program (október + november 2011)

str. 2:
En Face: Fred Kelemen

str. 3:
Premôcť čas: Kradnúť v tichosti
Škrt vo filme: Pušenie inovácie
En Face: Marek Hovorka

str. 4:
Scratch (v)o filme: Werner Herzog

str. 5:
Scratch (v)o filme: Werner Herzog
To See or Not To See: Melanchólia

str. 6:
PR: Festival animovaného filmu PAF
Scratch (v)o filme: Filmová krádež Petra Mareka

str. 7:
Scratch (v)o filme:
Tristan Priimägi o Cinematiku
To Hear or Not to Hear:
The Twin Peaks Archive

str. 8:
KINEČKO so pamätá na „4 živly" 2011

str. 9:
KINEČKO so pamätá na 4 živly 2011

str. 10:
Vidieť či nevidieť: Mŕtvola musí zomrieť
Čítať či nečítať: Filmy Jacquesa Audiarda

str. 11:
Škrt (v)o filme: Ján Kadár II.

str. 12:
Suterén: Prvý rez experimentom – sprievodný text k DVD

str. 13:
Suterén: Vonkajší svet

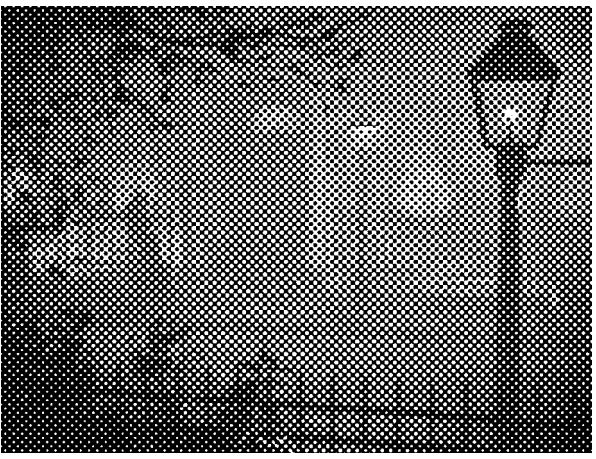
str. 14:
Krátky report z Ars Electroniky

str. 15:
Blaf - Bratislava Art Festival
Rozhovor s Mariánom Urbanom a Ivanom Ostrochovským II

str. 16:
Rozhovor s Marianom Urbanom a Ivanom Ostrochovským II

KINEČKO

číslo 7 / ročník 2 / október – november 2011 / cena 1,50 €



Ak chceš výhru nekradni,
len správny film uhádni
Ak vieš čo je na obrázku,
máš odpoveď na otázku.

editoriál

„DVD is stealing the heart of film."
Fred Kelemen

Nemyslite si prosím o Kinečku, že pácha nejakú protizákonnú činnosť, aj keď sa momentálne verejne priznáva k tomu, že kradne. Ide o to, že v dnešnom mediálnom svete sa dnes už dá kradnúť veľmi sofistikovane a zaobalene v rôznych noblesne znejúcich pojmoch, ako napríklad „citovanie", „parafrázovanie", „alternatívna distribúcia", „zdieľanie", „napaľovanie", „downloadovanie", „konvertovanie" atď. My sme sa rozhodli ísť proti prúdu. A napriek tomu, že sa snažíme vyhnúť aj spomínaným skrytým formám kradnutia a vykrádania, nebojíme sa priznať: „Áno, aj Kinečko kde tu kradne." Možno nám toto priznanie uľahčujú sympatie k niektorým neodolateľným kriminálnikom strieborného plátna a možno aj vedomie, že drobný škandál nikdy neuškodí predaju.

Strany (skôr než stránky), ktoré sa práve rozprestierajú pred vami, sú okrem iného akýmsi vykradnutím všetkých letných akcií, festivalov, seminárov a vôbec zážitkov, ktoré máme v tejto chvíli definitívne za sebou.

Na Letnej filmovej škole v Uherskom Hradišti sme sa povzniesli nad bitku o „kultového" Kusturicu a zamerali sme sa na človeka, o ktorom sa oplatí písať nielen preto, že nie je známy slovenskému čitateľovi filmovej tlače, ale tiež preto, že je to tvorca, ktorý z viacerých stránok stojí za pozornosť. Okrem toho, že je kameramanom posledných dvoch filmov Bélu Tarra, režíruje, maľuje, píše eseje o filme a prednáša na významných umeleckých školách. Na ceste okolo sveta si s Fredom Kelemenom môžete prečítať rozhovor, po ktorom nás hádam neodsúdite za to, že kradneme dušu filmu vydávaním DVD-čiek a projekciami filmov z DVD nosičov.

Dozviete sa tiež o tom, ako účel svätí prostriedky a ako by Werner Herzog dnes možno nebol tým čím je, keby sa tiež kde tu neuchýlil k menšej krádeži.

Po roku strávenom s francúzskou Novou vlnou sme sa rozhodli rozšíriť obzory a ponúknuť vám náhľad do svetového archívneho filmu. Michal Michalovič sa na úvod svojej novej rubriky s názvom Premôcť čas pustil do nezabudnuteľnej scény lúpeže vo filme *Bitka medzi mužmi* Julesa Dassina.

Prinášame vám tiež inšpiráciu zo sveta hudobných soundtrackov. David Lynch na svojej stránke sám ponúka archív doteraz nezverejnených hudobných pasáží z obľúbeného seriálu *Twin Peaks*. Ak ich chcete mať všetky, budete si musieť zaplatiť alebo ich načierno stiahnuť z internetu. Kinečko ako seriózny časopis vám však samozrejme kradnúť neodporúča.

V rámci Slovenského filmu v detaile si tentokrát budete môcť prečítať aj texty nádejných budúcich redaktorov Kinečka. Počas 4 dní workshopu tvorivého písania na seminári „4 živly" v Banskej Štiavnici sme si kradli skúsenosti a nápady medzi sebou, ale aj od filmárov, akými sú Peter Kerekes, Václav Kadrnka, Jan Gogola ml., či Petr Marek. To najlepšie zo štiavnického lupu nájdete na dvojstránke s názvom „KINEČKO si pamätá na 4 živly 2011". Okrem toho budete mať možnosť pobaviť sa na videodokumentácii rozhovorov s tvorcami na našom webe a sociálnych sieťach.

Suterén vám tentokrát prináša výber z textov pôvodne publikovaných v knihe *Experimental Animation: An Illustrated Antology* s láskavým dovolením jednej z autoriek, americkej teoretičky experimentálneho filmu Cecile Starr.[1] Článok je doplnkom k DVD, ktoré ste našli v jednej obálke s týmto Kinečkom. Nebojte sa, neukradli sme ho, ale zakúpili od francúzskeho vydavateľstva Re: VOIR, ktoré sa špecializuje na vydávanie a distribúciu experimentálnych filmov.[2]

Poza kino sa dostala naša redaktorka Gapa na festival ARS Electronica, odkiaľ vám prináša svoje dojmy. V jej rubrike, ktorá sa pohybuje na pomedzí kina a galérie sa okrem toho dočítate o „art festivale" Blaf, ktorý sa koná v Bratislave od 30. septembra do 5. októbra a v jeho rámci bude aj Kinečko premietať svoje filmy v amfiteátri SNG.

V Poraď si sám si môžete dočítať druhú časť rozhovoru s producentmi Marianom Urbanom a Ivanom Ostrochovským, okrem iného aj o kradnutí zo štátnych financií a ako mu predísť.

Okrem papierového Kinečka sme si pre vás pripravili zasa aj nejaké tie sprievodné akcie, a to napríklad premietanie celovečerného debutu Václava Kadrnku *8o listov* v klube FK 35 mm na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU priamo z 35 mm materiálu, aby sme tomuto pôsobivému filmu nekradli z jeho kvalít. Týždeň predtým premietame ako prípravu Kadrnkove študentské filmy v A4 – nultom priestore.

Štartujeme tiež KINEČKOlab, priestor na prezentáciu amatérskej tvorby a diskusiu o nej. A pomaly, ale isto pripravujeme nový web, na ktorom si nielenže prečítate oveľa viac, ale budete naň môcť prispievať aj vy. Buďte si istí, že sa vám chystáme ukradnúť nejeden dobrý nápad, informáciu, či inšpiráciu.

Než obrátite stranu a pustíte sa do toho Kelemena, dovolím si ešte jednu výzvu: skôr než „ukradnete" najbližší film z internetu, nahliadnite do programu prehliadky Projekt 100,[3] či sa neoplatí zbehnúť do najbližšieho kina. Odkedy nám otvorili Kino Lumiére, nemusí to už byť až tak ďaleko. Vidíme sa tam!

—
EK

1 Druhým spoluautorom knihy *Experimental Animation: An Illustrated Antology* je Robert Russett, experimentálny animátor a profesor vizuálnych umení na University of Lousiana.
2 Viac o vydavateľstve Re: *Voire* (www.re-voir.com) ste sa mohli dočítať v rozhovore s Pipom Chodorovom v Suteréne predchádzajúceho čísla Kinečka (č. 6).
3 Viac o projekte 100 nájdete na www.asfk.sk. Program prehliadky aj na www.kinecko.com

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil
AUDIO VIZUÁLNY FOND
sppa

Fred Kelemen, foto: EP

Film na internete je niečo ako van Goghova maľba na pohľadnici

„To, čo v súčasnosti vídame na plátne má sotva rituálny charakter. Obrazy, ktoré máme možnosť vidieť nám len zriedka pripomínajú človeka a jeho život. Dokonca aj čaro svetla, ktoré vždy zastupovalo silu ohňa, sa pomaly vytráca.“

Fred Kelemen (FK) je renesančný typ umelca. Režíruje filmy, divadelné predstavenia, maľuje, prednáša[1] a je nekompromisným zástancom 35 mm filmového materiálu a projekcií. Zo všetkého najviac je však kameramanom. Stretli sme sa na Letnej filmovej škole v Uherskom Hradišti, kde ma koordinátor novinárov upozornil, že pán Kelemen je veľmi skromný a neželá si rozhovor o sebe, ale výhradne o filme *Turínsky kôň*, na ktorom robil kameru, a ktorý na LFŠ premietali v českej premiére. Takže ak som film nestihla vidieť, rozhovor by nemal význam. Našťastie som mala možnosť vidieť ho už na Berlinale, čomu vďačím za rozhovor, ktorý nakoniec vôbec nezostal len pri *Turínskom koňovi*.

EK: Predtým ako začal Béla Tarr spolupracovať s vami, bol jeho hlavným kameramanom Gábor Medvegy. Viete, prečo zveril svoje posledné dva filmy Tarr práve vám?
FK: Túto otázku by vedel zodpovedať skôr Béla ako ja. S Bélom sa poznáme už 21 rokov a nakrúcali sme spolu už v roku 1995 jeden film pre maďarskú televíziu a potom v roku 2005 ma požiadal, aby som robil kameramana na *Mužovi z Londýna*. Potom som s ním už prirodzene nakrúcal aj ďalší, teda tretí spoločný film.
EK: *Muž z Londýna* a *Turínsky kôň*, podobne ako mnohé ďalšie Tarrove, ale aj vaše filmy je čiernobiely. Čo vás motivuje k rozhodnutiu nepoužiť farebný obraz?
FK: Béla Tarr nakrúca už dlho iba čiernobiele filmy. Ja osobne preferujem čiernobiely obraz pre jeho grafické kvality. Myslím si, že u Tarra má redukcia obrazu na čiernu a bielu, respektíve na škálu odtieňov sivej významné obsahové opodstatnenie a úzku súvislosť s premenami filmového rozprávania, redukciou príbehu, či dokonca úplným vytratením sa príbehu. Ide však o veľmi individuálne rozhodnutie.
EK: Niekedy rozmýšľam o tom, prečo sa v súčasnosti stalo módou nakrúcať čiernobiele filmy. V niektorých prípadoch by som dokonca povedala, že aj bez nejakého hlbšieho vnútorného opodstatnenia. Čo si vy o tom myslíte?
FK: Čiernobiely obraz je sám o sebe veľmi estetický. Redukuje obraz na grafické prvky. Obraz je očistený od všetkého, čo by ho mohlo narušiť. Takýto až k jadru redukovaný a koncentrovaný obraz môže byť veľmi vhodný na vyjadrenie témy. Ide o podobný rozdiel, ako medzi maľbou a kresbou. Čiernobiely obraz vo filme je niečo ako kresba alebo nákres, ktorý iba naznačuje celkový tvar. Súvisí to aj so spôsobom rozprávania. Napríklad rozprávanie *Turínskeho koňa* nie je v skutočnosti príbehom, ale skladá sa skôr z niekoľkých línií vyňatých z celistvého tvaru sveta. Takže u mňa ide o spojenie estetických kritérií a požiadaviek filmového rozprávania. Od módy to má veľmi ďaleko. Navyše *Turínsky kôň* bol celý nakrútený na čiernobiely 35 mm materiál. Nie ako sa to teraz niekedy robí, že sa film nakrúti vo farbách na digitál a v postprodukcii sa prípadne skonvertuje do čiernobielej.
EK: Vedeli by ste pomenovať, v čom sa zmenil vizuál Tarrových filmov, odkedy na ňom participujete vy?
FK: Keď sme sa s Bélom bavili o obraze, nerozprávali sme sa o predošlých filmoch. Nemysleli sme na kameru v zmysle, že by mala byť iná ako v predchádzajúcich filmoch. Snažili sme sa len v rámci univerza toho konkrétneho filmu zvoliť správny koncept pre obraz. Nikdy nie vo vzťahu s niečím iným, napríklad iným kameramanom.
Keď sa však pozrieme na obraz z hľadiska kontinuity a vývoja u Bélu Tarra, každý je trochu iný. V prípade *Muža z Londýna* sme sa rozhodli pre ostrejšie kontrasty čiernej a bielej v porovnaní s jemnejšou škálou sivej v predchádzajúcich Bélových čiernobielych filmoch. Chceli sme dosiahnuť výrazne expresívny obraz.
EK: V prípade *Turínskeho koňa* ste sa však vrátili k mäkšiemu obrazu a odtieňom sivej...
FK: Veľká časť *Muža z Londýna* sa odohráva v noci. Vtedy nebýva k dispozícii žiaden prirodzený zdroj svetla s výnimkou nejakých fakieľ alebo sviečok. Vo všeobecnosti sa však používajú v noci rôzne zdroje elektrického svetla, ako žiarovky, žiarivky, neónky atď. Preto sme sa rozhodli pre celkom iný druh svietenia ako v prípade *Turínskeho koňa*, ktorý sa z väčšej časti odohráva počas dňa. Takže sme sa ocitli v úplne inej svetelnej situácii. Napriek tomu, že nič čo sme nakrútili v dome alebo stodole nebolo nasvietené prirodzeným svetlom, ale naopak množstvom lámp, snažili sme sa navodiť čo najprirodzenejšiu svetelnú atmosféru bez toho, aby sme boli naturalistickí. Snažili sme sa vytvoriť tmavší priestor vnútri domu, do ktorého prenikalo iba svetlo z okien. Tak vznikol prirodzený kontrast medzi tmou vnútri a svetlom vonku. Aj keď sme to dosiahli pomocou lámp.
EK: Vo vašej eseji s názvom *Local Heroes*[2] pôvodne publikovanej göteborským filmovým festivalom prisudzujete filmu úlohu „kultúrneho zrkadla“ sveta a spoločnosti a vyjadrujete pochybnosti o tom, že súčasná kinematografia toto svoje poslanie spĺňa. Predpokladám, že ste nehovorili o Tarrovi. Je jeho metafyzický prístup k otázkam ľudského bytia jedným z dôvodov, prečo ste sa rozhodli s ním spolupracovať?
FK: Bélu poznám už veľmi dlho. Hneď pri prvom stretnutí sme si uvedomili, že máme niečo spoločné a zdieľame podobné postoje, predstavy o filme, o obrazoch a možno dokonca o ľudskom údele. Pre toto súznenie duší sme sa začali priateliť a sme schopní spolu tvoriť. Pracuje sa nám spolu veľmi ľahko. Nepotrebujeme dlho diskutovať. V priebehu nakrúcania sa takmer vôbec nerozprávame. Ide maximálne o úplne krátke vety a okrem toho jednoducho robíme. Je to naozaj vzácna spolupráca, keďže je medzi nami také silné prepojenie.
EK: Čo si myslíte vy, ako človek taký blízky Tarrovi, je *Turínsky kôň* naozaj jeho posledným filmom?
FK: Áno.
EK: A tušíte, čo bude teda robiť potom?
FK: Nie. To je tajomstvo života. Každopádne žil nejaký život pred filmom a bude žiť potom, ako prestane nakrúcať filmy. Existuje veľa vecí, ktoré sa dajú robiť okrem nakrúcania filmov. Možno ešte ani on sám nevie. Každopádne pre mňa to nebol posledný film. A to, čo ste spomínali o mojej eseji, je pre mňa dôležité. Preto by som sa rád ďalej uberal jeho smerom.
EK: Nasledujú dve pragmatické otázky pre časopis Kinečko s témou krádeží. Prvá má za úlohu „donútiť“ vás k priznaniu, či sa niekedy uchyľujete ku krádeži myšlienok alebo filmárskych skúseností iných tvorcov.
FK: Nie. Ja som začínal ako režisér a režírovanie a obsluhovanie kamery pre mňa znamenalo vždy jednotu. Predtým, ako som začal robiť filmy, som maľoval. Maliar používa štetec a nikdy by ho nedal do ruky druhému človeku. Takže na začiatku som si nevedel vôbec predstaviť, že by som dal kameru do rúk niekomu inému. Robiť film, pre mňa znamená vlastnoručne ho nakrúcať. Takže nie, myslím, že som zatiaľ od nikoho nič neukradol. Film je pre mňa taká osobná činnosť, že by bolo pre mňa ťažké u niekoho vôbec nájsť niečo, čo by mi bolo natoľko blízke, aby som to mohol ukradnúť.
EK: Možno je krádež príliš škaredé slovo. Ale ako ste spomínali, chceli by ste pokračovať v smere, akým ste sa uberali s Tarrom. Takže ste sa napríklad od neho niečomu povedzme naučili.
FK: Nielen od neho. Učím sa stále od ľudí, s ktorými pracujem, s ktorými sa rozprávam, z filmov, ktoré sa mi páčia a obzvlášť veľa sa učím z filmov, ktoré sa mi nepáčia. A predovšetkým sa učím na svojej vlastnej práci a chybách. Úplne najviac zo všetkého ma ovplyvňuje život.
EK: Pamätáte si na niečo zo života, čo sa vám v poslednom období stalo a výrazne vás to ovplyvnilo?
FK: Prednedávnom som sa s niekým rozprával a zapamätal som si z toho rozhovoru krásnu myšlienku, veľmi dôležitú pre život. Udržať správnu rovnováhu medzi strachom a láskou. Pretože to má veľa spoločného s kreativitou. A musíme si dávať veľký pozor, aby v tejto dvojici nedominoval strach, pretože strach zabíja tvorivosť.
EK: S kým ste sa to rozprávali? To bude asi tajomstvo však?
FK: Proste s niekým. Ale nebol to Béla.
EK: Ako stíhate robiť toľko rôznych vecí, ako je maľovanie, réžia, kamera, písanie esejí, či prednášanie študentom?
FK: Je to pre mňa jeden celistvý umelecký svet. Necítim sa rozpoltený medzi rôznymi aktivitami, ale je to pre mňa jedna komplexná činnosť. Rovnako práca so študentmi je časťou tej istej umeleckej cesty a ochrany niečoho, čím by podľa mňa mala byť kinematografia.
EK: Druhá otázka o kradnutí sa týka sťahovania filmov z internetu. Čo si o tom myslíte?
FK: Ak naozaj hovoríme o filme, tak žiaden z nich by nemal byť na internete. Film sa vytvára pre plátno a mal by byť premietaný na plátno. V tmavej miestnosti, s kvalitnou premietačkou a zvukom a nie na internete. Pozerať film na internete je niečo ako obzerať van Goghovu maľbu na pohľadnici. Na internete nevidíte film, ale iba jeho veľmi deformovanú ilúziu. Keď sa pozeráte na pohľadnicu s van Goghovou maľbou, nevidíte van Goghov obraz – štruktúru, plastickosť oleja na plátne. Ste neskutočne vzdialení skutočnému stretnutiu s jeho dielom. Filmy patria do kina a nie je ani možné vyrábať ich pre internet. Samozrejme, že je možné vyrobiť niečo špeciálne pre internet, ale nenazýval by som to filmom. Vhodnejším pomenovaním sú „pohyblivé obrazy“, ktoré by každopádne mali mať vlastnú estetiku od základu inú ako film. Pozerať film na internete je úplne pomýlené. Dokonca aj pozerať film v televízii alebo na DVD. A to aj v prípade, že premietate film z DVD na veľké plátno. Podobne ako rozmáhajúci sa trend digitalizovaných kín, v prípade, že v nich chcú premietať filmy, ktoré boli pôvodne nakrútené na 35 mm materiál. Ak niekto nakrúti film na digitál so zámerom premietať ho v digitálnom kine, vtedy je to v poriadku. V opačnom prípade však pripravujeme diváka o kvality materiálu. Rovnako, ako keď urobíte plastovú repliku drevenej sochy. Už to nie je to isté dielo. Pri filme, rovnako ako pri inom umeleckom diele, záleží na materiáli, z ktorého je urobený. Film je fyzická súčasť reality. Artefakt. Zavesiť ho na internet je amputácia.
EK: Na jednej strane s vami samozrejme súhlasím, ale nie je niekedy lepšie vidieť aspoň van Goghovu pohľadnicu, keď už nemáte možnosť ísť sa pozrieť na originál? Keby váš film *Pád*[3] „nevisel“ na internete, asi by som ho nikdy nevidela.
FK: To je vec rozhodnutia. Ako s oblečením. Ako rozdiel medzi prírodnými materiálmi a nylonom. V súčasnosti nás podmienky tlačia k tomu, aby sme sa obliekali do nylonu. Všetci v Nemecku ho teraz nosia. Predovšetkým z finančných dôvodov. Za film je potrebné bojovať. Ak sa film vytratí, stratíme niečo veľmi hodnotné. Pretože digitálne kamery nebudú nikdy schopné vyprodukovať obraz s rovnakou kvalitou, akú má film. Ak dovolíme, aby nám zobrali film, stratíme niečo nesmierne dôležité. Nie iba materiál, ale celý systém výroby. Pretože digitalizácia nie je proces demokratizácie, ako sa nám snažia nahovoriť, ale industrializácie. Napríklad strihanie na tradičnom strihacom stole je síce podstatne pomalšie ako strihanie v digitálnom softvéri, ale práve to dáva človeku čas na rozmyslenie. Rozmyslíte si dvakrát, než rozstrihnete skutočný film. Strihanie na počítači je iba hra variácií, ale strihanie na strihačskom stole je skutočný čin. Pri digitálnom strihu v súčasnosti, kde čas stojí peniaze, si nemôže strihač dovoliť byť pomalý, lebo mu to budú vyčítať. Lenže to nie je správne. Ide to proti ľudskej tvorivosti. Posúva to film od umenia stále viac k priemyslu.

—
EK

1 Od roku 1995 je pedagógom Katalánskeho centra filmových štúdií (C. E. C. C.) v Barcelone, na Vysokej škole výtvarných umení (ESBAG) v Ženeve, na Harvarde, na Kidderminster College v Anglicku, na Kultúrnej akadémii (LKA) v Rige, na Univerzite v Santiago de Čile – Odbor výtvarného umenia a vizuálnych médií, na univerzite Thammasat v Bangkoku, na berlínskej Filmovej a televíznej akadémii (dffb), na Univerzite v Tel Avive – odbor Film a televízia a na National School of Fine Arts (ENBA) v Lyone.
2 Túto, ale aj ďalšie eseje z pera Freda Kelemena si môžete prečítať na www.fredkelemen.com. Na stránke nájdete aj texty iných autorov o Kelemenovej tvorbe.
3 *Krišana*, réžia: Fred Kelemen, Lotyšsko / Nemecko, 2005, 90 min.

Kradnúť v tichosti

„Grécka tragédia na Pigalle.“
François Guérif

Bitka medzi mužmi
Du rififi chez les hommes, r. Jules Dassin, 1955

Na prelome jesene a zimy roku 1954[1] sa nakrúcal film *Bitka medzi mužmi*[2] režiséra Julesa Dassina. Dassin bol nútený odísť z Hollywoodu (ocitol sa na zozname neželaných osôb), nejaký čas strávil na rôznych miestach v Európe (Veľká Británia, Taliansko), jeho kariérne vyhliadky neboli bohvieaké. Možnosť adaptovať román Augusta Le Bretona z tzv. Série noire prišla ako blesk z čistého neba.

Akokoľvek komplikovaná bola režisérova cesta k tomuto projektu[3], samotný film ju zatieňuje svojimi kvalitami. Aj po viac než 50 rokoch ho môžeme obdivovať spolu s Truffautom, ktorý sa svojho času vyjadril, že „podľa najhoršieho kriminálneho románu, aký som kedy čítal, spravil Jules Dassin najlepší kriminálny film, aký som kedy videl“[4]. Je to pozoruhodné dielo z mnohých hľadísk, no jeho vrcholom je predsa len ústredná scéna lúpeže v klenotníctve, ktorá sa v priebehu času stala stredobodom pozornosti a záujmu divákov aj kritikov. Film je, ako pripomína už citovaný Truffaut, rozvrhnutý ako klasická tragédia do troch dejstiev: I. – príprava lúpeže, II. – samotná lúpež, III. – trest, pomsta, smrť[5]. Je pritom jedno, k akému žánrovému zaradeniu sa uchýlime (film noir, „lúpežný film“[6], ...) – film je, metaforicky povedané, skrz-naskrz čierny, iba príležitostne ním prebleskujú záblesky sivej[7].

Z estetického hľadiska je pozoruhodné kľúčové druhé dejstvo. Takmer 30-minútová scéna – sekvencia lúpeže je nakrútená bez akéhokoľvek dialógu a bez použitia nediegetickej hudby. Film ukazuje štyroch mužov – „bratov v zločine“ – ako bez slov uskutočňujú dokonale synchronizované a organizované procesy vedúce k žiadanému výsledku. Kým v prvom dejstve Dassin predstavuje jednotlivé postavy prostredníctvom dialógov a v rôznych situáciách, druhá časť filmu je výjavom prísnej koncentrácie a majstrovskej súhry. Muži si rozumejú aj bez slov – a režisér nepotrebuje ich vysoko profesionálne počínanie nijako „glosovať“ hudobným sprievodom. Ich akcia pripomína dokonale funkčný stroj, ktorého každá súčiastka je na svojom mieste a robí presne to, čo má. Element náhody či pôsobenia vonkajších síl je tu absolútne eliminovaný, všetko je dokonale pripravené, nacvičené, nie je tu priestor na omyl, chybu, krok vedľa. Miestami ako by sme sa pozerali na baletné predstavenie.

Hoci ide o centrum a vrchol celého filmu, neznamená to, že zvyšok diela je nezaujímavý. V úvode citovaný výrok o „gréckej tragédii na Pigalle“ sa vyjavuje až v treťom dejstve, teda v dohre lúpeže. Práve v tejto časti sa zároveň ukazuje aj temné ladenie diela. Spolupráca štyroch „profíkov“ je pri samotnej lúpeži založená na vzájomnej dôvere a lojalite. Následne, keď sa expert na sejfy César (stvárnil ho Dassin) neovládne a daruje ukradnutý šperk kabaretnej šansoniérke Viviane (Magali Noël), do hry výrazne zasiahne aj gang vedený Pierrom Grutterom (Marcel Lupovici), ktorý si robí zálusk na korisť. Všetko smeruje k osudovému rozuzleniu odohrávajúcemu sa už mimo ulíc francúzskej metropoly[8].

Bitka medzi mužmi je oslavovaná ako jeden z pilierov a majstrovských diel žánrovej produkcie, čo jej určite náleží. Film nestratil nič zo svojej pôsobivosti a aj dnes pôsobí veľmi sviežo, moderne. Skrátka, oplatí sa ho pozerať – a to nielen kvôli akejsi nostalgii za starými časmi, ale predovšetkým pre jeho vlastné kvality.

—
MM

1 Medzi 22. septembrom a 21. decembrom; premiéra v Paríži bola 13. apríla 1955.
2 Česká televize uvádzala film pod názvom *Rvačka mezi muži* – odtiaľ slovenský preklad.
3 Podrobný opis in: Philips, Alastair: *Rififi*. Londýn, New York: I. B. Tauris & Co. Ltd, 2009.
4 Cit. podľa: Truffaut, François: Le Rififi Chez les hommes. In: *The Films in My Life*. The Touchstone Edition. New York: Simon & Schuster, Inc., 1985, s. 209.
5 Pozri ref. 4, s. 209.
6 V angličtine tzv. „heist movie“.
7 Koniec koncov Dassin odmietol nakrúcať počas slnečných dní. Veľmi vzdialeným echom tejto stratégie môže byť tvorba Bélu Tarra – aj ten pri svojich (najmä neskorých) filmoch nakrúcal len za nepriaznivého počasia. Tarr priznáva inšpiráciu francúzskym filmom noir (najvýraznejšie vystupuje do popredia vari v *Mužovi z Londýna*).
8 Aj tým, že sa Dassin rozhodol nakrúcať na lokáciách mohol osloviť budúcich režisérov novej vlny – táto produkčná stratégia sa dodnes cituje ako jedna z hlavných charakteristík novej vlny. Napríklad Jean-Pierre Melville nenakrúcal iný výborný „lúpežný film“ *Bob le flambeur* (1955) na uliciach. Mimochodom, práve na scenári tohto filmu sa aktívne podieľal Auguste Le Breton.

Pokúšanie inovácie, istota opakovania

I.

Filmy plodia filmy. Neustále sa sledujú a odkazujú na seba – v kolobehu pripomínania i odmietania. Každý nakrútený filmový záber sa stáva potenciálne nesmrteľným. Rodí sa s nepredvídateľnou plodivou silou, implikuje mnohosť svojich ďalších použití, prepracovaní, prisvojení. Určujúca je sila fascinácie, impulzu inovácie alebo opakovania, ktoré dokážu vyvolať jednotlivé políčka, zábery, scény, konkrétne filmy i rukopisy tvorcov. Pre koľko filmov sa stal doteraz semenom obraz „Hitlera“, „Chaplina“, „MM“ alebo výbuchu atómovej bomby, scéna z „odeských schodov“, sprchová scéna z *Psycha*, prípadne koľkých už tvorivo motivoval Bressonov či Wong Kar-waiov štýl? Opora v cudzom diele (podoby dialogického kontaktu), prípadne miera jeho prisvojenia (parazitovania na ňom) môže mať najrôznejšie úrovne/intenzity prijatia i trenia. Najprovokatívnejšie sú práve koncepty extrémneho prepracovania. Ideálnou ilustráciou je napríklad 24-hodinová (galerijná) dilatácia či fragmentácia filmového obrazu – videoinštalácia Douglasa Gordona *24 Hour Psycho* (1993) alebo Christiana Marclaya *The Clock* (2010). Základom novej výpovede je tu parazitovanie na už-vypovedanom. To však neznižuje potenciál rekonštitúcie zmyslu v novom diele. U Gordona je projekcia Hitchcockovho filmu natiahnutá na dĺžku celého dňa (spomalenie deformuje divácke očakávania i spomienky na „normálne“ videné *Psycho*). V druhom prípade je každá sekunda celého dňa ilustrovaná adekvátnym fragmentom z filmu – záberom na danú sekundu na ciferníku hodín. Reálne plynúce sekundy dňa tak divákovi tohto diela odkrývajú virtuálne sekundy plynutia i pestrosti dejín kinematografie.

II.

V eseji *Urob si svoj vlastný film* (1972) sa na spomínanej plodnosti filmu z inej strany bavil aj Umberto Eco. Skonštruoval ju ako súbor vzorcov, extrahujúcich najpríznakovejšie črty filmov/štýlu vybraných tvorcov (Olmi, Visconti, Godard atď.), podľa ktorých si – nielen vo vtedy nastupujúcej ére videa, ale o to skôr aj dnes – môže ktokoľvek nakrútiť svoj vlastný napr. godardovský film. Inšpirovali ho mnohé publikované príručky typu *Be Your Own Antonioni* ponúkajúce príbehové vzorce, ktoré sa dajú rozkrútiť do množstva variantných realizácií. Základný vzorec Antonioniho *Filmu* sa podľa Eca dá napísať napríklad takto: „Nejaké^{x} opustené^{y} miesto.^{z} Ona^{k} odchádza.^{n}“ Premenné naznačujú možnosť variácie, Eco ponúka k vzorcu súbor 40 návrhov (ďalšie si môže doplniť každý kinofil podľa znalosti Antonioniho). Celkovo mu tak vyšla, pri zrátaní všetkých kombinácií, možnosť nakrútiť 15 741 antonioniovských filmov. Nemusí ísť len o efekt rozkrádania, prižívovania sa na overenom diele, ale aj o hru. Hru na pokúšanie neznámeho protikladu, odporu, inovácie, alebo aspoň hru na istotu recyklácie...

—
MARTIN KAŇUCH

Lúpežníci z Jihlavy

Slávnosť autorského dokumentárneho filmu na Vysočine sa tento rok koná už pätnásty raz. Riaditeľ festivalu **Marek Hovorka** (MH) pre vás čitateľov v nasledujúcom rozhovore objasnil, čo je to krádež v dokumentárnom filme a upozornil na jednotlivých lúpežníkov v programe. Vám zostáva už len zbaliť sa a 25. až 30. októbra ich všetkých „vychytať“.

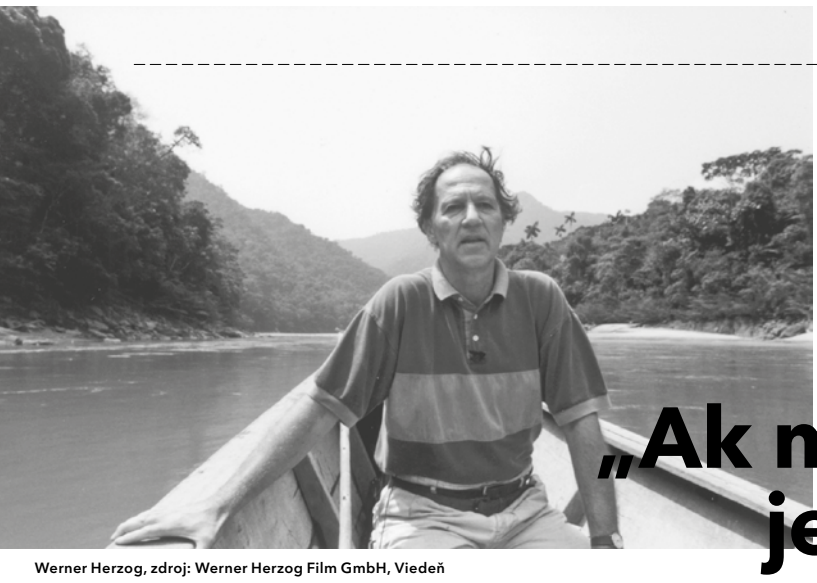
???: Témou tohto čísla sú krádeže vo filme. Je možné ich hľadať v dokumentárnych filmoch?
MH: Otázkou je, čím by v tomto prípade takáto krádež vlastne bola. Je možné nazvať samotné nakrúcanie dokumentov krádežou reality? Pred rokmi skončil filmový a literárny kritik Andrej Stankovič svoju reflexiu českých dokumentov v rámci Jihlavského festivalu slovami, že čo si dokumentaristi z reality berú, to jej aj vracajú.
???: Čo by teda krádežou mohlo byť?
MH: Napríklad zverejnenie súkromných záberov alebo materiál nakrútený skrytou kamerou. S tým prvým mal problém režisér Tomáš Petráň, ktorý zostavil film s názvom *Film lež* zo záberov, ktoré nakrútil so svojimi deťmi a so svojou ženou – a to napriek tomu, že ona následne s týmto zverejnením „rodinného archívu“ nesúhlasila a keby sa rozhodla súdiť, súd by určite šírenie filmu zakázal.
???: Zábery skrytou kamerou sú zaujímavou možnosťou krádeže.
MH: Určite. S tým sa dokumentaristi stretávajú často a vždy je prítomná otázka, či je to eticky prípustné. Obvykle ku skrytému spôsobu nakrúcania pristupujú autori buď vo chvíli, keď nemôžu byť niekam vpustení a považujú takéto prostredie za dôležité, alebo v prípade, keď chcú spochybniť či vyvrátiť niečie tvrdenie, prípadne sa tzv. „na mikrofón“ dozvedieť, čo by im spovedaní inak nepovedali.
???: Spomeniete si na niektorý konkrétny prípad?
MH: Napríklad zábery nakrútené najrôznejšími ekologickými a humanitárnymi organizáciami, ktoré vo svojich filmoch upozorňujú na krutosť pri zabíjaní zvierat alebo neľudské pracovné podmienky v čínskych továrňach. Svoje skúsenosti s nakrúcaním so skrytou kamerou má aj britská verejnoprávna televízia BBC v rámci prípravy svojich investigatívnych dokumentov, kde tvorcovia prenikajú do najrôznejších prostredí a skrytým spôsobom nakrúcajú neprípustné správanie personálu v domovoch dôchodcov alebo rasistické správanie britských policajtov.
???: Ako na tieto „krádeže“ reaguje britská spoločnosť?
MH: Prvé zábery policajného rasizmu vyvolali pred ôsmimi rokmi v Británii obrovský škandál. Už mesiac pred vysielaním sa vysoko postavený britský úradník obrátil na BBC, aby takéto „podvádzanie”, teda nakrúcanie skrytou kamerou, neodvysielala. BBC neustúpila a uvedenie filmu spôsobilo šok. Aj napriek tomu bol na BBC vyvíjaný silný nátlak s odôvodnením, že by takto svoje dokumenty nemala nakrúcať, a tá následne prijala prísnejší kódex na redakčnú kontrolu takejto práce.
???: Našla by sa „dokumentárna krádež“ aj vo filmoch, ktoré tento rok uvediete na jubilejnom pätnástom festivalovom ročníku?
MH: Zaujímavý nádych krádeže má jeden z filmov objavnej retrospektívy u nás neznámeho filmára Albrechta Viktora Bluma, ktorý sa v roku 1888 narodil v Brne a na konci päťdesiatych rokov zomrel v Mexico City. Ten na konci dvadsiatych rokov pre jeden zo svojich filmov použil značnú časť filmu *Jedenásty rok* Dzigu Vertova, ktorý následne spustil mediálny hurhaj a s Blumom sa rozišiel v zlom.
???: To by dnes bolo asi nepredstaviteľné, ak by niekto len tak použil niekoho film pre svoj.
MH: Samozrejme to vychádza zo situácie. Vtedy neboli režisérom priznané autorské práva tak, ako ich chápeme dnes. Všetko bolo iba pri zrode. Pri väčšine filmov by to dnes bolo samozrejme neprijateľné, ak by sa nekúpili práva na daný filmový materiál a iný filmár by s nimi ďalej pracoval. Celkom silnou tendenciou sú aj snahy úplne opačné, teda keď režiséri chcú, aby sa s ich filmami alebo zábermi ďalej pracovalo. Potom označia svoje dielo na miesto jedným céčkom v krúžku dvoma céčkami v krúžku, čo je skratka pre licenciu *creative commons*. Následnou ikonkou potom dovysvetlia, či to znamená len to, že je možné film zadarmo ľubovoľne šíriť, alebo aj upravovať, alebo či je podmienkou použitia filmu aj použitie rovnakej licencie na novovzniknuté dielo a podobne. Remixovanie je však aj bežná autorská metóda, prípadne práca s nájdenými filmami, ktorým sa hovorí „found footage“. To je časté predovšetkým pri experimentálnych filmoch, ktorým na festivale venujeme hneď niekoľko programových sekcií.
???: Zdá sa, že dokumentárny film je skutočným kráľom medzi filmovými zlodejmi. Až ma prekvapilo, aké je to bežné.
MH: Znova opakujem, záleží, čo za krádež vlastne považujeme. Povedzme, že dokument je taký lúpežník. Namiesto „bohatým bral a chudobným dával“ preň pri týchto „dokumentárnych krádežiach“ skôr platí „zlým bral a dobrým dával“. Ale viete, ako je to pri filme s manipuláciou. Pre mňa je najdôležitejšie, aby mi film dal priestor vytvoriť si vlastný názor, aby mi namiesto predkladania odpovedí skôr kládol otázky a ukázal mi ľudí alebo miesta, ktoré som doteraz nepoznal alebo nemám možnosť spoznať. Alebo ich nasvietil z nečakaných uhlov. A na to sú niekedy „krádeže“ potrebné.

—
(NEZÁVISLÁ DOKUMENTÁRNA INŠPEKCIA)

! Ako sa volá známy grafik, ilustrátor, vydavateľ, rodák z Bratislavy, ktorý už 10 rokov vytvára pre Medzinárodný festival dokumentárnych filmov Jihlava každoročne novú vizuálnu podobu od festivalového plagátu až po vzhľad katalógu a akreditácií? (Za správnu odpoveď získate akreditáciu na MFDF Jihlava 2011.)

Marek Hovorka, riaditeľ MFDF Jihlava

Slovo sveta
na rámách



Werner Herzog, zdroj: Werner Herzog Film GmbH, Viedeň

„Ak miluješ film, najlepšie je o ňom nepísať“

Predstaviteľ nového nemeckého filmu **Werner Herzog** má vo svojej režisérskej kariére aj osobnom živote množstvo excesov: ako študent ukradol kameru, putoval pešo po Európe, iba tri dni vydržal študovať filmovú školu v Pittsburgu, na ktorú získal štipendium. V dvadsiatke sa drzo napchal ako režisér do nemeckej televízie. Jeho osobnosť aj režisérske metódy obostierajú mýty a dramatizované fámy. Typická je preňho spolupráca s excentrickými a ťažko zvládateľnými hercami. Živočíšnosť a odpor k analytickému prístupu.

Popri tvorbe autorského hraného filmu sa intenzívne venuje aj dokumentárnej tvorbe. Herzogovo poňatie dokumentu sa však veľmi neodlišuje od poňatia hraného filmu. Pracuje vždy s predkamerovou realitou, ktorú ohýba a prispôsobuje svojim zámerom. Pri dokumente potom nerozlišuje objektívnu realitu a dochádza k výraznejšej štylizácii. Je dokumentárnym básnikom, aj keď on by toto zaradenie striktne odmietol. Vo svojej vízii odmieta autenticitu, ktorú podľa neho predstiera cinema-verité. Jeho „extatická“ pravda je prchavejšia, fyzická, neanalytická, nesmie sa kĺzať po povrchu.

„Ak milujete film, nečítajte si o ňom žiadne knihy.“

Netreba príliš zdôrazňovať, že Werner nenadobudol svoje skúsenosti na žiadnej filmovej škole. Je to samouk a celý život je na to hrdý. Okrem absencie formálneho výcviku však rovnako neabsolvoval ani žiadnu pozíciu asistenta a vrhol sa rovno na samostatnú réžiu. Osobne tvrdí, že najviac skúseností, ako nakrúcať filmy, získal počas častých ciest pešo naprieč Nemeckom – prakticky už od svojich štrnástich rokov. Neskôr potom naprieč Európou a ďalšími svetadielmi.

„Tým, že pôjdete pešo z Kanady do Guatemaly sa naučíte viac, než by vás kedy naučili na filmovej škole.“

...deklaroval na popretie významu filmových škôl. Ako začínajúci filmár si prečítal v encyklopédii asi pätnásť strán o filmovaní a spokojne tvrdí, že všetko, čo na začiatok potreboval vedieť, sa dozvedel z nich. Jeho talent a zápal sa prejavil veľmi skoro. V pätnástich rokoch sa zúčastnil autorskej súťaže scenáristov, ktorú vyhral. Motivovalo ho to nepoľavovať zo svojich ambícií – aby mohol na univerzite v Mníchove nakrútiť svoj prvý krátky film *Herakles* (1962, dnes pripomína skôr homoerotickú fresku z prostredia posilňovne) ukradol zo školy filmovú kameru. Onedlho získal štipendium na filmovej škole v Pittsburghu, kde však vydržal iba spomínané tri dni. Vyhlásil, že viac mu to už dať nemohlo. Zvolil si teda „školu života“ a jeho cesta k filmu bola veľmi živočíšna. Pohŕdal analytickými prístupmi a intelektualizovaním – spätne provokatívne označuje za svoje najcennejšie zábery tancujúceho kuraťa v poslednej scéne filmu *Strozsek* (1977). Drží sa tak verne myšlienky kino-atrakcie, teda púťovej zábavy, živelnej spontánnosti. Jeho prístup k tvorbe je vlastne veľmi fyzický – film podľa Herzoga nevychádza z akademického myslenia, ktoré kĺže po povrchu pravdy, ale z kolien a stehien filmára. Ak teda máte ambície vydať sa cestou Wernera Herzoga, nemám inú možnosť ako odporučiť vám zavrieť tento časopis a kúpiť si nejaký bulvár o celebritách – presne na takých údajne žije v Kalifornii dodnes. Intelektualizovanie, texty a analýzy o filme sú hnilobou. Odmietol cinefíliu. „Film nie je umenie učencov, ale negramotných.“

Na festivale v Cannes v roku 1975 o ňom Francois Truffaut srdečne na verejnosti vyhlásil: „Je to najväčší žijúci filmár, akého máme.“ Herzog pohotovo reagoval: „Truffaut i Bergman kradnú svoje nápady odo mňa, dokonca aj keď nakrútili svoje filmy predo mnou.“

Werner sa po uvedomení si odporu k cinema-verité rozhodol nájsť vlastné východisko. Pri poetike jemu vlastnej nachádza tzv. „extatickú pravdu“ v extrémnych situáciách na často nehostinných izolovaných miestach, kam ľudská noha ešte nevkročila. Privádza tak i samotný štáb na hranu fyzického i psychického napätia. Zaujíma ho predovšetkým štylizácia a deformácia predkamerovej reality. Korene svojho umu opiera o nemecký expresionizmus, v jeho filmoch teda nie je núdza o emócie a extrémne herecké výkony. Súvisí to aj so spoluprácou s Klausom Kinskim. Konflikt so cinema-verité spočíval predovšetkým v absencii živočíšnosti a prehnanom intelektualizovaní. Je pre neho vzorcom, účtovníctvom – opisuje realitu iba na vedomých princípoch, plytko. Naopak Herzog zasadzuje svojich hrdinov do extrémneho prostredia, keď situácia prekračuje hranicu bežného vnímania a objavuje sa v nej niečo mystické. Jeho samého ťahá celý život k bavorskej mystike. Dokonca posledné roky sa od filmu tak trocha odklonil, pretože pociťuje isté zneužitie milovanej mystiky zo strany moderného filmu.

Herzogov recept ako robiť filmy, je nájsť charakter často vizionára, figúru s neobvyklým talentom a snami a ponechať ho konfrontácii s vnútornými i vonkajšími vplyvmi v krajine. Krajina je pre neho úplne zásadným pojmom. Tvrdí dokonca, že je režisérom krajín. Myslí tým aj jeho puto k dramatickej prírode a cit dokázať vyzdvihnúť život, atmosféru a drámu v nej, aj vnútornú krajinu svojich hrdinov. Zostáva pritom stále pri živočíšnosti – hrdinovia majú často veľmi blízko k pohnutým a často nezvládnuteľným hereckým predstaviteľom. Tým sa obratne vyhýba psychologizovaniu postáv a vtláča im životnejšiu auru.

„Nikto si tú knižku nekúpi Werner, ak o tebe budem hovoriť pekne!”

Čo však malo na Herzogov filmársky vývoj a mýtus najväčší vplyv, bol jeho kolega, priateľ a nepriateľ – Klaus Kinski. Excentrický herec celý život obšťastňoval svoje okolie výbuchmi excentrických amokov. Pre svoje herectvo bol v hľadisku populárny, avšak temperament a stavy nezvládnutého hnevu ho odsúdili na veľmi krátke angažmány. Mladý Werner ním bol fascinovaný. V Mníchove bývali v jednom dome. Rozhodol sa napísať scenár a Kinského do neho obsadiť. Keď prišiel k nemu do bytu požiadať ho, aby si vo filme zahral, Kinski sa na neho pozeral ako na hrudu slizu:

„Hovorím mu, že som čítal scenár a ten príbeh poznám. Ale on ma vôbec nepočúva, rozpráva a rozpráva a rozpráva. Myslím, že by nemohol prestať hovoriť, ani keby sa snažil. Niežeby hovoril rýchlo ako vodopád, ako sa tomu hovorí, keď niekto hovorí veľa a rýchlo a slová sa z neho rinú. Naopak. Jeho reč je ťažkopádna, pomalšia než korytnačka, rozvláčna, pedantská, prerušovaná, vety mu z úst vypadávajú v troskách. Zadržuje ich čo najdlhšie, ako by mu mali prinášať úroky. Trvá hrozne dlho, než konečne vypustí kopu stvrdnutého mozgového hlienu. Potom sa zvíja v bolestnom vytržení, akoby mal na svojich zhnitých zuboch cukor. Dosť pomaly fungujúca ‘kecacia‘ mašina. Obstarožný model, ktorého tlačidlo stop nefunguje a ktorý sa už nedá vypnúť, jedine žeby človek vypol celý prúd na hlavnom ističi. Musel by som mu dať po hube. Nie, musel by som ho omráčiť do bezvedomia. Ale aj v bezvedomí by hovoril ďalej. Aj keby mu človek prepichol hlasivky, hovoril by ďalej ako bruchovravec. Aj keby mu človek prepichol hrdlo a oddelil hlavu, stále by mu z úst viseli slová ako mechúre, ako gáza vnútorného rozkladu.“

Spolupráca s Kinským nadobudla neskôr dramatické obrátky. Ich vzťah bol veľmi vrúcny, Kinského schizoidné stavy mali však často silu rozložiť aj štáb. Pri nakrúcaní v Amazónii musel Herzog napríklad vymeniť kameramana, pretože nezniesol neustálu šikanu od herca. Raz dokonca Herzogovi indiáni navrhli, že Kinského pre neho v noci zabijú. Režisér vtedy reagoval: „Nie, to preboha nie, ešte ho potrebujem na film.“ Odvtedy roky sarkasticky dodáva, že neprijatie ponuky stále ľutuje. „Každý šedivý vlas na hlave by som mohol nazvať Kinski.“ Po smrti milovaného nenávideného kolegu v roku 1991 mu venoval dokument (*Môj milovaný nepriateľ*, Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999) zostrihaný z materiálu, ktorý pozbieral v priebehu rokov.

Pred Herzogom sa rozprestrela nová éra a po iba niekoľkých hraných filmoch sa takmer na desaťročie zavrel k dokumentárnemu filmu, do ktorého vtlačil svoju drsnú poetiku a vnímanie autenticity.

Werner sa rozhodol po odmlke v hranom filme urobiť malú výhybku. Pri jeho klasickej tematike človeka v hraničnej situácii nečakane obsadil do svojho posledného hraného thrilleru (*Zlý poliš*, Bad Lieutenant, 2009) vypreparovanú hollywoodsku hviezdu Nicolasa Cagea, pôvodne váženého herca, dnes pre verejné publikum pomerne zlomenú postavičku – možno nedbalým výberom filmových úloh, nesugestívnymi výkonmi a excentrickým, často premenlivým vizuálom. Namiesto obvyklej réžie exotických krajín zvolil režisér prostredie veľkomesta po prírodnej katastrofe. Obsadenie Nicolasa Cagea pôsobí ako šité na mieru – vonkajší kontext s jeho kariérou aj herectvom dáva postavu do nového svetla. Zvláštnu príchuť filmu dodáva, že prirodzene, keby Kinski žil, Herzog by obsadil práve jeho. To, čo majú spoločné Kinski, hrdina Zlého policajta a Cage je práve úškľabok a hodnotový ústupok pri udržiavaní danej úrovne života. Cage aj Kinski mali tendenciu voliť roly egoisticky a predovšetkým na základe komerčného potenciálu.

Existuje film s obdobným námetom od Abela Ferraru (*Bad Lieutenant*, 1992). Herzog však netvoril remake a v podstate sa na film nijako neodvoláva. Námet mu však pomáha lepšie vyhrotiť situáciu zneužitia práva a šikany v motivácii postavy. Keď sa Ferrara dopočul, že jeho námet bude spracovávať ktokoľvek ďalší, iba srdečne verejne odkázal: „Nech všetci zomrú v pekle!“ Herzog reagoval pohotovo: „Kto je Abel Ferrara?...nikdy som od neho nevidel jediný film.“

Svojbytnosť príbehu sa nejaví ako dostatočná – pôsobivosť a nosný zmysel diela pochádza skôr z vonkajších kontextov a presahov. Príbeh je založený na vývoji charakteru nafúkaného policajta, ktorý si počas hurikánu v New Orleans vážne poškodí chrbticu. Trpí preto chronickými bolesťami chrbta, na ktoré prestáva brať predpísané lieky a dáva prednosť komfortnejšej liečbe tvrdými drogami. Ako sme si už u Herzoga zvykli, hrdina sa nachádza v hraničnej situácii svojej existencie, keď sa prevracia etika a hodnoty jedinca. Motívom konania však nie je iba prežitie, kvôli ktorému pácha priestupky proti zákonu, svojej i verejnej etike. Temnota charakteru vychádza z túžby za žiadnu cenu neznížiť úroveň svojho životného štýlu, keď sa stretáva potreba získať drogy so zneužitím právneho postavenia v spoločnosti. S ústupkom morálky je hrdina schopný okrem pár gramov „trávy“ alebo „koksu“, rovnako z pocitu právnej nadvlády, znásilniť tínedžerku pred klubom alebo týrať ženy v sanatóriu pre starých ľudí. Tieto situácie podporené Cageovým ťažkopádne teatrálnym herectvom pôsobia ako postmoderný úškľabok. Charakter nie je možné vnímať seriózne, je karikatúrou, postavičkou prebúdzajúcou dojem ľútostnej grotesky. Pod vnútorným tlakom nevyhnutnosti drog, životných návykov a vonkajším tlakom dramatických situácií, do ktorých sa kvôli zháňaniu „fetu“ alebo vyšetrovaniu masakru dostáva, sledujeme policajta, najskôr vrhnutého, postupom času aktívne vstupujúceho do rozhodnutí úplne ničiacich jeho hodnoty. Drogové stavy sprevádzajú početné halucinácie, v ktorých sa vyskytujú plazy ako obraz primitívnych animálnych potrieb závislosti od drogy, rovnako ako nadnesené maniakálne situácie, keď policajta navštevujú díleri a hlavy podsvetia priamo v kancelárii neworleanského policajného zboru. Žartovné halucinácie vrcholia v scéne vyrovnávania účtov drogových dílerov, v ktorej je náš policajt ohniskom sváru. Po prestrelke leží mafiánsky boss zastrelený na zemi, hlavou hrdinu znie divoké country a s ťažkopádnym úsmevom precedí pomedzi zuby: „Streľ ho ešte raz, jeho duša stále tancuje.“ Okolo sa plazí leguán a „duša“ bossa roztáča vedľa mŕtvoly break dance. Herzog sa tu šikovne zahral so žánrom detektívneho trilleru a uvedenie filmu na festivale v Benátkach sa dočkalo bohatého ohlasu jeho trvalých i nových priaznivcov. Prelomil tým prestávku v hranom filme. Aktuálne intenzívne pracuje na ďalšom hranom projekte *Ladič pián*, inšpirovanom novelou Daniela Masona, v ktorom sa Herzog vracia k svojej mystike, tentokrát v Barme. Uvedenia sa dočkáme začiatkom roku 2013.

Nedávno som mal možnosť stretnúť sa na filmovom festivale v Prahe s Peterom Wintonicom, ktorý sa s Herzogom pravidelne stretáva. Prezradil mi pre Kinečko, napriek všetkým mýtom, čo o ňom kolujú, niekoľko faktov o autorskej osobnosti Wernera Herzoga:

Záber z filmu *Melanchólia*, zdroj: www.melancholiathemovie.com

5 o Werner Herzogovi v tomto a akomkoľvek inom článku čítali, nie je pravdivá

«
Werner sa volá Werner H. Stipetić.
Narodil sa 5. septembra 1942 v Mníchove.
V momente, keď bol schopný samostatne myslieť, rozhodol sa že bude filmárom.
Pri jeho životnom štýle nemal inú možnosť, než stať sa režisérom.
V štrnástich začal cestovať – pešo.
Išiel pešo z Mníchova do Paríža, aby sa stretol so svojou umierajúcou učiteľkou a mentorkou Lotte Eisnerovou.
Odmieta vnímať filmárstvo ako povolanie, na základe svojho presvedčenia, že byrokracia zabíja filmárstvo.
Nikdy neštudoval na filmovej škole, avšak v roku 1936 dostal grant od Fulbrightovej komisie na štúdium na univerzite v Pittsburgu – kde vydržal tri dni.
Vždy píše scenáre ako maniak, veľmi intenzívne, veľmi rýchlo.
V roku 1962 nakrútil svoj prvý film za peniaze, ktoré si zarobil ako zvárač na nočných zmenách.
Je neanalytický.
Jeho filmy rezonujú s kolektívnym vedomím.
Je básnikom, aj keď by sa zrejme zaradeniu do tejto škatuľky bránil.
Je dobrým vojakom kinematografie.
Nezneužíva ostatných.
Nie je šialený, jeho ego je v zásade v poriadku, vytvára mýty.
Pri nakrúcaní jeho filmov nikto nezomrel.
Sám niekoľkokrát skoro zomrel.
Je súčasťou druhej povojnovej vlny oberhausenského hnutia obnovy novej nemeckej kinematografie.
Je surrealistom podľa tradície predvojnových nemeckých filmov.
Nie je súčasťou žiadneho hnutia, nemá žiadne epigóny a nikto sa mu nerovná.
Nie je génius.
Vyrástol v chudobe.
Ako dieťa bol introvert.
Je kontroverzný, ale v skutočnosti je človekom, ktorý vie spolupracovať.
Pracoval v mexickom rodeu.
Zaujíma sa o remeselnú zručnosť, nedogmatický expresionizmus, nevinnosť, krajiny, jazyk, poetiku, hudbu, prekonávanie komunikačných priepastí, súcit a svätosť v skutočných ľuďoch.
Režíruje operu a píše knihy.
Často pracuje s fyzicky hendikepovanými.
Hovorí „Som tvrdo pracujúci človek a to je všetko. Nie je na mne nič romantické. Ďalšia generácia ma môže 'bozať v riť'".
Bol donútený zjesť vlastnú tortu.
Väčšina toho, čo ste o Wernerovi Herzogovi v tomto a akomkoľvek inom článku čítali, nie je pravdivá.

—
MARCEL HALCIN

Záber z filmu *Zlý poliš*, zdroj: Werner Herzog Film GmbH, Viedeň

Kolízia romantizmu a melanchólie

Melancholia
r. Lars von Trier, Dánsko/Švédsko/Francúzsko/Nemecko, 2011
Momentálne vo filmových kluboch ako súčasť prehliadky Projekt 100.

Von Trierove filmy *Antikrist* a *Melanchólia* sa sebavedome rozpínajú medzi dvoma pólmi. Na jednej strane to je vyrovnávanie sa s tvorbou velikánov svetovej kinematografie, na druhej strane spracúvanie odkazu (najmä) nemeckého romantizmu. Prvý bod je veľmi ľahko čitateľný: *Antikrist* bol venovaný Andrejovi Tarkovskému (nech už to von Trier myslel akokoľvek – v každom prípade zjavne cítil potrebu nejako sa vztiahnuť k ruskému majstrovi), pri *Melancholii* režisér spomína napríklad Antonioniho a Viscontiho.[1]

Čo sa týka romantizmu, sám von Trier nás nabáda, aby sme boli obozretní: „Romantizmus a melanchólia sú dve veľmi odlišné veci. Vo filme môžeme hovoriť o ich kolízii."[2] Odvážim sa tvrdiť, že práve z tejto kolízie sa rodia najpozoruhodnejšie momenty *Melanchólie*. Jedným z nich je pre mňa úvodná sekvencia, v ktorej za tónov prelúdia Wagnerovej[3] opery Tristan a Izolda dochádza ku kolízii Zeme s planétou z názvu filmu. Von Trier sa tu zaobíde bez dialógov, stačí mu sled vysoko štylizovaných obrazov komponovaných na spôsob tableaux vivant s romantickými námetmi – postavy kúpajúce sa v (nielen) mesačnom svite, postavy uprostred hustého lesa, ... Výjav zrážky planét, ktorý uzatvára desaťminútový prológ, je potom predchnutý hlbokým pátosom.

Film je rozdelený do dvoch častí pomenovaných podľa sestier Justine (Kirsten Dunst) a Claire (Charlotte Gainsbourg). Justine je jednoznačne melancholickým elementom. Ostatné postavy nedokážu pochopiť jej správanie a konanie, môžu ho len prijať či, v horšom prípade, trpieť.[4] Melanchólia ju postupne paralyzuje, vysáva z nej životný elán. V určitom momente ani nedokáže bez pomoci druhých vstať z postele, okúpať sa, či najesť. Na druhej strane, Justine sa nebojí nadchádzajúcej tragédie, akoby ju dokonca očakávala. V momente, keď sa planéta Melanchólia blíži k Zemi, ožíva, vracia sa jej energia. Nedá sa povedať, že by sa na planetárnu kolíziu tešila, no tušíme, že ju očakáva – a to jej dodáva pokoj.[5] Veď život na Zemi je zlý, za touto planétou netreba žialiť; nikomu nebude chýbať.

Justine vidí viac než ostatné postavy. Jej vnímanie je inak nastavené. To sa naplno ukáže v rozhovore s Claire (tou rozumnou, ako nezabudne pripomenúť ich matka počas svadobnej oslavy) o tom, či život existuje aj niekde inde ako na Zemi. Justine vie, že nikde inde život nie je. V scéne, v ktorej sa snaží presvedčiť Clarie o svojom apriórnom poznaní, dôvodí Justine jednoducho tým, že „I know things".

Hoci sú teda Justine a Claire portrétované ako veľmi rozdielne postavy, estetika filmu sa tomu nejako výrazne nepodriaďuje. V oboch častiach kameraman Manuel Alberto Caro sníma dianie predovšetkým z ruky,[6] často pracuje s detailmi tvárí, s malou hĺbkou ostrosti. Jediným podstatným rozdielom je farebné ladenie, čo je však motivované skutočnosťou, že prevažná väčšina prvej časti sa odohráva v noci a druhej cez deň (v oboch sú pritom interiérové aj exteriérové scény). Jediným výrazným vybočením tak zostáva prológ.

Von Trier sa vo svojich posledných filmoch nepotrebuje zastrešovať „veľkohubými" manifestmi ako v polovici 90. rokov (ktorých pravidlá navyše sám do bodky nedodržiaval). Z *Dogmy 95* si ponechal niektoré nástroje, no zároveň sa už dnes nebráni iným (hudba, efekty, dôsledná mizanscéna – vrátane rekvizít...). Výsledkom je vybrúsený, vyleštený, nablýskaný režijný štýl – miestami možno až príliš.

—
MM

1 Dej *Melanchólie* sa odohráva na zámku obkolesenom 18-jamkovým golfovým ihriskom – v poslednej scéne Antonioniho *Noci* sa hlavné postavy prechádzajú práve po golfovom ihrisku. K Viscontimu – pozri režisérove vyhlásenie (dostupné na oficiálnej stránke filmu – www.melancholiathemovie.com/#_directorsstatement): „U Viscontiho bolo vždy niečo, čo povznáša látku, čo z nej robí niečo viac než obyčajnú triviálnosť... povznáša ju na majstrovské dielo!" Istou formou odkazu na Viscontiho môže byť aj obsadenie Charlotte Ramplingovej, ktorá hrala v *Súmraku bohov*.

2 Pozri: DELORME, Stéphane: La douceur de la mélancolie. Entretien avec Lars von Trier. In: *Cahiers du cinéma*, č. 669, júl – august 2011, s. 38.

3 Wagnerova hudba sa pre viacerých filmárov stala jedným z emblémov romantickej kultúry: využíva ju Werner Herzog (*Nosferatu – fantóm noci*), ako aj Terrence Malick (*Nový svet*). Treba podotknúť, že každý z týchto tvorcov (vrátane von Triera) s romantickými impulzmi narába celkom inak (a taktiež pripomínam, že využívajú aj iné zdroje daného obdobia či smeru než Wagnera).

4 Pozri opakujúcu sa repliku, ktorú predniesla Claire: „Niekedy ťa tak veľmi nenávidím!"

5 V tomto je vo von Trierovom ponímaní ako zviera – aj kone v stajni sa upokoja, keď sa planéta priblíži.

6 Vďaka tomuto kľúču môže prvá časť pripomínať Vinterbergovu *Rodinnú oslavu*, no v celkovej atmosfére sa filmy predsa len výrazne líšia. Rodinní „kostlivci v skrini", ktorí sú u Vinterberga ťažiskom drámy, sú tu len sprievodným javom, poznámkou na okraj, nie dejotvorným elementom.

PAF VYZÝVA NA ĎALŠÍ ROČNÍK SÚŤAŽE „JINÁ VIZE"

Prehliadka animovaného filmu slávi tento rok svoj desiaty ročník. Aj tento rok vyhlasuje súťaž „Jiná vize", predstavujúcu kurátorský výber audiovizuálnych diel. Základným cieľom súťaže je sprístupnenie a ocenenie diel profesionálov, ako aj amatérov, prekračujúcich netradičným spôsobom výtvarnú a filmovú scénu. Dramaturgia súťaže „Jiná vize" je zameraná na vizuálne a naratívne originálne projekty na hraniciach výtvarného umenia, videoartu a animácie. Súťaž sa realizuje v rámci Prehliadky animovaného filmu, kde je animácia interpretovaná v oveľa širšom poňatí, než je obvyklé. Akceptuje sa akákoľvek klasická animácia, práca s manipulovaným obrazom, textom, sekvenciami hraného filmu alebo záznamom performance. Očakáva sa práca s pohyblivým obrazom filmu a videa v najširšom možnom uchopení. Súťaž je každý rok pod záštitou iného kurátora, ktorý vyberá finálnu desiatku filmov. Kľúčovou osobnosťou – kurátorom je tento rok Pavel Ryška, vizuálny umelec a historik animácie. „Vybraných desať diel sa bude potom premietať a inštalovať počas festivalu v priestoroch Umeleckého centra Univerzity Palackého v Olomouci. Všetky vybrané diela sa budú taktiež prezentovať v sprievodnom katalógu," dopĺňa riaditeľ festivalu Alexandr Jančík.

Diela musia byť vyústením nezávislého, nekomerčného prístupu k tvorbe (nejde o súťaž na výber reklám, zneliek a komerčných zákaziek)!!! Podmienkami účasti filmov v súťaži sú vznik alebo produkcia v rámci Českej republiky, a možnosť ich projekcie v kinosále a v galerijnom priestore.

Milí čitatelia! Diela na CD či DVD zasielajte do 20. októbra 2011 na adresu: PAF Jiná vize 2011, Pastiche Filmz, o. s., Sokolská 25, 772 00 Olomouc, Česká republika. Filmy je možné rovnako poslať v elektronickej podobe na nižšie uvedený e-mail, či formou odkazu na prvotné zhliadnutie cez internet. S ďalšími otázkami sa obracajte emailom na iris@pifpaf.cz. Všetko ostatné vrátane programu festivalu sa postupne dozviete na stránkach www.pifpaf.cz

Filmová paměť

alebo pre Kinečko aj Filmová krádež
(Kapitola z diplomovej práce Petra Mareka „Mechanika paměti filmového média"**)**

Film jako médium tohoto století nejvíce ze všech umění zasáhla vlna sebereflexe. Od šedesátých let do současnosti se „filmový odkaz" stal bezmála běžným výrazovým prostředkem, rovnocenným kupříkladu metonymiím. K paměti média, jak ji známe třeba u francouzských cinéfilů, se přidává paměť žánru, jejímž nejvýraznějším nositelem je současná tzv. postmoderní kinematografie. Troufám si však říci, že postupy, s jakými pracuje, nejsou ve své podstatě ničím nové. Kdyby Godard natočil svého *Bláznivého Petříčka* (inspirovaného, podle dnešního autorova pohledu až přespříliš, Duvivierovým *Pépé le Moko*, 1936) v posledních dvaceti letech, byl by jistě řazen mezi současné „otce postmoderny". Netvrdím, že něco jako postmoderní kinematografie (co se týče výrazových prostředků) vlastně neexistuje, jen myslím, že ji vlastně nelze zásadně oddělit od „té ostatní". Vždyť duch doby je nutně přítomen v každém jejím díle.

Woody Allen (který točí ze všech filmařů snad nejdůsledněji „stále tentýž film", který znovu a znovu dále vylepšuje) je vlastně jedním z takovýchto postmodernistů. V žádném svém filmu nevynechává hru s formou a většinou se dá říct, že si točí vlastní verze oblíbených cizích děl. A to už nejprve v raných žánrových a stylových parafrázích jako snímek *Seber prachy a zmiz* (Take The Money And Run, 1969), v němž pseudodokumentární formou zpracoval například motivy z filmu Stanleyho Kramera *Útěk v řetězech* (The Defiant Ones, 1958), nebo *Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu, ale báli jste se zeptat* (Everything You Always Wanted To Know About Sex, but were afraid to ask, 1972), kde najdeme pozemskou erotickou verzi Kubrickova filmu 2001: *Vesmírná odyssea* (2001: A Space Odyssey, 1968). A již jen rychlý výčet titulů s jejich předobrazy z filmové historie: *Zahraj to znovu, Same* (Play It Again, Sam, režie Herbert Ross, 1972) – věnováno *Casablance* Michaela Curtize (1942), *Láska a smrt* (Love And Death, 1975) – šířeji všem zpracováním Vojny a míru, Interiéry (Interiors, 1978) – Bergman vůbec, *Manhattan* (1979) – inspirace Ruttmanovou symfonií velkoměsta (Berlin – Symphonie einer Grossstadt, 1927), *Erotická komedie noci svatojánské* (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982) – Bergmanovy *Úsměvy letní noci* (Sommarnattens leende, 1955), *Éra rozhlasu* (Radio Days, 1987) – šířeji Fellini a především *Amarcord* (1974), dále pak série filmů spjatých vždy s určitým filmovým žánrem či stylem: *Manželé a manželky* (Husbands And Wives, 1991) – cinéma vérité, *Stíny a mlha* (Shadows And Fog, 1991) – expresionismus, *Všichni říkají: Miluji tě* (Everybody Says: I Love You, 1997) – muzikál ve stylu Jacquesa Demyho.

Jeden z Allenových nejlepších[1] filmů *Pozor na Harryho!* (Deconstructing Harry, 1997) opět reflektuje klasická díla, ale navíc také vlastní styl. Půdorys vyprávění je shodný s Resnaisovou *Prozřetelností* (Providence, 1976) – v přemítání a vyprávění hlavní postavy spisovatele se objevují a kombinují vzpomínky, doplněny o jejich podobu tak, jak je hrdina Harry zpracoval ve své literární tvorbě. Přitom obrazy vedlejších postav jsou v jeho povídkách často karikovány nebo i vytvořeny spojením několika „reálných" charakterů z Harryho okolí. Film se tak pohybuje mezi hrdinovou současností, jeho vzpomínkami a jejich uměleckým přetvořením. V závěru se, podobně jako v *Prozřetelnosti*, objevuje vize (?), v níž se samotný autor setkává se všemi svými postavami, jež mu přišly vzdát hold. Vše je navíc rámováno motivem cesty spisovatele pro čestný doktorát na univerzitu (z níž byl vyloučen), během níž vytane většina vzpomínek, tak jako v Bergmanových *Lesních jahodách* (Smultronstället, 1957). Dnes již klasickým prostředkem vyjádření filmové paměti je citace. Polańského *Hnus* (Repulsion, 1965) začíná záběrem oka, které „prořízne" titulek „režie Roman Polański". Je to především vzdání holdu, pocta velkému mistru; nicméně (poučený) divák je již naladěn na určitou vlnu.

Citát ve filmu má především tentýž smysl jako v literatuře: vyjádřit pomocí odkazu ve zkratce totéž, co již někdo před námi dokonale formuloval. Ale nejde ovšem pouze o nevinné využití metaznaku. Tím „naladěním" totiž myslím to, že se zlomkem známého celku (uměleckého díla) vstupuje do hry, do našeho povědomí, vzkříšený smysl onoho celku tak, jak nám v naší racionální i emocionální paměti utkvěl.

Citovány nemusejí být ale jen výroky, obrazy či situace. Citována může být třeba i postava a poměrně obvyklým momentem, zejména opět u filmařů francouzské nové vlny, je záliba v obsazování rolí na základě hereckých kultů. To ovšem nemá nic společného se systémem hvězd, jak je třeba zažitý v Hollywoodu. Velice často tak můžeme ve vedlejších rolích velkých filmů spatřit „spřízněné duše": Agnes Vardová obsadila do rozverné groteskní sekvence, která je poctou němému filmu, naivnímu humoru a čisté lásce, své kolegy, režiséry francouzské nové vlny, a nespočet takovýchto „čestných rolí" vytvořil hlavně nejkultovnější z francouzských herců, Jean-Pierre Léaud. Podobně se realizuje i přenášení filmových postav v rámci volných cyklů, kde za všechny přirozeně opět září hrdina Truffautovy série Antoine Doinel v podání Jean-Pierra Léauda. U Lindsaye Andersona to zase bude Malcolm MacDowell a jeho mladík Travis z filmů *Kdyby* (If, 1968), *Šťastný to muž!* (O Lucky Man!, 1973) a *Nemocnice Britania* (Britania Hospital, 1982).

Hlouběji pracuje s přenášením třeba J. L. Godard v jednom ze svých největších děl Nouvelle Vague, jehož scénář je (jak jsem již zmínil) založen výhradně na citátech a tedy i herecké obsazení dvou hlavních rolí, je voleno tímto klíčem. Toto utopistické oratorium o naději znovunalezení duchovního spojení jak mezi lidmi tak s absolutnem nám představuje nesourodou dvojici hrdinů, moderní pragmatičku (Domiziana Giordano) a submisivního nekňubu (Alain Delon), kteří projdou očistou mořem, aby mohli vyjít vstříc skutečnému plnému životu. Italská herečka je sem vlastně přenesena z Tarkovského *Nostalgie* (Nostalgia, 1983), kde ztělesňuje městskou ženu, setkávající se ve venkovském klášteře s pro ni již cizí spiritualitou. Alain Delon, který sám již je filmovou ikonou, je zase obsazen v naprostém protikladu k jeho zažitému typu. Godard toho využívá k docílení kontrapunktu mezi diváckou představou delonovského hrdiny a jeho novou podobou. V první polovině filmu (tedy před zázračnou proměnou jeho postavy v energického silného muže – klasického Delona) tedy probíhá souboj mezi těmito dvěma póly, z nichž jeden je přítomen pouze v ideové podobě.

Ve filmu Alaina Resnaise *Mon oncle d'Amérique* se v podobě filmové paměti realizoval jeden typicky resnaisovský prvek – vedení paralelní myšlenkové linie skrz vedlejší charakterizaci postav za pomoci nějakého „společného jmenovatele", jakousi „druhou personifikaci" příběhu. Muriel již má jméno oné personifikace v názvu, v I want to go home jsou jí v komediální poloze náhle se zjevující komiksové postavičky. V *Mon oncle d'Amérique* ji v individuální rovině představují herecké filmové vzory, idoly všech tří hrdinů, které jsou v rozhodných situacích za pomocí filmových útržků jejich elementárních reakcí a gest konfrontovány s reakcemi a gesty hrdinů filmu. (V zobecňující rovině jsou to pak pokusná zvířata, k jejichž chování je montážní metodou přirovnáváno chování lidí.)

David Lynch své filmy často skládá vyloženě jako směs (víceméně povrchních – což je největší riziko tohoto výrazového kroku) odkazů. Všechny postavy jeho *Městečka Twin Peaks* (Twin Peaks, 1991) jsou pojmenovány po slavných filmových hercích nebo postavách, ve *Zběsilosti v srdci* (Wild At Heart, 1990) dokonce jejich charaktery nahrazuje všeobecně známými popkulturními typy (Elvis a „pin-up-girl").

Podobně Luc Besson nebo Quentin Tarantino ve skutečnosti nebudují vlastní klima, ba bezmála ani syžet, v němž se jejich příběhy odehrávají, spíše použijí již zkamenělé formy (většinou brakových žánrů), v nichž se věnují už jen variacím, kombinacím, naschválům.

Tento typ filmů vychází především z filmů kategorie B, které jsou vlastně „levobočky", „bastardy", „kříženci" skutečně významných a přínosných děl kategorie A, z nichž berou komerčně využitelné nové, neotřelé postupy, které postupně rozmělňují[2] a přemílají až v klišé, kterých se posléze se zlomyslnou radostí chápou právě postmodernisté. Ti potom z těchto mrtvých, vysátých zbytků, torz kdysi avantgardních myšlenek, „křísí nový život", nechávají je „vstávat z popela". A společně s nimi i zapomenuté herecké hvězdy (John Travolta) nebo dobové šlágry.

B-filmy jsou vlastně jakousi vedlejší pamětí filmů kategorie A, ve struktuře „vědomí" computeru je to přirovnatelné ke schránkám s použitým materiálem, které bývají označovány jako „koš", „skladiště", „recycled". Zvláště poslední výraz velmi dobře vystihuje úkol takto uskladněných informací; být odloženy na neurčito s možným horizontem nového zpracování.

Můžeme tak možná hovořit o paměti žánru, a to samozřejmě nejen vzhledem k novému zhodnocení starého v postmoderním filmu či parodii[3].

I na úrovni žánru většinou procházejí jednotlivými konkrétními díly postavy, jejichž úloha je určena jejich žánrovým typem. A to podobně jako v klasické comedii dell' arte: Šílený vědec, potomek Dottoreho anebo pantaloneovský zlý stařec. Tito dva se dokonce spojují v jeden typ ve filmech německého expresionismu. Doktor Caligari, dr. Mabuse... K tomu přibývají ještě v každé době postavy vznikající dle dobové konvence: zločinný Číňan, charakterní mstitel (dýka a plášť) a nebo také dobrý komunista (klobouk a dýmka).

—

PETR MAREK
(autor je filmový teoretik, režisér, filmový a divadelný dramaturg, herec a spevák skupiny Midi Lidi)

1 Allena baví upevňovat staré motivy a postupy do nových strukturních „třmenů", takže je u něj možná vždy nutné přihlédnout právě k onomu „neustálému vylepšování téhož" a brát každý jeho nový film jako další verzi, čímž získáme možnost nebýt zklamáni ve smyslu „to už jsme několikrát viděli".

2 Například dramaticky významné gesto, člověk mířící v rozhodné chvíli z určitých důvodů zbraní na jiného člověka, tento záběr – index, devalvuje v B-filmech v bezmála neopodstatněný žánrový „ikon", něco na způsob „koloritu". Použitím u postmodernistů ovšem získává kvalitu novou.
Speciálním zjevem filmové paměti je také fenomén remake. Od děl, volně zpracovávajících myšlenkovou a dějovou látku „předělávaných" filmů až k bezmála duplikacím jejich původní narativní struktury. (Gerard Depardieu dokonce již ztvárnil dvakrát tutéž postavu – poprvé ve francouzském filmu *Táta nebo milenec* – Mon père, ce héros, 1991 – a podruhé v jeho americké verzi!)

3 Velmi kuriozní je případ italských parodií (ale vpravdě imitací) populárních crazy komedií s dvojicí Bud Spencer a Terence Hill, ona série *Šimon a Matouš*, kdy diváci většinou už nerozeznávají originál od parodie a označují své oblíbence B. S. a T. H. jmény Šimon a Matouš, převzatými z filmů, ve kterých na „jejich" místě vystupují zcela jiní herci.

„Veď je to len film!“

V poslednom čase sa stále viac hovorí o potrebe pozdvihnúť európsky film prostredníctvom filmových podujatí, aby sa tak filmy doplnené o ostatné zmyslové vnemy stali súčasťou akéhosi väčšieho trojdimenzionálneho zážitku. Zdá sa, že takéto smerovanie si zvolili české a slovenské festivaly, keďže sa veľká časť z nich (aspoň ja mám taký pocit) koná v malých mestách, pre ktoré som nenašiel žiadny vhodnejší názov než „kúpeľné mestečká“. Okrem nespočetných premietaní tu má divák možnosť absolvovať rôzne liečebné procedúry a vyjašiť sa vo vode.

Karlove Vary sú pravdepodobne najznámejším festivalom tohto typu, no i viaceré slovenské festivaly sa uberajú podobnou cestou, čoho dôkazom je nielen ArtFilm v Trenčianskych Tepliciach, ale aj Cinematik, ktorý sa už šiestym rokom koná v rozkošnom malom kúpeľnom meste Piešťany. Prečo práve Piešťany? Keď prvýkrát vchádzate do mesta, pravdepodobne vo vás tiež skrsne táto otázka, zatiaľ čo sa vaše auto šinie cez sídlisko. Vo chvíli keď sa dostanete k rieke, parku a nádhernej prírode uprostred mesta, však vo vás okamžite zaniknú akékoľvek pochybnosti o tom, že si organizačný tím, ktorý mimochodom pochádza z Bratislavy, vybral dobre. Program festivalu sa na prvý pohľad môže zdať hektický, no v skutočnosti sa skladá z viacerých veľmi dobre premyslených sekcií. V programe asi najviac vyniká súťažná sekcia „Meeting Point Europe“, ktorú zostavil takzvaný „Panel mladých kritikov“ (hoci o dnešnom význame slova „mladý“ by sa dalo polemizovať).

Táto skupina mladých superhrdinov sa skladá zo 17 kritikov, z rovnakého počtu európskych krajín. Každý rok každý z nich predloží svoj osobný zoznam piatich najlepších európskych filmov Veľkému mozgu festivalu Cinematik, Rastislavovi Sterankovi (áno, tak sa Rasťo volá celým menom, hoci to málokto vie a ešte menej ľudí mu tak hovorí). No a z týchto 5 krát 17, čiže 75 filmov sa vyberie 10 s najväčším počtom hlasov, a tie sa zaradia do programu. Tento systém má určite svoje plusy i mínusy, ako každý iný demokratický systém. Vo výslednej desiatke sa málokedy vyskytne prekvapenie, keďže často pozostáva z filmov ocenených či favorizovaných na iných svetových festivaloch uplynulého roku. Na druhej strane, ak „zostúpime“ z kruhov filmových kritikov medzi bežných divákov, uvedomíme si, že len málokto z nich má príležitosť pozrieť si najnovšie filmy v Cannes, Berlíne, Benátkach či Hicksville. Preto je skvelé, že v súťažnej sekcii sa počas jedného týždňa premietnu najúspešnejšie európske filmové počiny. Festival ponúka i rôznorodé špeciality pre filmových šialencov a čudákov. Medzi najväčšie hity tohto roku patrí napríklad ostatné (a údajne i posledné) majstrovské dielo Bélu Tarra *Turínsky kôň*, či víťaz Grand Prix z Cannes *O bohu a ľuďoch*. K „čudáckejším“ kúskom by som zaradil nádherne surreálnu španielsku alegóriu *Finisterrae* alebo „absolútne rúhačskú“ snímku Chrisa Morrisa *Štyri levy*.

Na margo ostatných sekcií musím povedať, že organizátori Cinematiku oplývajú veľmi špecifickým a rôznorodým vkusom, preto vždy radi prepašujú do programu trocha pozitívnej „brakovosti.“ Neboja sa vybrať i filmy, ktoré porušujú žánrové pravidlá, ktoré sa nehrajú na hodnotnosť či vážnosť, a často sú práve preto úspešné.

Slovné spojenie „kríženie žánrov“ som počas pobytu v Piešťanoch počul mnohokrát. A to ma privádza podľa mňa k najzábavnejšej časti celého festivalu, ktorú som pracovne nazval „Stromácky raj“. Cinematik každý rok vymyslí špecifický motív jednej sekcie a v jej duchu sa potom nesie celý ročník. Minulý rok vrhol nadšených divákov medzi zombíkov, temných hrdinov, vlkolakov a neo-noirových detektívov. Tento raz sme sa presunuli do divočiny, keďže ústrednou témou bola „vidiecka pohostinnosť“. Sekcia ponúkla širokú škálu podnetov na aktivity v prírode, ktoré v drvivej väčšine filmov končili otrasnou smrťou takmer všetkých postáv. Podľa potlesku a nadšených reakcií publika sa však od nich presne toto očakávalo.

Okrem iného Cinematik ponúka i národný výber dokumentárnych filmov pod hlavičkou Cinematik.doc. a každý rok sa zameria na minimálne jedného medzinárodne uznávaného režiséra prostredníctvom rozsiahlej retrospektívy jeho/jej diela. Tento rok sa k zvučným menám z minulých ročníkov, ako François Ozon, Ventura Pons, Nicolas Winding Refn pridal Jacques Audiard. Príjemná zmena sa udiala po prvom ročníku, keď sa po retrospektíve Jacquesa Tatiho Cinematik rozhodol venovať žijúcim režisérom, ktorých filmografia nie je až taká rozsiahla, no ich filmy boli doteraz pre priemerného diváka pomerne nedostupné.

Život mimo premietacích sál je presne taký, aký sa dá očakávať v kúpeľnom meste, kde väčšina návštevníkov chodí spať so sliepkami a skoro ráno vstáva na procedúry, čiže dodržiava režim, ktorý by aj úplne zdravý organizmus uvrhol do letargie.

Zopár jedincov však neklesá na duchu a nárokuje si svoj večerný drink. Návštevníci festivalu sa každý rok zhromažďujú v Caribik bare, ktorého prevádzka je našťastie nastavená na vlnovú dĺžku festivalu, čo znamená, že má mimoriadne flexibilné otváracie hodiny. Mládež a študenti, ktorých je na Cinematiku väčšina, si tak môžu pokojne užiť svoje vlastné nočné procedúry.

Keď opustíte areál festivalu, mali by ste sa však vyvarovať nočného blúdenia. Hrozí vám totiž, že sa zamotáte do nekonečného dialógu s miestnymi bezkrkými chlapcami, či ľahkými dievčatami, ktorí sa pod rôznymi zámienkami budú pokúšať vymámiť z vás peniaze. Môj predbežný prieskum ukázal, že Piešťany majú i svoju odvrátenú stránku a výpravy do srdca temnoty už nechávam na každého vlastnom uvážení.

V časoch jednotvárnej prekomercionalizovanej kinematografie sa stáva zvykom, že väčším festivalom a trhom vládnu postavičky, ktoré by ste si ľahko pomýlili trebárs s manažmentom továrne na koberce. Veď obchod ako obchod, no nie?

A práve Cinematik sa drzo stavia na odpor zdržanlivej serióznosti, prináša do hry nové (špinavé) pravidlá a snaží sa zabaviť diváka malým, no vysoko kvalitným programom.

„Menej oblekov a viac tričiek“ je vždy zárukou nezávislého uvoľneného ducha, a tým sa Cinematik rozhodne môže pýšiť. Vo dne v noci.

—

TRISTAN PRIIMÄGI
(autor je estónsky filmový kritik)
(z angličtiny preložila Barbara Ďurčová)

Tristan Priimägi,
zdroj: Cinematik

LYNCH SA PREHRABÁVA V ARCHÍVOCH MESTEČKA TWIN PEAKS

The Twin Peaks Archive
Angelo Badalamenti and David Lynch
www.davidlynch.com od 10. marca 2011
(David Lynch music company, nahraté v rokoch 1989 až 1992)

Pokojné horské mestečko obkolesené temnými lesmi. Osamelý rybár prichádza na hmlou zakrytú pláž. Mladí sa pripravujú do školy, dospelí na miestnu pílu. Mŕtve telo záhadnej krásky zabalené v igelite. Na miesto činu prichádza výstredný vyšetrovateľ Cooper. Syntetizátory, jazz, skladateľ Angelo Badalamenti.

V mestečku Twin Peaks vyšetrovali vraždu Laury Palmerovej od roku 1990. Atmosféru tohto kultového detektívneho seriálu a filmu (*Twin Peaks: Fire walks with me*) udržuje v čerstvej pamäti nielen obrovská fanúšikovská obec, ale aj mnohí hudobníci. Seriálovú obeť oplakával Moby v skladbe „Go“, alebo metalová skupina Anthrax, ktorí tiež využili znepokojujúcu a depresívnu Badalementiho trojtónovú melodiu „Laura Palmer´s theme“. Hlavný seriálový motív „Falling“ si ukradla britská indie rocková skupina The Wedding Present a elektronicky ho pretvorila skupina Apoptygma Bezerk v nahrávke „Moment tranquillity.“

Priaznivcov filmovej hudby preto nepochybne potešilo, že od marca tohto roku tvorca seriálu a hudobník David Lynch na svojej oficiálnej stránke zverejňuje tzv. „Twin Peaks archive“. Ide o soundtrack obsahujúci doteraz nezverejnený materiál, počet jeho trackov sa doteraz (september 2011) vyšplhal na 61 a obsahuje mnohé známe motívy v nových verziách alebo mixoch (napríklad len úvodná zvučka má tri inkarnácie). Skladby môžete počúvať priamo na efektne štylizovanej stránke, alebo si ich kúpiť vo forme zabalených mp3. Takmer tri hodiny sa tak necháte vťahovať do siete tajomstiev, hororovej depresie a melodrámy. Tak ako *Twin Peaks* ukázal vtedajším seriálom ako nebyť monotónny, soundtrack kombinuje prvky klasickej inštrumentálnej hudby, ambientu, jazzu, či country. Poslucháčov môže odradiť vysoká koncentrácia syntetizátorov, keďže sa pohybujeme v počiatku 90. rokov a Badalamenti ich využíva ako hlavných tvorcov nálady soundtracku, či už ide o spomenutý trojtón, hlavnú seriálovú melódiu, alebo ľúbostný motív „Love theme“.

Ako mnohé iné Lynchove projekty, aj Twin Peaks sa každou epizódou o krok vzďaľoval realite, do príbehu o vyšetrovaní sa začali vkrádať surrealistické absurdnosti a snové pasáže, ktoré geniálne podfarbovali jazzové tóny. V ikonickej scéne, kde Cooper stretne trpaslíka z iného sveta, sa ozýva jazzová melódia s názvom „Dance of the dream man“, ktorú na súčasnej kompilácii nájdete v saxofónovej verzii. Spolu s ozvenovým efektom znie skutočne ako z iného sveta. Podobne ako „Freshly squeezed,“ ktorý na albume nájdete v rýchlejšej (tzv. cool jazzovej) verzii, alebo zminimalizovaný na dva nástroje – basa, klarinet. Swingovejšie vás naladí „RR Swing“, občas prekvapia aj náznaky bluesu, napríklad v hysterickej „I'm hurt bad“.

Ak máte chuť vyraziť v tajomnom mestečku na koktailový večierok, odporúčam namiešať si v obývačke mojito, otvoriť *Veľkého Gatsbyho* a pustiť si „Great northern piano tune 1,2,3“. Očarí vás príjemný, nevtieravý a možno trocha osamelý jazzový klavír.

Badalamenti využíva aj rôzne zvuky na dotvorenie smútku, strachu a beznádeje. Stačí si vypočuť „Nightsea wind“, kde sa pod najhrubšími klávesovými tónmi vynára fučanie nočného vetra. Pri prechádzke tmavým lesom sa môžete nechať znervózniť pulzujúcim „Dark mood woods“, tragickou „Sycamore trees“, kde počuť zatúlané strunové bubnovanie alebo „Owl cave“ s výrazným zvukom syntetizátorov. Najtemnejšie však pôsobia tracky s označením „Slow speed orchestra“ a „Half speed orchestra“. Sú plné neidentifikovateľného hučania, chaoticky zoradených rozpadnutých tónov a paranoidných pocitov. Potešení tak budú hlavne fanúšikovia ambientu a hudobnej depresie. Veľa napovedia už ich podtituly, napríklad „Unease motif“, „Danger theme“, „Dark forces.“

Slávny motív zavraždenej školáčky vyskakuje ako strašiak v niektorých trackoch a poslucháča tak pripravuje na ďalšiu vlnu pochmúrnosti. Akýsi prienik medzi jazzovým a temným prístupom ponúka štvorica skladieb „Mysterioso“, ktoré v rôznych obmenách ponúkajú basu s tichými bicími, vo verziách z filmu podfarbenými o strunový hluk alebo zadunenie lesného rohu.

Aj keď country považujem za jeden z najotravnejších a najmonotónnejších hudobných žánrov, popri všetkej hudobnej temnote bolo svieže a príjemne utlmujúce ho na albume počuť. Je tu zastúpené veselými gitarovými melódiami bez vokálov, hlavne v skladbách „Western Balad, Secret country, Picking on country.“

Twin Peaks archive je hlbokým jazerom pre všetkých fanúšikov seriálu, pričom ponúka oveľa pohlcujúcejší zážitok než tri doteraz vydané soundtracky (pre obe série a film). Mimoriadne sa hodí k stupňujúcej sa jesennej letargii a môže slúžiť ako dynamická pripomienka k spomienkam na 90. roky alebo ako efektná kulisa k bezsenným nociam.

—

MAREK HUDEC

KINEČKO si pamätá na „4 živly" 2011

Päť mladých žien, viac či menej hotových osobností pracujúcich v rôznych odboroch viac či menej vzdialených filmovej kritike, pre ktoré je písanie o filme do KINEČKA výzvou, sa rozhodlo stráviť s nami niekoľko augustových dní (11. – 14. 8.) v prostredí semináru „4 živly" v Banskej Štiavnici (témou semináru bola tento rok „pamäť"). To najlepšie, čo sa na KINEČKO workshope urodilo, sa rozprestiera na dvojstrane pred vami. Nech už sa ich pisateľské ambície budú ďalej uberať ktorýmkoľvek smerom, KINEČKO svojim prvým „workshopáčkam" ďakuje za intenzívne chvíľe a spestrenie svojho obsahu aj formy. A nech už sa ich budúci rok pokúsi tromfnúť ktokoľvek: „Vy ste boli jednotky baby!"

Noc a hmla – vojna v nás

Nuit et brouillard
r. Alian Resnais, Francúzsko, 1955

Utrpenie židov je téma, ktorá rezonuje a vyvoláva silné emócie aj napriek desiatkam rokov a desiatkam iných vojnových konfliktov, ktoré sa od druhej svetovej vojny na svete odohrali. Spracovanie témy v hranej tvorbe je však veľmi odlišné od tvorby dokumentárnej. Zatiaľ čo po zhliadnutí snímok, akými sú *Pianista*, *Schindlerov zoznam* a podobne vychádzame z kina s katarziou a naplnenou vnútornou potrebou vyváženia „dobrých" a „zlých" hrdinov, v prípade objektivizujúco-chladno poňatého dokumentu *Noc a hmla* tieto pocity absentujú. Cez temnú krutosť, beznádej a neopísateľné poníženie nám nesvieti ani lúč dobrej zvesti, a čo je horšie, nedokážeme zadefinovať ani zodpovedného za učinené „zlo".

Film sa začína pomalými zábermi na pokojnú prírodnú scenériu obklopujúcu koncentračný tábor. Príroda tu vystupuje ako nevinný pozorovateľ, oslobodený od zažitého dualistického rozdeľovania sveta ľudí na hľadanie a určovanie dobra a zla. Podobný kontrapunkt využíva aj Dušan Hanák vo svojich *Papierových hlavách*, kde síce nepojednáva o zločinoch druhej svetovej vojny, ale o zločinoch totalitného systému, ktoré majú so svojimi praktikami mnoho spoločného. Aj u Hanáka vidíme lyrické podobizne prírody, kam sú však priamo zasadení respondenti, ktorí opisujú svoje príbehy utláčania a väznenia. Forma vyrozprávania osobného zážitku kombinovaného s pasážami bez slov sa tu javí ako šťastnejší výber v rámci údernosti na emócie a pozornosť diváka. Resnais zvolil nahustený zvukový komentár, ktorý spôsobuje, že divák nevie, čo má vnímať ako primárne a čo naňho vplýva silnejšie. Zaujímavosťou je, že autorom tohto komentára je bývalý väzeň z Mauthausenu, Jean Cayrol (*Básne noci a hmly*, vyd. 1946). Komentár už nečíta on, ale herec Michael Bouquet.

Zvuková dramaturgia diela je taktiež u Hanáka prepracovanejšia ako u Resnaisa. Kým u Hanáka nás celým dielom sprevádzajú rôzne temné zvuky vetra, vrán, zvonov a podobne, ako aj rôzne výsmešné narábanie so zvukom, u Resnaisa dominuje iba patetická pochmúrna hudba Hansa Eislera, ktorý mimochodom bol tiež skutočnou obeťou holokaustu.

Nezabúdajme však na odlišnosti v témach autorov. Hanák si mohol dovoliť aj mierne absurdný humor v hudobnej zložke diela. V prípade *Noci a Hmly* by bol takýto pokus cynický a nevhodný a Eisler by z pochopiteľných príčin zrejme nebol takéhoto „nadhľadu" schopný.

Z hľadiska prístupu k pamäti postupujú autori rovnakým spôsobom, a to striedaním archívnych čiernobielych materiálov so súčasnými zábermi na farebný film. Funguje tu už spomínaný kontrast. Kým čiernobiele archívne zábery dokumentujú absurditu a krutosť, súčasné obrazy z prostredia prírody sú čisté a optimistické, nosia v sebe vieru v lepšiu budúcnosť práve vďaka poučeniam z minulosti.

Akú úlohu zohráva naša historická pamäť vo vzťahu k našej prítomnosti a budúcnosti, a prečo je dôležité pre umelcov ju zobrazovať? Ťažko povedať, pretože ak sa pozrieme na zvyšujúci sa trend averzie voči našim rómskym spoluobčanom a to, ako by sme ich mnohí radi videli mimo našich hraníc, najlepšie v nejakých pracovných táboroch, konflikty medzi akýmikoľvek menšinami v akýchkoľvek štátoch, neustále pretrvávajúci arabsko-židovský problém, „vypasenú" Ameriku, hladujúcu Afriku, expanziu Číny a islamu do Európy… a ak k tomu pridáme nezvládnuteľný dopad konzumu na svetový ekosystém, čo je všetko známkou toho, že sme sa vôbec nepoučili, môžeme do pár rokov očakávať takú 3. svetovú, že jediná forma umenia, ktorú budeme praktizovať, bude recitovanie známych veršov z vojenských zákopov: „Až sa zas básne budú čítať a človek človekom sa stane zas,… bla bla bla…"

—

SILVIA HALUŠICOVÁ
(Autorka je židovka s poľsko-maďarskými koreňmi so slabosťou pre „dobrú" cigánsku hudbu.)

MPhilms – workshop, na ktorý sa nezabúda

V piatok 12. augusta 2011 sa v Banskej Štiavnici na filmovom seminári „4 živly" premietali filmy a videá účastníkov Letného workshopu MPhilms 2011, zatiaľ čo ich fotografické a výtvarné práce boli inštalované v priestoroch kina Akademik. Diváci sa dozvedeli, že workshop trval od 4. augusta 2011 a mal štyri dielne – fotografickú, výtvarnú, filmovú a performance. Každú dielňu viedol lektor, ktorý účastníkom bližšie určil pravidlá pre ich tvorbu a zadal tému týkajúci sa pamäti. Účastníci fotografickej dielne si vyskúšali staršie fotografické postupy aj techniky vyvolávania, vo výtvarnej dielni sa tvorili čiernobiele 3D objekty zo sadry, plastov a papiera, filmári si vyskúšali nakrútiť autoportrét, a tiež spoločný film, ktorého predlohou boli štyri fotografie. Nielen pamäť, ale aj fetiš a rituál boli pojmami, s ktorými pracovali účastníci performance dielne. O začiatkoch, ale aj súčasnosti workshopu si pre Kinečko zaspomínali jeho organizátori – Mátyás Prikler (MP) a Marek Leščák (ML).

KG: V tomto roku občianske združenie MPhilms organizuje už štvrtý ročník letného workshopu. Čo bolo vašou motiváciou a prečo práve v Banskej Štiavnici?

MP: Inšpirovala ma moja vlastná skúsenosť. Keď som mal 18 rokov, úplnou náhodou som sa ocitol na podobnom workshope v Berlíne. S odstupom času som pochopil, že tam a vtedy mi to veľa dalo. S Marekom sme chceli urobiť niečo podobné na Slovensku.

ML: Predtým ako vznikol náš workshop, sme na „4 živloch" nikdy neboli. Uvažovali sme, s akou akciou workshop spojíme. Nechceli sme ho spájať s nejakým veľkým festivalom. O „4 živloch" sme vedeli, že je to akcia pre filmových fanúšikov a nadšencov. Zdalo sa nám zmysluplné spojiť workshop s podujatím, kde je základom entuziazmus a chuť niečo spoznávať, niečo vidieť a oslovuje generáciu iných ľudí ako sú veľké festivaly.

MP: Zavolali sme organizátorkám „4 živlov" a povedali im, že sme v živote na ich akcii neboli a že budeme robiť v Banskej Štiavnici workshop, a súhlasili.

ML: Okrem štiavnického workshopu robíme v lete dva workshopy v reedukačných centrách. Tento rok jeden v Zlatých Moravciach pre dievčatá a jeden v Čerenčanoch pre deti do 15 rokov. Robíme ich pre deti, ktoré stratili kontakt s rodinou alebo o ne rodičia nejavia záujem alebo sú z detských domovov a my sme chceli, aby leto trávili zmysluplne. Ocitli sa v situácii, keď im nikto nedôveruje. My im dôveru dáme a oni nám tú dôveru vracajú v podobe prác, ktoré sú naozaj veľmi zaujímavé a poskytujú cez osobné príbehy správu o svete, akú nikde inde nezískate.

KG: Čo znamená organizovať letný workshop MPhilms?

ML: Príprava trvá celý rok, lebo v momente ako skončí tento ročník, musíme skoncipovať podklady pre rôzne granty, aby sa zohnala časť peňazí – čiastočne workshop financujeme svojpomocne, čo sa týka technického zabezpečenia, ale časť treba vykryť z grantov.

MP: Takže my pracujeme pred a po workshope. Počas workshopu je hlavná práca na lektoroch. S Marekom robíme ako lektori na workshopoch v reedukačných centrách. Na tomto štiavnickom sme len ako organizátori. Snažíme sa zabezpečiť základné technické zázemie, ubytovanie, stravu.

ML: Na začiatku sme oslovili pár ľudí, ktorým dôverujeme, či by boli ochotní lektorovať jednotlivé dielne, pretože sme si mysleli, že by ich viedli dobre. Zatiaľ sa nám táto dôvera vypláca. Dielne sú od roku 2009, keď k fotke, výtvarnému umeniu a filmu pribudlo performance, stále rovnaké. Menia sa iba lektori. Ale napríklad Rokko Juhász ostáva na performance každý rok. Workshop od druhého ročníka nadobudol medzinárodný charakter.

KG: Aká je spolupráca MPhilmsu s filmovým seminárom „4 živly"?

MP: Letný workshop MPhilms funguje v symbióze s filmovým seminárom „4 živly". Festival „4 živly" začína vo štvrtok, v piatok končí workshop MPhilms večernou prezentáciou v kine Akademik. Účastníci fotografického a výtvarného workshopu majú svoje fotky a diela vyvesené v priestoroch kina. Súčasťou programu „4 živlov" je piatkové premietanie filmov z filmového workshopu a z performance. Počas filmového seminára prichádza do banskoštiavnického kina dosť veľa ľudí, takže diela z workshopu nekončia v šuplíku.

ML: Dôležité je povedať, že práce si účastníci nerobia iba pre seba, ale prezentujú ich verejnosti. Uvidia ich návštevníci kina, ktorí sa „4 živlov" zúčastňujú. Fotky a výtvarné diela sú v kine vystavené od piatku do nedele. Každý deň sa premietajú tri filmy, takže ľudia tieto práce uvidia, aj keď nechcú. Tým sa vytvára spätná väzba aj možnosť porozprávať sa o dielach s cudzími ľuďmi.

MP: Už tretí rok spočíva spolupráca aj v tom, že téma, ktorú majú „4 živly", je zároveň aj témou workshopu. Naši účastníci ostávajú v Banskej Štiavnici počas „4 živlov", pozerajú filmy a zúčastňujú sa sprievodných podujatí.

KG: Pre koho je workshop MPhilms určený?

MP: Účastníci sú vo veku od 15 do 25 rokov. Workshop je pre ľudí, ktorí nie sú deťmi ani dospelými. Nie je to detský tábor ani workshop pre profesionálov. Chceme osloviť ľudí, ktorí sú medzi, alebo ktorí sa rozhodujú. Máme aj potešiteľné odozvy, že niekto bol na workshope pred tromi – štyrmi rokmi a medzitým ho zobrali na vysokú školu na fotografiu, grafiku alebo iný umelecký odbor. Pre niekoho môže byť náš workshop dobrým štartom a pre niekoho pekným letom.

KG: Podľa čoho vyberáte účastníkov, keďže limit je 25 ľudí?

MP: Tento rok bolo záujemcov akurát, minulý rok sa prihlásilo o niečo viac. My ako organizátori nevyberáme, výber je na lektoroch. Kto sa prihlási, má za úlohu napísať o sebe jednu stranu a potom e-mailom komunikuje s lektormi, ktorí budú viesť jednotlivé workshopy. Lektori sa rozhodujú. Je tu jedna účastníčka, čo bola na všetkých štyroch ročníkoch. Stávajú sa aj prípady, že niekto bol v roku 2008 na fotke a vrátil sa v roku 2010 na performance. Našťastie, ľudia sa vracajú.

KG: Budú sa ešte niekde prezentovať práce z workshopu na verejnosti okrem toho, že ich videli účastníci „4 živlov" a návštevníci Banskej Štiavnice?

MP: Workshop má presahy. Na jar tohto roku sme urobili v Ex Cafe v Bratislave výstavu výtvarných a fotografických prác zo všetkých troch ročníkov. Všetky práce sa dostanú na našu webovú stránku, na webové stránky našich partnerov, ktorými je napr. BUSHO, teda Budapest Short Film Festival, kde sa tieto diela premietnu v Off programe. Takže filmy a práce žijú aj ďalej.

MP: Všetky videá máme na svojej stránke a prebrali ich aj niektoré ďalšie webové stránky. Napr. Azyl, ktorý je jedným z našich partnerov.

ML: V rámci tohto projektu sa vydávajú DVD s výslednými filmami, fotkami atď., a tie sa dosť veľkou rýchlosťou šíria ďalej. Ľudia ich v rámci svojho okolia posunú ďalej a nám slúžia ako prezentácia pre ďalšie ročníky. Z workshopov v reedukačných centrách robíme tiež DVD a máme ich aj na webovej stránke. Tam sú výtvarné dielne, film, fotografia a tento rok aj performance.

MP: Okrem workshopu napr. Rokko Juhász robí v Nových Zámkoch v rámci hnutia performance festival a minulý rok účastníkov performance workshopu zobral do Nových Zámkov, kde sa mohli prezentovať so svojimi dielami pred ‚profíkmi'.

KG: Čo vám zostáva v pamäti z letných workshopov MPhilmsu?

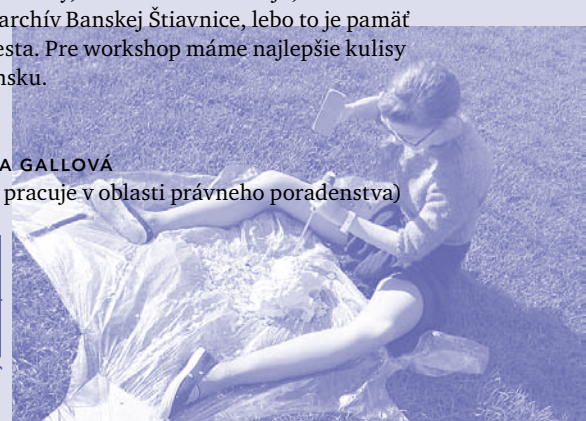
ML: Vždy, keď uskutočníme ďalší ročník, v pamäti zostáva, že náš nápad má zmysel, a že chceme workshop urobiť aj o rok, hoci je veľmi komplikované zohnať preň financie. Motiváciou je vždy spätná väzba od ľudí, že workshop má pre nich zmysel a lektori aj účastníci sa naň tešia.

MP: Ja som navrhol Marekovi, aby sme urobili takýto workshop a Marek súhlasil. Potom sme hľadali miesto a Marek navrhol spojiť workshop s nejakým festivalom. Nakoniec sme si vybrali „4 živly", lebo je to taká komorná udalosť a Banská Štiavnica je pekné miesto. Prvý ročník sme uskutočnili v roku 2008 a prirovnal by som ho k partizánskej alebo pirátskej akcii. Doteraz nechápeme, ako sme ho dokázali zorganizovať, lebo sme mali oveľa menej peňazí. V tom čase Marek pracoval na jednom dokumentárnom filme, kde boli deti z reedukačných centier. Marekovi napadlo realizovať jeden workshop v reedukačnom centre. A tak sme začali robiť workshopy aj v reedukačných centrách.

ML: Okrem širšieho auditória je zaujímavé aj miesto, v ktorom sa workshop MPhilms odohráva. Cez fotky a cez filmy, ktoré sa tu nakrúcajú, vzniká zvláštny archív Banskej Štiavnice, lebo to je pamäť tohto miesta. Pre workshop máme najlepšie kulisy na Slovensku.

—

KATARÍNA GALLOVÁ
(Autorka pracuje v oblasti právneho poradenstva)



zdroj: www.mphilms.sk

Ľudia žijú, dokým si ich pamätáme a filmom si ich pamätáme dlhšie

Peter Kerekes (PK) vyštudoval hranú réžiu. Stal sa však dokumentaristom, na ktorého sa chodí do kín a získava ocenenia u nás i za hranicami, o. i. Zvláštnu cenu poroty z festivalu Hot Docs v kanadskom Toronte či Zlatého Huga z Chicagského medzinárodného filmového festivalu. K jeho najznámejším titulom patria *Ako sa varia dejiny* či *66 sezón*. Prvý v poradí bol uvedený v rámci seminára „4 živly", kam prišiel Peter, aj so svojím ďalším filmom Ladomirské moritáty a legendy. Prostredníctvom osobného rozhovoru nám dal možnosť nahliadnuť do svojho sveta plného ľudských spomienok, ktoré tak rád s vtipom premieňa na pozoruhodné filmové výpovede, ale aj do toho, čo si vymyslel na študentov (Peter pôsobí aj ako pedagóg na VŠMU), ktorí sa nevedeli „otvoriť".

DM: Akou cestou sa dostávate k spomienkam svojich respondentov?

PK: Systém je veľmi jednoduchý. Na začiatku si človek určí tému, ktorá ho zaujíma. V prípade *Ladomirských moritátov a legiend* je to príbeh jednej dediny. Viem približne, čo sa tam historicky stalo, a k týmto konkrétnym udalostiam hľadám ľudí.

V každej komunite je jeden človek, ktorý je komunikatívny a pozná ostatných. Ja sa na neho ‚nakliešti' a on mi porozpráva príbehy o konkrétnych ľuďoch. Tohto odvliekli do gulagu, tento spolupracoval s partizánmi, tento s Nemcami, toto bola židovská rodina, ktorú odvliekli. S vybratými rodinami sa následne spojím. Samozrejme je rozdiel v tom, čo rozpráva kontaktná osoba a čo konkrétni ľudia. Stáva sa, že ma odmietnu, pretože tvrdia, že ich príbeh nie je zaujímavý.

V prípade *Ladomirských moritátov a legiend* som urobil počiatočný rešerš prostredníctvom prvých rozhovorov, kde som základné veci zapisoval a vybudoval si u ľudí dôveru, čo je zásadné. Ďalšou dôležitou vecou je môj opätovný návrat. Títo ľudia sa často stretávajú s novinármi. Ono Slovensko je malé a príbehov až tak veľa nie je. Skúsenosť je taká, že novinári prídu, ‚pokropia' , vyberú nejaké veci a už sa nikdy neozvú. Takže keď sa vrátim, sú prekvapení, že mám naozajstný záujem. Vtedy tam už idem s diktafónom alebo s nejakým nahrávadlom. V prípade moritátov a legiend sme s každým z protagonistov strávili 2 až 3 hodiny veľmi vyčerpávajúcich rozhovorov, ktoré som potom postrihal do zvuku. Keď mi chýbali ešte nejaké veci, alebo mi bolo niečo nejasné, tak som sa vrátil, strávil som s nimi ďalšie 2 – 3 hodiny a opäť som postrihal zvukovú stopu. Na základe tohto materiálu som napísal technický scenár a podľa neho sme potom nakrúcali. Pomer použiteľného materiálu je zhruba z 3 – 4 hodín zvukového záznamu informácií, 3 – 4 minúty do filmu.

Ľudia si často myslia, že žijú banálny život alebo že niektoré príbehy sú banálne, nedôležité. Ony však krásne zapadajú do mozaiky, ktorú sami nevidia, lebo sú jej súčasťou. Ale ja to vidím z odstupu a zapadá mi to tam. To je perfektné.

DM: Stalo sa Vám, že by protagonista videl film a chcel zobrať svoju výpoveď späť? Že sa mu niečo nepáčilo?

PK: Keď sme nakrúcali *Ladomirské moritáty* a legendy, tak sa ľuďom nepáčilo, že sa vo filme veľa chľastá. Ale inák som sa s tým nestretol. Nedovolím, aby nejakým spôsobom videli ešte nehotový film a dostanem z nich súhlas, že všetko mám v rukách ja. Im často prekážajú nepodstatnosti, ako napríklad oblečenie a podobne. V tomto som veľmi diktátorský (smiech). Vždy sa snažím a dúfam, aby boli moje filmy aspoň trocha vtipné. Usilujem sa udržať takú hranicu, aby sme sa smiali s ľuďmi a nie na nich. To však ide niekedy ťažko.

DM: Vo vašich filmoch vystupujú predovšetkým starší ľudia. Myslíte si, že je možné nakrútiť film tohto druhu aj s mladšími ročníkmi, povedzme tridsiatnikmi? Rozmýšľali ste niekedy nad tým?

PK: Ja som sa nikdy zámerne nerozhodol, že budem robiť historické cykly. Pripravoval som aj iné filmy, ale ono to tak nejako vyšlo, že sa dokončili práve tieto. *Ladomirské moritáty* a legendy, *66 sezón* a *Ako sa varia dejiny* sú v podstate dejinnou trilógiou. Všetky tri pracujú s hlbokým historickým prierezom, a preto v nich väčšinou vystupujú ročníky 80 plus.

Myslím si však, že riešiť pamäť alebo subjektívne prežívanie určitých dejinných udalostí ide aj s mladšími ročníkmi. Keď je to o minulosti, tak sa predpokladá, že museli niečo zažiť. Úplne mladí preto byť nemôžu. Ale áno, generácia tridsiatnikov môže byť zaujímavá.

Na škole sme svojho času mali ročník študentov, ktorí neboli vôbec otvorení. A predsa len výučba tohto druhu sa vo veľkej miere týka komunikácie a neexistuje nijaký recept ako „deti, otvorte si knihy na strane 14 a nadiktujeme vám, že film sa robí takto". Študenti majú nejaký film v hlave a našou úlohou je pomôcť im, aby sa dostal z ich hlavy, cez plátno, do hláv divákovi. Väčšinou nakrúcajú filmy o veciach, ktoré ich trápia. My aby sme im pomohli a poradili, musíme vedieť, o čom to je.

Keďže spomínaný ročník študentov nebol veľmi komunikatívny, spomenul som si na jednu hru z pionierskeho tábora, v ktorej sme rozprávali príhody o svojich jazvách. Za každou jednou jazvou je príbeh, ktorý hovorí o nás. V mojom prípade o vzťahu so sestrou (ukazuje na drobnú jazvu na ruke). Je to spomienka s konkrétnou fyzickou podobou, ktorá je v nás ako tetovanie. Na ňu je nadviazaný určitý príbeh, ktorý si samozrejme inak pamätám ja, inak si ho pamätá moja sestra, inak lekár a inak moji rodičia. Tak každý študent povedal svoju historku a vzniklo 5 príbehov – 5 tém, skrývajúcich v sebe množstvo drobností, na základe ktorých sa dá nakrútiťkrásny mikrofilm. Je to naozaj skvelý príklad. Ja sám plánujem tento námet zrealizovať.

DM: Máte pocit, že starší ľudia sa vedia ľahšie otvoriť?

PK: Ako kedy. Keď prídete za staršími ľuďmi v štýle „dobrý deň, chceme nakrúcať film o košickej plavárni," tak vedia, že je to kvôli tomu. Keďže o konkrétnej veci či situácii viete, tak sa ľudia všeobecne rozrozprávajú a otvoria sa. A sú aj samozrejme vďační, že ich niekto počúva. Je to trocha cynické, ale je to tak. Často využívajú kameru ako svedka a porozprávajú svoju verziu toho, čo im je blízke, alebo s čím sa každodenne stretávajú.

DM: Keby ste museli, ako by ste obhájili svoju tvorbu? Čo vy sám cítite zo svojich filmov?

PK: To vôbec neviem, ja tie filmy robím z tak strašne skurvene sebeckých dôvodov. *66 sezón* som nakrúcal vyslovene kvôli tomu, že moja stará mama bola nešťastná, keď starý otec zomrel. Pozbierali sme veľmi veľa rodinných historiek a keďže ich mám neskutočne rád, chcel som, aby zostali zachované. Ľudia žijú, dokým si ich pamätáme a filmom si ich pamätáme dlhšie, takže žijú dlhšie. Ja pri tom nemám „message" či konkrétny odkaz typu „pozrite si môj film, lebo to zmení váš život, či vaše nazeranie na dejiny." Ja nie som ani revolucionár, ktorý chce veci meniť a nemám ani vnútornú potrebu rozpovedať nejakú dôležitú pravdu o svete. Pre mňa je dôležité zachovanie spomienok, zachovanie atmosféry, čo je možno niekedy dôležitejšie ako samotné príbehy. A to je celé. Film *Ako sa varia dejiny* má svoj headline „O tom ako malý človek môže zmeniť chod veľkých dejín", ale keď som nakrúcal, nevidel som ho pred sebou. Videl som pred sebou zaujímavé situácie, o ktorých ľudia rozprávali a ich premenu, ktorou počas nakrúcania prešli. Skrátka som to celé pozoroval a spoluvytváral. Nie je pre mňa dôležité dostať do divákov pocit ako „pozrite sa, toto je pravda," alebo „takto žijú cigáni na Slovensku", či „aha, takto vás ‚ojebáva' konzumná spoločnosť," ako to robí Filip Remunda. Je to aj tým, že to možno neviem robiť, ale možno aj tým, že ja nemám to presvedčenie. Proste, ja sa tak hrám.

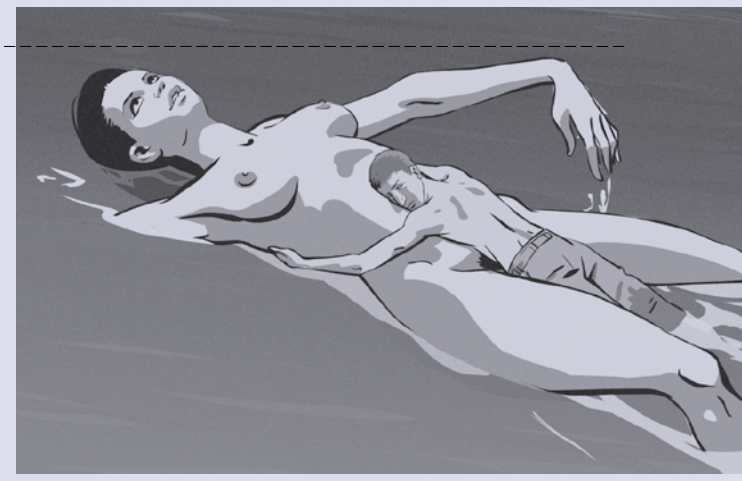
DM: A čo prvý respondent, pamätáte si na neho?

PK: Prvý film som robil o Erikovi Grochovi. Je to košický básnik a vydavateľ. Volalo sa to *Človek o knihe a kniha o človeku*. Dostať do filmu literatúru a báseň, i to, ako sú médiá povrchné a ako je dôležité mať niečo vytlačené, čoho sa môžem dotknúť a ovoňať, bolo dosť komplikované. Zároveň Erik vôbec nechcel byť nafilmovaný. Mohli sme použiť iba jeho hlas, ktorý bol veľmi umelý, lebo si dopredu načítal nejaké svoje tézy a ja som mohol pracovať iba s tým. Pre mňa to však bolo úplne perfektné, lebo som bol donútený pracovať s obrazom, ktorý nebol prvoplánový. Nútilo ma to urobiť film o Erikovi Grochovi bez toho, aby tam on sám vystupoval. A to je perfektné. Film si vyžaduje oveľa komplikovanejšie prostriedky, aby bol komplexnejší. Tým, že mi Erik nedovolil, aby som ho nakrúcal, dal mi úžasnú možnosť rozmýšľať nad tým, ako spraviť film o ňom a nie iba film, v ktorom vystupuje.

—

DOMINIKA MIKLOŠÍKOVÁ
(Autorka pracuje v oblasti internetového predaja)

Peter Kerekes, foto: TK



Záber z filmu *Valčík s Bašírom*

Animácia ako vhodná forma spomienok

Valčík s Bašírom
Vals Im Bashir, r. Ari Folman, Izrael/Francúzsko/Nemecko/USA/Fínsko/Švajčiarsko/Belgicko/Rakúsko, 2008

Vojnová tematika v rámci kinematografie orientuje prevažne na priebeh viac či menej reálnych udalostí či život spoločnosti po vojnovom konflikte. Výrazne menej filmov sa zaoberá dopadom na jednotlivca, ktorý vo vojne bojoval. Týmto smerom sa uberá posledný film Ariho Folmana *Valčík s Bašírom* (2008), ktorý sa zaoberá špecifickou časťou tejto problematiky – pamäťou.

Ústredná (autobiografická) postava filmu Ari bojoval v libanonskej vojne na počiatku 80. rokov minulého storočia. Myšlienkami ani snami sa k nej už vyše dvadsať rokov nevrátil. Až na podnet priateľa prekvapivo zisťuje, že si z toho obdobia pamätá len veľmi málo. A zatiaľ čo návštevy doma mu utkveli v pamäti jasne, situácie z frontu sú pod rúškom hustej hmly. A pravdivosť jedinej spomienky je nevyhnutné overiť. *Valčík s Bašírom* síce neposkytuje prehľadnú hodinu dejepisu na tému libanonskej vojny, ale neznlosť problematiky neovplyvňuje vnímanie dejovej línie ani schopnosť interpretácie. Miestami Folman dokonca aj zľahčuje, ale v podstate i objektivizuje priebeh vojnových udalostí prostredníctvom idylických momentov či paradoxných protikladov.

To, či je človek naozaj schopný zabúdať alebo spomienky len vytesňuje do nevedomia, je stále predmetom diskusií. Folman sa tak hlboko ani neponára. Sústreďuje sa na Ariho vytesnené spomienky, po ktorých postava pátra. Postupne buduje nový obraz prežitých udalostí, no na pamäť jednotlivcov sa obracia s istou dávkou naivity, čo sa týka vierohodnosti. Prifarbenie spomienok, vytesnenie sprostredkovaných spomienok či ich prevzatie za vlastné – to človeku nie je cudzie. Ľudský mechanizmus kvôli prežitiu už počas zlomových situácií pracuje odlišne, odosobňuje sa a ovplyvňuje podobu spomienok. Niektoré z nich napokon aj „zabúda". A Folman divákovi sprostredkuje práve tento atribút pamäti, ktorý je v spojení s vojnovou tematikou veľmi dôležitý a žiaľ vynechávaný. Jedná sa o akt vytesnenia, ktorý sa začína už pri prežívaní situácie a potláča vedomie i svedomie. Je to úniková cesta, vďaka ktorej spomienky končia v nevedomí. Ale pravdepodobne len na istý čas.

Dielo pracuje s pamäťou – nepresnými spomienkami (poznačenými nielen časom). To, že je film animovaný je zámerným výrazovým prostriedkom, prostredníctvom ktorého „tancuje" okolo „horúcej kaše" až 78 minút. Pohráva sa s realitou a nemožnosťou objektívneho uchovania (relatívnej) pravdy v spomienkach. Animácia sprostredkuje odstup, ktorý by si človek mal vytvoriť pri práci so spomienkami. Načrtáva pravdu tak, ako kreslí postavy. Začína od obrysov a nakoniec vyfarbuje. No neustále prifarbuje, skresľuje a deformuje realitu. Pátranie len na poli tejto formy pamäti je totiž nespoľahlivou metódou pre písanie dejín. Práve preto sú záverečné dokumentárne zábery veľmi dôležité. Kontrast, ktorý vytvárajú, je významný pri interpretácii posolstva filmu, pretože animácia nepôsobí na emócie a vnímanie divákov tak výrazne ako hraný či dokumentárny film. Miera odstupu je väčšia.

A práve Folmanova „facka" divákovi v podobe kontrastného záveru môže účinne spôsobiť vytriezvenie, ktoré divák viac či menej potrebuje. Médiami prezentované spravodajské obsahy, do ktorých preniká stále väčšie množstvo zábavných prvkov (tzv. infotainment). Množstvo filmov so šťastnými koncami. Čo ešte dokáže diváka zaujať a primäť k úvahe? Zväčša len šok, výrazný kontrast. Ale ľahko interpretovateľný.

—

JANA GOLIANOVÁ
(Autorka je redaktorka banskobystrického štúdia Rádia Regina.)

zdroj: www.mrtvolamusizomriet.sk, foto: Mayo Hire

ZOMBIE

Mŕtvola musí zomrieť
r.Jozef Paštéka, Slovensko, 2011

Mŕtvola musí zomrieť je režisérskym debutom 63-ročného scenáristu Jozefa Paštéku. Jeho premiéra sa dlho odkladala, čo si divák veľmi ľahko môže domyslieť. Nemusí mať žiadne vedomosti o produkčných a distribučných problémoch filmu, stačí, ak si všimne, že postavy ešte stále žijú v krajine, kde sa platí slovenskými korunami. Istý obraz si urobí.

A taktiež z filmu veľmi ľahko získa predstavu, prečo došlo k takému dlhému odkladaniu uvedenia do kín. Táto predstava naznačuje, že tí, ktorí sú na Slovensku zodpovední za distribúciu filmov, nie sú úplne nekritickí a majú v sebe aspoň trochu súdnosti. *Mŕtvola* je komédiou (prevažne) o päťdesiatnikoch a všadeprítomnej sexualite v dnešnom svete. Preto je všadeprítomná i vo filme. Aj napriek veku sa nezdá, že by hrdinovia prežívali krízu stredného veku, akúsi druhú pubertu (skôr sa zdá, že toto je ich bežné správanie), ich konanie je však často motivované tým istým, ako konanie postáv teenage komédie – s tým rozdielom, že o panictve dávno nie je reč. To, čo vidíme, sa jednoducho drží slov jednej z postáv: „Falus vládne svetu."

Paštéka zobrazuje presne takýto svet – svet, v ktorom sa každý problém postavy dotýka sexuality. Samozrejme, ide o komédiu a preto je potrebné sa na veci dívať z nadhľadu, nebrať všetko vážne: ani snové pasáže s nahou cyklistkou, ani chorobnú nymfomániu. To nič nemení na domnienke, že psychoanalytický rozbor filmu by mohol byť veľmi zaujímavý.

Humor je tým elementom, ktorý by mal filmu dominovať. A v istom zmysle i dominuje. Vidíme snahu neustále a za každú cenu vytvoriť vtipný moment, prípadne vyrieknuť punch line. Humor je pritom dvojakého charakteru. Prvý typ by sme mohli nazvať fyzickým a predstavujú ho nechcené údery lopatou, alebo kopance do zadku. Zjavne vidno inšpiráciu nemou groteskou. Aj keď sa tieto momenty vyskytujú v nemalom počte, nikdy na seba nenadväzujú, nevzniká ich séria a nedostanú sa do popredia pred druhý typ humoru, humor slovný.

Ten je pre *Mŕtvolu* určujúci (pochopiteľne, veď je to hovorený film). Zastupujú ho výroky ako: „Ak neprestaneš s Dantem, začnem citovať Lenina!" (jedna z hlavných postáv je literárny vedec a neustále cituje Danteho) alebo pri snahe o nadviazanie intímnejšieho kontaktu: „Nedotýkaj sa ma! Moju štúdiu o Ovídiovi si ani neprečítal..." A nechýba ani cudzinec, ktorý si pomýli Slovensko so Slovinskom.

Výhodou takéhoto humoru je, že na daných situáciách sa môže divák zabávať minimálne dvomi rôznymi spôsobmi: buď sa smeje na tom, čo sa zdá smiešne i autorom, alebo sa smeje na tom, čo sa zdá smiešne autorom. *Mŕtvola* tak získava výhodu pred filmami ako *Cinka Panna* – ide o komédiu a preto je normálne, ak sa diváci smejú. Ak sa totiž smejú na dráme, viac to bije do očí.

Povedali sme si, že humor filmu dominuje, nemôžeme však tvrdiť, že by zásadným spôsobom ovplyvňoval jeho celkové vyznenie. Na akej úrovni je totiž humor, na takej je celý film. Od prezentovaných životných právd (vyššie spomínaná o tom, ako to vo svete chodí), až po kvalitu synchronizovania obrazu so zvukom.

Keď nič iné, musím priznať, že *Mŕtvola* vo mne aspoň podnietila úvahy nad úlohou kritiky. Má vôbec zmysel písať o takýchto filmoch? Hodnotenia na číselnej stupnici majú svoje nedostatky, ale v tomto prípade by sme to vybavili jednou nulou a bolo by. No o tom, snáď, niekedy inokedy...

—
TOMÁŠ HUDÁK

PS.: Podľa webovej stránky Audiovizuálneho fondu *Mŕtvola musí zomrieť* podporu nezískala. Takisto sa logo AVF nenachádza v titulkoch filmu. Prečo sa potom nachádza na pozvánke na premiéru a ďakovalo sa mu v úvodných príhovoroch?

Vydanie časopisu a výrob u DVD finančne podporil: AUDIO VIZUÁLNY FOND

záber z filmu *Čítaj mi z pier*, zdroj: PATHE DISTRIBUTION

Jacques Audiard – očamia ušami (nielen) deviatich

Filmy Jacquesa Audiarda
Edícia Cinematik, editor: Michal Michalovič

Medzi vydarené septembrové kultúrne udalosti patril šiesty ročník Medzinárodného filmového festivalu Cinematik – aj so svojím prírastkom, novou knižnou edíciou. Jej prvou publikáciou sa stal zborník (zatiaľ útly, 52-stranový) venovaný tvorbe francúzskeho režiséra Jacquesa Audiarda, ktorého kompletnú filmografiu mali možnosť diváci zhliadnuť v rámci nesúťažnej sekcie „Rešpekt". Festival s vlastným zborníkom je u nás ešte stále (luxusom zaväňajúcou) raritou – textami skoncentrovanými okolo jednotnej témy sa môže pochváliť Letný filmový seminár „4 živly" (témy: Pamäť, Hra, Noc, Zrkadlo...) a tradícia československých filmologických konferencií so striedavým konaním v Čechách a na Slovensku (témy: Minority, Súčasný slovenský a český film, Béla Balázs...).

Autormi deviatich štúdií sú prevažne mladí absolventi filmovej vedy bratislavskej VŠMU a filozofickej fakulty v Prahe a Olomouci, editorom zborníka Michal Michalovič*. Z príhovoru vyplýva, že ich ambíciou je „ponúknuť divákom, návštevníkom nášho festivalu možnosť predĺžiť svoju skúsenosť s filmom, rozšíriť ju, obohatiť... Písanie o filme nikdy film nenahradí, ale môže s ním viesť živý dialóg. A o to nám ide." Mária Ferenčuhová počas krstu publikácie ocenila rozširovanie priestoru pre filmovokritické písanie, ktoré presahuje stručnosť, povrchnosť a často aj banálnosť novinárskych recenzií, a tiež zviditeľnenie mladej generácie filmových kritikov.

Ale späť k Jacquesovi Audiardovi a jeho piatim dlhometrážnym filmom: *Pozeraj sa, ako padajú* (1993), *Samozvaný hrdina* (1996), *Čítaj mi z pier* (2001), *Tlkot môjho srdca sa zastavil* (2005) a *Prorok* (2009), ktorý sme ako jediný mali možnosť vidieť aj v našej distribúcii. Úvodná štúdia Rudolfa Schimeru „Jacques Audiard, l'auteur" približuje Audiardovu cestu k réžii, vymanenie sa spod vplyvu svojho otca, známeho francúzskeho scenáristu, ale neúspešného režiséra Michela Audiarda (1920 – 1985), ktorého preslávili najmä skvelé zápletky a dialógy v detektívnych a kriminálnych komédiách (šitých na telo Belmondovi či Annie Girardot). Dedičstvu policajných filmov, nazývaných tiež „polar" sa jeho syn Jacques nakoniec nevyhol – naopak, vytvoril vlastnú verziu žánru, v kombinácii thrilleru, kriminálky a neo-polaru, a špecifických mužských hrdinov – vnútorne rozorvaných noirových drsňákov, ktorých životné podmienky aj vlastná ctižiadosť podnietia vypracovať sa z priemeru na pozíciu bossa. Otázne je, nakoľko možno čítať Audiardov debutový film ako parodizáciu polarov a ironický komentár k remeslu svojho otca. Popretie typických žánrových postupov, vypustenie kľúčového motívu (kto zranil policajta Mickeyho?), rozbitie následnosti dvomi nekompatibilnými časovými rovinami, ešte nemusí hovoriť o ikonoklazme predchádzajúcich hodnôt, ale napr. o hľadaní spôsobov vymykajúcich sa žánrovej logike.

V „Niekoľkých poznámkach k filmovému mysleniu Jacquesa Audiarda" sa Juraj Oniščenko detailne zaoberá motívmi vedenia (poznania, zručnosti, adaptability, pohľadu) a moci – na príklade filmov *Pozeraj sa, ako padajú*, *Čítaj mi z pier* a *Prorok*. Mocenské vzťahy sú v nich determinované manipuláciou a násilím (staršieho muža k mladšiemu). Odohrávajú sa v intímnych, pohyb obmedzujúcich priestoroch (väzenská cela, auto, kopírovacia miestnosť), ktoré vynucujú telesnú blízkosť a zamedzujú úniku. Získať moc a prevrátiť situáciu nadriadený (otec, náhradný otec, učiteľ, túto, boss) & podriadený (syn, žiak, zamestnanec, nula), vyžaduje tvrdo na sebe zapracovať, alebo rovno zmeniť identitu – čo je ústrednou témou textov Dominiky Šimonovej „Audiardovi hrdinovia, alebo Túžba stať sa iným" a Vladany Hrivnákovej „Prežiť za každú cenu". Pretože iba stávanie sa silnejším zabezpečuje prežitie v džungli zločinu – či už ide o konkurenčný boj, mafiánske praktiky alebo prepisovanie histórie, povojnové prevracanie kabátov, osvojovanie si vojnových zásluh.

Tomáš Hudák sa v štúdii „O rovinách života" zamýšľa nad dvomi rovinami filmu Samozvaný hrdina: rovinou fikcie (príbeh mladého muža, ktorý si klamstvom vytvorí identitu hrdinu), a historicko-politickou rovinou (degaullovský mýtus Résistance), ktoré sa pretínajú v bode pretvárania (vylepšovania) faktov. Textu by však pomohlo menej špekulatívnosti a „self-made-strednosti".

Naopak, štúdia nestora zborníka Petra Michaloviča „Taktilná a vizuálna komunikácia v akcii" prekvapila prevahou opisnosti nad štrukturalizmom a poštrukturalizmom, ktoré by sme čakali v jeho teoretickej výbave. Vybočenie zo stereotypnej roly je osviežujúce – priam účtovnícke evidovanie aktív a pasív, má dať/dal vo filme *Čítaj mi z pier*, poskytuje odľahčený pohľad na ťaživeé príbehové dusno. Michalovič sa tiež zaoberá komunikačnými kanálmi, pohľadmi a dotykmi, ktoré predurčujú vzťah Paula a Carly (k ich harmónii dochádza pri odčítaní z pier cez ďalekohľad).

Príspevok Kristíny Aschenbrennerovej „Medzi dvoma pólmi života a filmu" zostal kdesi (medzi pólmi) v polovici cesty – pri povrchnom uvažovaní nad art- a mainstreamovosťou a zrýchlenom sumáre žánrových vzťahov a postáv vo vybraných troch filmoch. Prínosné je porovnanie remaku (*Tlkot môjho srdca sa zastavil*) so starším filmom (*Fingers*) v texte „Tak trochu iný pianista" od Jany Bébarovej. Posledný, prevzatý text z časopisu *Film a doba* od Tomáša Pivodu „Proroctví Jacquesa Audiarda" ponúka komplexný pohľad na Audiardovu tvorbu.

Hoci zborník edície Cinematik *Filmy Jacquesa Audiarda* prináša (v sympatickom formáte a na slušnej grafickej úrovni) rozmanité prístupy čítania Audiardových filmov, mnohé atraktívne zákutia zostali neobsadené, napr. buddy vzťahy a homoerotické motívy (obdivný a latentne milenecký vzťah mladého Johnnyho k Marxovi, neskôr k Simonovi, Simon a prostitút v *Pozeraj sa, ako padajú*; pred/posmrtný vzťah Reyeba k Malikovi, systém moci a iniciácie v mužskej väznici v *Prorokovi*), silná vizualita (prevládajúce detaily a polodetaily navodzujúce blízkosť až telesnosť, poetizujúce prvky & naturalizmus), zvuková stopa (Carlino znižovanie a zvyšovanie intenzity okolia), hudba (stály skladateľ Alexandre Desplat; *Samozvaný hrdina* končí nediegetickou hudbou zmenenou na syntopiu). Mimo pozornosti zostal aj pôvodný významom slova „prorok", ktorý znamenal sprostredkovateľa medzi bohom a ľuďmi v obojsmernej prevádzke: Malikova cesta „nahor" priniesla úzky vzťah s korzickým mafiánskym bossom – stal sa jeho očami a ušami, odovzdával Césareho odkazy za múry väznice, sprostredkúval kšefty, opatroval jeho mobil. Napokon, keby sa myslelo aj na francúzske resumé, zborník mohol skončiť v rukách samotného Audiarda – najmä, ak o ňom zatiaľ nejestvuje monografia.

—
EVA FILOVÁ

1 Zhodou okolností jeden z predmetov zborníka, otcovsko-synovský syndróm u Audiardovcoch (a následne mocenský vzťah otca (túto a syna) nasledovníka vo filmoch Jacquesa Audiarda) nabáda pri troche fantázie k možným (nad)interpretáciám vzťahu prispievateľského tandemu otca a syna - Petra a Michala Michaloviča.

10 – Slovens de

Spomienky na Jána Kadára II.

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

Ján Kadár (v pravom dolnom rohu) so svojou rodinou a Muhammadom Alim
zdroj: archív Sharon Mann

20. jún 2011

V auguste 1978, keďže bol ušetrený od trápenia, začal pracovať na ďalšom televíznom filme s názvom *Freedom Road* podľa románu Howarda Fasta, ktorý sa odohráva na Juhu po skončení občianskej vojny, v období zvanom „Rekonštrukcia“, keď oslobodení otroci boli na krátky čas ozaj slobodní, mohli vlastniť pôdu a voliť.

V hlavnej role sa mal objaviť Muhammad Ali, čo bol skvelý marketingový ťah, ale Ján sa toho veľmi obával. Počas príprav neustále upozorňoval produkciu: „Prepáčte, páni, ale nikto z nás netuší, či vie Ali vôbec hrať. Celý film chceme postaviť na boxerovi.“

Keď sme v septembri 1978 dokončovali prípravy v Natchez, Mississippi, napísala som si do denníka: „Scenár sa mi páči, ale čas nás bude veľmi tlačiť. Máme 46 dní na sfilmovanie 200-stranového scenára. To už aj na nakrúcanie príšerného stostranového „Strýka Joea“ sme mali 39 dní.

Ali nás veľmi príjemne prekvapil. Texty sa učil usilovne a poctivo. Hoci bol veľmi inteligentný, nikdy neštudoval, a tak som s veľkým obdivom sledovala, s akou horlivosťou sa snažil naučiť čo najviac textu naspamäť. Jánove pokyny plnil s ľahkosťou, veľmi pozorne a disciplinovane. Sám povedal, že sa správal rovnako vzorne, ako keď sa pred boxerským zápasom podroboval prísnemu režimu trénera. Ja osobne nenávidím box, ale o Alim som si vytvorila veľmi vysokú mienku. A Ján tiež. Navzájom sa ospevovali, kade chodili.

I keď treba povedať, že Jánove chválospevy na Aliho herectvo boli trocha rezervovanejšie, v zmysle: „Nebolo to najhoršie,“ alebo keď bol veľmi spokojný: „Je celkom dobrý.“ To aby bol „celkom dobrý“ nás však stálo množstvo vzácneho času, ktorý s ním Ján strávil dlhým skúšaním a množstvom opakovaných záberov, aby z neho dostal najlepší možný výkon. Ešte sme len začali a už sme zaostávali za pôvodným plánom.

Na začiatku októbra väčšina z nás pracovala sedem dní v týždni, sto i viac hodín týždenne bez prestávky či oddychu. Producenti aj štúdio na Jána neustále tlačili, aby „zrýchlil,“ no herci potrebovali trpezlivosť a prosili o „ešte jeden záber.“

A tým nemyslím len Aliho – všetci herci chceli toto významné dielo o čiernych dejinách nakrútiť čo najlepšie. Boli a sú to dejiny, o ktorých sa často nerozpráva, a vlastne sa o nich ani veľa nevie, rovnako ako o Jánovom životnom príbehu. Príbehu človeka, čo prežije každodenný útlak a oslobodí sa, aby vzápätí jeho slobodu pošliapala a jeho osudy vymazala ďalšia diktatúra. Niet divu, že i Ján chcel zachytiť drámu rozbitého sna tak dobre, ako sa len dalo.

Pri každom nakrúcaní sa vyskytne nejaká prekážka, za ktorú nikto nemôže, preto sa na ňu nedá vopred pripraviť, no výrazne skomplikuje putovanie k cieľu – k dokončeniu filmu. V scenári k *Freedom Road* sa nachádza scéna, keď Ali prenocuje v chatrči starého černocha, ktorý žije s mladou slepou dievčinou.

Aliho postava Gideon Jackson je na ceste do parlamentu. Zvolili ho do senátu ako prvého čierneho muža v histórii. Putuje tam pešo niekoľko dní, a tak nocuje, kde sa dá.

Scéna obsahuje dialóg medzi Alim a starým pánom, dvoma oslobodenými otrokmi. Debatujú o zásadných zmenách, ktoré zažili, a snívajú o slobodnej budúcnosti pre celé ľudstvo.

Predstaviteľ staršieho muža, bol, prirodzene, i v skutočnosti starý pán. Na konkurze si počínal výborne, ale vo chvíli, keď sa mala točiť jeho scéna, pred kamerami v horúčave reflektorov úplne stuhol. Od začiatku mu robilo problémy udržať v hlave čo i len kúsok textu, ťahali sme z neho každé slovo, takže herecký výkon príliš neprichádzal do úvahy. Čím dlhšie sme točili, tým bol vyčerpanejší, a jeho schopnosť zreprodukovať text bola stále nižšia. Po pár hodinách sa už chudák starý pán po každej replike strácal v texte a upadal do zúfalstva. Scéna, ktorú sme mali mať nakrútenú pred obednou prestávkou, nám zabrala celý štrnásťhodinový deň.

Čím viac času sme zabili, tým viac narastalo napätie, tým viac nadčasov a frustrácie to predstavovalo pre celý štáb. Producenti rozčúlene prešľapovali za kamerou a neustále sa pozerali na hodinky. Štáb bol vyčerpaný. Ján však napriek vrcholne dusnej atmosfére neprejavil ani náznak netrpezlivosti s nešťastným hercom, ktorý sa v jednej chvíli dokonca rozplakal od hanby za svoj mizerný výkon.

„Ale no tak, netrápte sa,“ opakoval mu Ján a hladkal mu pritom ruku, aby ho upokojil. „Dáme si to znova odtiaľto,“ pričom „odtiaľto“ znamenalo každý zásek v dialógu, a tak sme sa pomaličky po kúskoch prebojovali až na koniec scény a zmorený štáb sa mohol ísť vyspať.

Už si presne nepamätám, či to bolo hneď v nasledujúci deň, ale krátko potom šéf produkcie, zástupca spoločnosti, čo film financovala, pozdravil Jána pri raňajkách so slovami:

„Ak nedodržíte TENTO termín,“ a zamával mu pred nosom papierom, „tak TY, si s filmom skončil.“

(Bola to rana pod pás, Jánom to úplne otriaslo.)

„Kedy ma chcete vyhodiť?“

(Ďalšia podpásovka – šéfproducent zvažuje odpoveď.)

„Zostaneš, kým nájdeme náhradu?“

Lenže ako všetci vieme, Jána nevyhodili a film dokončil. Pätnásteho decembra sme všetci odleteli na sviatky späť do Los Angeles užívať si zaslúžený oddych predtým, než sa po Novom roku zídeme v strižni.

Z letiska som Jána zviezla domov. V posledných týždňoch nakrúcania ho trápil nepríjemný kašeľ, ale ku koncu boli chorí takmer všetci. Pľac je v tomto ako škôlka – len čo niekto ochorie, všetci sa od neho nakazia. Obaja sme si mysleli, že oddych a domáca strava ho postaví na nohy.

Cestovala som na Vianoce k mame, tak som Jánovi zapriala pokojné sviatky, skoré uzdravenie a rozlúčila som sa so slovami, že sa vidíme o pár týždňov.

Keď som sa o tých pár týždňov vrátila do LA a znova sme sa stretli, Jánov kašeľ sa vôbec nezlepšil, práve naopak. „Nehnevaj sa, ale vyzeráš hrozne!“ povedala som mu. Prekvapilo ma, keď na to povedal, že sa i CÍTI hrozne. Za tie roky, čo som ho poznala, nikdy nepripustil, že by sa cítil zle. Nezvykol sa sťažovať a neznášal, keď sa ľudia ponosovali, takže ma jeho priznanie veľmi znepokojilo. Odporučila som mu, aby zašiel k doktorovi: „Ján, chrípka sa takto dlho neťahá.“ Sľúbil, že sa hneď na druhý deň dá vyšetriť. A vtedy mu zistili rakovinu pľúc.

Zápis z denníka z 2. februára 1979:

„Ján začal chodiť na chemoterapiu a ožarovanie. Lekári povedali, že operácia nemá zmysel, pretože rakovina sa v ňom už príliš rozrástla. Krátko na to mu začali vypadávať jeho krásne husté vlasy, takže budúci týždeň ideme kúpiť parochňu.“
Zo začiatku Ján fajčil ďalej napriek diagnóze. Vedel, že by nemal, vedel, že mu to škodí, i to, že jeho chorobu zavinili cigarety. No hovoril si: „Do čerta s tým! Aký zmysel má teraz prestať?“

Za druhej svetovej vojny predsa prežil nemecké pracovné tábory a prežil i okupáciu Československa v šesťdesiatom ôsmom. Rakovina preňho bola len ďalší tyran. „Toto tu, Sharon,“ povedal mi a ukázal na dymiacu cigaretu, ktorú zvieral medzi prstami, „toto je môj Osvienčim.“

Býval v krásnom apartmáne v Santa Monike oproti parku, čo ležal na brehu Tichého oceána. Západy slnka tam boli ako z rozprávky. Teplý vánok hojdal palmy, slnko sa pomaly ponáralo do mora a zažínali sa svetielka pozdĺž celého pobrežia až po Malibu. Na neďalekom móle stál zábavný park, ľudia sa tam prechádzali v svetlách neónových kolotočov a horských dráh. Z diaľky sme počuli tlmenú lunaparkovú hudbu, keď som Jána viezla po promenáde v invalidnom vozíku. Ku koncu sme na tie miesta chodili už len cez deň, vyhrievať sa na silnom juhokalifornskom slnku.

Väčšinou sme zastali pri lavičke, aby som si mohla sadnúť vedľa neho. Nohy som mu zabalila do deky, nech mu nie je chladno, a potom sme dlho sedeli pozerajúc sa na oceán. Niekedy sme sa rozprávali, no často sme len tak posedávali na slnku a sledovali, ako sa jeho lúče odrážajú od vln, čo sa rozbíjali o biely piesok pod nami.

Jedného dňa rázne zahasil cigaretu so slovami: „Tieto hnusné veci ma zabijú.“ Nahnevane dodal: „Prežil som koncentrák, ale tieto špiny... hovoril som ti vlastne, ako sa mi podarilo prežiť v koncentráku?“

Každé ráno vyháňali väzňov z tábora do polí, aby vykonávali nejakú nezmyselnú otrockú prácu, z ktorej sa každý deň vracalo menej a menej ľudí. Jednoducho spadli mŕtvi od únavy a Ján mohol veľmi ľahko skončiť ako jeden z nich. Spadnúť a viac nevstať.

Raz ráno, keď prechádzal v rade okolo latrín pre nemeckých dôstojníkov, rozleteli sa dvere a Ján ich inštinktívne zachytil, aby nedostal ranu. Keď dôstojník vychádzal von, Ján sklopil oči. Pozrieť im do tváre bolo nebezpečné. Preto si nevšimol, že do latríny vošiel ďalší dôstojník. Keď ho s prekvapením spozoroval, uvedomil si, že ešte stále drží dvere, a tak ich opatrne za ním zavrel.

Chvíľu stál a čakal, čo sa bude diať. Nikto mu nekázal zaradiť sa naspäť, takže keď sa dvere znova otvorili, podržal ich aj ďalšiemu dôstojníkovi. A po ňom ďalšiemu.

„A takto, drahá Sharon, som prežil v koncentračnom tábore. Držal som im dvere ako pikolík, kým oni sedeli na tróne.“

Kopol do ohorku, čo predtým uhasil. „Už si viac nezapálim.“

Slnko tancovalo nad vlnami, na ktorých šantili surfisti.

„Neviem, ako je to možné, že som prežil koncentrák. Prečo ja? Naozaj nechápem, že sa nikto nespýtal, prečo ten malý žid stojí pri latrínach. Asi si jednoducho na mňa zvykli.”

Zápis do denníka zo 17. mája 1979.

„Po veľmi náročnej chemoterapii dnes doktor poslal Jána znova do nemocnice. Keď sme ho zaviedli na izbu a uložili, pozrel na mňa spod toho sterilne bieleho paplóna a povedal: „Urobila si všetko, čo bolo v tvojich silách.“

Zápis do denníka z 1. júna 1979.

„Ján dnes umrel.“
Viac som nevládala napísať.
V nekrológu v New York Times uverejnili Jánov citát zo staršieho interview:
„Hoci pre umelca je domov celý svet, ja budem vždy Čechoslovák. Chcem byť slobodný občan a ak nemôžem byť slobodný doma, budem radšej občanom celého sveta.“

Na záver by som chcela povedať ešte jeden príbeh. Asi dva mesiace po Jánovej smrti sa mi snívalo, že sa vrátil. Spoznala som ho podľa krívania pri chôdzi a podľa rybárskej vesty s kopou vreciek, ktorú vždy nosil na pľaci, aby mal po ruke, čo bolo treba.

Vošiel do veľkej auly plnej ľudí, čo čakali na začiatok prednášky. Keď som ho zbadala, potešila som sa, no zároveň ma to šokovalo. „Čo to má znamenať?“ povedala som mu, keď som zaujala tradičné miesto po jeho boku na ceste ku katedre.

Nejaké dievča v publiku vykríklo: „Myslela som, že už nežijete!“

Ján sa nachvíľku zastavil a zamyslel sa. Potom pokýval hlavou ako vo chvíľach, keď prišiel na to, ako má vyzerať úvodný záber, a povedal: „Nuž, to je len jedna z možností.“

Ďakujem vám, že ste si prišli vypočuť moje rozprávanie.
l'chaim!

—

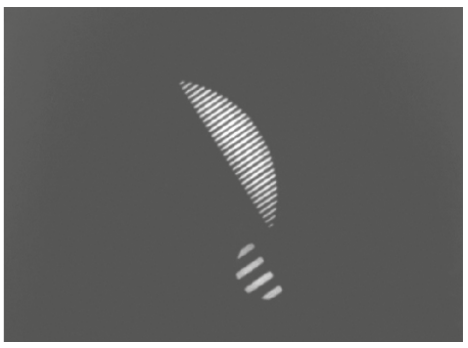
SHARON MANN
(výkonná producentka Jána Kadára v USA)
(z angličtiny preložila Barbara Ďurčová)

Prvý rez experimentom … k prvému DVD

Experimentálnej kinematografii sme sa venovali v minulom vydaní Kinečka (si pamätá), kde na otázky odpovedal Pip Chodorov. Jeho spoločnosť Re: Voir sa venuje distribúcii klasických diel avantgardnej a experimentálnej kinematografie, ktorých výber nájdete v obálke na DVD. V rozhovore sa spomínalo aj posúvanie hraníc média filmu, ako jeden z atribútov tohto odvetvia filmovej tvorby.

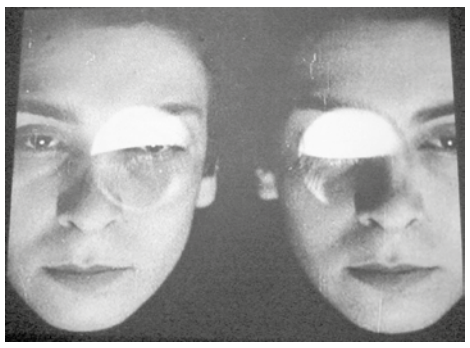
Kontext vzniku a technológia, akou boli jednotlivé diela vytvorené, v tomto prípade (na rozdiel od bežného filmu) pomáhajú vyčítať z plátna či obrazovky viac, ako sa na prvý pohľad zdá. Preto je suterén tentokrát delený na kratšie úryvky týkajúce sa jednotlivých autorov a ich filmov a mal by upozorniť na niektoré dôležité fakty s nimi súvisiace. Samozrejme, je nemožné na takom malom priestore spomenúť všetko podstatné a nasledujúci výber filmov aj textov by mal skôr načrtnúť, čo všetko môžeme chápať pod experimentom vo filme.
Prominentnou teoretičkou nezávislého a experimentálneho filmu je Cecile Starr, ktorá celý život mapuje a propaguje dianie v experimentálnej kinematografii. Spolu s Robertom Russettom je autorkou najkomplexnejšej antológie *Experimental Animation: An Illustrated Anthology* (1976), o ktorú sa Kinečko (v rámci relevantnosti údajov) opiera.

SYMPHONIE DIAGONALE
Viking Eggeling, [1924] 7'



Atmosféra začiatku 20. storočia je živnou pôdou hľadania identity filmu, ako aj rôznych avantgardných smerov. Nové médium poskytlo novému umeniu živnú pôdu, a preto bol vznik prvých zásadných diel experimentálnej kinematografie nevyhnutný. Viking Eggeling sa k filmu dostal cez švajčiarskych dadaistov. Film, ako obraz v pohybe, spĺňal a zlučoval všetko, čomu sa Eggeling venoval. Tempo, trieštenie času a práca s protikladmi, akú dovtedy pozoroval v hudbe a výtvarnom umení.
Dôležitá je aj spolupráca s Hansom Richterom. Spolu hľadali metódy, ako pri použití pohyblivého obrazu s týmito protikladmi pracovať a čo všetko film vo svojej čiernobielej podstate znesie. Eggeling sa vtedy rozhodol spojiť temporytmus so základom obrazu – s čiarou. Výsledkom sa stal míľnik experimentálnej animácie a kinematografie *Symphonie Diagonale*. Eggeling už v názve spojil podstatu svojej fascinácie. Symfóniu, ako vopred stanovenú štruktúru odohrávajúcu sa v čase a diagonálu, ako priečne delenie priestoru (v tomto prípade filmového políčka). Vzájomné vzťahy medzi čiarami, ktoré vznikajú a zanikajú v čase, zasadil do usporiadaného celku. Výsledný film mal byť obrazovou analógiou k hudobnej skladbe.

FILMSTUDIE
Hans Richter, [1926] 5'



Ústredným motívom Richterovej tvorby je plocha (ktorá Eggelinga decentne znervózňovala, lebo plocha je v jeho ponímaní viac-menej bezkoncepčný zhluk čiar). Richter vnímal protiklady vo filme cez čiernu a bielu, resp. osvetlenú a neosvetlenú časť políčka. S podobným konceptom, ako Eggeling, pracoval s plochami v pohybe. Obaja vychádzali z filozofie, že objekt môže byť zasadený do kontextu iba jeho protikladom a definovaný práve vzájomným vzťahom týchto dvoch. Preto sa v jeho prácach *Rytmus 21, 23* a *25* pohybujú čiernobiele plochy, ako varianty rozdelenia jednotlivých políčok celuloidového pásu. Z vlastného pohľadu mal v tomto prípade bližšie k abstraktnej maľbe Maleviča a Kandinského, ako k filmu.
Štvorce a obdĺžniky na celuloid dostával pomocou filmovej kopírky v štúdiu UFA. Postupne sa toto zariadenie (vtedy obdobne primitívne ako kamera) naučil ovládať natoľko, aby delením plochy na filmovom plátne dosiahol rytmus.
Filmovú Štúdiu z roku 1926 môžno chápať ako zhrnutie Richterových názorov. Začlenil však do nej aj abstraktné formy, ktoré neboli vytvorené umelo ale nakrútené (a komponované kopírovaním). Tváre a oči tu plnia podobnú funkciu, akú plnia geometrické objekty v „grafických“ pasážach.

L'IDÉE
Berthold Bartosch [1932] 25'

Inovátor technológií animácie, Bertold Bartosch, sa k filmu dostal vo viedenskom kultúrnom inštitúte. Po vytvorení niekoľkých náučných filmov a animovaných reklám bol prizvaný spolupracovať na animovaných filmoch. Nekonvenčný prístup mohol naplno prejaviť vo filme *Dobrodružstvá princa Achmeda*, na ktorom spolupracoval s Alexandrom Kardanom a Walterom Ruttmanom. Pohrával sa s kamerou, viacexpozíciou a na kolene vymýšľal špeciálne efekty, ktoré vynikali jednoduchosťou realizácie a maximálnym efektom. Nočnú oblohu vyrobil jednoduchou šablónou, cez ktorú v pohybe presvecoval jednotlivé vrstvy hviezd. Ovplyvnený stretnutiami s Bertoldom Brechtom, Vikingom Eggelingom a Hansom Richterom, sa v Paríži pustil do svojho vrcholného diela. *L'Idée* sa stala prvým vážnym, poetickým a tragickým dielom animovaného filmu.

„Ľudia žijú a umierajú pre idey,
ale idea je nesmrteľná.
Môžete ju stíhať, súdiť ju, zakázať ju, odsúdiť k smrti, ale idea prežíva v ľudských mysliach…
V kom sa usídli, ten sa viac nebude cítiť sám, lebo idea je nad všetkým…“
(úvodný titulok *L'Idée*)

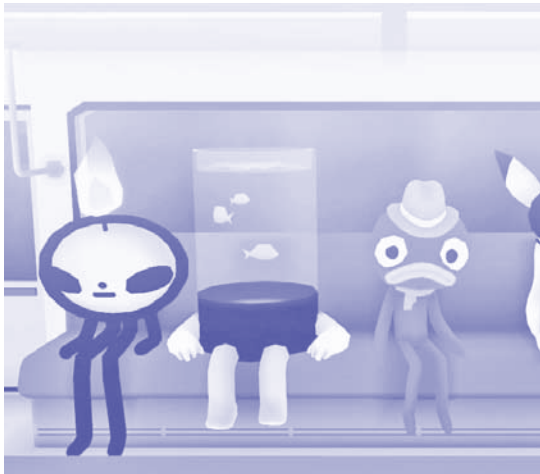
Vypracovaná, takmer polhodinová plôšková animácia je adaptáciou rovnomennej grafickej knihy Fransa Masereela (v tých časoch populárneho média, v ktorom sa spája nemý expresionistický film s dnešným komiksom). Bartosch použil grafiky originálu takmer ako storyboard a rozhýbal ich za pomoci svojich unikátnych postupov. 45 000 políčok, miestami až osemnásť exponovaných vrstiev a rôzne priesvitné kusy papiera až po kartón. Hmly a oblaky vytváral presvecovaním mydlovej peny, pričom mydlo na sklenených tabuliach sa stalo u neho rovnocenným pracovným nástrojom – hneď po kamere. Za zmienku stojí aj jeho ateliér, či skôr drevená konštrukcia uzavretá v miestnosti veľkej 3×4 metre. Tam mal uskladnené sklenené tabule rôznych rozmerov, ktoré zakladal do DIY vyrobených stojanov, aby mohol rozpohybovávať viacero vrstiev naraz (a prekrývať ich mydlom). Bohužiaľ, svoj ďalší film už nestihol dokončiť. Do diela so silnou protivojnovou tematikou zasiahla práve vojna a po emigrovaní do Francúzska museli zostať všetky rozrobené časti filmu v Berlíne.

SWINGING THE LAMBETH WALK
Len Lye [1939] 4'

Pravá ruka Johna Griersona (*Nočná Pošta*, 1936) pochádza z Nového Zélandu. Lena Lyea v začiatkoch ovplyvnilo umenie polynézskych primitívnych národov a do Európy pricestoval za aktuálnym dianím vo filme. Ako zamestnanec filmového oddelenia britskej pošty presvedčil svojich predstavených odvážnou ambíciou – urobiť film bez použitia kamery.
V roku 1935 vytvoril *Colour Box*, jeden z prvých filmov namaľovaných priamo na celuloidový pás[1]. Neskôr využíval na tento účel šablóny, plotter, zoškrabávanie a začal pracovať s odpadovým materiálom filmového oddelenia. Vznikli tak filmy *Kaleidoscope* (1935), *Rainbow Dance* (1936) a *Musical Poster* (1940). Hoci bol filmár povolaním, svoju tvorbu (podobne, ako iní tvorcovia experimentujúci s filmom) nepovažoval za kinematografiu. Na filme ho lákala možnosť kompozície a pohybu, čo ho neskôr priviedlo k vytváraniu kinetických skulptúr. Podstatná bola pre neho hudba, ktorú synchronizoval s už hotovou animáciou. V prípade *Swinging The Lambeth Walk* sa opieral o optickú zvukovú stopu a vybrané časti filmu dorábal podľa nej. Aby dosiahol správny tón farieb (nie všetky si ho po nanesení na celuloid zachovajú), maľoval na filmový pás z oboch strán.
Free Radicals (1957) vznikol úplne opačnou cestou. Lye sa zmocnil plnočierneho pásu určeného na synchronizovanie filmových kotúčov[2] a priamo do neho naslepo vyrýval film, ktorý spojil s hudbou afrického kmeňa Bagirmi.

12 – suter

záber z filmu *Vonkajší svet*, zdroj: www.lookslikeimwalkin.wordpress.com



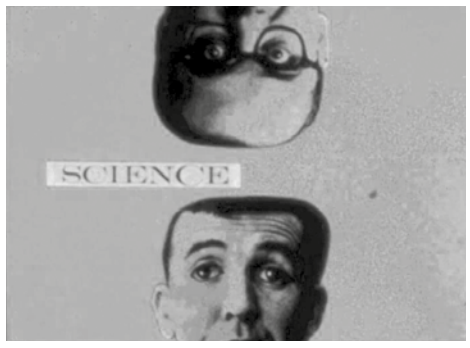
MESHES OF THE AFTERNOON
Maya Deren [1943] 15'

Asi najznámejšie dielo americkej experimentálnej kinematografie, ktoré svojou atmosférou a roztrieštením priestoru, času a reality (a aj atmosférou) inšpirovalo Davida Lyncha k scénam v Lost Highway. Kým pre Mayu Deren boli Meshes prvá skúsenosť s nakrúcaním (venovala sa tanečnej choreografii), jej manžel Alexander Hammid (pred prisťahovaním do USA Hackenschmied) sa filmu venoval už v Československu.
Meshes Of The Afternoon je najmä výsledok doby. V roku 1943 je svet uprostred vojny a americký film stále viac podlieha modelu továrne na sny. Hollywood je v úvodnom titulku spomenutý skôr ironicky, pričom si celý film (na rozdiel od ostatnej experimentálnej produkcie) berie postupy z strednoprúdovej filmovej tvorby. Sama Maya Deren rada dávala najavo, že rozpočet filmu nepresiahol sumu na make-up v bežnej hollywoodskej produkcii. Schizofrénia a paranoidné pocity sú ďalej zakorenené v pocitoch prisťahovalcov v USA (obaja nimi boli) a vzájomnej manželskej nedôvere. Kvety, zrkadlá, kľúče, nože, a smrť sa v príbehu vrstvia, prechádzajú z reality do snov a naberajú ďalšie významy a obludnejšie rozmery. Jednotlivé zábery a scény sa opakujú až po zakotvenie v podvedomí, kde driemu všetky vyššie opisované strachy a fóbie. Deren sa z podvedomia pretancuje naspäť a hoci upokojené predmety naznačujú, že všetko je opäť reálne, neistota zostáva.
Hudba zvýrazňuje napätie a očakávanie rešpektovaním už aj tak rytmického strihu. Skomponoval ju japonský hudobník a tretí manžel Mayi Deren, Teiji Ito, až v roku 1959 (pod jej dohľadom). Výsledkom sa stala avantgardná psychodráma a ikona experimentálneho filmu.

A MAN AND HIS DOG OUT FOR AIR
Robert Breer [1957] 3'

Ďalší „maliar pôvodom“, Robert Breer, siahol po filme z nespokojnosti s pravidlami neoplasticizmu[3]. Kombinácie a významy tohto smeru mu pripadali obmedzujúce. Film mu poskytol zobrazenie viacerých variácií na jednu tému a možnosti dodávať farbám ďalšie významy (červená=červená vs. červená=krv, sirup...). Na filme ho naopak znepokojoval fakt, že býva väčšinou vo forme zaznamenaného pohybu. Pokoj našiel až spojením týchto dvoch. Preto sa počas celej svojej tvorby stále pohyboval medzi maľbou a animovaným filmom, čo ho priviedlo až ku experimentom s rotoscopingom. Ďalším pokusom bolo zoraďovanie malieb a kompozícií po políčkach do jedného súvislého filmu. Políčko s nasnímanou/namaľovanou maľbou vymedzuje divákovi čas na vnímanie iba na 1/24 sekundy, teda základnú zložku filmu. Výsledkom je to, o čo sa Breer celý čas snažil – čisto abstraktný film.
A Man And His Dog Out For Air (Muž so svojím psom na prechádzke) akoby zastupoval celé jeho snaženie. Samotný film tvoria morfujúce čiary, ktoré zobrazujú abstraktné, až detské čmáranice. Jediným zrozumiteľným výjavom je pán so psom, pričom obaja sa ku koncu filmu stratia. V Breerovej koncepcii má táto „pointa“ podobnú funkciu, ako pomenovanie maľby po jej dokončení (čo nemení nič na tom, že aj keby sa vo filme pán so psom neobjavili, názov filmu by bol pravdepodobne rovnaký).

SCIENCE FRICTION
Stan VanDerBeek [1959] 9'



Prínos Stana VanDerBeeka je jednoznačne v spojení filmu s modernými technológiami. Je považovaný za priekopníka nových médií a jeho kombinovanie filmu s televíziou, videom a počítačom úplne presiahlo dovtedajšie hranice týchto umení. Sám sa ako filmový tvorca cítil obmedzený a hľadal nové spôsoby záznamu, projekcie a výroby filmu. V 50. rokoch 20. storočia boli výpočtové technológie záležitosťou univerzít a výskumných centier a práve tam VanDerBeek pôsobil ako rezident. Z ponuky najmodernejšieho vybavenia si vyberal to, čo sa mu práve hodilo a výsledkom „chladne“ technologických postupov dával ľudské emócie. Novinkou bolo pre neho generovanie filmu na základe počítačových príkazov. Stál pri vývoji prvého grafického/animačného programu BEFLIX[4] a robil prvé pokusy s priestorovou 3D animáciou.
VanDerBeekove témy sú na svoj čas aktuálne. Zobrazoval temnú stránku technologickej revolúcie, strach z bomby, politické napätie medzi ZSSR a USA, postavy v jeho tvorbe sú často šialení profesori s prstom na červenom gombíku. Toto všetko sa prejavovalo najmä v jeho animovaných filmoch, alebo rozpohybovaných kolážach, pripomínajúcich ako realizáciou, tak aj humorom, montypythonovské animácie.
V roku 1963 zrealizoval projekt *Movie/Drome*. Obrovskú aulu v tvare hemisferickej pologule (podobnej planetáriu) zaplnil projektormi, anténami a reproduktormi. Tu skĺbil všetky svoje predstavy o uberaní sa médií. Diváci ležiac na zemi mali celú audiovizuálnu performance sledovať v plnom efekte. Na zaoblenej premietacej ploche sa striedali generované obrazy, animácie a televízne prenosy. VanDerBeek očakával, že podobné domy vzniknú po celom svete, budú spolu komunikovať satelitmi a televízne vysielanie sa bude programom vyberať z centrálnej knižnice a prispôsobované ležiacim divákom „opaľujúcim sa“ v premietaných fotónoch a zvukových vlnách. Je to síce v rozpore so strachom zobrazenom vo filmoch *Achooo Mr. Kerrooschev* (Hapčík pán Chruščov), či *Science Friction*, no VanDerBeek bol koniec koncov teoretik temných technológií a praktik tých „dobrých“.

1 Priekopníkom tejto technológie na Slovensku je Rudolf Urc, ktorý už ako malý chlapec namaľoval na umytý celuloidový pás film *Konzerva* (1950!).
2 Známy ako „SMPTE Film Leader Test“ – pre filmových fetišistov voľne dostupný v internetovom archíve www.archive.org/details/CincinnatusSMPTEFilmLeader_Test_
3 Neoplasticizmus, alebo De Stijl je výtvarný smer, ktorý využíva základné tvary a formy (horizontálne, vertikálne a trojuholníkové), základné farby modrú, červenú a žltú a dopĺňa ich bielou, čiernou a sivou.
4 BEFLIX – skratka pre Belle Flicks, programovací jazyk schopný generovať, kopírovať a presúvať geometrické útvary, vypĺňať ich a približovať. Takto naprogramované obrazy generoval – v rozlíšení 252x184 pixelov a ôsmich odtieňoch sivej – počítač IBM 7094 a mikrofilmová „tlačiareň“ Stromberg-Carlson 4020. Minúta filmu vyrobeného BELFIXom vyšla približne na 500 dolárov.

—
HLUK

KINEČKO podporuje
sppa
SLOVENSKÁ ASOCIÁCIA PRODUCENTOV v AUDIOVÍZII

VONKAJŠÍ SVET

Cena za najlepší film na Fantoche – festivale animovaných filmov

Počas nedávnej návštevy festivalu animovaného filmu Fantoche vo švajčiarskom Bádene som mal možnosť vidieť jeden temný, provokatívny film, ktorý výrazne vystupoval z radu. Snímka Davida O'Reillyho *Vonkajší svet* (The External World, 2010) je meditáciou nad aktuálnymi spoločenskými postojmi – stratou hodnôt, uzavretosťou ľudí, nihilizmom, úzkosťou a strachom. Znakmi postmodernej karikatúry, pomocou vulgárnych fragmentov s nižším násilným humorom a scénami obsahujúcimi sex animovaných zvieratiek, čulo komunikuje s divákmi. Provokuje svojou formou aj prvým plánom skečov.

Vonkajší svet mal premiéru už vlani na benátskom festivale. Odvtedy prekvapuje divákov i porotu na celom svete. Na Fantoche sa stal dokonca víťazom ceny za najlepší film. Spoluautorom skečov je Vemon Chatman, ktorý náročnú snímku osvetlil veľmi pragmaticky: „Je to o tom, ako sa chlapec učí hrať na piano.“ Čistá, jednoduchá forma a primitívnosť skečov výborne zakrývajú komplexnejší význam, presah aj technickú stránku. Zvedavého diváka určite priláka O'Reillyho svet plný postavičiek z „oldschool“ počítačových hier a komiksov. Autori sa odvolávajú na postavy a predmety od fenoménu *Pokémon*, cez šetrič obrazoviek pre Windows 95, filmy ako *Plechový bubienok* či *Mechanický pomaranč*, až po obľúbené hry sprevádzané 8-bitovou hudbou, ako Stunts či Mario. Postavičky zasadzuje do nových úsmevných i zvrhlých kontextov.

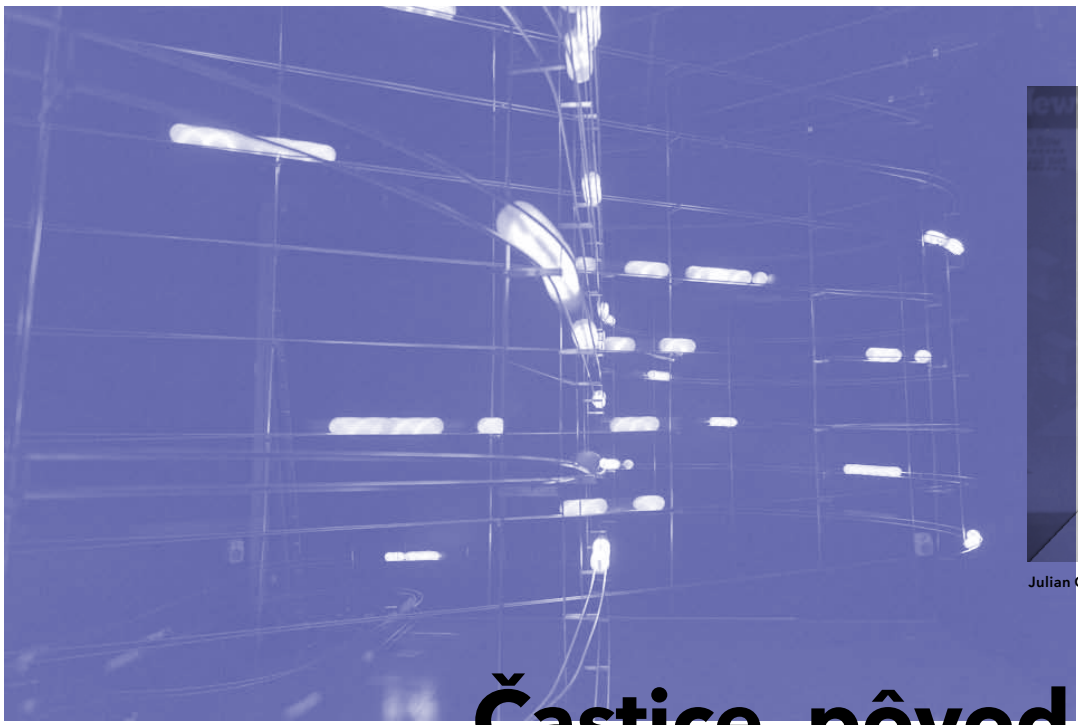
V jednej zo scénok sníva postavička o slobode, voľnosti a rovnocennom práve. Náhle sa rozoznie požiarny alarm ako facka do reality, nápisy sa zhmotnia a hasiči nimi postavičku umlátia na smrť. Rozsvieti sa nový nápis – IRÓNIA. Doba zabíja rojkov, veľké príbehy sú patetické a smiešne. Autori výstižne komentujú úškľabok spoločnosti – silný kašle na emócie, koná okamžite, realisticky. Aj napriek tomu, že jedna z mála viet, ktoré vo filme zaznejú znie, je „Neboj sa, je to len animácia – nemá to žiaden skutočný vplyv na ľudí,“ s úsmevom v kútiku – deťom vo vývine by som film pravdepodobne tak úplne neodporúčal. Výstižnými slovami pre väčšinu skečov je „FUCK YOU“.

O'Railly poukazuje na uzavretosť a sebeckosť moderného človeka. Štruktúra je postavená na krátkych fragmentoch a rýchlo sa striedajúcej atrakcii. Film familiárne uzatvára, rovnako ako otvára, chlapec hrajúci na klavír. Všetci so svojimi kontrastmi, úchylkami a problémami sa nakoniec zídu v sále a spolu s dojatím počúvajú skladbu. Ako by povedal Wim Wenders: „Všetky tie malé štáty, ktoré okolo nás denne kráčajú po ulici, ktoré za prekročenie hraníc vyberajú vstupné, žijú predsa nakoniec len v jednom svete.“

Na záver mi zostáva už iba film odporúčať. Od *Vonkajšieho sveta* môžete čakať mix ľahkého znechutenia, šokovania, pobavenia a celkom iste aj zmätenia. Tvorcovia sú rozhodne novými svetovými umelcami. Ostatne, koho by nezaujal výjav, kde Pikaču ide v metre s maskou Mickeyho Mousea a tlačiareň pácha tantrickú samovraždu, zatiaľ čo hrajúceho sa otca so synom zmasakruje ich vlastný frisbee?

—
MARCEL HALCIN

Vonkajší svet je možné vidieť aj na oficiálnej webovej stránke autora (www.theexternalworld.com), aj keď niektoré scénky sa mierne líšia od festivalovej verzie.



Motoi Ishibashi, Daito Manabe: *Particles*, 2011, foto: Michal Šimonfy

Julian Oliver, Dana Vasiliev: *Newstweek*, http://newstweek.com, foto: Erik Bartoš

Častice, pôvod vesmíru a tak ďalej

14 – Poza kino

Na začiatku septembra som navštívila jeden z popredných festivalov zameraných na súčasné mediálne umenie – Ars Electronicu. Pred dvoma rokmi, keď som tam bola po prvý raz, ma Ars Electronica príjemne prekvapila. Program festivalu bol inšpiratívny, s niekoľkými menami známych umelcov a množstvom zásadných diel, a občerstvenie počas udeľovaní cien Prix Ars Electronica tiež stálo za to. Pomerne zaspaté rakúske mesto Linz, kde je všetko blízko a počas festivalu tam stretnete známych na každom rohu, dodávalo podujatiu tak trocha rodinný charakter. Preto som sa na Ars Electronicu po dvoch rokoch vrátila, a rada by som o tom čitateľom Kinečka podala krátky report.

História festivalu Ars Electronica siaha do roku 1979. Vtedy sa konal prvý ročník festivalu, ktorý naskočil na vlnu rozbiehajúcej sa digitálnej revolúcie. Odvtedy sa Ars Electronica pohybuje niekde medzi umením, technológiu a spoločnosťou, a aktívne rozširuje hranice týchto troch oblastí. Po viac než tridsiatich rokoch existencie sa stala chronicky známym podujatím s niekoľkými stovkami účastníkov – vedcov a umelcov, a tisíckami pravidelných návštevníkov.

Pôvod – tak znela hlavná téma festivalu. Kurátori otvárali tento rok otázku o tom, „ako to všetko začína“, a to v oblasti vedy aj umenia, a vlastne celého vesmíru. Táto téma nebola zvolená náhodne, súvisela s hlavným partnerom tohto vydania Ars Electronica, ktorým bol CERN – Európska organizácia pre nukleárny výskum. Prostredníctvom prepojenia na oblasť jadrového výskumu bol festival venovaný tomu najprogresívnejšiemu výskumu základných princípov stavby vesmíru. Zvolená téma zastrešovala niekoľko blokov sympózia, do ktorého sa so svojimi príspevkami zapájali vedci z CERN-u a ďalších významných vedeckých inštitúcií. CERN-u bola venovaná aj menšia samostatná výstava na jednom poschodí budovy Ars Electronica centra. V programe bolo možné nájsť množstvo ďalších výstav, konferencií a performancií v niekoľkých budovách na oboch brehoch Dunaja, aj vonku na rôznych miestach po meste.

Samozrejme, nemala som dosť času na to, aby som si pozrela na Ars Electronice naozaj všetko. Z rozhovorov s pravidelnými návštevníkmi, z niektorých akcií, ale aj zo samotného programu festivalu sa však dalo odčítať, že tento ročník zrejme nepatril k tým najvydarenejším. Hlavne v porovnaní s tým, čo som si pamätala spred dvoch rokov. Možno som sa len zbytočne nechala znechutiť (a unudiť) supermegalomanskou ohňostrojovou šou na brehu Dunaja, ktorá sa už zrejme stala dobre zažitou daňou lokálnemu publiku a miestnym donorom. Čo sa však festivalu odpúšťalo trocha horšie než ohňostroje, bola príliš encyklopedická, nezáživná a suchopárna výstavná prezentácia samotného CERN-u – wikipédiu predsa vieme používať všetci. Tiež z večerného programu sa vyberalo vyslovene ťažko, snáď až na príjemnú, meditatívnu a zároveň konfrontačnú zvukovú performance Sama Auingera (AT/DE) v neogotickej katedrále, alebo zvukové pokusy s praskaním balónikov na rôznych miestach v meste od talianskeho umelca Davida Tidoniho. Na výstavách na „prepojenie vedy a umenia“ občas stačilo známe meno napísané pod jednoduchým osciloskopom, ako to bolo v prípade nemeckého umelca Carstena Nicolaia, alebo komplikovaná, kvázivedecká aparatúra s množstvom displejov a sklených trubíc, ktorá občas dokázala rafinovane zakryť bezduchosť umeleckého prístupu k vedeckým otázkam. Vrcholom absurdity bol v tomto zmysle pokus s akýmsi detským vĺčikom s led žiarovkami v beztiažovom stave niekde na palube vesmírnej lode.

Nerada by som však bola vyslovene negatívna, a preto sa pokúsim ešte vrátiť k veciam, ktoré ma na výstavách a celom festivale naopak oslovili. Samozrejme kvalitných vecí bolo na Ars Electronice veľmi veľa, len sa občas náročne rozoznávali od množstva vaty. Na výstave Cyberarts, ktorá je súťažnou prehliadkou rozdelenou na viacero kategórií, sa dalo nájsť niekoľko skutočných skvostov súčasného umenia. Celkom právom získal hlavnú cenu v oblasti interaktívneho umenia projekt Newstweek umeleckej dvojice Juliana Olivera (NZ) a Danja Vasilieva (RU). Zosieťovaná séria hekerských zariadení bola jednoducho inštalovaná do zástrčiek priestorov s lokálnou sieťou WiFi. Podľa želania potom tieto zariadenia menili hlavné správy na niekoľkých svetových informačných portáloch, a všetci užívatelia zvolených lokálnych sietí boli nevedome konfrontovaní s radikálne manipulovanými „hedlajnami“. Toto nekompromisné dielo by bolo zrejme možné okamžite postaviť mimo zákona. Mňa práca absolútne nadchla, do žiadnych nadnesených interpretácií jeho významov sa však púšťať nebudem. Spomeniem ešte jedno dielo, ktoré organizátorom mierne „ilustračne“ zapadlo do ich koncepcie hľadania pôvodu v časticiach. Interaktívna zvuková a svetelná inštalácia *Particles* japonskej dvojice Daito Manabe (ak sa vám zdá, že toto meno ste už niekde počuli, tak máte pravdu, spomínala som ho už v Kinečku č. 4 v článku o berlínskom Transmediale) a Motoi Išibaši bola zostavená približne z dvesto hrajúcich a svietiacich „loptičiek“ gúľajúcich sa po koľajniciach v priestore. Tento prvý opis môže znieť síce trochu banálne, no vyslovene radostné a krásne dielo pôsobilo v tmavej ukrytej miestnosti takmer ako zjavenie. Guľôčky bolo možné ovládať, a meniť kompozíciu svetla a zvuku pomocou veľmi komplikovanej a prepracovanej technológie diaľkového ovládania. Najväčším zážitkom bolo potom rozprávať sa s autorom Daitom Manabem a nechať sa ovplyvniť jeho tvorivým entuziazmom.

Aj napriek mojej predchádzajúcej kritike musím ešte na záver dodať, že vidieť Ars Electronicu sa stále oplatí. O tomto názore ma definitívne presvedčil prístup partnerského CERN-u, ktorý sa rozhodol spolupracovať s Ars Electronicou tri roky a vypisovať štipendijné pobyty pre umelcov priamo vo svojich laboratóriách. Snáď vyberú správnych umelcov, ktorí dokážu vedu pochopiť hlbšie a vytvoria zásadné diela niekde v mýtizovanej oblasti medzi vedou a umením.

—
GP

ARS ELECTRONICA 2011
Festival for Art, Technology and Society
Linz, 31.8. - 6.9.2011
www.aec.at

BRATISLAVA ART FESTIVAL

Na prelome septembra a októbra sa bude na rôznych miestach po celej Bratislave odohrávať už druhý ročník na naše pomery veľmi ambicióznej akcie – Bratislava Art Festival, známy tiež pod skratkou BLAF. Aj časopis Kinečko, spolu s ďalšími galériami a organizáciami, sa bude aktívne podieľať na jeho programe – premietaním oživí takmer zabudnutý amfiteáter Slovenskej národnej galérie. Aby sa čitatelia Kinečka dozvedeli o BLAFe niečo viac, položila som niekoľko otázok jeho riaditeľke, Bohdane Hromádkovej.

GP: Ako by si v krátkosti opísala základnú myšlienku festivalu BLAF?
BH: Hlavnou myšlienkou a ambíciou festivalu je nenútenou a atraktívnou formou priblížiť dianie na slovenskej scéne súčasného vizuálneho umenia širšej verejnosti. Takýmto koncentrovaným podujatím chceme na vizuálne umenie upozorniť, viac ho dostať do pozornosti publika, prelamovať bariéry pri vnímaní súčasného umenia a motivovať k návšteve galérií a podujatí tohto typu. Cieľom projektu je zároveň vytvoriť platformu na širšiu spoluprácu štátnych a súkromných galérií, a tým prispieť k upevneniu galerijnej prevádzky v Bratislave a podpore strategického marketingu smerom k rôznym cieľovým skupinám.
GP: Ako festival vznikol? Kto bol autorom tohto nápadu a ako sa rozvinula táto iniciatíva do jej súčasnej podoby?
BH: Vznikol spolu s myšlienkou priblížiť dianie na slovenskej scéne súčasného vizuálneho umenia – ako istá alternatíva dobre stráveného voľného času. S podobnou ideou sme sa v Nadácii – Centre súčasného umenia zaoberali už niekoľko rokov pri realizácii projektu Aukcie súčasného umenia, kde sme narážali na problém slabej prezentácie a propagácie súčasného vizuálneho umenia, ako aj problém slabej návštevnosti galérií ako takých. Avšak nápad vzniku formátu Festivalu vznikol veľmi náhle vo februári 2010, keď spolupracovníčka Uršula Žúži prišla s myšlienkou realizácie takéhoto projektu a v spolupráci s generálnou riaditeľkou SNG Alexandrou Kusou sme spoločne dali Bratislavskému festivalu vizuálneho umenia konečnú podobu. Musím povedať, že veľkú podporu sme našli v hlavných partneroch festivalu, ktorí rýchlo a ochotne zareagovali a pomohli našu myšlienku doviesť k reálnym kontúram.
GP: Tento rok sa bude konať druhý ročník festivalu Bratislava Art Festival. Čo sa zmenilo oproti minulému ročníku?
BH: Uskutočnili sme zmeny najmä v organizácii programu galérií, napr. otváracie hodiny galérií, keď sme reflektovali na požiadavky návštevníkov, ktorí počas celého víkendu navštevovali niekoľko galérií a nie všetky boli v tomto čase otvorené aj cez víkend. Takisto sme si overili, aký víkendový program by bol vhodný pre rodiny s deťmi a ďalšie, skôr organizačné zmeny. Veľa vecí sa nám však v pilotnom ročníku osvedčilo, takže sme ich nemenili.
GP: Jednou zo základných myšlienok festivalu je koncentrácia udalostí v jednotlivých priestoroch a galériách do niekoľkých dní. Po prezretí programu mi napadlo, že táto koncentrácia môže znamenať aj nežiaduce prekrývanie udalostí a zbytočné delenie publika. Nie je na takúto stratégiu bratislavské publikum vizuálneho umenia príliš malé? Ako sa vyrovnávate s týmto problémom?
BH: Keďže týmto projektom chceme zasiahnuť naozaj širšie publikum a nielen úzku skupinu umeleckej komunity – predpokladáme, že každý inklinuje k niečomu inému a práve možnosť výberu z naozaj bohatého programu zapojených galérií, ako aj sprievodných akcií vnímame skôr ako výhodu tohto podujatia. Bratislavské publikum je široké, dôležitejšie je však zaujať ho. A samozrejme je nám úplne jasné, že ani najväčší fanúšik vizuálneho umenia by nezvládol absolvovať tento maratón.
GP: Na programe BLAF-u som našla niekoľko atraktívnych aj odborne výživných udalostí, ako je napríklad prednáška Marca Sandsa a Jiřího Švestku, konferencia YVAA, ale aj výstavy v menších galériách. Nemyslíš si, že by si takáto významná udalosť v oblasti vizuálneho umenia zaslúžila sviežejšiu hudbu na otvorení, než sú „vyčuchnuté“ kapely Živé kvety a Zóna A?
BH: Hudba je veľmi subjektívna záležitosť, preto sa mi ťažko polemizuje, čo je na Slovensku svieže a čo nie. Festival potrebuje hudobnú produkciu, ktorá je alternatívna, ale zároveň dokáže pritiahnuť aj širšie publikum a rôzne vekové skupiny.
GP: Ako si predstavuješ/predstavujete festival BLAF v budúcnosti? Kam sa festival môže v ďalších ročníkoch posunúť? Aká by bola jeho ideálna podoba?
BH: Do budúcnosti sa dá uvažovať rôznymi spôsobmi o tomto podujatí a jeho smerovaní. Môžeme skúsiť cezhraničnú spoluprácu a zapojiť sa do už existujúcej iniciatívy v Dolnom Rakúsku a na Južnej Morave, kde podobný typ podujatia veľmi dobre funguje a kde sú počas jedného víkendu otvorené galérie, ale aj ateliéry umelcov. S organizátormi tohto podujatia sme v kontakte, je možné, že v budúcnosti budeme užšie spolupracovať. Určite by takáto forma medzinárodnej spolupráce pomohla ako istá podoba konfrontácie, ale najmä ako podnet na nadviazanie bližších vzájomných spoluprác medzi galériami. Pretože je BLAF len bratislavským podujatím, skôr uvažujeme o jeho rozšírení do ostatných slovenských regiónov, podobne ako u rakúskych kolegov. Určite nás láka aj myšlienka osloviť a otvoriťateliéry umelcov pre návštevníkov, čo by výrazne zmenilo celý formát tejto akcie. Momentálne sa však nezaoberáme ďalekou budúcnosťou a víziami, ale skôr kvalitným naplnením očakávaní Bratislavčanov od tohto Festivalu a jeho profesionálne realizačným zvládnutím k spokojnosti všetkých hostí, ktorí sú srdečne vítaní.

—
GP

www.blaf.sk
28. 9. – 6. 10. 2011
Lokácia: rôzne miesta v Bratislave

Poraď si sám

Kradne sa. Čo urobiť aby to tak nebolo?

(Prichádzajú zásadné zmeny II)

Producenti sú zásadným článkom audiovizuálnej tvorby. Ak sú odrazu nadmerne obviňovaní zo sprenevery, možno to znamená, že systém potrebuje zmenu, aby takéto konanie nebolo možné. Novelizácia zákonov upravujúcich audiovizuálne prostredie[1] sa za dva mesiace, čo prešli od vydania prvej časti tohto rozhovoru, presunula na začiatok budúceho roka. Všetci ľudia pracujúci v audiovízii tak získali dostatok času na to, aby mohli diskutovať o ich budúcej podobe. So zástupcami producentov zo Slovenskej asociácie producentov v audiovízii (SAPA), za ktorú nám odpovedal Marián Urban (MU) a Asociácie nezávislých producentov (ANP), ktorú v tomto rozhovore reprezentoval Ivan Ostrochovský (IO) sme sa tentokrát rozprávali o súčasnosti ako aj o tom, ako by sa malo postupovať ďalej. Obom sme položili rovnakú otázku:
EP: Aké by ste navrhli opatrenia, aby v audiovizuálnom priestore, či už cez finančné prostriedky pridelené AVF alebo zmluvu so štátom cez RTVS, nedochádzalo k sprenevere?
MU: Systém by mal byť vybudovaný na základe odborných štúdií a diskúsií. Sú krajiny, ktoré majú v tomto tradíciu, ako Francúzsko, Nemecko, Veľká Británia či severské krajiny. Vo všetkých je vytvorený transparentný systém, aj keď nikde to nie je dokonalé. Ale všade lepšie ako na Slovensku, kde sú bežné utilitárne ataky: oficiálne vyhlásiť, že v AVF sa kradne (AVF je „Augiášov chliev“[2]) a neiniciovať trestné oznámenie alebo neprísť s výsledkami kontroly, je na hranici morálneho suterénu. Ak by porovnávacia štúdia existovala spolu s následnou odbornou verejnou diskusiou medzi producentmi, štátnymi inštitúciami a tvorcami môžeme pre Slovensko nájsť riešenie, aké bude určite akceptované majoritou nezávislých producentov, ktorí sú najčastejším terčom obviňovania zo zneužívania systému, ale aj celou audiovizuálnou obcou. Nerád by som predostieral konkrétne návrhy, pretože SAPA nikdy nechcela figurovať ako „ten, kto má patent na rozum“. Naopak, celý čas sa snažíme združovať ľudí, ktorí majú záujem tvoriť priateľské prostredie na vznik kvalitných slovenských filmov, ich distribúciu a propagáciu. Ak je totiž niekto skutočne odkázaný na funkčný a transparentný systém verejnej podpory financovania filmov, tak sú to nezávislí producenti, ktorým by mala byť verejná finančná podpora určená. A tak aj systém prerozdeľovania finančných prostriedkov by mal byť vytvorený aj na základe dialógu a dohody s nimi a medzi nimi. Na strane slovenských nezávislých producentov[3] takáto vôľa je. Zverejnené porušenie zákonov v RTVS je iný a zložitý

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 Witold Lesiewicz a Andrzej Munk *Pasažierka*. Za správnu odpoveď získava Michal Škamla celoročné predplatné Kinečka a filmové pexeso zo semináru „4 živly“. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na kinecko@kinecko.com.

prípad. Ministerstvo kultúry oznámilo, že kontrola našla „zle vyúčtované, zneužité, či spreneverené“ prostriedky vo výške 3,8 milióna eur, čím boli všetci slovenskí producenti nepriamo obvinení zo sprenevery. Ibaže nebolo povedané, kto konkrétne tieto prostriedky spreneveril. Po týždňoch sa dozvedáme, že trestné podanie je smerované na bývalý manažment STV, ale to až dávno potom, ako takéto obvinenie bolo medializované. Čomu to slúži? No, určite tomu, aby sa spochybnilo celé systémové riešenie, ktoré smerovalo Slovensko v tejto oblasti k európskym štandardom a žiaľ, vďaka nekvalifikovaným rozhodnutiam štátnych úradníkov, z ktorých je časť v službách aj nového ministra, sme sa dostali do súčasnej situácie. Podľa nás by podporu z RTVS ako aj AVF mali dostávať iba tí, ktorí rešpektujú zákony a jednou z metód je to, že sú združení v profesijných asociáciách, ktorých členovia musia rešpektovať a dodržiavať zákonné normy. Samozrejme vždy môže dôjsť k zlyhaniu, ale potom je v prvom rade záujmom profesijnej organizácie, aby poukázala na vinníka. Problém pri „sprenevere“ v RTVS vidím v tom, že nikto konkrétny z producentov nebol menovaný, ale tým nepriamo vlastne všetci. Kým nikto nebol obvinený, je takéto všeobecne obvinenie len populistickým gestom alebo čudnou hrou najskôr radcov ministra kultúry. Navyše, keď sa k nám dostala informácia z RTVS, podľa ktorej je „spreneverená“ suma podstatne nižšia a stále sporná. Vyhlásenie ministerstva kultúry tak iba vnieslo do situácie chaos, nekonkrétnosť a poškodilo meno celej slovenskej audiovizuálnej obce pred verejnosťou. Obvinenie z takých závažných činov nesmie byť všeobecné. Aj v minulosti boli rôzne spoločnosti obvinené, že spreneverili finančné prostriedky a nasledovali rôzne kontroly a prešetrovania. Aj moja spoločnosť bola neraz kontrolovaná, ale v konečnom dôsledku sa ukázalo, že obvinenia boli falošné a žiadnu chybu sme neurobili. Ak hovoríme o transparentnosti, tak pravidlá hry by mali dodržiavať všetci partneri. Udávanie vždy bolo a asi aj bude existovať, rovnako ako falošné obvinenia, ale tie nie je možné zamieňať s transparentnosťou. Na druhej strane, ak sa podarilo v ostatných rokoch nastaviť základné kritériá tak, že podpora pre audiovizuálnu tvorbu a prostredie sa na Slovensku podstatne zvýšila a prejavuje sa to postupne vo všetkých oblastiach, považujem za nevyhnutné a reálne priblížiť sa k európskym štandardom aj v minimalizovaní akýchkoľvek zneužívaní verejných prostriedkov. Ale som presvedčený, že to je možné dosiahnuť len v otvorenej odbornej diskusii a transparentným dialógom medzi tými, ktorí finančné prostriedky poskytujú a tými, ktorí sú za ich korektné a zmysluplné použitie zodpovední.

IO: Je to veľmi jednoduché. Zabezpečiť sa to dá tak, že peniaze budú prerozdeľované takým producentom, ktorým sa to nestáva. Sú producenti, ktorým sa to stalo už viackrát. Ale aj napriek tomu, že zohnali dostatok peňazí na svoje projekty, nikdy tieto projekty nedokončili a peniaze vyšumeli, podporu dostávajú znova a znova, čo je nepochopiteľné. Avšak to už je hlúposť a samozrejme nezodpovednosť jednotlivých inštitúcií prerozdeľujúcich finančné prostriedky. Ja osobne nechápem, prečo opätovne dochádza k prideľovaniu finančných prostriedkov takýmto producentom. V rámci Audiovizuálneho fondu existuje kontrolné opatrenie, na základe ktorého ten, kto neodovzdá zákonne vyúčtovanú dotáciu, nedostane ďalšie prostriedky. Také niečo by sa malo zaviesť aj v RTVS. Jednoducho v štátnych inštitúciách pre častú recykláciu ľudí neexistuje pamäť a samozrejme tým pádom ani zodpovednosť. Smiešne je aj to, že takáto diskusia sa vedie na Slovensku, kde je päť a pol filmára a kto je kto je veľmi ľahké zistiť. Čo je nepredstaviteľné v kinematografiách Nemecka, USA či Francúzska. Ak je vedomosť o tom, že konkrétna osoba aj napriek tomu, že v minulosti získala dostatočné prostriedky na projekt a aj tak ho neuskutočnila a nevyúčtovala, tak si musí aj každý úradník, ktorý takémuto producentovi pridelí ďalšie prostriedky uvedomiť, že rovnako veľký tieň padá aj na neho. Štátne inštitúcie ale takto nerozmýšľajú, a otázkou je prečo. Myslím si, že odpoveď je jasná. Už niekoľko rokov sme svedkami, ako sa narába s peniazmi daňových poplatníkov. Preto je pre mňa nepochopiteľné, prečo sa vedie diskusia o solídnosti producentov. Nie sú to totiž producenti, kto rozhoduje a schvaľuje kam pôjdu peniaze daňových poplatníkov a koncesionárov alebo iných prispievateľov. Prečo nie sú hnaní na zodpovednosť ľudia, ktorí takéto zmluvy z pozície svojej funkcie podpísali? Dokedy sa nebudú brať na zodpovednosť ľudia, ktorí o prerozdeľovaných prostriedkoch rozhodujú? Opakujem, to nie sú producenti ale úradníci. Pokiaľ sa takto nezačneme pozerať na problém ,,sprenevery“, ako si to nazvala, tak bude k podobným excesom neustále dochádzať.

Legislatíva je základom celého systému. Existuje dostatok času na odbornú diskusiu pre všetkých. Každý pracujúci človek v audiovízii by sa mal zaujímať o to, ako prebehne jej novelizácia. Takže je to na vás filmári, ako si upracete na svojom piesočku a či sa necháte inšpirovať niektorými z návrhov, ktoré padli v tomto rozhovore.

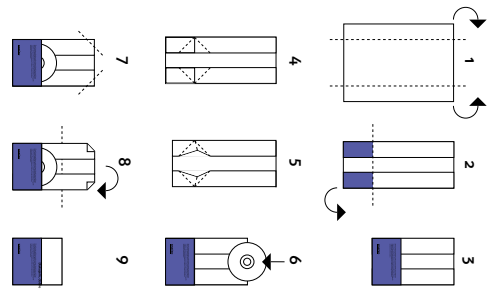
—
EP

1 Týmito základnými predpismi sú: zákon č. 343/2007 Z. z. o podmienkach evidencie, verejného šírenia a uchovávania audiovizuálnych diel, multimediálnych diel a zvukových záznamov umeleckých výkonov a o zmene a doplnení niektorých zákonov (audiovizuálny zákon) a zákon č. 516/2008 Z. z. o Audiovizuálnom fonde a o zmene a doplnení niektorých zákonov.

2 Vyjadril sa tak Minister kultúry Daniel Krajcer na tlačovej konferencii o výsledkoch kontroly zmluvy STV so štátom.

3 Nezávislým producentom podľa § 37 Audiovizuálneho zákona je výrobca audiovizuálneho diela zapísaný v registri nezávislých producentov, ktorý nie je vysielateľom, nie je s vysielateľom personálne prepojený, ani majetkovo prepojený a v období troch predchádzajúcich rokov vyrobil najmenej
a) 90 % z celkovej minutáže svojej televíznej produkcie aspoň pre dvoch televíznych vysielateľov, ktorí sa podieľali na tejto produkcii podielom najviac 70 % celkových nákladov, pričom celková minutáž televíznej produkcie tvorí aspoň 10 % z minutáže jeho všetkej produkcie (nezávislý televízny producent); do celkovej minutáže televíznej produkcie sa nezapočítava minutáž spravodajstva, aktuálnej publicistiky, zábavných hier, doplnkového vysielania, prenosov športových podujatí, ako ani minutáž televíznej produkcie šírenej výlučne teletextom, alebo
b) jedno kinematografické dielo s minutážou aspoň 65 minút alebo viac kinematografických diel s celkovou minutážou aspoň 90 minút, na ktorých sa ako koproducent nepodieľal televízny vysielateľ podielom vyšším ako 50 % celkových nákladov každého z týchto diel (nezávislý filmový producent).
Nezávislým producentom v audiovízii je aj výrobca audiovizuálneho diela, ktorý nie je personálne prepojený ani majetkovo prepojený s vysielateľom a je nezávislým producentom v členskom štáte Európskej únie alebo v štáte, ktorý je zmluvnou stranou Európského dohovoru o cezhraničnej televízii.

Tu odstrihnite a podľa návodu si zložte obal na DVD



KINEČKO

Prvý rez experimentom 1919 – 1959

KINEČKO RE:VOIR

Atmosféra začiatku 20. storočia je živnou pôdou hľadania identity filmu, ako aj rôznych avantgardných smerov. Nové médium poskytlo novému umeniu živnú pôdu, a preto bol vznik prvých zásadných diel experimentálnej kinematografie nevyhnutný. Ponúkame vám ukážku prelomových filmových experimentov, rôznych technológií a prístupov či už k materiálu alebo obsahu. Viac si prečítajte v Suteréne.
(Druhý rez experimentom nájdete v nasledujúcom Kinečku)

Symphonie Diagonale, r. Viking Eggeling, 1919 – 1924, 7'
Filmstudie, r. Hans Richter, 1926, 5'
L'idée, r. Berthold Bartosch, 1932, 25'
Swinging the Lambeth Walk, r. Len Lye, 1939 4'
Meshes of the Afternoon, r. Maya Deren, 1943, 15'
A Man and His Dog Out for Air, r. Robert Breer, 1957, 3'
Science Friction, r. Stan Vanderbeek, 1959, 9'

Výrobu a distribúciu DVD finančne podporil: AUDIO VIZUÁLNY FOND

Prvý rez experimentom
1919 – 1959

Kinečko ďakuje Pipovi Chodorovovi a Cecile Starr za pomoc pri zostavovaní DVD a sprievodných textov.

Thanks to Pip and Cecile.