniť sa tak na vzniku jeho dvoch posledných filmov. Naša spolupráca trvala len tri roky – čas, ktorý je v ľudskom živote zanedbateľným obdobím – tie tri roky boli však také intenzívne, že by sa o nich dalo rozprávať toľko, čo niekto nezažil ani za celý život. Od chvíle, keď som dostala pozvanie na túto udalosť, som sa s obrovským potešením začala prehrabávať starými poznámkami, fotkami, scenármi a denníkmi z tých čias a obnovila si tak spomienky, o ktoré by som sa s vami chcela podeliť.

S Jánom som sa prvýkrát stretla v roku 1976 počas štúdia na Americkom filmovom inštitúte v Los Angeles, v Kalifornii. V tom období tam pôsobil ako dekan a zároveň bol mojím vyučujúcim.

Lepšie som ho však spoznala až po ukončení štúdia. V to leto Ján dostal objednávku na televízny film *The Other Side of Hell* (Druhá strana pekla) v hlavnej úlohe s Alanom Arkinom a najal si ma ako asistentku. Tak som sa stala učňom jedného z najnadanejších svetových režisérov, držiteľa Oskara, citlivého a chápavého, no zároveň prísneho a náročného muža.

Ján v jednom rozhovore počas nakrúcania *Freedom Road* (Cesta k slobode) povedal: „Každý deň na pľaci mi prináša niečo nové a zaujímavé. Režírovať hraný film je najvzrušujúcejšia skúsenosť, akú človek môže zažiť."

A to uňho platilo na sto percent. Pri práci bol Ján nevyčerpateľný a nikdy nestrácal pozornosť. Vzrušenie a radosť na pľaci sa dali priam krájať. Aj po štrnástich – pätnástich hodinách práce sa dokázal sústrediť na stovky drobností v každom jednom zábere a vždy bol odhodlaný pracovať viac, tvrdšie a dlhšie. Bola som od neho o 30 rokov mladšia, no občas som mala problémy držať s ním krok!

Miloval filmárske remeslo – nielen réžiu, ale všetky remeslá spojené s filmom – prácu kameramana, asistenta kamery, asistenta zvukára, dokonca strihača či hudobného skladateľa!

Keď nám raz na filmovom inštitúte premietol jeden zo svojich filmov (myslím, že to bol *Túžba zvaná Anada*, ale možno sa mýlim), rozprával historku o spolupráci so skladateľom pri postprodukcii tohto filmu. Pozerali spolu jednotlivé scény a Ján pri jednej z nich skladateľovi povedal, že by bol rád, keby v nej nebol žiadny hudobný sprievod len ticho. Skladateľ to vraj zobral na vedomie, no bolo vidieť, že s Jánom nesúhlasí. Skladatelia sa predsa živia komponovaním hudby. Ján však trval na svojom, a tak nakoniec skladateľ ustúpil, no iba pod podmienkou, že mu Ján dovolí skúsiť to vytúžené ticho skomponovať a potom sa rozhodne, či sa mu páči.

Ján rozprávanie príbehu uzavrel tým, že keď si vypočul, čo skladateľ skomponoval, bola to preňho veľká lekcia. Uvedomil si, že netreba ostatných poučovať o tom, ako si majú robiť svoju prácu. „Hudobné ticho" malo vraj o toľko väčšiu výpovednú hodnotu než „ticho bez hudby," ktoré si pôvodne predstavoval, až ho to zahanbilo.

Týmto príbehom nás chcel poučiť o tom, že máme počúvať. Počúvať všetkých. Nielen tých, ktorých rešpektujeme, ale aj tých, s ktorými nesúhlasíme. Dokonca treba počúvať i tých, ktorých nemáme v láske, pretože sa vždy môžeme naučiť niečo nové. Vo chvíli, keď sa režisér prestane učiť, by mal totiž podľa Jána skončiť i s režírovaním.

Ján zbožňoval filmovú tvorbu, rozprávanie príbehov, drámu a predovšetkým zbožňoval hercov a ich schopnosť vžiť sa do osudov postáv. Rešpektoval producentov, ale nebál sa ich. Čo sa týka veľkých rýb z filmových štúdií, uznával, že majú svoje miesto vo fungovaní americkej filmovej mašinérie, no nemal o nich príliš vysokú mienku. Pripúšťal, že sú potrební, minimálne v hollywoodskom systéme, kde je film skôr biznisom než umením, a bol si toho vedomý, väčšinou však na to nedbal.

Rady ľudí, čo sa starali o financie bral rovnako vážne ako vlastný úsudok. V konečnom dôsledku by sa však nikdy nevzdal niečoho, čo pokladal za dôležité pre tvorbu, len aby ušetril čas alebo peniaze. Na ničom mu nezáležalo viac ako na práci, pretože len tá mala pretrvať. Jeho odhodlanie urobiť to najsprávnejšie pre film, mu spôsobilo problémy v roku 1959 pri vzniku filmu *Tri priania* a o pätnásť rokov neskôr sa z rovnakého dôvodu dostal do konfliktu s celým hollywoodskym systémom.

Ján disponoval neuveriteľnou umeleckou integritou a rovnako neuveriteľnou tvrdohlavosťou, veľkorysosťou, súcitom, úžasným intelektom, neomylným citom pre vierohodné stvárnenie, no predovšetkým vždy vedel umiestniť kameru na to správne miesto. Keď som začala preňho pracovať, prezradil mi, že vždy od chvíle, keď príde na to, ako bude vyzerať prvý záber, vie, ako má nakrútiť celý film. Už na AFI nás učil, že kamera nie je len pasívne nahrávacie zariadenie, čo postavíte niekde do kúta, aby pozorovalo dej. Kamera musí byť jedným z hercov, mať vlastný názor a uhol pohľadu. Ak máte predstavu o úvodnom zábere, viete i aký má význam, čo je na ňom najdôležitejšie, komu záber patrí a akým smerom posunie drámu.

Vždy keď sme s Jánom pracovali na filme, po celodennej práci sme si zvykli dať spolu večeru a silné espresso (Ján si doň dával strašne veľa cukru!) a celý čas sme od základov plánovali, čo sa bude robiť ďalší deň. Rozprávali sme sa, premýšľali, Ján pritom fajčil, väčšinou prišlo aj na ďalšiu kávu a potom mlčky uvažoval, až kým ticho neprelomilo zvolanie „Už to mám, Sharon!" Potom vstal a začal sa prechádzať, pričom rukami naznačoval záber, ktorý mal v hlave. „Začneme úzkym záberom na tácku s raňajkami, dobre? A potom odjazdíme.." Rukami naznačoval pohyb kamery a švenkoval presne tak, ako na ďalšie ráno odjazdila a švenkovala skutočná kamera. „A potom budeme potrebovať dvojzáber, záber cez rameno, inzert..." atď. atď.

Vždy som si robila poznámky a spravila predbežné skice záberov spolu s rozostavením kamier na pľaci a rozpisom, z akého uhla sa bude snímať každý jeden dialóg. Keď som všetky rozmiestnenia spísala na papier, musela som ich usporiadať do takého poradia, v akom sa budú nanakrúcať. Samozrejme, že sme vždy začínali s „ÚVODNÝM ZÁBEROM" a potom sme pokračovali so scénami, pri ktorých sme čo najmenej museli hýbať s osvetlením, aby bola naša práca čo najefektívnejšia. Viacerí z vás vedia z vlastnej skúsenosti, že najviac času pri vzniku každého záberu pohltí osvetľovanie a zmena uhlu kamery.

Ján chcel vždy investovať do svojej práce toľko času, koľko bolo treba, aby bol výsledok čo najlepší. A tak, hoci mal povesť „pomalého režiséra", v skutočnosti pracoval najrýchlejšie, ako sa vzhľadom na jeho nároky dalo.

Jeho štýl nakrúcania sa všeobecne vnímal ako pomalý i kvôli tomu, že neveril v kľúčové celky, o ktorých sa vyjadroval ako o „takzvaných kľúčových celkoch," pri ktorých širokouhlá optika zaberie celú scénu. Od istého bodu takýto záber už nie je potrebný a v strižni by sa aj tak vyhodil, takže Ján ich jednoducho nenakrúcal. Úspornosti sa naučil v povojnovom období, keď sa film ťažko zháňal, nehovoriac o tom, že bol nesmierne drahý, a podľa Jána bolo spracúvanie materiálu, ktorý sa nakoniec nepoužil, nehoráznym plytvaním.

Namiesto toho sa hneď po nakrútení úvodného záberu pustil rovno do toho, čomu iní hovoria „pokrytie." Do už zmienených dvojzáberov, záberov cez rameno a inzertov. Tieto zábery boli veľmi zložité a komplexné, kamera sa skoro neustále hýbala a to zabralo veľké množstvo času – nasnímať náročné zábery dobre, s čo najlepším hereckým výkonom a v čo najkvalitnejšom technickom prevedení zároveň. A to je nesmierne ťažké.

Jánov prístup k práci bol v tom čase nezvyčajný a to hlavne v televízii. Väčšina ľudí na pľaci bola z neho zmätená, predovšetkým producenti, ktorí si ma často odtiahli bokom a pýtali sa, či už „máme kľúčový". Ak som povedala, že máme, spokojne odišli a na chvíľu sme sa ich zbavili, takže som väčšinou odpovedala kladne v prípade, že sme mali úvodný záber, ktorý mal pre Jána hodnotu kľúčového celku.

Ani hercom sa nepozdávalo, že chýbal kľúčový celok, pretože pre nich znamenal akúsi prípravu na nakrúcanie filmu. Zvykli sa ho držať ako východiskového bodu, podľa ktorého určovali emocionálne rozpoloženie v konkrétnej scéne, ale aj čo mali vykonať fyzicky (napríklad kedy položiť pohár na stôl) pri tej ktorej replike. Ján si ich sťažnosti vypočul, no uistil ich, že všetko pôjde hladko, že on sa o to postará. Keďže scény sa nikdy nenakrúcajú v takom poradí, v akom sú v scenári, bolo na ňom, aby zadefinoval pocit v každom momente nakrúcania. Povedal im, že to je jeho starosť, starosť režiséra, uviesť ich do vhodného citového rozpoloženia vhodnými režisérskymi pokynmi.

V júni 1978 sa Ján dostal na výslnie. Dokončili sme *The Other Side of Hell* (Druhú stranu pekla) a hoci nakrúcanie bolo mimoriadne náročné – film dostal produkčnú prezývku „Kobra" a asi si viete predstaviť, ako k nej prišiel – kritiky v LA Times boli skvelé. V deň, keď vyšli, mi Ján zavolal a nahlas mi ich čítal do telefónu. Bol nadšený. (Do denníčka som si vtedy zapísala, že ma poctil tým, že mi zavolal ako prvej…!)

V tom období ho oslovili, aby spolupracoval na viacerých projektoch. Poslali mu na prečítanie scenár s pracovným názvom „Freedom Road" (Cesta k slobode). Mal nakrúcať komédiu s Genom Wilderom a okrem toho dúfal, že nájde sponzora, čo by financoval vznik jeho srdcovej záležitosti, adaptácie *Vojny s mlokmi* Karla Čapka.

No z potenciálnych projektov ani z projektov vo vývoji sa účty nezaplatia, a tak nakoniec Ján začal pracovať pre Chartoff-Winkler Productions na filme *Uncle Joe Shannon* (Strýko Joe Shannon).

Bob Chartoff a Irwin Winkler, producenti všetkých „*Rockyov*," chceli urobiť láskavosť Burtovi Youngovi, ktorý v *Rockym* hral Stalloneho švagra. Burt napísal scenár o skrachovanom jazzovom trubkárovi, čo znova nájde zmysel života v kamarátstve s malým chlapcom, a Irwin sa podujal, že ho bude produkovať.

Ján vyše dvoch mesiacov tvrdo pracoval s Burtom na prepisovaní a vylepšovaní scenára, no nakoniec dospel k názoru, že Burt to jednoducho nedokáže napísať lepšie, a tak navštívil pánov Chartoffa a Winklera, aby im povedal, že treba nového scenáristu. Oni však neboli ochotní vyhodiť ďalšie peniaze na láskavosť pre Burta, a tak sa Ján ocitol pred ťažkým rozhodnutím.

„Dostávam od nich kopu peňazí, Sharon."
„No, to hej."
„Ale ten scenár je strašný."
„To veru je."
„Tak čo mám robiť. Musím sa niečím živiť. Mám rodinu. Ale… mám sa pod toto podpísať… už navždy?"

V ten večer sa o tom doma radil s manželkou Judith. Potrebovala vtedy chodiť na dialýzu každý druhý deň. Okrem toho s nimi bývala i jej osemdesiatročná matka. Ján živil celú rodinu, takže akékoľvek rozhodnutie o práci (rozumejte: príjme) musel konzultovať so zvyškom domácnosti.

Na druhý deň ráno Ján vošiel do kancelárie s úsmevom. Hlavu mal vztýčenú ako obvykle, vyškeril sa na mňa a povedal: „Sharon, veľmi ma mrzí, že prídeš o prácu, ale Judith mi dala za pravdu. Nemôžem sa podieľať na vzniku takej sračky."

Nakoniec som predsa len o prácu neprišla. Producent filmu si ma nechal ako asistentku, hoci Ján odišiel pracovať na iných projektoch. A mal pravdu. *Strýko Joe Shannon* bol fakt sračka. Bol taký zlý, že sa dostal na zoznam desiatich najhorších filmov roku 1978 zostavený denníkom Daily Variety.

Niekedy Ján vedel urobiť správne rozhodnutie a inokedy zasa okolnosti rozhodli správne zaňho. Pamätám si, že raz chcel robiť film s názvom „Ishi" o americkom indiánovi, čo pred vyše storočím prešiel celé severné Kalifornské vrchy a takmer zahynul od hladu. Našiel ho farmár, ktorý šťastnou náhodou poznal antropológa z Prírodovedného múzea v Sanfranciskom zálive. Ten si indiána, ktorému hovorili Ishi, vzal k sebe, staral sa oňho až kým nevyzdravel a zatiaľ sa pokúšal naučiť jeho zvláštny jazyk. Antropológ bol odborník na jazyky, no túto reč nepoznal. V múzeu pre indiána postavili inštaláciu, kde prežil zvyšok života ako exponát pre návštevníkov, atrakcia predvádzajúca domorodé remeslá. Napriek Ishiho nedôstojnému koncu sa antropológ napokon naučil jeho reč a zistil, že slovo Ishi nie je meno, ale znamená „jediný." Dozvedel sa teda, že Ishi je posledný z kmeňa, ktorý padol za obeť kalifornskej zlatej horúčke. Keď bol Ishi ešte dieťa, zvyšok jeho kmeňa vyhubili choroby, čo so sebou dovliekli zlatokopi.

Jánovi, ktorý sám prežil peklo, sa ten príbeh veľmi páčil a keď si vybrali iného režiséra, bol veľmi sklamaný. Keď som mu však povedala, že v The Hollywood Reporter som si prečítala, že indiána má hrať Dennis Weaver, Ján si doslova kľakol na kolená, zopäl ruky a zvolal: „Boh ma ušetril!"

(pokračovanie v Kinečku č. 7)

—

SHARON MANN
(výkonná producentka Jána Kadára v USA)

Ján Kadár pri práci, zdroj: archív Sharon Mann

Roky, kroky, skoky... a predsa sa točí

20. výročie vzniku samostatnej Filmovej fakulty sa stalo inšpiráciou na nové zhodnotenie práce pedagógov a študentov a zároveň podnetom na prezentáciu školy smerom k odbornej i laickej verejnosti (Konferencia a zborník Metamorfózy študentskej filmovej tvorby, dokumentárny film Vlada Balca *Okrúhlych dvadsať*, vydanie dvoj DVD a výstava Roky, kroky, skoky... a predsa sa točí).

Vystaviť „hmotné objekty" sme sa rozhodli aj vzhľadom na skutočnosť, že na škole vzniká množstvo výtvarných prác, síce prednostne viazaných s prípravou audiovizuálneho diela, ale schopných samostatnej prezentácie – a to predovšetkým v Ateliéri animovanej tvorby a v Ateliéri kameramanskej tvorby a fotografie.

Z tohto dôvodu základ výstavy tvoria práce študentov oboch ateliérov.

Fotografické súbory kameramanov sa viažu na tematické zadania a sú žánrovo veľmi rozmanité – od dokumentárneho prístupu až k výtvarnej fotografii. Keďže veľkoformátové fotografické zadania sa stali súčasťou výučby v ateliéri v posledných rokoch, prezentovaní sú autori z tohto obdobia – Štefan Bučka, Denisa Buranová, Peter Dúžek, Elena Gregorová, Pavol Hedmeg, Slavo Hutník, Timotej Križka, Štefan Lelovič, Ivo Miko, Juraj Mravec, Bruno Osif, Ondrej Synak, Lukáš Teren, Bohumil Trávníček, Rasťo Trizma a Tomáš Zednikovič,

Ateliér animovanej tvorby vystavuje výtvarné návrhy ku kresleným a plôškovým filmom a trojrozmerné objekty z filmov *Nazdravíčko*, *Pôvod sveta* a *Hvezdár*. Z autorov animovaných filmov sa prezentujú predovšetkým absolventi prvých ročníkov od vzniku ateliéru – Katarína Urbanová Kerekesová, Martina Matlovičová, Vanda Raýmanová, Vlado Král, Ivana Zajacová-Laučíková, Jozef Mitaľ, Martin Snopek, Peter Košťál, Ivana Šebestová, Michal Struss.

Prechod na digitálne technológie poznamenal aj výtvarné práce, ktoré vznikajú priamo v počítači a nemajú nosič na samostatnú prezentáciu. Tento typ tvorby zastupujú projekty Andreja Kolenčíka a Petra Budínskeho. Nedostatok pôvodných výtvarných návrhov doplnilo kreatívne riešenie pripravené v spolupráci so Štúdiom 727 a Ateliérmi Bonton Zlín. Vyčistené negatívy z jednotlivých animovaných filmov sa naskenovali, zložili z jednotlivých záberov do obrazov a vytlačili na veľkorozmerné kapa dosky.

Výstavu dopĺňajú aj ďalšie objekty – interaktívna telefónna búdka s výpoveďami absolventov FTF VŠMU a ich fotografie, Kinečko – malý kinový priestor na premietanie študentských filmov, protoobjekty prof. Ondreja Slivku simulujúce princípy, na ktorých je založený kinematografický obraz – zoogiroskop, praxinoskop a 3D kukátka.

Názov výstavy je parafrázou spoločného filmového dielka prvých dvoch ročníkov Ateliéru animovanej tvorby k stému výročiu kinematografie. Chceli sme ním pripomenúť skutočnosť, že fakulta aj za veľmi nepriaznivých podmienok dokázala vytvoriť zaujímavé a pôsobivé diela a umožniť tvorivú konfrontáciu dnešným študentom. Výstavu finančne podporil Audiovizuálny fond. Tvorivo a organizačne ju zabezpečili za FTF VŠMU – Andrea Biskupičová, Štefan Komorný, Dušan Kozák, Barbara Hessová, Ondrej Slivka, Ondrej Synak a študenti scénografie Divadelnej fakulty VŠMU Michal Lošonský, Ján Ptačín a Ondrej Zachar.

Výstava bude sprístupnená v priestoroch Filmovej a Hudobnej fakulty VŠMU minimálne do konca októbra 2011.

Andrea Biskupičová

KINEČKO podporuje
sppa
SLOVENSKÁ ASOCIÁCIA PRODUCENTOV v AUDIOVÍZII

záber z filmu *Free Radicals*

Experimenty (jedine) na filmovom páse

Pip Chodorov

Pip Chodorov sa narodil roku 1965 v New Yorku. Od roku 1975 sa venuje tvorbe filmov a hudobnej kompozícii. Študoval kognitívne vedy v New Yorku a filmovú semiotiku v Paríži. Okrem tvorby experimentálnych filmov sa venuje ich distribúcii, preto od 90. rokov vydáva kópie klasických diel experimentálnej kinematografie pod značkou Re:Voir Video a súbežne filmy aj vystavuje v The Film Gallery. Momentálne žije a pôsobí v Paríži.

Jeho dokument *Free Radicals: A History of Experimental Film* (2010) mapuje históriu experimentálnej kinematografie od 20. po 60. roky dvadsiateho storočia. Na Slovensku ho prvý raz premietali na festivale Fest Anča, kde bol Pip v medzinárodnej porote.

HLUK: Ako funguje distribúcia vašich filmov?

PIP: Cieľom Re:Voir je distribuovať videoreprodukcie filmov. Re:Voir znamená vidieť znova. Alebo to aj znamená re: (z e-mailu ako regarding) a voir znamená pohľad. Má to dva významy. Takže keď sa ti páčil film od Brackagea a chceš ho vidieť znova, ale žiješ v meste, kde sa nepremieta, môžeš si kúpiť DVD. Aj keď je to dosť vzdialené filmovej distribúcií, keďže filmové pásy sú stále k dispozícii. Som súčasťou filmmakers cooperative, siete filmárov, ktorá distribuuje tieto filmy na pásoch. Takže jediné, čo potrebuješ je 16 mm projektor a prázdnu miestnosť, pozveš divákov a keď každý zaplatí 5 eur, tak si môžeš dovoliť prenajatie filmovej kópie. Premietaním filmov podporujem ďalších ľudí, aby si požičiavali kópie a organizovali premietania. Dalo by sa to nazvať ekonómiou, ale pre mňa to je ekológia, lebo fungujeme ako vzájomne podporný mechanizmus, aby sme prežili. Musíme podporovať ľudí, ktorí naše filmy premietajú, podporovať spoluprácu, podporovať filmárov, inak by filmári nedostali za premietanie žiadne peniaze.

Re:Voir je trocha iná forma distribúcie. Funguje ako normálna firma, ktorej úlohou je vyrábať a predávať VHS a DVD kópie experimentálnych filmov. Diváci sú prevažne výskumníci, študenti a ľudia, ktorí majú tieto filmy radi, už ich videli vo filmovej verzii a chcú si ich pozrieť doma. Samozrejme to nenahradzuje filmový zážitok a ani to nie je mojím cieľom. Je to problém, lebo v mnohých prípadoch, keď už sú raz vonku, tak sa pirátsky premietajú napríklad v baroch a tomu sa nedá zabrániť. Ale aspoň sa o tých filmoch vie. Ako obchod to nefunguje, skôr iba prežíva. Prvá dekáda bola dobrá, v období 1995 až 2005 som neprerobil.

V roku 1998 som urobil prvé pokusné DVD a bolo to dosť biedne. Obraz vyzeral lacno, lebo kompresia mpeg2 nebola určená na experimenty a vôbec, všetko okrem originálnej verzie vyzerá nekvalitne. Dlho som odmietal robiť DVD. Technológia BluRay má síce dostatočne veľký dátový tok, no kým prišla, s VHS som veľmi nepochodil. Ľudia boli presvedčení, že DVD je kvalitnejšie ako VHS, čo nie je pravda, lebo je to iba iný a stále neadekvátny formát. Podaktoré filmy dokonca pôsobia lepšie na videopáske ako na DVD, najmä tie, kde je každé políčko iné. Takže, keď som porovnal verziu Criterion Brackageovho *Mothlight* na DVD s mojou verziou VHS, na videu som ponúkol oveľa viac informácií. Ale ľudia boli zmanipulovaní hrou korporácií, že DVD je lepšie a videopásku už nikto nechcel. Preto som DVD buď musel začať vyrábať, alebo celú spoločnosť zavrieť.

Dúfam, že sa mi podarí vydávať BluRay, aj keď jeho kvalita stále nie je ideálna a je to dosť nákladné. Nie je dôležité, či na tom zarobím. Skôr, že filmy sú k dispozícii, že filmári dostanú za ne peniaze, že ľudia tie filmy nájdu, keď ich chcú vidieť a nechcú nekvalitné pirátske verzie.

HLUK: Re:Voir vydáva aj súčasnú alternatívnu kinematografiu?

PIP: Mám odmietavý postoj k vydávaniu filmov, ktoré sa ešte nepremietali z pásu. Filmár za mnou príde a chce, aby som mu jeho práce vydal. Väčšinou ho požiadam, aby sme počkali, kým sa film odpremieta čo to dá, lebo pre dobro filmu je lepšie, aby bol prezentovaný ako film. Inak nemá svoj život. Väčšinou s tým ľudia nesúhlasia a vydajú to niekde inde. Zameriavam sa najmä na staršie práce, hoci určite treba vydávať aj súčasné diela. Doteraz som ročne vydával tri historické a jednu súčasnú kolekciu. A súčasnou myslím filmy posledných dvadsať rokov, nie tie úplne najnovšie. Sústreďujem sa najmä na panorámu historicky významných prác.

HLUK: Odkedy sa zaujímate o film?

PIP: Prakticky od detstva. Nakrúcal som už ako šesťročný. Vtedy som nevidel rozdiely medzi hraným filmom, dokumentom, experimentálnou animáciou či abstraktným filmom. Rád som zakladal filmy do premietačky, rád som videl obrazy na stene a všetko bolo dobré. A až keď som mal 23 rokov a pozvali ma do Fillmakers Cooperative, som si uvedomil, že som experimentálny filmár. Dovtedy bolo pre mňa všetko iba film.

HLUK: Ste z rodiny, ktorá bola so samotnými tvorcami experimentálnych filmov v úzkom kontakte. Ako ste ich filmy vnímal v detstve, keď boli nové?

PIP: Sú to filmy, ktoré som videl ako malý, mám ich rád a dodnes ich púšťam. Preto sú aj v mojom dokumente, ktorý hovorí o vývoji filmu ako umenia. Od najjednoduchšej dadaistickej abstraktnej animácie po komplexnejšie grafické animácie, po koncepčné veci, kde sa všetko sústredí okolo myšlienky „čo všetko môže byť filmom“. Je to príbeh.

Filmy, s ktorými som vyrastal, napríklad *Symetrics* od Stana VanDerBeeka, sú stále svieže a zaujímavé aj dnes. Sú abecedou experimentálneho filmu, lebo práve tie sa všade premietajú. Môže to byť medvedia služba pre všetkých filmárov, ktorí sa bijú o pozornosť, ale pre ľudí, čo neboli v kontakte s experimentálnym filmom, sú tieto filmy stále zaujímavé, bohaté a nové. Preto som si ich vybral.

HLUK: Aké sú šance súčasných mladých filmárov, ktorí chcú pokračovať v tradícii alternatívnej kinematografie?

PIP: Tradícia alternatívnej kinematografie je zaujímavý termín. Tradícia hovorí, že alternatívny film ide práve proti tradíciám. Ak ho chceš robiť teraz, chceš porušiť pravidlá a vytvoriť niečo nové. Nechceš ísť v šľapajach predošlej generácie. Takže dadaisti, flux, lettristi, prakticky každé hnutie si povedalo: „Poďme urobiť niečo nové, niečo, čo film ešte neurobil“. Niekto, kto sa chce tomu venovať teraz, môže odradiť, keď vidí čo všetko tu už bolo a nevie, kde začať. No tak to bolo aj v 60., 70., 80. a 90. rokoch. Ľudia stále dokážu nájsť nové možnosti ako s filmom pracovať. Napríklad aj tým, že berú nápady z minulosti a dávajú im nové smerovanie. Je toho veľa, nad čím sa dá rozmýšľať, čo sa dá urobiť, do čoho sa dá film dotlačiť. Kto sa chce experimentálnej kinematografii venovať, musí byť dostatočne zvedavý, kreatívny a trpezlivý, aby niečo nové objavil.

Otázkou zostáva, čo je to úspech experimentálneho filmára. Napríklad Stan Brakhage bol najvyprofilovanejší a najúspešnejší, učí sa o ňom, dokonca mu po smrti na Oscaroch venovali až 30 sekúnd, ale nikdy nebol schopný žiť zo svojich prác. Experimentálny film totiž nie je zberateľská komodita na trhu s umením. Neexistujú unikáty, ktoré možno predať, lebo filmový pás nemá večnú trvácnosť, nie je v limitovaných edíciách. Ani z pohľadu experimentálnej filmovej distribúcie nie je možné mať takú návštevnosť ako napríklad Spielberg. Takže tí, čo sú úspešní a posúvajú hranice filmu a vytvárajú nádherné a zaujímavé veci, naozaj nemajú žiadnu návratnosť. Teda okrem radosti z prezentovania a spätnej väzby divákov. Je to veľmi puristické a altruistické, keď príde na zdieľanie svojej práce s ostatnými. Myslím, že práve tak sa udržiava čistota tohto umenia. Napriek tomu je to zaujímavá vyhliadka pre tých, čo chcú stráviť svoj život robením abstraktných experimentálnych filmov, nechcú učiť, či mať iné zamestnanie a byť zatratení.

HLUK: Alternatívne filmy boli svojbytné, teda samotná projekcia bola ich cieľom. Dnes sa stávajú základom ďalších diel, alebo ich výkladov. Nemé filmy Stana Brackagea sa dočkali zvukovej kulisy, napríklad v podobe albumu

CINEMATIK
MEDZINÁRODNÝ FILMOVÝ FESTIVAL PIEŠŤANY | 9. – 15. SEP 2011
Kinečko ťa vezme na Cinematik zdarma!
Nechaj si potvrdiť Kinečko s kupónom v akreditačnom centre a dostaneš lístok na jednu projekciu podľa vlastného výberu zdarma.*
* Vstupenka bude vydaná po predložení časopisu Kinečko v akreditačnom centre MFF Cinematik v Dome umenia. Na jeden časopis bude vydaná jedna vstupenka pre jednu osobu na jednu festivalovú projekciu. Po vydaní vstupenky si festival vyhradzuje právo časopis označiť.
žijeme filmom. www.cinematik.sk

Záber z filmu *Free Radicals*

koncipovaného ako možná súčasť jeho filmov. Máme vek nových médií a film už nebýva úplne samostatným médiom.

PIP: Všetkých experimentálnych filmárov, ktorých poznám a ktorí robia s filmom a nie s videom, nezaujímajú digitálne subkultúry, či populárna kultúra. Aj keď existuje aj veľa ľudí, ktorí experimentujú s videom a umením digitálnych médií, podieľajú sa na vytváraní globálnej kultúry a ich práce sú súčasťou gestaltu digitálneho umenia. Ľudia, ktorí robia s filmom, robia všetko ručne, používajú chemikálie a kopírky a ich cieľom je premietať v kine, v pohodlí na veľkom plátne, teda na festivaloch, či v distribúcii co-opu. Nie za peniaze, iba kvôli myšlienke ukázať film ako film. Digitálna kópia tohto filmu funguje skôr ako náhľad.
Nemyslím si, že by Brackage bol nadšený, keby jeho práce boli nejako inak reprodukované. Aj počas života niekoľko ráz opakoval, že jeho filmy by sa mali prmietať ako nemé. Keď sa dozvedel, že niekto chce urobiť premietanie s hudobným sprievodom, povedal: „To je naozaj proti všetkému, čo sa snažím povedať, ale keď to naozaj chcú urobiť, tak nech to vyskúšajú“. Ale vnútorne s tým nesúhlasil. Pre neho bol vizuálny aspekt jeho filmov natoľko bohatý, že to dokonca považoval za obrazovú hudbu, symfóniu pre oči. Preto akýkoľvek hudobný sprievod bol pre neho ako počúvať jedným uchom Mozarta a druhým Beethovena. Trval na tom, aby to boli nemé umelecké diela, podobne ako maľby, alebo sochy. Nesnažil sa ani povedať, že ostatní filmári by nemali robiť so zvukom. Jemu osobne však obraz úplne stačil.
S pretváraním však experimentujú aj filmári. Found-footage je vlastne tá istá myšlienka, teda zoberieš niekoho prácu, prestriháš ju a vytvoríš niečo nové. Takže vlastne ani nemôžeme vyhlasovať, že sa to nesmie, lebo to sami robíme. (smiech) Na druhej strane sa veľmi netešíme na nové verzie našich filmov. A aj keď som nejakému filmárovi poslal práce študentov, ktorí niečo podobné urobili, často nereagujú, alebo nie sú nadšení. Radšej si želajú, aby takéto dielo prirodzene zaniklo.

HLUK: Aj to je porušovanie pravidiel.

PIP: To je pravda. Ale ľudia, ktorí sú (čo sa vytvárania týka) úplne otvorení, sa zvyknú voči reprodukcii úplne uzavrieť. Francúzski Lettristi boli v tomto extrémne vtipní a snažili sa navzájom tromfnúť. Jeden vymyslel druh umenia infinitessimo, teda že v matematike sú isté čísla, ktoré sú infinitessimo – frakcie frakcií. Vychádza to z matematiky iracionálnych čísel, ktoré nemôžu byť kompletne napísané, čo celkovo vedie k imaginatívnemu umeniu. Keď chcel niekto ísť až za tento horizont, za hranice imaginácie, povedal, že robí infinitessimo. Niečo ako: „Dobre, ty robíš imaginatívne umenie, dobre, ale to moje je tak ďaleko, že už ani nie je imaginatívne“. A potom niekto ďalší prišiel a povedal, „ja robím anti-infinitessimo“. A takto išli až k hraniciam konceptuality.
Dá sa ísť stále ďalej každým smerom, a dovoliť, alebo nedovoliť ľuďom sa na tom podieľať. Preto existujú filmy ktorých súčasťou vzniku sú aj diváci. Napríklad práce lettristu Mauricea LeMatreacea boli extrémne dočasné, lebo nútili divákov byť súčasťou diela. Diváci mohli maľovať priamo na surovinu, čím sa dielo môže stále vyvíjať, aj po smrti autora. A stredobodom filmu je stále autor, aj sto rokov po smrti je to stále jeho práca. Niekto myslí dopredu a necháva ideu času otvorenú, kým ostatní považujú podpísaný obraz za hotový.

HLUK: Ako túto kinematografiu ovplyvnil nástup videa v 60. rokoch?

PIP: Niektorí ho prijali, niektorí nie. Niečo podobné sa stalo s maľbou, keď bola prvý raz predstavená fotografia. Zrazu tu bola nová technológia, ktorá bola schopná reprodukovať výjav, alebo osobu, kým maliari sa to po celé storočia snažili dosiahnuť ručne. Prvou vecou, čo ľudia povedali bolo, že toto nie je umenie, iba stláčanie gombíka. A maľba je umenie. Reakciou fotografie bola ambícia byť viac umeleckou, využívajúc blur, efekty vytvorené v tmavej komore… A zrazu už fotografia nebola taká realistická a bola viac umelecká.
Potom prišiel Muybridgeov dôkaz o tom, ako kôň beží, lebo maliari ho nedokázali zachytiť správne. Krátko na to dostala fotografia nový status – stala sa indexovou. Dôkaz, že sa niečo stalo: v emulzii nastala fyzikálna zmena, lebo niečo bolo pred kamerou. Maľba vždy bude reprezentácia mysle maliara, kým fotografia je momentkou. A v tom bolo umenie – zachytiť moment v čase. V tomto období sa maľba ubrala smerom od realizmu a fotografia tiež.
Preto keď prišlo video, ľudia, ktorí ho prijali, boli zaujatí tým, že môžu robiť veci naživo. Spätná väzba obrazu, Nam June Paikov magnet pri obrazovke, to všetko boli zaujímavé experimenty, ale iba malá skupina umelcov prešla z filmu na video. Video skôr iba vyskúšali.
Video aj film zostali vo vlastnom svete a veľmi sa nemiešali. V 80. rokoch, keď ľudia začali kopírovať svoje filmy na video, veľa filmárov nebralo VHS ako to správne médium na reprodukciu svojich prác. Skôr video tolerovali a ponúkli tak svoje práce do distribúcie, na festivaly a do škôl. Krok za krokom začali byť veci hybridné. Nakrúcanie na film, digitalizácia, digitálna postprodukcia, potom možno naspäť k filmu. Dnes je veľmi ťažké tieto médiá oddeliť.
Video v 60. rokoch pomohlo filmu sa nájsť. Dovtedy muselo byť všetko na filme. Až keď prišlo video, mohol si si vybrať. Dlho bol film jednoduchší, lacnejší a dostupnejší, obraz bol lepší – teda veľa dôvodov, prečo film používať. Ale video bolo iné. Bola to nová technológia, ľudia ňou boli unesení. Maliarov v 20. rokoch podobným spôsobom zaujal film ako nová dimenzia maľby. Video prinieslo veľa nových myšlienok a umelci ho začali využívať. Okamžite sa dostalo do múzeí, galérií… Napríklad Bill Viola sa dostal do umeleckého sveta práve vďaka videu. Film v múzeách nebol, lebo to bol šoubiznis, galérie film nechceli. Filmári museli svoje filmy púšťať o polnoci v malých kinách.
Keď sa ľudia teraz rozhodnú robiť s filmom, je to pre nich nákladné. Pokiaľ nemajú, ako ja, tmavú komoru a kameru. Dokonca, keď už mám všetko potrebné, je to lacnejšie ako robiť s videom. Strihám nožnicami a páskou, mám vlastné chemikálie a nemôžem si momentálne dovoliť kvalitnú videokameru, výkonný počítač, softvér a harddisk. Ale pre ľudí, ktorí si práve vyberajú, je jednoduchšie siahnuť po digitále. Tí, čo si vyberú film, majú pred sebou ťažkú úlohu. Možno majú jasnejšiu predstavu o tom, čo chcú robiť, možno potrebujú viac času na to, čo chcú urobiť. Možno potrebujú dosiahnuť správne farby, aby urobili test a vyvolali ho a upravili to a potom všetko nastavili znova a lepšie.
Na filme je veľa zaujímavých vecí, ktoré sa nedajú vyjadriť digitálne. Film má 24 obrázkov za sekundu a digitál je vlastne elektrónový lúč. Film vytvára čas zo samostatných častí priestoru a video vytvára priestor z niečoho, čo sa hýbe v čase. Je to úplne iný prístup k vytváraniu pohyblivého obrazu. Môžeš pristúpiť k obom týmto médiám tak, ako si k nim nikdy nepristupoval, alebo sa rozhodnúť „toto je video dielo a toto je filmové dielo“. A môžeš sa zamyslieť nad významom svojej práce. Film stále disponuje vyšším rozlíšením, je citlivejší a podľa algoritmickej krivky je aj dnes schopný zachytiť viac stupňov svetla ako video. Aj s videom sa to dá, ale s veľmi drahou RED kamerou, ktorá pracuje s 10-bitovým logovaním, zachytávajúcim túto logaritmickú krivku, no stále to nepremietneš, lebo projektory sú lineárne, podobne ako monitory. Preto je ťažké pracovať s digitálnou technológiou a zachytiť ňou veci, ktoré sa dajú zachytiť obyčajnou super 8 kamerou.

HLUK: Aká je budúcnosť nezávislej kinematografie?

PIP: Filmári dnes spájajú svoje prostriedky a vytvárajú spoločné laboratóriá. Je stále ťažšie používať komerčné filmové laboratóriá na vyvolávanie a výrobu pozitívov. Práve vďaka novým technológiám veľa týchto laboratórií končí prevádzku a ich vybavenie sa dá lacno odkúpiť, alebo doslova vybrať z koša. Takto sme v roku 1996 vybudovali v Paríži laboratórium a sme súčasťou siete tridsiatich takýchto laboratórií po celom svete. Väčšina je v Európe, ale sú aj v Kórei či Kanade. Je úžasné, že filmári už prebrali výrobný proces. Je to pre nás zaujímavé, keďže ide skôr o do-it-yourself podmienky, ako niečo profesionálne. Nechceme filmárom ich práce iba vyvolať, my im ukážeme ako na to a urobia si to sami. Bojím sa, že Kodak prestane vyrábať filmovú surovinu a budeme si ju musieť vyrábať sami, čo je dosť náročné. Ale Fuji stále vyrába, ORWO stále vyrába… Surovina sa asi neprestane vyrábať, budú ju potrebovať filmové archívy, ktoré musia zachovávať filmy na filme, keďže digitalizácia prišla príliš skoro. Kým bude možné robiť naozaj kvalitné digitálne kópie, treba zachovať práve už existujúce filmové kópie. Dokonca veľa hollywoodskych filmov, ktoré boli nakrútené na digitál, sú uchovávané na filme. Lebo film vydrží dlhšie. Nie je to bazírovanie na celuloide. Táto technológia je jednoducho stabilnejšia, film vydrží viac ako harddisk. Preto je dôležité, aby sa film neprestal vyrábať. No ak bude dopyt po filme vďaka politike spoločností malý, Kodak zavrie. Je to dosť hlúpa spoločnosť, keďže tak urobili už niekoľko ráz za posledných 10 rokov. Preto by mohla byť budúcnosť vo výrobe vlastnej suroviny, vlastných emulzií a celkovo vo vynaliezavosti… Však my to nejako vyriešime.

—
HLUK

La Biennale di Venezia 2011

Písať o benátskom Bienále je pre teoretika umenia tak trocha úloha za trest. Je to, akoby mal športový komentátor v skratke vyhodnotiť celú Olympiádu. Pretože to, čo sa raz za dva roky deje v Benátkach, je vlastne zhustená a trošku zhysterizovaná verzia umeleckého diania všeobecne.

Maurizio Cattelan: *The Others*, 2011, foto: Kristína Revucky-Mésáros

Pre tých, ktorí bienálové Benátky ešte nikdy neabsolvovali, je v prvom rade potrebné si ozrejmiť niekoľko základných časopriestorových faktov. A predovšetkým treba zabudnúť na predstavu, že do Benátok prídete na predĺžený víkend ako turista, počas dvoch dní absolvujete výstavu v príjemnom tempe, uvidíte všetko dôležité, zájdete do Chrámu Sv. Marka, kúpite si benátske zrkadlo, a plní umeleckých (a iných) zážitkov odcestujete domov. Zmysluplná návšteva benátskeho Bienále sa podobá umeleckému maratónu, po ktorom sa oplatí vziať si ešte deň-dva dovolenky.

Bienále je niekoľkomesačný festival súčasnej kultúry, ktorej súčasťou je samostatná prehliadka súčasnej architektúry, filmu, hudby, tanca, divadla a veľký historický archív. Benátske Bienále sa dnes pýši už úctyhodným 54. ročníkom. Od začiatku tridsiatych rokov sa v rámci Bienále pravidelne koná aj divadelný, hudobný a filmový festival (mimochodom, ako prvý filmový festival vôbec).

Bienále sa koná na mnohých miestach v rámci Benátok, pričom centrom diania sú výstavné priestory Giardini a Arsenale. Najdôležitejším výstavným priestorom sú Giardini, v ktorých sa nachádza ústredný pavilón a pavilóny jednotlivých krajín. Stojí tu 28 permanentných pavilónov, ktoré pravidelne využíva 30 krajín. K nim sa každoročne pridáva početné množstvo iných krajín, ktoré vystavujú v Arsenale alebo si prenajmú priestory menších galérií v meste. Tento rok bolo na Bienále oficiálne zastúpených 89 krajín. Výstavy v národných pavilónoch pred celým svetom odprezentujú (resp. by mali odprezentovať) to najlepšie z umenia svojej krajiny. Konzistentnosť má do tohto medzinárodného supermixu vnášať ústredná kurátorská výstava. Tento rok nesie názov ILLUMInations a jej autorkou je švajčiarska kurátorka Bice Curiger. Do výstavy zahrnula 83 umelcov z rôznych krajín a rôznorodého zamerania, pričom kuriozitou tohto ročníka bolo vystavenie impozantných plátien od starého majstra, Jacopa Tintoretta. Tento výber je zároveň formuláciou vzletnej myšlienky výstavy – uprednostniť experiment pred overenými cestami, nekonvenčnosť pred nasledovaním trendov a hold slobode ducha v akejkoľvek forme a kontexte. Výstava mala vybrať viac „inšpiratívnych outsiderov“ namiesto slávnych mien. Pri výstave takéhoto typu a rozsahu je však akákoľvek koncepcia ťažko udržateľná a prominentné mená či spektakulárne diela sú nakoniec aj tak vždy to, čo si z výstavy najspoľahlivejšie zapamätáme.

Osvietená výstava

Už pri vstupe do ústredného pavilónu návštevníka z apatie spôsobenej teplom vytrhne sochárske dielo Maurizia Cattelana s názvom Others, ktoré pozostáva z 2 000 vypchatých holubov po celom pavilóne v Giardini. Holuby sediace na trámoch a vo výklenkoch budovy predstavujú fiktívnu hrozbu pre hlavy a oblečenie návštevníkov a hrajú sa s divákovým pocitom neustáleho ohrozenia a možného zásahu „zhora“. Najlepšie dielo fungovalo vo výstavnom priestore s už spomínaným Tintorettom. Tam sa k obave o oblečenie a dôstojnosť nevdojak pridal aj nepríjemný pocit ohrozenia vzácnych starých diel, čo vnímam ako mimoriadne vydarené kurátorské gesto. Kurátorka výstavy sa zjavne v celom poskytnutom výstavnom priestore snažila diváka udržiavať v neustálej pozornosti – náročnejšie diela sa striedali s interaktívnymi inštaláciami, mladí experimentálni umelci so superhviezdami. Pri množstve diel, ktoré absolútne zaplavujú myseľ diváka, sa oplatí sústrediť pozornosť napríklad na inštaláciu video-obrazov Prisma od Pipilotti Rist, popustiť uzdu kreativite a pohrať sa s plastelínou v rámci procesuálneho diela s názvom #Jan25 Normy Jeane, alebo sa nechať vtiahnuť do strojového dialógu hovoriacich hláv a absurdno-lingvistických videí Nathaniela Mellorsa. V Arsenale je neprehliadnuteľná procesuálna sochárska inštalácia Švajčiara Ursa Fichera, ktorý necháva sochy vytvorené z vosku pomaly horieť a roztekať sa po podlahe. Národne cítiacich návštevníkov určite poteší aj prítomnosť Romana Ondáka, slovenského výtvarníka medzinárodného formátu, ktorý na Bienále vystavuje dielo Time Capsule, založené na udalostiach okolo baníckej tragédie v Čile. V centrálnej časti Arsenale sa dá z hektiky príjemne uniknúť pri porotou ocenenej „nekonečnej” videoprojekcii Clock (24 hodín filmových zostrihov s témou času), ktorej autorom je americký umelec Christian Marclay. Na svoje si v sekcii Illumination prídu aj lovci „slávnych mien”, ktorí budú môcť absolvovať povinnú jazdu od Cindy Sherman cez Sigmara Polkeho až po Monicu Bonvicini.

Najväčším ťahačom Bienále však pre divákov stále zostávajú národné pavilóny. Ak nie z čistej túžby po poznaní kultúrnych odlišností a strete s inou kultúrou „exotických” krajín, tak aspoň zo zvedavosti (a miestami zo škodoradosti), ako sa ktorá krajina s úlohou prezentovať „to svoje najlepšie“ vyrovnala. Ako sa dá predpokladať, kvalita prezentácií jednotlivých krajín značne kolíše a prináša rôzne nepredvídateľné situácie, politické machinácie a miestami takmer bulvárne senzácie. Tento rok s maslom na hlave jednoznačne vyhralo hostiteľské Taliansko, ktoré kurátorovaním svojej sekcie poverilo istého Vittoria Sgarbiho (mimochodom človeka blízkeho prezidentovi Berlusconimu), známeho svojím negatívnym postojom k súčasnému umeniu. Na svoju výstavu príznačne nazvanú „L'Arte non è Cosa Nostra” prizval 200 pod-kurátorov, teda sebou vybraných „intelektuálov” (okrem iných rôznych politikov a televízne celebrity), aby vybrali umelcov a ich diela demokraticky odprezentovali v rámci talianskeho pavilónu. Návštevník sa tak naraz ocitol na výstave hodnej lokálnej prehliadky sympózia miestnych umelcov v Hornej Orechovej alebo výkladu Diela na Obchodnej v Bratislave.

Táto tragikomická pikantéria však nič nemení na fakte, že mnohé krajiny pristupujú k Bienále s patričnou zodpovednosťou a úctou k inštitúcii (a k sebe samým), a do prezentácie investovali množstvo času, odbornosti – a peňazí. V top trojke tohto ročníka sú britský, rakúsky a nemecký pavilón, ktoré predstavili najnáročnejšie inštalácie a projekty. Na vstup do týchto pavilónov sa stoja hodinové rady, v ktorých sa často ozývajú rozhovory a odhady, koľko ktorá inštalácia stála.

Niečo z našej záhradky – národné pavilóny

Veľká Británia si pre svoju prezentáciu vybrala projekt Mikea Nelsona I, Impostor, ktorý je zreplikovaním staršieho diela z Bienále v Istanbule (2003). Pokiaľ sa o diele neinformujete dopredu, čaká vás vnútri prekvapivá a neľahko čitateľná inštalácia zanedbaného interiéru mediteránneho typu s inventárom, schodiskami a dokonca nádvorím, kde sa miestami objavujú „zátišia” so surovým fotografickým materiálom, miestami zdanlivo zabudnuté a zaprášené kusy nábytku a náradia. Ide o prenesenie jednej reality do druhej, pokus o verné zreprodukovanie miesta (a času), a symbolické prepojenie dvoch kedysi najvýznamnejších obchodných miest (Benátky a Istanbul) v súčasnosti virtuálne spojených organizáciou najdôležitejších umeleckých prehliadok.

Ďalším pavilónom, na ktorý sa oplatilo stáť v rade, bol Rakúsky pavilón. Opäť išlo v prvom rade o manipuláciu s priestorom. Markus Schinwald v budove pavilónu vytvoril labyrint z bielych zavesených stien, návštevníka navádza úzkymi uličkami do slepých priestorov alebo k subtílnym dielam domaľovaných historických portrétov z 19. a 20. storočia. Priestor bol zavŕšený videoprojekciou autorského filmu Orient, ktorého témou je interakcia ľudí s priestorovými prvkami, a z nej vyplývajúce pocity spolupatričnosti či klaustrofobické traumy.

Najtemnejší, a pre mnohých aj najsugestívnejší, bol Nemecký pavilón, ktorý predstavil diela nedávno zosnulého umelca – divadelného a filmového režiséra Christopha Schligensiefa. Pavilón bol prestavaný na trojloďový priestor, akýsi chrám hrôzy (inštalácia nesie názov A Church of Fear vs. the Alien Within), s divadelnou scénou namiesto chóru (Fluxus Oratorio, replika kostola, v ktorom autor ako chlapec miništroval). Projekt vytvoril autor ako vysoko osobnú výpoveď, už s vedomím blížiacej sa vlastnej smrti. Na stenách boli premietané projekcie umelcových úzkostných videí a krátkych filmov. Pavilón bol ocenený Zlatým levom za najlepší národný prínos k tohtoročnému Bienále.

Pozornosti návštevníka by rozhodne nemali uniknúť ani Japonský pavilón, s typicky poetickou obrazovo-priestorovou inštaláciou, Kórejský pavilón so sugestívnymi technologicky dokonalými objektmi a videoinštaláciou, a Dánsky pavilón s tematicky asi najucelenejšou kolektívnou výstavou v rámci národných pavilónov. V poslednom prípade našinca poteší aj premietanie filmu Jana Švankmajera (*Zahrada*, 1968).

Benátske Bienále je obrovský kolos, ktorý má pochopiteľne svoje neduhy, miestami až príliš blízke politickým špekuláciám, korupcii a elitárstvu. Napriek tomu ide o najstarší festival umenia, s najvyššou možnou garanciou kvality (v rámci takej veľkej zrážky kultúrnych mechanizmov), ktorý poskytuje množstvo potrebného priestoru na prezentáciu a osvetu v rámci súčasnej kultúry. A mimochodom, potrvá do 27. novembra 2011!

—

DIANA MAJDÁKOVÁ

http://www.labiennale.org/en/art

Jan Žalio: *Obsazeno*. Stránka z pripravovanej autorskej knihy *Z planety ZE/MĚ*.

14 – Pozá Kino

Kinečko vystavuje

Jan Žalio a Petr Kocourek – krátky rozhovor ako pozvánka na výstavu v auguste

Na jeseň minulého roka som videla v Dome umení v Brne samostatnú výstavu mladého českého výtvarníka Jana Žalia. Nemala som vtedy veľa času – dve miestnosti, zaplnené prevažne animáciami a niekoľkými objektmi, som musela prebehnúť tak za desať minút. Prvý dojem bol jasný – typický absolvent Fakulty výtvarných umení VUT v Brne. Jeden z tých pankáčov, čo sa s tým proste „nepárajú“, a čo na niekoho z bratislavského prostredia pôsobia vždy trochu ako mimozemšťania. Žaliove krátke animované loopy pripomínali detské čarbanice. Surrealistické motívy, kde sa prelínala absolútna banalita s takmer moralizujúcimi témami, pôsobili až trocha psychopaticky. Možno aj vizionársky. Nebola som si istá, či som sa na tej výstave mala baviť, alebo interpretovať a skúmať jednotlivé animované scénky. Jedno však bolo zrejmé už po tých desiatich minútach – Žalio bol vo svojom prístupe dôsledný. A zaujal ma aj v rámci toho brnianskeho kontextu. Môj dojem potvrdila jeho stránka – otrasne neusporiadaná koláž flashových animácií a gifov, s ktorou som sa vedela vyrovnať oveľa lepšie než môj prehliadač. Páčilo sa mi to. S Janom sme sa dohodli, že mu spravíme v Bratislave výstavu. Jan Žalio plus hosť – Petr Kocourek. O niečo záhadnejšia postava, tiež prevažne animátor, s podobnými tvorivými postupmi, no s odlišným, statickejším a meditatívnejším výrazom diel. Pred samotnou výstavou som im ešte položila niekoľko otázok. Odpovede boli také isté, ako Žaliove a Kocourkove animácie. Neviem, či som ich vôbec pochopila. Viem však celkom určite, že prvá výstava v produkcii Kinečka v bratislavskom priestore HotDock bude stáť za to. A rada by som vás na ňu pozvala.

GP: Na začiatku by som chcela počuť niečo o vašej tvorbe od vás oboch. Ako by ste svoje diela charakterizovali? Ako by ste sami seba zaradili na „scéne“ súčasného vizuálneho umenia?

JŽ: Permanentná neistota a osobný hazard. Na scéne súčasného umenia by som to videl niekde ako „vedľa jak tá jedľa“. Brno Praha Březolupy. Najlepšie grafity sú na dedine.

PK: Niečo mezi maľovávankami a šetričom obrazovky. S tou jedľou súhlasím.

GP: Diela vás oboch sú vyslovene low-fi. Prečo? Považujete low-fi vedome za svoj vyjadrovací prostriedok? Čo by vaše videá stratili, keby boli zrazu „premakané“ do detailov? Alebo sa vám proste len nechce tráviť tak veľa času nad vašimi prácami, potrebujete konať rýchlo a stačí vám myšlienku len tak načrtnúť?

JŽ: Po štyroch low-fi rokoch strávených na FaVU v Brne v ateliéri Video som sa vlastne nič veľmi dobré nenaučil, možno len vyexportovať video. Nebol čas. Ako to prišlo, tak to aj bolo – veľa nápadov a trocha chaos. Maliar rendrujúci v plenéri. Je to predsa veda! Snažím sa to premakávať, ale je pravda, že horší záznam je niekedy napínavejší a vzrušujúcejší. Pohybujem sa v čase muchy a teniskách vlka.

PK: Kedysi ma k low-fi prinútil jeden animačný program z 80. rokov, ktorý mal veľmi zlé rozlíšenie, Akosi mi to prischlo k srdcu. Dostalo sa to aj do audia, kde väčšinou

PRICHÁDZAJÚ ZÁSADNÉ ZMENY?

Na ministerstve kultúry sa pripravuje novelizácia audiovizuálneho zákona. Pre Audiovizuálny fond (AVF) sa hľadá nástupca Zuzany Gindl-Tatárovej. Všetko nasvedčuje tomu, že sa blížia zmeny, ktoré zásadne ovplyvnia celý slovenský audiovizuálny priestor na najbližšie roky. Diskusia je viac než potrebná. Ide o rozsiahle témy, ktoré si zaslúžia hlbší pohľad. Preto vám teraz ponúkame možnosť prečítať si prvú časť rozhovorov, ktoré sme viedli so zástupcami dvoch organizácií združujúcich producentov, výrobcov audiovizuálnych diel a to Slovenskej asociácie producentov v audiovízii (SAPA), za ktorú nám odpovedal Marian Urban (MU) a Asociácie nezávislých producentov (ANP), ktorú v tomto rozhovore reprezentuje Ivan Ostrochovský (IO). Rozhovory prebiehali samostatne. Jeden na Letnej filmovej škole v Uherskom Hradišti, druhý v strižni v Bratislave. Otázky boli rovnaké, odpovede si môžete práve teraz prečítať, porovnať a zhodnotiť sami.

EP: Mohli by ste na úvod čitateľom KINEČKA predstaviť organizáciu SAPA a jej prínos pre slovenský audiovizuálny priestor?
MU: Občianske združenie SAPA vzniklo na začiatku tohto tisícročia. V čase pred jeho vznikom sme pociťovali roztrieštenosť a prevládajúci chaos v audiovizuálnom prostredí na Slovensku. Napriek tomu, v tom období sa produkovali úspešné a zásadné filmy slovenskej kinematografie. Legislatíva však nefungovala. Dôvodom vzniku SAPA bolo teda najmä riešenie zásadných otázok súvisiacich s audioväzbou a špeciálne kinematografiou a tak sme sa pokúsili zoskupiť majiteľov a správcov rozhodujúceho počtu copyrightov. Nevyhnutným bolo aj členstvo Slovenského filmového ústavu. Takýmto spojením sa vytvorilo portfólio takmer 8000 filmov a mohli sme požiadať o licenciu na kolektívnu správu práv výrobcov zvukovo-obrazového záznamu audiovizuálneho diela[1]. Súčasne sme sa rozhodli načrtnúť zásadne novú koncepciu systému podpory a rozvoja audiovizuálneho prostredia, predovšetkým tvorby, distribúcie, ale aj vývoja filmových projektov. V prvom rade bolo nevyhnutné zmeniť legislatívu, konkrétne pripraviť a prijať základné zákony: audiovizuálny zákon a zákon o fonde. Následne bolo dôležité zosystematizovať podporu rozvoja a to prostredníctvom vytvorenia dvoch zásadných zdrojov a opôr systému; prvý z audiovizuálneho fondu, druhý vyriešením koncepčnej podpory nezávislej audiovizuálnej tvorby z verejnoprávnej Slovenskej televízie.[2] Pre realizáciu ďalšieho konkrétneho prínosu pre slovenské audiovizuálne prostredie SAPA získavala a získava finančné prostriedky nielen na základe naplnenia licencie pre výkon kolektívnej správy, ale aj od zahraničných partnerov, z členského, darov, či samostatne vyvíjaných projektov a služieb. Tieto využívame hlavne na propagáciu a prezentáciu slovenskej kinematografie na Slovensku a v zahraničí. SAPA iniciovala a realizovala prvýkrát v roku 2002 prezentáciu slovenskej kinematografie na Marché du film počas filmového festivalu v Cannes, a to bez akejkoľvek štátnej podpory a len z vlastných zdrojov. V súčasnosti sa táto prezentácia uskutočnila už ôsmy raz a to pod záštitou SFÚ. SAPA je však naďalej spoluorganizátorom a finančným partnerom. Taktiež sme iniciovali príbuzný projekt propagácie slovenskej kinematografie aj v rámci filmového festivalu Berlinale v Berlíne. Na Slovensku podporujeme najmä uvádzanie slovenských nezávislých filmov do kinodistribúcie. Takúto podporu dostali v tomto roku filmy *Cigán*, *Nickyho rodina*, *Nesvadbovo*. V minulosti okrem iných mnohé aj výnimočne úspešne filmy ako *66 sezón*, *Muzika*, či *Osadné*. Iným druhom podpornej aktivity bol projekt 3 dni pre slovenský film, ktorý sme realizovali v minulom roku počas Art Film Festu. Bola určená pre európskych distribútorov a nákupcov filmov pre televízie a jej výsledkom bol predaj štyroch slovenských filmov do zahraničia. Podporujeme však aj iné projekty súvisiace s prezentáciou a propagáciou slovenskej audiovizuálnej kultúry a prostredia, napríklad filmový festival Febiofest, či časopisy[3] o slovenskom filme.
EP: Má prebehnúť novelizácia predpisov týkajúcich sa audiovizuálneho priestoru, konkrétne Audiovizuálneho zákona. Aké sú názory SAPA na priebeh tejto novelizácie a aké máte konkrétne návrhy?
MU: Ide o zásadnú otázku, ktorú musí riešiť audiovizuálna obec spoločne. Verziu zákona o Audiovizuálnom fonde, zaručujúcu štátnu podporu v určitej výške sa podarilo prijať až počas ministrovania Mareka Maďariča[4]. Medzi základnými princípmi našej verzie zákona a jeho definitívnou podobou však nastal posun a vznikli viaceré nedostatky. Tieto podľa SAPA spočívajú najmä v základných riadiacich a výkonných systémoch Audiovizuálneho fondu. Riešenie chceme hľadať prostredníctvom verejnej diskusie predovšetkým producentov, tvorcov, ministerstva kultúry a prispievateľov do fondu[5]. Máme niekoľko variantných riešení, jednou z koncepcií je ponechať rozhodovanie o finančných prostriedkoch hlavne zástupcom producentov, tvorcov a distribútorov. Samotní prispievatelia by mali figurovať v dozornej rade AVF. Ďalším dôležitým bodom v prípade novelizácie predpisov je zaručenie stabilnej výšky podpory nielen zo štátneho rozpočtu[6], ale aj od ostatných prispievateľov. Nevyhýbame sa ani riešeniu otázky konfliktu záujmov, ktoré by však malo rovnako vyplývať z verejnej diskusie, a to z dôvodu rôznorodosti pohľadov na túto problematiku vo svete. Nikde to nie je dokonalé, ale až také utilitárne výhrady a diskusie ako odzneli na Slovensku – to zrejme nebolo nikde. Jednoznačne by mala vzniknúť štúdia venovaná porovnaniu rôznych európskych systémov podpory kinematografie. Ale za najdôležitejšiu považujeme otvorenú odbornú diskusiu, ku ktorej vyzývame aj formou tohto rozhovoru. Či naozaj prebehne, závisí hlavne od ministerstva kultúry.
EP: Koho navrhla SAPA za nástupcu Zuzany Gindl-Tatárovej v Audiovizuálnom fonde?
(Pokračovanie na poslednej strane)

Poraď si sám

spracúvam nahrávky z kazetového diktafónu a podobne. Pixely a chyby sú pre mňa slobodnejšie, živšie. Veľa toho vzniká v procese – nepracujem so žiadnym scenárom.
GP: Na niektorých videách sa objaví, či už v názve, alebo v obraze, odkaz na samotnú tvorbu daného videa. Je pre vás animácia témou? Šlo by vaše veci prepísať aj do iného média?
JŽ: Prvé kreslené videá, alebo skôr obrazy, vznikali z potreby vypadnúť z tradičných statických formátov. Jednoducho za sebou kladiem akési drobné „trhnutia“, ako v 7000 metroch nad morom bez kyslíku. Automatika, voľnosť, spojenie, poriadok – vo vnútri chladnokrvného programu počítača. Len čo sa nadýchnem, tak to začne existovať. Ľavá – pravá, dopredu v čase. Príbehu sa neubránim. Analyzujem, strihám, pomenúvam, zavrhujem a po čase znovu beriem späť. Túžim po jednom statickom obraze, ktorý bude za mňa môcť chodiť. Hlavne do roboty.
PK: Áno aj nie. Možno ozvučená maľba.
GP: Zo zvedavosti som si skúšala pustiť niektoré vaše krátke filmy najprv bez zvuku. Vizuálna zložka sa mi najprv zdala vyslovene komická, prípadne mierne banálna. Zvuk však jasne doplnil niektoré práce o pocit závažnosti, takmer potrebu hľadať v niektorých videách hlboké odkazy. Dokopy to však sedelo. Nakoľko vedome hľadáte balans medzi vážnosťou a banalitou? Ak to trocha nadsadím, chcete divákom svojimi prácami vstúpiť „do duše“? Naštve vás, ak sa niekto na vašej výstave v Bratislave bude len smiať?
JŽ: Zvuk je pre mňa to isté čo kresba. Vydávam zvuky, relaxujem, okopávam, nahrávam, brúsim, kurvím, tvarujem. Moment prekvapenia. Nechcem nikomu vstupovať do duše – nech si do nej vstupuje každý sám. Zdravím všetkých divákov.
PK: Určite sa nesnažím tlmočiť niečo hlboké, sú to len subjektívne čmáranice. A poteší aj to, ak sa na tom budú ľudia smiať.
GP: Ako sa vám spolupracuje, v čom vidíte príbuznosť vašich prác? Ovplyvňujete sa navzájom? Bude pre vás ľahké sa dohodnúť na spoločnej výstave, prípadne ako to bolo v minulosti?
JŽ: S Petrom sa poznáme z Fakulty výtvarných umení VUT Brno. Mám rád jeho surové „obrazy“, predovšetkým osobitý zvuk, ktorý ma veľmi ovplyvnil. Teším sa na spoločnú tvorbu.
PK: Poznáme sa už dlho, niekedy si prehadzujeme svoje audiovizuálne skládky a transformujeme ich. Určite tam bude aj nejaký vplyv. Robiť spolu výstavu pre nás určite nebude problém. Zradiť nás môže len technika.

—
GP

Jan Žalio a Petr Kocourek: Já sám ty sám to je jasan.
17. 8. – 2. 9. 2011, Vernisáž: 16. 8. 2011 o 19.00
HotDock, Grösslingova 21, Bratislava

http://hotdock.sk
http://zaliozalio.sweb.cz
http://kocoureg.sweb.cz

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
PhDr. Jitka Madarásová

fotograf
Tereza Križková (TK)

grafický dizajn
Pavlína Morháčová (pavka.sk)

tlač
SOŠ Polygrafická

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

KINEČKO vychádza
raz za 2 mesiace.

www.kinecko.com

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:

AUDIO VIZUÁLNY FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom

Obrazová hádanka na titulke
Odpoveď na hádanku z minulého KINEČKA je John Boorman: *Zardoz*. Za správnu odpoveď získava Marek Trúsik celoročné predplatné Kinečka a tričko s vizuálom filmu *25km²*. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na kinecko@kinecko.com.

MU: Odpoveď je jednoduchá. Vzhľadom na úpravu konfliktu záujmov sme nemohli navrhnúť producenta, ktorý aktívne vyvíja a realizuje projekty. Našimi základnými kritériami boli tvorivé výsledky, skúsenosti s produkovaním filmov a žiadne škandalózne pozadie. Na základe uvedeného nastal v SAPA jednotný súhlas s prof. Ondrejom Šulajom, ktorý je autorom množstva realizovaných scenárov slovenských filmov, ako aj bývalým rektorom VŠMU a tak de facto ako aj de iure je producentom s dlhoročnými skúsenosťami.

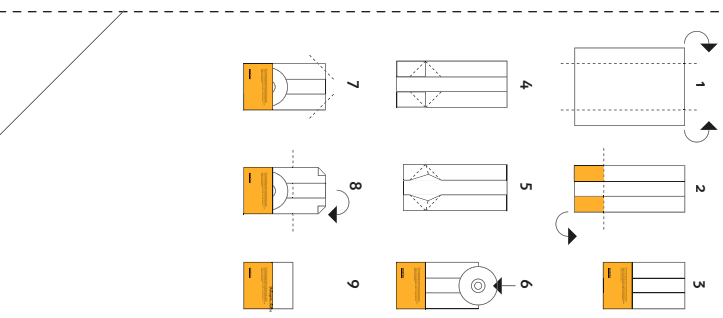
EP: Mohli by ste na úvod čitateľom KINEČKA predstaviť ANP ako organizáciu, jej aktivity a jej prínos pre slovenský audiovizuálny priestor?
IO: V prvom rade musím upozorniť na to, že nie som zástupca ANP, ale iba jej člen. Našim zvoleným zástupcom je Peter Kerekes. ANP vzniklo predovšetkým na profesijnej a generačnej báze. Rozdielom oproti organizácii SAPA je, že nezhromažďuje producentov, venujúcich sa prioritne produkovaniu ale predovšetkým režisérov mladej a strednej generácie, ktorým chýbala vyhovujúca producentská základňa. Museli sa sami postaviť do úlohy producentov, aby si udržali čo najväčšiu mieru autorskej slobody. Pre slovenského filmového producenta je životne dôležité aby fungovali inštitúcie, od ktorých sa odvíja jeho činnosť. Ide predovšetkým o RTVS a AVF. Obidve boli v poslednej dobe podrobené veľkým zmenám, ktoré nie vždy zapadali do obrazu „zdravého audiovizuálneho prostredia“. Kedže sme ako producenti a tvorcovia od chodu týchto inštitúcií závislí, nemohli sme nereagovať na určité anomálie, ohrozujúce zmysel a chod prostredia. V určitom momente sme zhodnotili, že bude najvýhodnejšie spojiť svoje sily na dosiahnutie nášho základného cieľa – aby na Slovensku vznikali hodnotné filmy, ktoré dokážu rezonovať aj v európskom, či celosvetovom meradle. Myslím, že mená ako Marko Škop, Peter Kerekes, Marek Leščák a mnohí iní tvorcovia, združení v ANP sú práve tí, ktorí sa v poslednom období postarali o propagáciu slovenského filmu vo svete. Je pravda, že diskusie ohľadne slovenského filmu sú momentálne dosť živé, ale netreba si ich vykladať ako nejaký rozpor vo filmovej obci. Pri vzniku a štruktúrovaní pre filmárov tak dôležitých inštitúcií akými sú AVF a RTVS sa logicky objaví veľa názorov na ich smerovanie a priority. To, že táto diskusia neprebieha za „zatvorenými dverami“ môže u niekoho vyvolávať pocit konfliktu. Ja túto verejnú diskusiu naopak chápem práve ako dôkaz transparentnosti jednania filmárov. Nechápem ale ako je možné, že bola takáto verejná a legitímna diskusia zneužitá na to, aby bolo zdiskreditované audiovizuálne prostredie ako celok. Je absolútne účelové a nehorázne argumentovať potrebu zásahov zo strany štátnych inštitúcií „nedostatkom jednoty“ slovenských producentov. Slovenskí filmári nie sú žiadna armáda, ktorá jednohlasne kričí poučky a heslá. Je to združenie vzdelaných a kreatívnych ľudí, ktorí majú vďaka Bohu, na vec svoje vlastné pohľady a riešenia. To z nás robí to, čo sme. Samozrejme aj v rámci nášho združenia existujú rôzne názory, čo považujem za normálne. Za jedno sme ale v jednom základnom bode. Všetci v ANP chceme, aby na Slovensku panovala priaznivá klíma pre vznik filmov. Zmeny vykonané v AVF po našich interpeláciach ukazujú, že filmárska obec dokáže svoje problémy sama pomenovať a nepotrebuje na to úradníkov, často bez orientácie v problematike. Cieľom našej interpelácie bolo odstúpenie šéfa fondu, ktorý je zhodou okolností členom SAPA, čo asi vyvolalo neprimerané nadinterpretácie, že ide o akýsi konflikt medzi ANP a SAPA, čo prirodzene nie je pravda. Samozrejme že ANP a SAPA majú na veľa vecí iný názor. Obe združenia často navrhujú iné riešenia, čo považujem za normálne a logické. Veď práve to je dôvodom združovania v iných organizáciach. Musím zopakovať, že akékoľvek vyvolávanie dojmu, že tu existuje akýsi konflikt je účelové a zavádzajúce. Čo teda považujem za náš najväčší prínos? Práve naši členovia sa pričinili o najvačšie úspechy slovenského filmu v poslednom období a dokázali sme zabrániť netransparentnému prerozdeľovaniu prostriedkov AVF. Myslím si, že ani nie za rok našej existencie to nie je málo...
EP: Má prebehnúť novelizácia predpisov týkajúcich sa audiovizuálneho priestoru, konkrétne Audiovizuálneho zákona. Aké sú názory ANP na priebeh tejto novelizácie a aké máte konkrétne návrhy?
IO: Ja osobne som bol na Ministerstve kultúry kde mi bolo povedané, že v súčasnosti je návrh v štádiu interného pripomienkovania. Podobu návrhu zákona sme nevideli, tým pádom sa nemáme ani k čomu vyjadriť. Najväčšia hrozba však súvisí s upravením spôsobu financovania AVF, návratom k starému modelu financovania a to jednostranne zo strany štátu, bez finančnej účasti iných prispievateľov. Situácia, keď výrobu filmov financoval výlučne štát tu už bola a nefungovalo to. Štát bude vždy reagovať na hospodársku situáciu a vychádzať z nej pri regulácii výšky dotácie. Práve takýmto výkyvom je nutné zabrániť. Dalšie riziko vzniká z fluktuácie politikov a teda aj názorov na priority kultúrnej politiky, ktorá sa nedá meniť každých päť rokov. Je potrebné financovanie filmu stabilizovať a nechať v chode minimálne desať-pätnásť rokov. Diverzita zdrojov, ktoré v súčasnosti prichádzajú do AVF zaručuje, že každý rok budú odvedené aspoň nejaké finančné prostriedky, ktoré zaručia potrebnú kontinuitu vývoja.
EP: Koho navrhla ANP za nástupcu Zuzany Gindl-Tatárovej v Audiovizuálnom fonde?
IO: Navrhli sme Zoru Jaurovú. Úspešne a dlho sa pohybuje v kultúrnej politike, je nám generačne blízka a vzhľadom na jej minulosť odpadajú obavy ohľadne ovplyvňovania chodu AVF v prospech svojej alebo spriaznenej firmy, ako sa to už v AVF bohužiaľ udialo. Má dobré skúsenosti s európskymi kultúrnymi inštitúciami. Chceli sme navrhnúť niekoho, kto by svojim rozhľadom a interdisciplinárnosťou mohol poslúžiť AVF. Samozrejme nie sme naivní a uvedomujeme si, že Zora je pre širšiu filmovú obec neznáma. Pravdepodobne bude do rady menovaný prof. Ondrej Šulaj, ktorého samozrejme všetci profesionálne akceptujeme. Voľbou Zory Jaurovej sme chceli zachovať „generačnú logiku“ nášho združenia a navrhnúť človeka, u ktorého bude prítomná čo najmenšia miera miešania záujmov a v budúcnosti potenciálnych rozbrojov vo filmovej obci.

—
EP

1 označenie pre producenta v zmysle slovenskej legislatívy
2 Slovenská televízia a teda aj finančné prostriedky, ktoré prerozdeľovala boli v tomto období pod silným vplyvom vtedajšej vládnej garnitúry (premiérom bol p. Mečiar, čo viac dodať)
3 aj KINEČKO aj Film.sk
4 SAPA bola nielen iniciátorom ale aj navrhovateľom základnej štruktúry zákona, ktorý v roku 2002 nebol prijatý z dôvodu využitia práva veta prezidentom Rudolfom Schusterom.
5 Základom zdrojov fondu je spojenie verejných financií (štátny rozpočet) a príspevkov od neštátnych subjektov, ktoré vo svojom podnikaní používajú audiovizuálne diela:
– verejnoprávna televízia (5 % z príjmov za reklamu a telenákup),
– súkromné televízie (2 % z príjmov za reklamu a telenákup),
– prevádzkovatelia kín (0,03 € za každú predanú vstupenku),
– distributéri audiovizuálnych diel (1 % z príjmov za distribúciu audiovizuálnych diel okrem príjmov z kín),
– prevádzkovatelia retransmisie (1 % z príjmov za poskytovanie retransmisie).
6 Zo štátneho rozpočtu sa do AVF dostalo 3 500 000 €

Poraď si sám

Tu odstrihnite a podľa návodu si zložte obal na DVD



KINEČKO

25 km²

Výrobu a distribúciu DVD finančne podporil:
AUDIO VIZUÁLNY FOND

Krátkometrážny film 25 km² Jany Mináriková je o fiktívno – nefiktívnom mužovi menom Martin. Jeho život je od detstva spojený so šperkárstvom. Najskôr je to záľuba z mladosti, z ktorej sa neskôr v dospelosti stáva remeslo s rizikom vychádzajúcim zo špecifickej metódy výroby šperkov. Ide o hydrometerologickú metódu. Spočíva v tom, že akýkoľvek kúsok kovu sa vplyvom elektrickej energie vyvolanej bleskom radikálne mení. No neplatí to len pre kov ale aj pre ľudí, konkrétne pre Martina. 25 km² je nakrútený na 8mm kameru a to nie len tak z rozmaru ale z dôvodov, ktoré vám objasní obsah filmu.

Režisérka Jana Mináriková vyštudovala výtvarnú tvorbu a výchovu v Nitre, absolvovala jeden ročník na Katedre scénáristiky a dramaturgie FTF VŠMU a svoje filmové štúdium ukončila na Katedre dokumentárnej tvorby.

KINEČKO