

KINECKO

číslo 9 / ročník 3 / február + marec 2012 / cena 2 €

Aj 2 % z vašich daní môže pomôcť naplňať Kinečko. Ak už vaše 2 % pomáhajú niekomu, kto to potrebuje viac, stále máte možnosť podporiť Kinečko ľubovoľnou čiastkou a vykročiť tak po Červenom koberci, ktorý už čoskoro rozviníme na našej vnovenej webovej stránke www.kinecko.com. Červený koberec nie je len zoznam zapálených čitateľov čo sa rozhodli finančne podporiť Kinečko, ale tiež výhod a darčiekov, ktoré sme si pre nich pripravili a aktivít, aké sa nám s ich pomocou podarilo zrealizovať. (podrobné inštrukcie nájdete na www.kinecko.com)

Editoriál

„Snáď sa pre kúzelníka nikto neupáli.“¹

MILAN MARKOVIČ

Milí čitatelia, nelakajte sa, zatiaľ sme neurobili nič protizákonné a nikto sa nás nechystá poslať za ozajstné ocelové mreže, ani za to, že sme sa v októbrom vydaní verejne priznali k tomu, že kradneme, ani za naše názory či aktivity. Keby sme však nežili v takej tolerantnej európskej krajinke v akej žijeme, nemuselo by ísť iba o vtip.

Zostavíť číslo zamerané na konotácie filmu a väzenia sme sa rozhodli na základe inšpirácie minuloročným programom Medzinárodného festivalu dokumentárnych filmov Jihlava. MFDF sa dlhodobo profiluje ako angažovaný festival, ktorý „myslí filmom“ a prisudzuje dokumentárnemu filmu schopnosť a do istej miery aj povinnosť zasahovať do sveta a diagnostikovať jeho choroby. Na nasledujúcich stránkach nájdete hneď niekoľko úlovkov z tohto festivalu, ktorého oficiálnym mottom sa tentokrát stalo zvolanie: „Propustte Panáhiho!“

Pravdepodobne mnohí z vás už niekde započuli meno Jafar Panahi. Ide o známeho iránskeho režiséra, ktorý nakrútil veľa kvalitných a vo svete oceňovaných filmov² a pravidelne sa zúčastňoval na medzinárodných festivaloch, či už ako režisér alebo porotca. V poslednom čase sa jeho meno však stalo pre filmový svet predovšetkým synonymom neslobody, odkedy ho pred vyše rokom iránsky súd odsúdil na 6 rokov domáceho väzenia a 20-ročný zákaz akýchkoľvek filmárskych aktivít. Ako prvý vyjadril nesúhlas s Panahiho uväznením festival Berlinale v podobe prázdneho sedadla na premiérach a ceremonióch. Nasledovali mnohé ďalšie, v rôznej miere významné či originálne prejavy solidarity. V Cannes uviedli v premiére Panahiho film *Toto nie je film*. Ide o záznam každodenného života režiséra v domácom väzení, ktorý sa dostal za hranice Iránu skrytý v koláči. My sme sa s týmto odvážnym počínom oboznámili až v októbri na spomínanom dokumentárnom festivale v Jihlave. Viac sa o ňom dočítate v článku Tomáša Hudáka. Veľmi sme sa snažili získať od väzneného režiséra alebo aspoň jeho priateľa a spoluautora filmu Mojtaba Mirtahmasba aj rozhovor, napokon sme sa však museli zmieriť s tým, že ak je niekto vo väzení, komunikáciu s tlačou má zakázanú, a to aj keď ide o taký zanedbateľný malý časopis takmer na druhom konci sveta, ako je naše Kinečko. Namiesto Jafara Panahiho sme teda nakoniec získali rozhovor od rakúskeho režiséra Markusa Schleinera. Ten síce odsúdený zatiaľ ešte nikdy nebol, ale hlavný hrdina jeho filmu *Michael* vykonáva činnosť, ktorá je výrazne protizákonná vo väčšine právnych systémov – je pedofil a v suteréne svojho domu väzní 10-ročného chlapca.

Ďalším jihlavským úlovkom je film *Nadohled*. S režisérkou tohto filmu Andreou Slovákou ste si pred vyše rokom mohli prečítať rozhovor o jej filmoch, ale aj o jihlavskom festivale, kde donedávna pôsobila ako jeden z hlavných dramaturgov a stále pôsobí ako zostavovateľka sekcie experimentálnych filmov s názvom Fascinace. *Nadohled* je film, ktorý tematizuje

všadeprítomný dozor v našej spoločnosti a Jihlava ho uviedla v rámci súťažnej sekcie Mezi moři, ktorá mapuje dokumentárnu tvorbu strednej a východnej Európy. Viac o filme vám vo svojom texte prezradí Katarína Mišíková.

Na tom istom festivale v rámci trhu dokumentárnych filmov East Silver toho istého festivalu prezentovali okrem ďalších slovenských tvorcov svoj projekt – dokument o väzňoch vracajúcich sa na slobodu – režisér Miro Remo s producentkou Barbarou Hessovou. V týchto dňoch už je ich film *Comeback* v štádiu záverečných postprodukčných prác a niekedy na jar by mal uzrieť svetlo sveta. Rozhodli sme sa vyspovedať Mira Rema skôr, než si ho rozchytajú ostatné médiá a dozvedieť sa od neho niečo o nakrúcaní v prostredí väzenia.

V tomto ocelovomodrom KINEČKU (tak sme si interne zadefinovali jeho farbu, Pávka³ nehnevaj sa) nájdete ďalej článok o histórii filmov s väzenskou tematikou „z pera“ Dana Vadockého či text Michala Mihaloviča porovnávajúci dva zásadné francúzske filmy, *Na smrť odsúdený utiekol* od Roberta Bressona a *Diera* Jacquesa Beckera ako súčasť jeho pravidelnej rubriky Premôcť čas. Eva Pavlovičová vyspovedala pre svoju rubriku Porad si sám bývalého riaditeľa Asociácie českých filmových klubov Pavla Bednaříka, ktorý sa priznal, že česká a slovenská distribúcia je natoľko uväznená vo svojich neriešiteľných problémoch, že si s ňou nevedel dať rady ani on. Mohli by sme pokračovať v menovaní ďalších titulov filmov a textov, týkajúcich sa tým či oným spôsobom inštitúcie väzenia či justície, ale ponecháme si radšej kúsok tajomstva, ktorý vás bude hnať pri otáčaní týmito novinovými stránkami vpred.

Radšej využijem zvyšnú časť tohto editoriálu na to, aby som vás upozornila, že A4 – nultý priestor, kde redakcia Kinečka pravidelne organizovala svoje premietania, sa zatiaľ, čuduj sa svete, nepodarilo tak celkom odčarať⁴. Svoj definitívny prístav si zatiaľ A4 stále hľadá a nemeslo sníva aj o takých lukratívnych a vyhovujúcich miestach, akými je bývalá budova divadla Astorka na Suchom mýte či bývalé Hurbanove kasárne na *Mickiewiczovej ulici*. Sledujte stránku www.a4.sk a dozviete sa, kde aktuálne A4 dočasne realizuje svoj program, za ktorým stojí za to prísť⁵. V januári to bolo napríklad v Poľskom inštitúte, ktorý ponúkol svoje priestory ako politické gesto s názvom „kultúrny exil“ a zaviedol tak do oblasti našej kultúry terminológiu z oblasti ľudských práv, či obmedzovania slobody. Treba uznať, že do murovaného väzenia zatiaľ slovenské súdnictvo umelcov ani kultúrnych pracovníkov za ich činnosť v tejto oblasti neposiela, väčšina z nás však pozná ten pocit, ako keby mu niekto pomaly, ale neustále zväzoval ruky, aby to pri vykonávaní svojej neziskovej činnosti nemal až také ľahké. O to vzácnejšie sú filmárske počiny tvorcov, čo nemajú strach klásť otázky predstaviteľom štátu či iným predstaviteľom, od ktorých závisia ich životy a ich tvorba, a tým znevažovať postupné zhmotňovanie sa zatiaľ iba neviditeľných

a metaforických pút a mreží. Nebudeme sa vám snažiť nahovoriť, že film *Plynutie*, ktorý nájdete na DVD v tomto čísla Kinečka je exemplárnym prípadom. Pôvodne sme mali pre vás pripravený dokument, ktorý by sa k našej téme hodil dokonale. V poslednej chvíli však vysvitlo, že ho príliš dobre chránia mreže byrokracie podobne ako ďalší film, ktorý mal byť náhradou a taktiež sa výborne hodil k téme. A tak môžeme byť nakoniec radi, že sa v slovenskom filmovom priestore nájdú ešte aj malé ale slobodné filmy, ktoré nikomu neprekážajú a vydať ich možno zo dňa na deň, samotným autorom pre radosť a vám čitateľom pre rozšírenie obzoru o filmársku amatérsku tvorbu. Viac o *Plynutí* sa dočítate na obale DVD (posledná strana Kinečka).

—
EK

- 1 Z príspevku Milana Markoviča k diskusií okolo vysúťaženia priestorov bývalého Věčka združením Cylinder: <http://tv.sme.sk/v/23003/markovic-snad-sa-pre-kuzelnika-nikto-neupali.html>
- 2 Dlhometrážny debut Jafara Panahiho *Biely balónik* (1995) bol ocenený v Cannes Zlatou palmou a jeho zatiaľ posledný celovečerný film *Offside* (2006) získal Strieborného medveďa na Berlinale. Slovenskí diváci si ho môžu pamätať ako člena hlavnej poroty na Artfilme 2007.
- 3 Pávka = Pavlína Morháčová, grafická dizajnérka Kinečka.
- 4 Slovo „odčarať“ patrí medzi pojmy mikromágie, ktoré sa začali používať v kultúrnej sfére od kauzy pridelenia prizemných priestorov Domu umenia na Námestí SNP novovzniknutému združeniu Cylinder kúzelníka Alexandra Geriča na konci minulého roka. Používa sa ako akýsi terminus technicus pre nikým neočakávané a nikým nevysvetlené odstránenie niektorého z pokrokových prejavov kultúry či umenia na našom území.
- 5 Kino Inak, ktoré funguje ako súčasť A4 - nultého priestoru, pripravuje od februára nové netradičné filmové cykly, ako napr. UFO, Vnútorým zrakom, Neznáme známym, Mladý maďarský film, Projekcie s deťmi či Letný kinotrip. Čoskoro sa o týchto projektoch dozviete viac aj na vnovenej webovej stránke www.kinecko.com.

TÍ DRUHÍ

Prvé zimné 4 živly 2012

Letný filmový seminár 4 živly sa po trinástich ročníkoch svojho fungovania stal nielen jednou z najnavštevovanejších akcií banskoštiavnického leta, ale aj rešpektovanou značkou medzi slovenskými filmovými podujatiami. Organizátori uznali za vhodné pokračovať v rozširovaní programu a potešiť priaznivcov prvým ročníkom jeho zimnej verzie.

Uskutoční sa 24. – 26. februára 2012 a témou TÍ DRUHÍ chce nadviazať prepojenie s pripravovaným 14. ročníkom letného seminára, venovaného hraniciam v nás a okolo nás.

„Pri dramaturgii seminára nám je vždy ľúto, keď musíme vyradiť niektoré filmy alebo celé línie témy. Zimné živly nám umožnia venovať sa jednej linke viac do hĺbky,“ vysvetľuje Daniela Chlapíková, organizátorka podujatia.

V centre pozornosti publika zimných 4 živlov sa ocitnú najmä južné hranice Slovenska a medze jeho obyvateľov, ktoré robia z iných TÝCH DRUHÝCH. Filmové projekcie, diskusie a prednášky odhalia, čo si myslia Slováci a Maďari o sebe navzájom i o menšinách, ktoré na území ich krajín žijú. Filmoví tvorcovia, teoretici, ale aj odborníci z oblastí sociologických či historických vied rozoberú susedské vzťahy a ich vývoj s pomocou diel slovenskej a maďarskej kinematografie. Možno odhalia divákovi existenciu a históriu stereotypov myslenia a napätie prezentované médiami bude len obrazom tendenčných postojov politických predstaviteľov a extrémistických skupín na oboch stranách Dunaja. Okrem klasických diel (*Pomocník* – r.: Zoro Záhon, *Hedvigin vankúšik* – r.: Krisztina

Deák) zaujímavý a intímny pohľad na slovensko-maďarské spolunažívanie a identitu Stredoeurópana/ky priniesie napríklad čerstvý dokument *Szlovákmagyarok*, ktorý prídete na seminár uviesť jeho autorka Angéla Galán.

Značnú časť prehliadky sa rozhodol organizátorský tím venovať rómskej menšine, dlhé roky jednej z najdiskutovanejších na územiach oboch štátov. Okrem pásma dokumentárnych filmov má konkrétnejšie obrisy (a farby!) obrazu Rómov na Slovensku dodať bohatý sprievodný program. Osada Šobov sa stane dejiskom otváracieho večera zimného seminára, v štiavnickej premiére tu scenárista Marek Leščák uvedie minuloročného *Cigána* (r.: Martin Šulík), po ktorého projekcii bude do tanca a spevu hrať miestna cigánska kapela.

„Jednou z inšpirácií pri zostavovaní programu sa stala sekcia Rómske obrazy v Maďarsku, ktorá bola súčasťou partnerského CineFestu v Miskolci,“ dodala Chlapíková a nezabudla spomenúť, že úspešnú dokumentárnu komédiu *Bahrta!* (Veľa šťastia!) o dvojici svojráznych zástupcov menšiny priniesie do Štiavnice rumunsko-maďarský režisér Róbert Lakatos osobne.

Prídte sa pozrieť, ako budú vyzerať 4 živly, keď sa na Vodárenskej nebudú kúpať, ale ochlúvať, a v Art Café sa bude namiesto chladeného bieleho podávať varené! Prídte si overiť znalosti kinematografie v súťažnom filmovom kvíze! Prídte nazrieť za pomyselné hranice! Zimný filmový seminár a jeho „Tí druhí“ sa vášho príchodu nevedia dočkať!

—
PETER GAŠPARÍK

www.4zivly.sk

U susedov úchylákov

Zástavby rodinných domčekov pastelových farieb s trpaslíkmi v záhradkách a muškátmi v oknách na jednej strane a na druhej extrémne temné tóny v tvorbe umelcov, ako sú v napríklad v literatúre Elfriede Jelinek a vo filme Ulrich Seidl, či najnovšie Karl Markovics alebo **Markus Schleinzer** (MS). Odkiaľ ten pesimizmus rakúski umelci čerpajú, keď ich spoločnosť je na prvý pohľad taká bezproblémová?



Markus Schleinzer, Michael Fuith a David Rauchenberger, zdroj: archív Markusa Schleinzera

Na minuloročnom Art Film Feste sme sa stretli s režisérom Markusom Schleinzerom a hercom Michaelom Fuithom, ktorí si prišli prevziať cenu za film *Michael*¹, komorný príbeh pedofila – ako keby nezainteresovaný záznam jeho každodenného života. Obzerali sme si ich, oľutávali. Predsa len sú to Rakúšania a navyše prišli s filmom o pedofilovi. Boli to hádam najpríjemnejší, najvnímavejší a najskromnejší festivaloví hostia. Doteraz sme v kontakte a napriek tomu, že v angličtine sa to trochu ťažšie rozoznáva, myslím, že si tykáme.

EK: Začnime pekne od začiatku tvojej kariéry, teda od tvojich prvých kastingov na kriminálnom seriáli *Komisár Rex*. Mohol by si skúsiť priblížiť čitateľom Kinečka, čo všetko táto práca obnáša a napríklad podľa čoho vyberáte hercov do úloh kriminálnikov?

MS: Drahá moja, o tomto by som raz mal napísať knihu. Nepýtaš sa ma na niečo, o čom by sa dalo porozprávať niekoľkými vetami, ale pokúsím sa to skrátiť. Kastingový manažér je v podstate dramaturgická pozícia – ide vlastne o rozprávanie príbehu (nie slovami, ale ľuďmi a ich správnu voľbou). Musíš mať tiež pochopenie pre to, čo režisér, s ktorým práve pracuješ, potrebuje a s čím si poradí. Takže musíš byť aj psychológ.

Ja neverím na tváre. Verím na talent. A make-up, ak je potrebné dosiahnuť špeciálny efekt.

EK: Preskočme rovno k tvojmu režijnému debutu. Prečo si sa po 14 rokoch pôsobenia vo filmovom priemysle práve teraz rozhodol nakrútiť svoj prvý vlastný film?

MS: Samozrejme, že som v sebe vždy ukrýval túžbu režírovať. Vždy som chcel nakrúcať vlastné filmy, ale skrýval som sa vo svojej pohodlnej pozícii kastingového manažéra. Odjakživa ma priatelia a filmári presvedčali, že by som mal skúsiť režírovať. A posledným z nich bol Michael Haneke. Na nakrúcaní *Bielej stuhy* som nerobil len kasting, ale viedol som všetkých detských hercov a skúšal všetky ich scény namiesto Hanekeho. Povedal mi: „OK, teraz nastal čas, aby si šiel a nakrútil vlastný film. Dávam ti tri mesiace a potom chcem čítať tvoj scenár!“ Tak sa to konečne začalo.

Poňal som to ako experiment a čuduj sa svete, objavili sa žiadne prekážky, ktoré by som nedokázal zvládnuť.

EK: Vo väčšine novin a časopisov sa môžeme dočítať, že tvojím hlavným inšpiračným zdrojom bol príbeh Natasche Kampuschovej. Je to tak, alebo si pri vytváraní príbehu Michaela a jeho väzňa vychádzal z niečoho iného?

MS: Istý druh novinárov miluje dávať nálepky, ale sú úplne mimo. Sfilmovanie príbehu Kampuschovej stihol naplánovať na sklonku svojho života producent Bernd Eichinger a nakrúcať sa bude tento rok. Pri práci na Michaelovi som hľadal iný pohľad na túto problematiku. Nejde o príbeh špecifického „prípadu“ – nie je to biografía.

Ide o film o probléme samotnom. Koncom roka 2008, keď som začal písať scenár, bolo zneužívanie detí svetovo rozšíreným problémom zahlcujúcim médiá. Nebola šanca prečítať si noviny alebo pozrieť televíziu bez toho, aby ste narazili na nejaký otrasný zločin spáchaný na deťoch. Nadobudol som pocit, že zo zneužívania detí sa stala senzácia na hranici so zábavou. Prezentácia televíznych reportáží s touto tematikou kládla dôraz na efektosť rovnako ako pútavé hedlajny v novinách, snažiac sa vytvoriť senzáciu alebo škandál za účelom zábavy. Chcel som tomuto problému vrátiť trochu vážnejšie miesto.

EK: Je *Michael* iba vysoko realistický príbeh pedofila, alebo sa za ním skrýva väčšia metafora?

MS: Pre mňa každopádne to druhé. Je to o vzťahu, projekcii, potrebách, láske, Európe...

Vždy mi však robí ťažkosť, keď mám takýmto spôsobom obmedziť výpočet významov. Každý sme iný (alebo by sme aspoň mali byť). Možno niekto iný vidí v tom filme odlišné veci ako ja. Minulý týždeň som si kúpil oriešky a chcel som sa presvedčiť, koľko je v nich cukru. Ale na zadnej strane balíčka som našiel iba nápis: Obsahuje stopy po orieškoch. Zaujímavé. Predstav si filmový plagát, na ktorom by bol názov filmu a hlavný predstaviteľ a vymenovaných niekoľko ďalších filmárskych pozícií a tiež: Obsahuje myšlienku ľudstva a Európy... To by bolo absurdné. Buď niekto vie čítať medzi riadkami, alebo nie.

Keď som vyhral cenu na Medzinárodnom filmovom festivale v Haife, napísali: „Tento prekrásny film vykresľuje jedinečný a humanistický portrét, spracovaný jednoduchým filmovým jazykom, takmer dokumentárnym a je fascinujúci. Je to morálny príbeh, ktorý pojednáva o ľudskej povahe, ľudáctve a cynizme a kombinuje ich v súčasnej dráme ľudskej existencie.“ Tento opis mám veľmi rád.

EK: Hlavný kameraman Gerald Kerkletz je v tejto profesii tiež viac menej nováčikom. Ako prebiehala spolupráca na vytváraní vizuálu? Pridžžali ste sa nejakých vzorov?

MS: Môžeš prosím napísať: Markus Schleinzer miluje Geralda Kerkletza? Prosím urob to. Nedokázal som si predstaviť nikoho iného, s kým by som mohol spolupracovať. Pozrel som si predtým celé jeho dielo a musím povedať, že je obdivuhodným majstrom v čomkoľvek, čo robí. Veľmi citlivým. Veľmi inteligentným. Väčšina súčasných kameramanov je ako pyšné dečky, ktoré sa hrajú so svojimi novými technickými hračkami. V každom zábere je cítiť použitie všetkej novej techniky, aká len bola dostupná. Gerald je absolútne odlišný a absolútne oddaný tomu, na čom pracuje.

Na začiatku som bol úplný hlupák. Vôbec som nepoznal reč kamery a aby som si urobil poriadok, začal som celý film maľovať (farbami!) a potom som všetky svoje kresby ukázal Geraldovi. Dopadlo to tak, že sa Gerald ku mne nastahoval na tri týždne, za ktoré sa nám podarilo vymyslieť a finalizovať koncepciu *Michaela*. Samozrejme, že sme pritom pozerali aj množstvo filmov, ako napr. *Štyridsať odtieňov modrej* (Fourty Shades of Blue), alebo filmy Kelly Reichardtovej, Paula Ostlunda, či Roya Andersona.

EK: Na základe akých špecifik si obsadil do hlavnej úlohy herca Michaela Fuitha?

MS: Na začiatku to bolo hrozné. Ako kastingový manažér som nikdy nechápal, prečo autorskí filmári v Rakúsku píšú scenáre bez toho, aby vedeli, kto bude vo filme hrať. Považoval som to za prinajmenšom čudné, ak nie rovno hlúpe. A keď na to prišlo, bol som na tom presne rovnako. Napísal som si sám scenár a nemyslel som pri tom ani na chvíľu na to, kto stvárni hlavnú úlohu. A čo je ešte horšie, ako bývalý kastingový manažér som si bol vedomý toho, že nepoznám nikoho, kto by sa tej roly ujal tak, ako si vyžadoval scenár. Našťastie som v tom období sedel v jednej porote, ktorá vyberala zo 100 filmov, a Michael Fuith sa objavil v jednom z nich. Jednoducho som vedel, že to je on. Potom som už nikoho ďalšieho nehľadal. Michael je priam až dojemný. A čo je ešte horšie, ako bývalý kastingový manažér som si bol vedomý toho, že nepoznám nikoho, kto by sa tej roly ujal tak, ako si vyžadoval scenár. Našťastie som v tom období sedel v jednej porote, ktorá vyberala zo 100 filmov, a Michael Fuith sa objavil v jednom z nich. Jednoducho som vedel, že to je on. Potom som už nikoho ďalšieho nehľadal. Michael je priam až dojemný. A čo je ešte horšie, ako bývalý kastingový manažér som si bol vedomý toho, že nepoznám nikoho, kto by sa tej roly ujal tak, ako si vyžadoval scenár. Našťastie som v tom období sedel v jednej porote, ktorá vyberala zo 100 filmov, a Michael Fuith sa objavil v jednom z nich. Jednoducho som vedel, že to je on. Potom som už nikoho ďalšieho nehľadal. Michael je priam až dojemný.

EK: Vedel by si pomenovať svoj špecifický prístup k práci s hercom vo filme?

MS: Povolanie kastingového manažéra obnáša veľa práce s hercami. To som vždy zbožňoval. Pre mňa sú nesmierne dôležité skúšky. Spoločné debaty o svete, ktorý idete spolu stvoriť. Ponechať si na to dostatok času pred samotným nakrúcaním je zo všetkého najdôležitejšie. Tvorba si vyžaduje čas.

EK: Od povestnej premiéry *Michaela* v Cannes ubehlo už 8 mesiacov. Ako sa na film pozeráš z tohto odstupu?

MS: Práve sme sa znovu stali priateľmi. Musím sa priznať, že pre mňa bolo celkom novou skúsenosťou stráviť toľko času s jedným filmom (Ako kastingový manažér som musel pracovať na 8 filmoch ročne, aby som sa uživil). Chodil som z festivalu na festival až som začal byť vážne znudený vlastným filmom a sebou samým, odpovedajúcim dokola na tie isté otázky. Zmenilo sa to len čo som začal pracovať na novom projekte. V súčasnosti je pre mňa *Michael* niečím ako starým priateľom. Je pre mňa zaujímavé vracat sa k nemu a stretávať sa s ním.

EK: Robievaš ešte stále aj kastingy?

MS: Nie a nikdy už ani nebudem. Je to za mnou. Cesta späť mi pripadá dlhšia ako cesta, ktorou som sa dostal, kde som. Ak by som z nejakého dôvodu nemal možnosť ďalej pracovať ako režisér, určite by som radšej úplne zmenil profesijnú oblasť, než by som sa vrátil ku kastingu.

EK: Na čom momentálne pracuješ?

MS: Na dvoch veciach naraz. Snažím sa filmoveť pre televíziu novelu Stefana Zweiga a práve som začal písať nový scenár pre kiná, ktorý by som rád nakrútil budúci rok.

EK: Som si istá, že sa ťa každý pýta na spoluprácu s majstrom Hanekeom a ja nebudem výnimkou. Ale pracoval si tiež s Ulrichom Seidlom, ktorý je akýmsi temným zrkadlom rakúskej spoločnosti, Jessicou Hausnerovou či Benjaminom Heisenbergom... Vedel by si o práci niektorých z týchto umelcov povedať niečo špecifické, čo si si na nich najviac zapamätal?

MS: Každý z nich je veľmi odlišný umelec, ktorého dielo je vysoko individuálne. Čo ich spája, to je absolútna odovzdanosť svojej práci. Nikdy nerobia kompromisy. Všetci majú veľmi jasnú predstavu o tom, čo majú byť ich filmy zač a sú schopní ju efektívne formulovať pred zvyškom tímu. Takže aby som to zhrnul, najväčší vplyv na mňa nemali jednotlivé filmy. Mal ho spôsob robenia filmov sám o sebe. A ako som už spomínal,

profesia kastingového manažéra je vynikajúca škola, keďže som neustále pracoval s ľuďmi pred kamerou a mohol som si všetko vyskúšať, a tak sa priebežne vzdelávať.

EK: A čo ten Seidl a temná stránka rakúskej spoločnosti? **MS:** Rakúsko je malá krajina, ktorej kinematografia sa vyvíjala svojou cestou, pretože nikdy nemusela ani nemala príležitosť začať byť finančne výnosná. (Všimni si, čo sa stalo s nemeckou kinematografiou po tom, ako si uvedomili, že sú schopní zarábať filmami peniaze!) V Rakúsku sa umelec nemusí zodpovedať masám. Môže rozprávať o tom, o čom chce, pretože divák si váži umelca (ak chce). Tento prúd sa objavuje v tradícii každého odvetvia umenia: Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Michael Haneke, etc. Ide o druh umenia, ktoré akceptuje „pravdu“. Realizmus, ktorý je realistický. Nie (napríklad) sexuálne atraktívni herci s blond nastajlovanými účesmi, ktorí poskakujú po pláci v plavkách a sociálne problémy sú im ukradnuté. Niektoré kúsky, ktoré sa v poslednom čase objavili stáby realizmus, ma hlasno rozosmiali, alebo naopak, veľmi rozosmutnili. Nevidím význam v tom, keď sa z niečoho robí ľahko stráviteľná vec... keď to také nie je!

EK: V tomto čísle Kinečka sa snažíme hľadať rôzne súvislosti medzi filmom a väzením. Máš pocit, že aj rakúska kinematografia má svoje múry či mreže, v ktorých je uzavretá?

MS: Rakúska kinematografia je známejšia v zahraničí ako u nás doma. Napriek tomu, že sme úspešní na medzinárodných festivaloch, stále nemáme žiadnu loby vo svojej vlastnej krajine. Politici sa milujú ukazovať na Salzburgských slávnostiach alebo vo Viedenskej štátnej opere, ale v kine ich môžete zahliadnuť len zriedka. Film sa stále považuje za niečo ako druhotriedne umenie. Každý uznáva hudbu a maľbu, ale filmárstvo je svojím spôsobom stále považované skôr za drahého konička než za súčasť priemyslu. Hlúpe a smutné. Takýto spôsob uvažovania by mal sedieť v chládku. Nemyslíš?

—

EK

...A ja som sa opýtala Michaela²:

EP: Zaujímalo by ma, ako pracuješ s prítomnosťou kamery, keďže je evidentné, že sa jej páčiš.

MF: Teším sa, že to takto vidíš. Vždy sa snažím spolupracovať s kameramanom najviac, ako sa len dá, keďže obraz je vo filme nesmierne dôležitý, slúži na to, aby preniesol príbeh a postavy k divákovi. Obzvlášť počas nakrúcania *Michaela* sme veľmi úzko spolupracovali (režisér, kameraman, herec), pretože vo filme je minimum dialógov. Veľa informácií muselo byť vyrozprávaných čisto len obrazom.

EP: Aký to bol pocit, ocitnúť sa v úlohe pedofila?

MF: Bola to najťažšia vec, akú som v živote hral. Pol roka pred nakrúcaním som si začal robiť výskum. Čítal som si o podobných prípadoch z celého sveta. Reporty. Psychiatrické knihy. Knihy Amnesty International. Pozeral som dokumenty. A v neposlednom rade som spolupracoval s našou poradkyňou Dr. Heidi Kastnerovou, ktorá je známou odborníčkou v oblasti forenznej psychológie. Najotrasnejšie pre mňa bolo dozvedieť sa, čoho sú až ľudia schopní. Vojenský inštruktor ma zase učil, ako vzbudzovať autoritu. A tiež som musel schudnúť, aby som sa viac priblížil priemeru. Postava sama o sebe je zmiešaninou reálnych prípadov, a preto som hral striktno technicky. Keďže pre nás nie je možné pochopiť, ako nejaká ľudská bytosť môže robiť takéto veci a pritom sa mimo svojho domu správať normálne, hral som páchatela podľa situácie ako niektorú z piatich alebo šiestich postáv. Vedel som, že vo filme sa to nakoniec bude divákovi javiť ako jedna ucelená postava.

—

EP

¹ Film *Michael* (2011) mal premiéru na festivale v Cannes v rámci oficiálnej súťaže. Nasledovalo ocenenie na našom Art Film Feste, kde film získal dve ocenenia: Zvláštne uznanie za „odvážny film, ktorý predstavuje silný režisérsky debut“ a tiež Cenu primátora mesta Trenčianske Teplice za „odvahu a osobnostný postoj rozprávať o zložitej téme vizuálne striedmy-mi, a predsa filmársky výraznými prostriedkami, ktoré nútia diváka hľadať vlastný názor“. Film ďalej pokračoval v úspechoch na festivaloch po ceste. Viac sa o ňom dočítate v KINEČKU č. 6 (KINEČKO si pamätá).

² Michael Fuith – protagonista filmu *Michael*

O uväznených telách

Väčšina z nás nemá presnú predstavu o tom, čo sa deje za stenami penitenciára. Len málokto má osobnú skúsenosť s jeho usporiadaním a fungovaním. Je to uzatvorený mysteriózny svet, ktorému slepo dôverujeme, že plní svoju trestnú povinnosť. Jediné, k čomu sa ako nezainteresovaní pozorovatelia dostávame, je konštrukt médií a filmov. Vďaka nim máme približnú predstavu o priestore za veľkými múrmi, o systéme jeho organizácie, o hierarchii väzňov, či o vzťahu medzi odsúdenými a ich strážcami.

„Pre väčšinu ľudí je väzenie surové, monotónna nočná mora; 24 hodín denne, 7 dní v týždni, 365 dní v roku čistého, nefalšovaného, živého pekla. Ale pre mňa bolo väzenie konečne miestom, kde som mohol zdokonaľiť svoje schopnosti. Je to ako bojové pole, nie? Bola to príležitosť a zároveň miesto, kde čoskoro každý bude poznať moje meno.“
(Slová hlavnej postavy z filmu *Bronson*.)

Ústredným bodom väčšiny väzenských filmov je zobrazenie väzenia ako mechanizmu – systému s nekompromisnými, neustupnými, monotónne sa opakujúcimi pravidlami a predpismi. Väzenie – trocha prísnejšia kasáreň, škola bez zhovievavosti, ponurá dielňa – má byť vyčerpávajúcim disciplinárnym zariadením, ktoré má vo viacerých zmysloch prevziať zodpovednosť za všetky aspekty individua: jeho fyzický výcvik, jeho pracovná schopnosť, jeho každodenné správanie, jeho morálny postoj, jeho sklony, a jeho pôsobenie na individuum musia byť nepretržité v podobe vnútorných mechanizmov represie a trestania. (paraf. Michel Foucault, *Dozerat a trestať*, s. 233 – 236.) Mechanizmus „dozerania a trestania“ figuruje v každom filme z väzenského prostredia. Jeho hlavnou úlohou je zvýrazniť proces dehumanizácie implicitne obsiahnutý v uväznení individua. Ten začína bezprostredne po príchode odsúdeného do väznice. Subjekt sa zbavuje osobných vecí – oblečenia, peňazí, preukazov identity atď. – je nútený obnažiť sa pred strážcami, aby sa tí mohli presvedčiť, že neprenáša žiadne zakázané predmety, jeho meno sa mení na číslo (nie je to pravidlom všetkých filmov), pod ktorým je ako objekt zaradený do spisov a ním zostáva až do ukončenia trestu. Spomínaný proces je prítomný vo filmoch od 70. rokov až po súčasnosť, napr.: *Scum* (1977, Alan Clarke), *Polnočný expres* (1978, Alan Parker), *Útek z Alcatrazu* (1979, Don Siegel).

Dehumanizovaná bytosť zbavená akýchkoľvek práv je následne vydaná monotónnemu životu a pravidlám, ktoré sú najčastejšie sprostredkované skrze striktné usporiadaný pohyb väzňov. Zábery na puntičkársky pravidelné a presné nástupy odsúdených pred svojimi celami vo filmoch *Na smrť odsúdený ušiel* (1956, Robert Bresson), *Útek z Alcatrazu*, či pred väzenskými bungalovmi vo *Veľkom úteku* (1963, John Sturges) alebo v *Motýľovi* (1973, Franklin J. Schaffner), zábery na masu individuí pohybujúcu sa presne stanoveným spôsobom, popred danej a nikdy sa nemeniacej trase, či na tú istú masu vychutnávajúcu si jedlo v spoločnej jedálni, sú neoddeliteľnou súčasťou každého filmu z prostredia väznice. Tieto „schematické“ zábery sú vždy doplnené inými cyklicky sa opakujúcimi scénami: vo francúzskom filme *Na smrť odsúdený ušiel* sme niekoľkokrát svedkami každodenného procesu vynášania exkrementov väzňami a následne hromadného vykonávania hygieny, v britskom *McVicarovi* (1980, Tom Clegg) všetky dôležité rozhovory medzi väzňami prebiehajú na spoločnej ceste z alebo do ciel a v americkom *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932, Mervyn LeRoy) sa každé ráno opakuje proces odopínania spoločnej reťaze väzňov, nastupovanie na nákladné auto a cesta na nútené práce. Táto uniformita v správaní a konaní má za úlohu nielen zvýrazniť hlboko štruktúrovanú rutinu väzenského života, ale predovšetkým predstaví väzenie ako obrovský, dokonale pracujúci mechanizmus, v ktorom sú telá odsúdených len jeho malými časťami. Ak sa niektorá z častí pokazí okamžite ju nahradí inou a mechanizmus pracuje ďalej. Ako vyplýva aj z uvedených príkladov z troch rôznych krajín, je tento mechanizmus všade totožný. Výborne tento systém vystihujú slová Roberta Stroudta z filmu *Vtáčkar z Alcatrazu* (1962, John Frankenheimer), odsúdeného na doživotie, vyslovené pri jeho preložení do iného väzenia: „Poznám ich. (predpisy, pozn. D. V.) Sú rovnaké vo všetkých väzniciach. Povedia ti kedy ješ, kedy spať a kedy ísť na záchod.“

Žáner „väzenský film“

Väzenský film nie je úplne jednoznačný termín. Na rozdiel od žánrov westernu, hororu či melodrámy sa veľmi často nevyskytuje vo filmologických diskurzoch. Venuje sa mu pomerne málo teoretických spisov a aj tie medzi sebou polemizujú nad uspokojujúcou definíciou. Do dnešných dní neexistuje len jedna všeobecne uznávaná. Existuje však niekoľko publikácií, ktoré sa väzenským filmom zaoberajú – M. Nellis & C. Hayle, *The Prison Film*; B. Crowther, *Captured On Film: The Prison Movie* – no bez väčšej ambície definovať ho.

Najväčším problémom je rozhodnúť, do akej miery sa musí príbeh filmu odohrávať vo väzenskom prostredí, respektíve či jediným rozhodujúcim faktorom má byť práve priestor samotnej penálnej inštitúcie. *McVicar* rozpráva biografický príbeh neovládateľného rebela a aktivistu nielen z väznice, ale aj z obdobia po jeho úspešnom úteku. Vo filmoch *V mene otca* (1993, Jim Sheridan) a *Spáči* (1996, Barry Levinson) slúži väznica len ako pretext ku skutočnej dráme, ktorá sa odohráva mimo jej múrov. *Defiant Ones* (1958, Stanley Kramer) predstavuje dvoch väzňov na úteku a 25. hodina (2002, Spike Lee) posledný deň hlavného hrdinu na slobode bez akéhokoľvek záberu na väzenie. Na druhej strane v *Jailhouse Rock* (1957, Richard Thorpe) s Elvisom Presleyom a v *Porridge* (1979, Dick Clement) slúži väzenie len ako kulisa. Sú spomínané filmy automaticky eliminované z tohto žánru a zaradené povedzme do drámy, muzikálu či komédie?

Ak vezmeme do úvahy aj ďalšie možné alternatívy, ako experimentálne dokumenty *The Stanford Prison Experiment* (1988, Ken Musen) alebo *The Brig* (1964, Jonas Mekas), v ktorých dobrovoľníci na istý čas zastávajú úlohu väzňov a strážcov, či filmy o väzenských kolóniách, kde je trestnica suplovaná nehostinnou krajinou, ako napríklad *Van Diemen's Land* (2009, Jonathan auf der Heide), môžeme za väzenský film považovať každý film zaoberajúci sa uväznením (preprava odsúdených, čakanie na popravu, útek uväzneného atď.), alebo sa z väčšej časti odohráva v uzatvorenom priestore väznice, alebo väzenie slúži ako centrálna téma (bez ohľadu na to, či je vo filme zobrazené alebo nie).

Žáner väzenského filmu historicky reflektoval sociálne a ekonomické zmeny vo svete a rovnako zmeny v kinematografii ako takej. Tridsiate roky sú pritom jeho najdôležitejšou etapou. Filmy o väzení sa nakrúcali prevažne v Amerike a vznikali ako alegória veľkej depresie. Zobrazovali neprávom odsúdeného hrdinu ako paralelu k reálnym ľuďom, ktorých práva politický systém v tom období potlačoval rovnako ako práva väzňov vo filmoch. *Numbered Men* (1930, Mervyn LeRoy) či *Invisible Stripes* (1939, Lloyd Bacon) presne vystihujú pocity divákov toho obdobia. Vypuknutím vojny sa zmenila aj orientácia žánru. V 40. a 50. rokoch vznikalo mnoho filmov o uväznení vojenských príslušníkov *The Captive Heart* (1946, Basil Dearden), *Stalag 17* (1953, Billy Wilder), ku ktorým sa neskôr pridalo aj zobrazovanie mladistvých delikventov – *Blackboard Jungle* (1955, Richard Brooks). V 60. rokoch sa žáner tematicky veľmi rozptýlil a nedá sa povedať, že by prevládala jedna jediná téma. Vznikli skvelé filmy o vojenských zajatcoch *Pahorok* (1965, Sidney Lumet) či o útekoch z väzenia *Diera* (1960, Jacques Becker). Po niekoľkých dekádach kvalitatívneho zostupu nastal ťažký úpadok. Vznik mnohých exploatačných subžánrov v 70. rokoch silne ovplyvnil aj väzenské filmy. Snímka *99 Women* (1969, Jesus Franco) predznamenáva degeneráciu žánru. „Ženy vo väzení“ – ľahko pornografické filmy so stupňovým dejom a zlými hereckými výkonomi – na takmer dekádu zastrelili všetko ostatné, čo sa v tomto žánri udialo. Najznámejšia je trilógia „Ženská väznica“: *The Big Doll's House* (1971), *The Big Bird Cage* (1972) a *Women In Cages* (1972). Osemdesiate roky prinášajú predovšetkým dystopickú víziu väzenia – *Escape from New York* (1981, John Carpenter). Posledných dvadsať rokov je v znamení renesancie väzenského filmu, pričom je nemožné vysledovať len jednu tematickú rovnu.



Záber z filmu R

Utiect, vzbúriť sa, prežiť!

V priebehu desaťročí sa v majoritnej časti filmov o väzení vyprofilovali tri základné modely. V prvom sme svedkami plánovania, prípravy, realizácie a výsledku úteku jednotlivca alebo skupiny väzňov, pričom spomínané fázy môžu, ale nemusia byť všetky obsiahnuté v jednom filme. Za emblematický môžeme považovať americký film zo začiatku 30. rokov *I Am a Fugitive from a Chain Gang*. Neprávom odsúdený James Allen unikne z väzenia, aby sa doň následne vrátil a opäť utiekol. Pointa príbehu spočíva v záverečnej scéne, kde Allen hovorí partnerke o živote na úteku: „Ale ja som neutekol, stále po mne idú, stále po mne pôjdu... Celý deň sa skrývam v izbách a v noci sa presúvam: žiadni priatelia, žiadny oddych, žiadny pokoj.“ Film predznamená budúcnosť nasledovníkov, v ktorých bolo prioritou presvedčiť diváka o tom, že nie je možné uniknúť dokonca ani vtedy, keď sa skutočne podarí uniknúť. Luke (Paul Newman) z filmu *Frajer Luke* (1967, Stuart Rosenberg), podobne ako James Allen z *Utečenca* je vojak bez uplatnenia. Alkohol a nuda ho dostanú do väzenia, odkiaľ niekoľko ráz utečie. Totožnou scénou úniku spoza kríkov, kde vykonáva hlavný protagonistu potrebu, vzdáva režisér Rosenberg hold o tridsať rokov staršiemu predchodcovi. Famózne úniky vidíme v *Úteku z Alcatrazu*, kde sa Frankovi Morrisovi (Clint Eastwood) podarí utiecť z „miesta bez úniku“; *Veľký útek* prináša trojhodinový koncert prípravy geniálneho únikového predstavenia najpočetnejšej skupiny väzňov v histórii; a na európskom kontinente nemôžeme obísť dva geniálne francúzske filmy o plánovaní a uskutočnení úteku jednotlivca a skupiny, v prvom prípade *Na smrť odsúdený ušiel*, v druhom *Diera*. V menovaní by sme mohli dlho pokračovať, pretože takmer žiadny uväznený sa nevzdáva nádeje na slobodu, ktorá drží väčšinu pri zmysloch. „Nie je dôležité utiecť, podstatné je aspoň sa o to pokúsiť,“ ako hovorí *Motýľ* (Steve McQueen), hlavná postava z rovnomenného filmu.

Druhý model predstavuje boj skupiny väzňov za lepšie podmienky vo väzniciach. Opäť môže ísť buď o alegóriu reálnych spoločenských udalostí, alebo o pokus upriamiť pozornosť na potrebu reformy penálneho zariadenia. Okrem niekoľkých prípadov z Británie (*Scum*, *McVicar*) je to opäť americká produkcia, prinášajúca najsilnejšie príklady. V *Riot in the Cell Block 11* (1954, Don Siegel) či *House of Women* (1962, Crane Wilbur) si vzbúrení väzni pomáhajú medializovaním problému. Záverečná vzbura väzňov v *Brute Force* (1947, Jules Dassin) je však prvým vyvrcholením snahy o zmenu k niečomu lepšiemu. Film síce nie je primárne o vzbure, no spomíname ho preto, že už koncom 40. rokov ukazuje skutočnú hrôzu väzenia a kladie veľmi silný argument za jeho reformu. V *Brute Force*, tak ako v mnohých iných prípadoch toho obdobia nevidíme väzňa, ktorý by skutočne mal patriť do väzenia. Žiadny z predstavovanej skupiny nie je psychopatický vrah či notorický kleptomán. Za mreže ich dohnala zlá ekonomická situácia a z toho vyplývajúca zúfalosť. Sú to nešťastné existencie uväznené síce právom, no neadekvátne dlho a s neakceptovateľným zaobchádzaním zo strany väzňiteľov. Výsledkom je ich negatívna premena. Stanovisko Dassaina je jasné – väzenie mení ľudí, pretvára ich, no nikdy nie k lepšiemu; nikto sa z väzenia nevráti ako lepšia osoba schopná užitočného života – väzenie im dáva príučku za to, čo vykonali, no neučí a nepripravuje ich na to, čo ich čaká, keď opustia priestory väznice. Penálny systém degraduje a ponížuje – už to nie je ochrana, ktorú spoločnosť vyžaduje, ale pomsta.

Posledný model predstavuje prežívanie jednotlivca či boj o prežitie v penitenciári. Vo väčšine prípadov je neodlučne spojený s prípravou na útek alebo so vzburou, no existuje aj množstvo prípadov, keď funguje samostatne. *Vtáčkar z Alcatrazu* rozpráva príbeh na doživotie odsúdeného muža Roberta Stroudta, ktorý život prežil v rôznych väzniciach a svojou záľubou



v ornitológii a neustálym štúdiom vtákov priniesol celému svetu veľký úžitok. Umelecky nadaný John Resko z *Convicts 4* (1962, Millard Kaufman) celý život bojoval za odpustenie celoživotného trestu a prepustenie z väznice. Oba spomínané príklady nás privádzajú k zaujímavosti vlastnej väzenským filmom – heroizácia väzňov a s tým spojená divácka identifikácia. Je zaujímavé, že sa ako diváci vždy prikláňame na stranu odsúdených, držíme im palce na ich úniku z doživotného väzenia, stojíme na ich strane pri vzburách a vyjednávaniach lepších životných podmienok, plánujeme spolu s nimi útoky na stráže a podobne. Ako diváci radi vnímame a radi sa podieľame na malých víťazstvách podriadených nad autoritami. Pritom si neuvedomujeme a neprípúšťame fakty o odsúdených. Na jednej strane je to spôsobené „priklášením“ charakterov odsúdených vo filme, na druhej strane negatívne vykresleným mocenským aparátom, zastúpeným strážcami. Tí sa často spochybňujú s negatívnymi postavami, pomáhajú silným v krutom boji voči slabým, sami porušujú zákon, nespravodlivo týrajú odsúdených atď. V minulosti si aj na smrť odsúdení niesli okolo seba auru nevinnosti. Zločin bol síce zakaždým ukázaný, no následnými skutkami a správaním vo väznici jednoducho ospravedlnený a zabudnutý. V závere filmu *Vtáčkar z Alcatrazu* ako diváci nevieme prijať rozhodnutie o presune Stroudta do inej väznice, keď namiesto toho očakávame odpustenie jeho trestu. Zabudli sme na to, že v minulosti zabil niekoľkých ľudí a že je to nevyspytateľný a zlý človek.

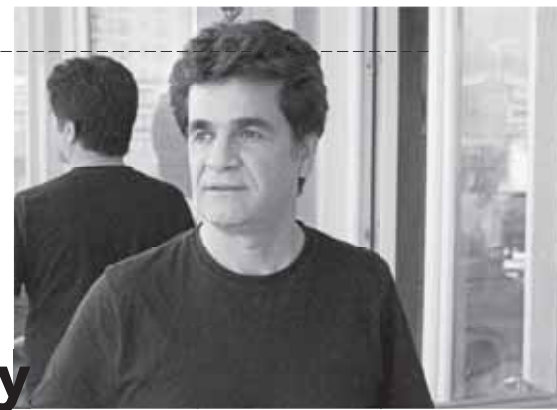
K tomuto modelu patrí ešte jedna špecifická časť väzenských filmov, ktorá sa snaží znovu humanizovať prístup k väzňom a nevidieť v nich len nechcený odpad spoločnosti. Vznikla vlna filmov, ktorá silne kritizuje životné podmienky a pomery vo väzniciach. *Brubaker* (1980, Stuart Rosenberg) je príbehom správcu, ktorý sa napriek nevhodným štátnym úradníkom rozhodne reformovať väznicu a správať sa k väzňom ako k seberovným. *Mŕtvy muž prichádza* (1995, Tim Robbins) či *Zelená mlá* (1999, Frank Darabont) prezentujú na smrť odsúdených ako ľudské bytosti hodné úcty navzdory opačnému presvedčeniu spoločnosti.

R-edefinícia žánru?

Na filmoch o väzení je veľmi zaujímavý fakt, že sa nakrúcajú už sto rokov a takmer sa nezmenili. Filmári majú na výber len obmedzené pole pôsobnosti – uzatvorený priestor, modelový naratív, schematické postavy... Najlepšie príbehy spísané rôznymi odsúdenými či väzenskými strážcami už boli nakrútené (*Papillon*, *Birdman from Alcatraz*, *Convicts 4*, *Scum, McVicar*...). Tvorcov však téma väzenia či tajomný priestor tejto inštitúcie neustále priťahujú. Od začiatku nového milénia vznikla bezmála stovka väzenských filmov. Niektoré nestoja za povšimnutie, iné posúvajú žánr väzenského filmu do úplne nových dimenzií.

O trýznivej ceste mladého francúzsko-arabského väzňa Malika a jeho transformácii na zločineckú kapacitu vo filme *Prorok* sa toho napísalo už dosť. Takisto o intenzívnej, vizuálne veľmi efektnej, miestami až fyzickej skúsenosti z krutého života a zaobchádzania s politickými väzňami v esteticky skomponovanom *Hlade*. Dánskemu filmu *R* sa takáto pozornosť nedostala, hoci si ju zaslúži úplne rovnako. Oproti spomínaným štylizovaným fikciám totiž prináša absolútne odlišný pohľad v žánri väzenského filmu. Režiséri Lindholm a Noer prezentujú veľmi depresívny, realisticky pôsobiaci príbeh o každodennom boji o život mladého Runeho vo väzení s maximálnou ostrahou, odkiaľ jediná cesta von vedie v rakve. Od prvých záberov je film komponovaný ako dokument o živote vo väzení. Prevoz do väznice strieda klasickú procedúru prijímania nováčika strážcami, po čom nasleduje bezcharakterné a kruté prijatie zo strany ostatných väzňov. Pri tejto scéne je ťažké uveriť, že je výsledkom réžie a nielen obyčajným reálnym záznamom. Filmový príbeh sa začína odohrávať až od tohto momentu. Ako diváci sme konfrontovaní s každou dôležitou zložkou väzenského systému, od príchodu odsúdeného až po jeho „odchod“. Pritom nie je dôležitá postava Runeho, ale samotná budova, resp. prostredie väzenia, ktoré posúva celý príbeh ďalej. Preto nie sú potrebné poznatky o minulosti odsúdených, postačuje nám čistá prítomnosť, všetko sa deje práve tu a teraz. Pravidelné nástupy, vychádzky, práca, dítovanie drog, psychické vydieranie, fyzické násilie – mnohokrát videné, no predsa absolútne odlišné. Rozprávanie poskladané z mozaiky príbehov skutočných väzňov, naplnené strachom, chladom a beznádejou, zahraničné reálnymi delikventmi pôsobí veľmi surovo a prináša odlišný pohľad na to, na čo sme doteraz boli zvyknutí. Filmom *R* sa režisérskaj dvojici podarilo redefinovať žánr a posunúť ho ďalej. Aj napriek scenáristickej ekvilibristike Jacquesa Audiarda vo filme *Prorok* a hlbokému estetickému čítaniu Steva McQueena vo filme *Hlad* sa ani jednému z menovaných nepodarilo dosiahnuť esenciu väzenského žánru, ukrytú práve v dánskom filme *R*.

DANIEL VADOCKÝ



Jafar Panahi, zdroj: MFDF Jihlava

Filmy a ne-filmy Jafara Panahiho

V decembri 2010 bol Jafar Panahi (1960) odsúdený za „spolčovanie sa so zámerom spáchať zločiny proti národnej bezpečnosti“ a za „propagandu proti Islamskej republike“ – teda preto, že chcel nakrúcať film. Jeho trestom je 6-ročné väzenie a 20-ročný zákaz nakrúcať, dávať interview a vycestovať z Iránu. Vzhľadom na uznanie, ktoré si Panahi získal svojou tvorbou, sa ihneď po vynesení rozsudku dočkal viacerých prejavov solidarity a začali vznikať rôzne petície a výzvy za jeho prepustenie.

Úctu mu prejavovali i filmové festivaly. V Cannes a potom na mnohých ďalších (neslovenských) festivaloch sa premietal jeho najnovší ne-film *Toto nie je film*. Na 15. MFDF Jihlava bol súčasťou záverečného ceremoniálu.

Panahi mal dlhodobu so štátnou mocou problémy. Aj keď jeho filmy získavali prestížne ocenenia, v Iráne boli zakazované. Neboli pritom explicitne politické. Venovali sa skôr spoločenským problémom a sám o nich hovorí ako o humanistických. Jednou z opakujúcich sa tém je napríklad postavenie žien v Iráne a ich snaha rozšíriť si drobnými úkonmi každodennosti svoju osobnú slobodu.

Jeho filmy však nie sú iba príbehmi všeobecného humanizmu, zaujímavé sú i formálne. Podobne, ako v ďalších iránskych súčasných filmoch, Panahi necháva mnohé nevyvetlené, netradične pracuje s časom (od využitia reálneho času po „neviditeľné“ časové medzery), štruktúruje rozprávanie do kruhu (*Kruh*), alebo vnáša autoreflexivnosť (*Zrkadlo*). Najmä jeho skoršie filmy sa svojou štylizáciou blížila observácii, zdôrazňujú svoj realizmus, venujú sa spoločnosti spôsobom, ktorý sa odpúta od individuálneho hrdinu.

Tu možno badať vplyv, takpovediac mentorský, Abbasa Kiarostamiho, režiséra spájaného s iránskou novou vlnou konca 60. rokov. Kiarostami ovplyvnil Panahiho nielen z estetického stránky. Potom, čo Panahi nakrútil niekoľko televíznych filmov, stal sa asistentom réžie Kiarostamiho filmu *Pod olivovníkmi* (1994) a neskôr Kiarostami napísal Panahimu dva scenáre – *Biely balónik* a *Karmínovočervené zlato*.

Biely balónik (1995) je Panahiho debut, za ktorý získal Zlatú kameru na festivale v Cannes. Je to príbeh dievčatka, ktoré si chce kúpiť zlatú rybičku, no po ceste stratí peniaze – spadnú jej do kanála a takmer celý film sa ich odtiaľ snaží získať. Stretáva pritom rôznych ľudí (nie však typizovaných), čím vzniká akýsi portrét iránskej spoločnosti. To, že hlavnou hrdinkou je dieťa, umožňuje nenápadnú kritiku – keďže ešte nepozná všetky pravidlá správania sa a tradície, môže ich svojou detskou naivnosťou spochybňovať. Dievčatko si ide vytrvalo za svojím cieľom, vzdoruje rodičom, zároveň sa nechá oklamať podvodníkmi atď.

Využívanie detských hrdinov týmto spôsobom má v iránskej kinematografii tradíciu. Panahi v nej pokračoval aj vo svojom ďalšom filme *Zrkadlo* (1997), ocenenom Hlavnou cenou v Locarne. Tentokrát sa dievčatko snaží dostať zo školy domov, pretože mama po ňu neprišla. Uprostred filmu však dievčatko vystúpi zo svojej roly, odmietne ďalej hrať a zvyšok filmu ju štáb na jej už „reálne“ ceste domov iba tajne prenasleduje.

Opäť vidíme portrét spoločnosti, no spomínané vystúpenie z roly zdôrazňuje realizmus, a to hneď dvoma spôsobmi. Tým, že prvú časť explicitne označí za fikciu, robí z druhej časti nutne „dokumentárnu“, teda „skutočnú“. Na druhej strane, tieto dve časti sú si veľmi podobné (už len tým, že dievčatko pokračuje na svojej ceste) a ak je druhá časť „skutočná“, aj prvá musí byť (hoc sa ide o fikciu) silne realistická.

Tretí Panahiho film je istým posunom v jeho tvorbe, aj keď to, čo zdôrazňuje, sa nachádza aj v jeho predchádzajúcich. *Kruh* (2000), ocenený benátskym Zlatým levom, je príbehom niekoľkých žien, ktoré sa boja, ktoré nemôžu niečo urobiť. Mnohokrát nevieme, v čom spočíva problém, film nekonkretizuje. Vidíme iba neosobné zlo, tlak systému a nie konkrétnych ľudí. Policajtom nevidíme do tváre, pretože nekonajú ako osoby, ale ako súčasť systému. Panahi vo svojich filmoch *de facto* nemá záporné (a vlastne ani kladné) postavy.

V tomto filme Panahi taktiež rozvíja metaforu kruhu. Objavuje sa už na úrovni rozprávania, keď film sleduje jednotlivé hrdinky postupne, ako si vzájomným stretnutím posúvajú pozíciu hlavnej hrdinky – podobne, ako v bežskej štafete (ňou sa Panahi inšpiroval). Film pritom končí tam, kde sa začal – vo väzení. Dôležitejšie však je, že postavy sa ocitajú v začarovanom kruhu, z ktorého nevedia vystúpiť, je to ich väzenie. Ich jedinou možnosťou je zväčšovať si

polomer tohto kruhu a získavať tým o trochu viac slobody, priestoru pre život. Opäť, všetko je však neosobné: o hrdinkách vieme minimum, vidíme iba malý úsek z ich života. Film sa tak stáva univerzálnejším a prestáva byť spätý s Iránom a problematickým postavením žien. Hovorí o osobnej slobode každého jedného človeka.

Karmínovočervené zlato (2003) sa asi najviac líši od ostatných Panahiho filmov, odkláňa sa od „surového“ realizmu a je viac melancholický. Skrz mladého zlodēja hovorí o rozdieloch medzi chudobnými a bohatými. V ostatnom hranom filme *Offside* (2006), ocenenom Strieborným medvedom na Berlinale, sa Panahi vracia k ženským hrdinkám. Tentokrát sleduje, ako sa snažia dostať na futbalový zápas, čo však pre ženy nie je povolené.

Mnohé z toho, čo sa vyskytuje v týchto filmoch, je prítomné aj v dokumente *Toto nie je film*. Teraz je však Panahi sám obeťou neosobného zla a musí si rozširovať svoj kruh. Aj keď sa evidentne ocitol v spolitizovanom procese, nepomenuje problém priamo, neobviňuje vládu. Aj keď sa vo filme zmieňujú protivládne demonštrácie, Panahi sa k nim nevyjadruje. Namiesto otvoreného boja skôr rebeluje a nakrúca film, ktorý nie je filmom. Je to niečo podobné, ako keď ženy v jeho predchádzajúcich filmoch chceli ísť na futbal, alebo si na ulici zapáliť cigaretu. Nemožno to nazvať odbojom, no v danej chvíli by ich to urobilo o niečo slobodnejšími.

Dôležitejšie je pre neho nájsť si v danej situácii svoje miesto a posunúť hranice čo najďalej – tak aby bol *relatívne* čo najviac slobodný. Preto ak nemôže nakrúcať, snaží sa tvoriť iným spôsobom, rešpektíve vytvárať film vo svojej mysli.

Dokument sa odohráva počas jedného dňa, keď je Panahi ešte v domácom väzení a čaká na rozhodnutie odvolacieho súdu. Sledujeme rôzne úkony každodennosti (telefonát s právnikom, hra s leguánom, rozhovory so susedmi...), ktoré ho ukazujú podobným spôsobom, ako on prezentoval svojich hrdinov (čo spätne zdôrazňuje realizmus týchto filmov).

Ešte zaujímavejšie sú však jeho úvahy o filme. Zrejme najsilnejším momentom filmu je situácia, keď sa snaží vo svojej obývačke inscenovať ne-film podľa scenára, ktorý nemohol nakrútiť. Snaží sa vysvetliť, ako si ho predstavuje, sám sa stáva hercom. Týmto spôsobom sa nás pýta, či už toto nemožno považovať za film, či film musí byť nakrútený na filmový pás (alebo iný materiál). Odrazu si uvedomí, že to nemá význam a so slzami v očiach prestáva. Uvedomí si, že toto nie je film. Vzápätí však opäť zanietene hovorí o svojich predchádzajúcich filmoch, o záberoch, v ktorých sa mu podarilo zachytiť niečo výnimočné.

Jednou z hlavných tém tohto ne-filmu je láska k filmu, zanietenie pre niečo, čo je zakázané (opäť sa vraciame k vnútornej slobode). Zároveň sa zaoberá ontológiou filmu: Čo je to film? Je to samotný záznam niečoho, alebo je to skôr mentálny konštrukt režiséra, resp. diváka? Je film to, čo má Panahi „nakrútené“ vo svojej mysli, alebo by to bol film až vtedy, ak by to i nakrútil? A ak sa nakrúti to, ako o tomto svojom „mentálnom filme“ hovorí, už to bude film, alebo to bude iba akýsi ne-film?

No vyvstáva taktiež otázka morálky: Môže režisér v takýchto podmienkach nakrútiť film, alebo vytvorí iba akýsi ne-film? Zároveň sa Panahi vracia k svojim predchádzajúcim filmom, ktoré iránska moc považovala iba za ne-filmy a zakázala ich – ak ostatné neboli filmami, ani tento nie je. A spomenúť si môžeme aj na Magrittov obraz *Toto nie je fajka*. Podnetov na uvažovanie je obrovské množstvo...

(Názov) *Toto nie je film* je, samozrejme, odkaz iránskym autoritám. Aj keď je Panahi celý čas (okrem záverečných sekúnd) zavretý v byte, aj týmto ne-filmom vypovedá o celej spoločnosti. No zároveň je názov tvrdením, po ktorom by mala (u diváka) nasledovať otázka: Čo je to film, ak (ani) toto filmom nie je?

TOMÁŠ HUDÁK



Ronald Bergan, zdroj: MFF Bratislava

Kritik sa musí od ostatných odlišiť

Ronald Bergan (RB) je britský filmový kritik, historik a pedagóg, v súčasnosti žijúci vo Francúzsku. Pravidelne píše pre *The Guardian*, bol viceprezidentom FIPRESCI, je autorom viacerých kníh¹ a mnohokrát bol členom festivalových porôt. Ako novinár sa zúčastnil aj MFF Bratislava 2011. Spolu sme sa rozprávali najmä o filmovej kritike a jej budúcnosti.

TH: V čom je rozdiel medzi kritikom a bežným divákom?

RB: Filmový kritik musí povedať *prečo* sa mu film páči alebo nepáči. Obyčajný divák môže povedať, že sa mu film páčil alebo nepáčil, ale nikto ho nenúti povedať *prečo*. Filmový kritik by mal viesť divákov a nie ich nasledovať. Kritik by mal poznať kontext filmu a filmovú estetiku, zatiaľ čo diváci vo všeobecnosti nie sú vzdelaní vo filmovej histórii alebo teórii. Oni si jednoducho idú pozrieť film. A je to práve kritik, kto by im mal pomôcť obohatiť ich zážitok. V skratke, profesionálny filmový kritik, ktorý čoskoro vyhynie ako dinosaurus, je autorita.

TH: Prečo si myslíte, že vyhynie?

RB: Pretože každý si myslí, že vie čítať film, každý si myslí, že je filmovým kritikom. Dnes môže hocikto na svojom blogu alebo na Facebooku napísať, že film je odpad. Ale odkiaľ sa jeho názor vzal? Dnes nie je jednoduché odlišiť, kto je profesionálom a kto amatérom.

TH: Čo musí teda profesionálny filmový kritik robiť?

RB: Nemôže byť obyčajný, musí byť o niečo lepší. A nesmie písať recenzie, v ktorých zhrnie dej. Ja nikdy nehovorím o deji, ale o štýle ako je film urobený, či funguje. Dej nie je dôležitý. Ako sa dá inak vysvetliť, že ľudia znova a znova pozerajú klasické filmy? Vedia predsa, čo sa bude diať. Iba zlý film stojí na deji, iba zlý film sledujete preto, aby ste vedeli, kto je vrahom. Keď ste ho raz videli, viackrát už nemusíte, pretože viete, kto to urobil. Ale veľký film je taký, ktorý vidíte stokrát – iba kvôli štýlu. A o tom musia kritici hovoriť. Kritik musí presvedčiť ľudí, že on vie lepšie ako amatérsky kritik, musí sa od ostatných odlišiť. Musí byť výnimočný, aby čitateľ vedel, kto vie...

TH: Zdá sa, že v printových médiách má na to čoraz menej priestoru.

RB: Áno, je ho čoraz menej a menej. No existuje virtuálny priestor, kde máte viac miesta, ako ste kedy mali v novinách. Môžete sa vypisovať omnoho viac.

TH: Väčšinou za to nedostávajú zaplatené.

RB: Väčšinou nie, to je problém. Je menej a menej kritikov a priestor sa zmenšuje a zmenšuje. No noviny aj tak vymiznú, všetko sa bude čítať na internete. Na jednej strane je to smutné, na strane druhej môžete povedať, že je to demokratickejšie. Každý má možnosť písať o filme – tak isto, ako môže každý nakrútiť film. No problémom je, že ľudia si myslia, že to aj vedia a tak vzniká množstvo odpadu. Keď ste členom poroty na festivale a musíte presedieť všetky tie zlé filmy... Je to hrozné, trpíte. No ak má niekto talent, bezpochyby má viac príležitostí ako predtým.

TH: Ako sa zmenili články pod vplyvom nových médií?

RB: Nezmenili sa, v tom je problém. Preto sú na ústupe. Mali by byť o niečo viac erudované, mali by dať divákovi viac. Iróniou však je, že diváci dnes vedia o kinematografii oveľa viac vďaka videu a DVD. Dnes sa študent filmu nemôže vyhovárať, že nepozná Ozua alebo Mizoguchiho. Omnoho jednoduchšie sa dostanú prakticky k všetkým filmom histórie. Keď som začínal ja, musel som čakať, kým bude film v kine, alebo v televízii. Dnes nemáte žiadne výhovorky.

TH: DVD taktiež pomáhajú kritikom, ktorí môžu film vidieť znova, posúvať obraz, zastaviť ho... Pred 40 rokmi film videli raz a museli napísať kritiku.

RB: Áno, film môžete analyzovať viac do hĺbky. No v istom zmysle to bolo lepšie predtým. Ja si, napríklad, nikdy nerobím poznámky počas filmu; niektorí si ich robia stále, sotva vidia film. Poznámky som si robil ihneď po premietaní a vedel som, že veci, ktoré som si zapamätal, sú dôležité. Nemohol som

sa vrátiť a skontrolovať ich, no takto som mal rovno vyselektované dôležité scény. DVD sú dobré pre akademické písanie, ale pre okamžitú reakciu je podľa mňa lepšie, ak film nevidíte dvakrát.

TH: Povedali ste, že kritik by mal byť autoritou. Je ňou dnes?

RB: Kritici si to o sebe myslia, no diváci už nemusia. Kedysi vedel kritik veci ovplyvniť. Ak niektoré slávne meno povedalo, že sa mu film páčil, alebo nepáčil, mohlo to nejakú spôsobiť. No väčšina filmov je voči kritikom odolná. Filmy ako *Batman* alebo *Spiderman* nepotrebujú recenzie. Malé filmy potrebujú kritikov omnoho viac ako veľké filmy, môžu vďaka nim získať pozornosť.

TH: Ste kritikom, napísali ste niekoľko kníh, prednášate na univerzite. Zdá sa, že sú to rôzne prístupy k filmu. Je to tak?

RB: Kedysi som bol kritikom, recenzoval som filmy každý týždeň. Väčšina z nich bol odpad. Teraz chodím na festivaly a vyberám si, čo ma zaujíma. Keď ste mladší, musíte vidieť všetko, aby ste vedeli, čo je dobré a čo zlé. Keď ste starší, musíte si viac vyberať, nemôžete vidieť všetko. Ak sa ma opýtate, či som videl *Tin Tina*, povedal by som: nie. Nezaujíma ma to. Písať knihu je, samozrejme, iné. Máte viac času, študujete, robíte výskum, snažíte sa kontaktovať toľko ľudí, koľko sa len dá... Dnes si však ľudia myslia, že všetko nájdu na IMDb. Napísal som asi 20 kníh a na dve z nich som hrdý: o Sergejovi Eisenštejnovi a Jeanovi Renoirovi. No knihu som napísal, napríklad, aj o Dustinovi Hoffmanovi. Tá bola preložená do češtiny bez môjho vedomia.

Tretie je učenie, ktoré mám veľmi rád, pretože môžem komunikovať s ľuďmi. Vzniká interakcia, študenti ihneď reagujú. Nehovorím im, čo majú mať radi, ale že musia mať argumenty, ak sa im niečo páči alebo nepáči. Je jednoduché povedať, že sa vám film nepáči, ale musíte povedať *prečo*. Snažím sa ich naučiť, *prečo* je dôležité.

Tieto tri aktivity sú rôzne, ale v istom zmysle sú si podobné. Nakoniec aj tak príde na vašu reakciu na konkrétny film.

TH: Učíte filmovú históriu a filmovú teóriu. Mali by ich filmári ovládať?

RB: Filmová história je veľmi dôležitá, aj keď si to mnoho tvorcov nemyslí. Mladí režiséri chcú nakrúcať filmy, oni nechcú vedieť, čo sa dialo v 40. rokoch. Myslia si, že je to irelevantné. Často mi posielajú svoje filmy a ja im potom hovorím: „Je to nudné, toto robil Godard v 60. rokoch.“ Nenávidia ma pre to.

Pri filmovej teórii si nie som taký istý. Ak ste skutočný umelec, možno nemusíte vedieť. Spomínam si na skvelého sochára Henryho Moora. Ktosi napísal psychologickú štúdiu jeho práce, on ju začal čítať, no musel prestať, pretože sa bál, že príde o svoju inšpiráciu, že si bude príliš vedomý toho, čo robí. Pre neho tvoril bolo niečo prirodzené. Veľkí umelci ničia pravidlá a preto je dobré vedieť, aké pravidlá už boli porušené. Preto si myslím, že tvorcovia by mali poznať filmovú históriu, no možno nie teóriu.

—
TOMÁŠ HUDÁK

Rozhovor vznikol počas MFF Bratislava

¹ V slovenčine vyšli dve, zďaleka nie jeho najlepšie: *Film. Veľký ilustrovaný poradca* (Slovart, 2008) a *...izmy. Ako rozumieť filmu* (Slovart, 2011). Okrem toho napísal napríklad knihy: *Sergei Eisenstein. A life in Conflict*; *Jean Renoir. Projections of Paradise*; *The Coen Brothers*; *Francis Coppola. The Making of His Movies* a ako editor *François Truffaut Interviews*.

MR. BRAINWASH

Exit Trough The Gift Shop

r. Banksy, USA, 2010

(Film pripravuje vo februári do distribúcie ASFK)

Všetko začalo v sedemdesiatych rokoch minulého storočia, v uliciach New Yorku. Ďaleko od nablýskaného amerického sna. Medzi ruinami rozrastajúceho sa veľkomesta, v chudobe a budúcnosti bez vyhliadok. Tu potomkovia černošských a hispánskych prisťahovalcov prostredníctvom hudby a tanca vyjadrovali svoj postoj k spoločnosti. Obohraté disko rytmy dostávali v ich stvárnení šat, prestúpený poéziou ulice a skutočnými problémami. Jednou zo zložiek formujúceho sa hip-hop fenoménu sa stalo i graffiti. Nadšenci tejto výtvarnej formy seberealizácie si pod fiktívnymi menami značili svoje teritórium. Mená začali rýchlo pribúdať a šíriť sa i do prilahlých štvrtí. Novej mánii podliehalo stále viac jedincov. Jednoduché nápisy naberali objem i farby a rozrastali sa do veľkoplošných diel. Farby a spreje časom doplnili plagáty, šablóny, nálepky a priestorové objekty a od písma sa prešlo k obrazom, obrazom a tvarom, čím sa graffiti posunulo ku *street-artu*.

V centre prvého katastrofického snímku o *street-arte* (ako prezrádza podtitul snímky) stojí niekdajší majiteľ obchodu s retrooblečením Thierry Guetta, trpiaci obsedantnou potrebou zaznamenávať a monitorovať všetko vďaka seba. Pred Guettovou otravnou voyerskou kamerou nie je kam utiecť. Rodina, priatelia, ale i zákazníci v obchode sa stávajú aktérmi jeho (bezvýznamných) videozáznamov, ktorých budúcnosť končí na dne neoznačených škatúl v garáži za domom. Všetko sa zdá zbytočné do momentu, keď začínajúcemu (samozvanému) kameramanovi vstúpi do záberu osoba zasluhujúca si pozornosť. Guetta sa plne zameria na mladého Francúza, dekorujúceho ulice mozaikami odkazujúcimi k počítačovej hre zo sedemdesiatych rokov. Ako to už v podobných komunitách býva zvykom, kontakty sa posúvajú a šíria ďalej a divákova pozornosť sa spoločne s kameramanom presúva k väčším rybám, hlbšie pod povrch, priamo do centra diania. V procese realizácie sa postupne predstavia Obey, Zeus, Andre, Swoon, Buffmonster a ďalší, až sa Guettovo poznávanie pouličného umelcov zavŕši stretnutím s najväčším popularizátorom *street-artu*, Banksym. V tomto momente sa snímka láme do svojej druhej polovice a úlohy medzi umelcom a „filmárom“ sa zamieňajú.

I napriek tomu, že sa prostredníctvom Guettovej (vtieravej) kamery divák dostáva do tesnej blízkosti umelcov *street-art* komunity, nemožno si snímku *Exit Trough the Gift Shop* zamieňať za vizuálnu príručku pouličného umenia. Guettove zábery zďaleka nezachytávajú celú škálu umelcov (osobne mi chýbal brazílsky Os Gemeos, plošné 3D Edgara Mullera, šípky od Above, Honetove hranaté tváre, rozpolhybované maľby od Blu, ...). Snímka odštartuje slubne vyzeraujúcim začiatkom. Neostré rozochvené zábery priamo z nočných „akcií“ a hudba Richarda Hawleya odovzdávajú čaro ulíc do rúk povolanej. Svojím amaterizmom a mierou autentickosti tieto momenty zatiaľujú celý Banksyho dokument. Vôňa prchajúceho lepidla a aerosólu miešajúca sa s adrenalinom je skutočným obrazom *street-artu* a pouličného umenia celkovo. Nestránim sa propagácie novej formy umenia, no i napriek všetkému sa nedokážem stotožniť s názormi, postupmi a ani postavami, aké snímka *Exit Trough the Gift Shop* prezentuje. Thierry Guette je 'nímand', ktorý si sám o sebe začne myslieť, že je umelec natoľko, že ho so seba sám vytvorí a stane sa Mr. Brainwashom. Vo voľnom preklade by sa tento pseudonym dal preložiť ako pán Vymytý mozog, čím Guetta presne definuje sám seba. Človek bez nápadu a schopnosti kreatívnej vlastnej tvorby, ktorý je prázdny rovnako ako davy obdivujúce jeho tvorbu. Guettovi chýbajú znalosti z histórie umenia, čo sa odráža na jeho tvorbe. Kopíruje a recykluje známe, časom preverené veci a vytvára z nich pastiš. Neschopnosť „umelca“ výstižne potvrdzuje scéna veľkolepej prípravy výstavy, keď tím profesionálnych grafikov, ilustrátorov a technikov „tvorí“ diela Mr. Brainwasha. Tenučká príručka histórie umenia s poznámkou na každej tretej strane poukazuje na plytkosť Mr. Brainwasha. Pre diváka znalého umenia aspoň v minimálnom rozsahu je jasné, že ide o okázalé vykrádanie prác Andyho Warhola (povestná Cambellova polievka nielen o sprofanovanej Thomatovej, to sú však informácie mimo vnímania Mr. Brainwasha a jeho príručky), a diela umelcov, ktorí naivne s príslubom účinkovania v dokumente o pouličnom umení predstavili Guettovi svoje know-how. V réžii britského umelca sa Guettov prerod v Mr. Brainwasha javí ako projekt, ktorý sa v procese vzniku vymkol spod kontroly. Výstižnosťou a uštipačnosťou vo svojej tvorbe si Banksy vydobyl uznanie nie len u členov *street-art* komunity, ale i znalcov výtvarného umenia a stal sa „celebritou“. To samo o sebe stojí za pozornosť. Minusom zostáva, že takého zaujímavého a pravdepodobne i inteligentného človeka sa ako prvý pokúša zmapovať a zaznamenať práve niekto bez talentu a keď sa mu to nepodarí, réžie sa chopí sám britský umelec. Prezentácia Banksyho, ktorý tvorby i filmu celkovo pôsobí z tohto uhla pohľadu sebecky. Viac by mu pristala väčšia miera objektivity s názormi zainteresovaných umelcov, kritikov či názory laickej verejnosti (viac podobných scén s inštaláciou krvácajúcej telefónnej búdky). Za rozsiahlou reklamnou kampaňou priemerného debutu stojí Banksyho celosvetová popularita, lákajúca divákov na veľké meno a trendy zvraty. Sporným zostáva status, aký si snímka vytyčuje vo filmovej kontexte. Nálepka dokument o *street-arte* pôsobí vágne a zavádzajúce. Nejde o prezentáciu pouličného umenia. Zopár zaujímavých momentov poodhalujúcich skryté projekty či zábery in flagranti sú len pozadím kultu osobností od Sheparda Faireyho alias Obey, cez Banksyho až k Mr. Brainwashovi. Pričom ani jeden prezent nie je dotiahnutý do svojho konca.

Na záver by som len dodala, že i napriek môjmu odmietavému postojovi voči snímke *Exit Trough the Gift Shop*, nechcem potenciálnych divákov odradiť od návštevy kina. Skôr by som ich chcela týmto textom vyzvať, aby k filmu pristupovali s rezervou a nenechali sa zaslepiť pozlátkou popularity, ako to predvádza pán Vymytý mozog. Vznik „osobnosti“ Mr. Brainwash je smrteľnou virózou pseudoumelca, ktorý svojím splneným americkým snom môže nakaziť ďalších, a tým doviezť umenie k zániku.

Toto nie je obraz umenia ulice plný rebélie, adrenalínu a porušovania pravidiel, ide skôr o neo popart a Banksyho prezent samého seba.

—
ZUZANA ŠTEFUNKOVÁ

O ÚTEKoch

„Musíte sa znova narodiť.

Vietor veje kam chce; počuješ jeho šum, ale nevieš, odkiaľ prichádza a kam ide. Tak je to s každým, kto sa narodil z Ducha.“

(EVANJELIUM PODĽA JÁNA, 3,7-8)

Záber z filmu *Na smrť odsúdený ušiel*

Na smrť odsúdený ušiel Un condamné à mort s'est échappé, r. Robert Bresson, 1956
Diera Le Trou, r. Jacques Becker, 1960

(V texte sú vyzradené podstatné momenty zápletky oboch filmov vrátane rozuzlení.)

V priebehu piatich rokov vznikli vo Francúzsku dva filmy s identickým námetom – útek z väzenia. Prakticky vo všetkých ostatných aspektoch ide o absolútne odlišné filmy.

Ako signalizuje úvodný citát z Evanjelia podľa Jána, Bressonov prístup k téme (máme teraz na mysli ideový prístup, nie estetický) je predchdnutý kresťanskou nádejou. Výrok pochádza z Ježišovej reči k Nikodémovi a vo filme zaznie z úst reverenda vo chvíli, keď dôjde k prekazeniu úteku jedného z väzňov, Orsinioho. Podľa slov reverenda Orsini až príliš dúfal v nový život (vdaka čomu sa akoby upónáhlal s rozhodnutím na útek). Fontaine je, hoci ním lomcujú mnohé pochybnosti a v určitých momentoch mu srdce zamiera strachom z odhalenia, v prípravách na útek nesmierne systematický a metodický. Cieľavedome postupuje krok za krokom.

Bresson sa sústreďuje predovšetkým na zobrazenie Fontaineových príprav na útek; samotný útek zaberá vo filme oveľa menej času. V detailoch a polocelkoch nám režisér ukazuje, ako sa Fontaine dostáva k potrebným nástrojom (napríklad ako ukradne lyžičku tak, že ju ukryje v tieni vlastného tela), prípadne ako si ich vyrába. Fontaine zvažuje všetky možné aj nemožné možnosti úteku až nakoniec dospeje k záveru, že sám to nezvládne. Jeho plán s Orsinim mu nevyšiel a tak potrebuje niekoho iného: pomocníka nájde v osobe Josta, ktorého mu ubytujú v cele. Ten si v prvom rade musí získať Fontaineovu dôveru (hoci o tom nemá ani len tušenia). Následne ho Fontaine zasväť do svojho plánu a nakoniec sa im obojmu podarí utiecť.

Bressonov autorský štýl býva často charakterizovaný ako úsporný, strohý, asketický. Všetky tieto prívlastky možno smelo použiť aj v prípade filmu *Na smrť odsúdený ušiel*: Režisér sa neuchyľuje k žiadnym efektom, či už filmárskym alebo dramatickým. Prostredníctvom mimoriadne vecného zobrazenia „obyčajných“ činností dosahuje jednak neustále prítomné napätie (hrozba odhalenia Fontainea visí vo vzduchu) a jednak pocit transcencie, presiahnutia rámca fyzického¹. Pripomeňme aj, že sám Bresson sa pokúšal formulovať zásady svojej vízie kinematografie (respektíve kinematografu, ako o tom sám hovoril), konkrétne v knihe *Poznámky o kinematografu*. V nej sa okrem iného dočítame: „*Expresie skrze kompresi*. Vložit do obrazu to, co by spisovatel rozvedl na deset stran,“ a tiež: „*Zřetelné jízdy a panoramatické záběry neodpovídají pohybům oka. Je to jako oddělit oko od těla*.“² Tieto dve maximy dokonale vystihujú režisérsky štýl (nielen) v prípade filmu *Na smrť odsúdený ušiel*.

Jacques Becker uchopil tému z celkom inej strany. Na začiatku filmu prichádza do cely obývanej štyrmi mužmi mladý Claude Gaspard, obvinený z pokusu o úkladnú vraždu vlastnej manželky. Postupne sa dozvedáme, že muži plánujú útek a nevedia sa rozhodnúť, či Claudeovi môžu dôverovať natoľko, aby sa mu zdôverili so svojím plánom. Keď im prezradí, koľko rokov vo väzení mu hrozí (rovnako aj oni čakajú na vynesenie definitívneho rozsudku), dohodnú sa, že mu budú veriť. Prezradia mu svoj plán a rátajú s jeho pomocou, ktorú im aj poskytujú.

Beckerov film je plný dialógov (Bresson sa vo veľkej miere uchýľuje k introspektívnemu vnútornému monológovi) a základnou hodnotou v danom prostredí je forma mužského priateľstva / partnerstva, založená na dôvere v spoločne zdieľané hodnoty (sloboda...)³. Všetkým mužom tu hrozia pomerne vysoké tresty (nevieme pritom za aké činy) – a nikto z nich netrvá na vlastnej nevine, aspoň ich nepočujeme deklarovať ju. Jedine Claude hovorí, že k postreleniu jeho ženy došlo náhodou, neúmyselne, pri hádke, ktorá prerástla do fyzického súboja. Aj v tom prípade mu však hrozí aspoň 5 rokov väzenia. Becker tiež využíva oveľa širšie zábery ako Bresson (často celky či veľké celky – cela, chodby väzenia...) a napätie buduje pomerne explicitnými dramatickými prvkami, ako napríklad opakované kontroly cely dozorcami.

Mimoriadne podstatným rozdielom medzi oboma filmami je ich rozuzlenie: Bresson dal Fontaineovi a Jostovi nádej na nový život⁴, zatiaľ čo Becker zmarí akékoľvek nádeje štvorice utečencov (Geo síce pomáha s prípravami na útek, no v skutočnosti nechce utiecť) zradou prišielca Claudea. Duch kresťanského

humanizmu je nahradený cynickými náladami rozpadu všetkých hodnôt a nemožnosti viery v ne. Z dnešného uhla pohľadu pôsobí paradoxne, že „mnoho kritiků považovalo Beckerův film za humanistickou výzvu ke kolektivní jednotě...“⁵.

—

MM

1 Jaromír Blažejovský radí Bressona vo svojej knihe *Spiritualita ve filmu* medzi klasikov spirituálneho filmu (spolu s ním ešte aj Carla Theodora Dreyera a Jasudžira Ozu). Porovnaj: BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. Keď Blažejovský prechádza rôzne koncepcie zaoberajúce sa vzťahmi spirituality a kinematografie, pripomína aj knihu Paula Schradera *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Ako už názov jednoznačne naznačuje, Blažejovský nie je sám, kto spája týchto troch režisérov.

2 BRESSON, Robert: *Poznámky o kinematografu*. Praha : Dauphin, 1998, s. 77; 79

3 Tento rys je charakteristický aj pre iné francúzske filmy o zločine – či už *Bitka medzi mužmi* Julesa Dassina alebo niektoré filmy Jeana-Pierra Melvilla (*Bob le flambeur*, *Práskač*, *Druhý dych*...), ale aj novšie filmy – napr. Jacquesa Audiarda. Pokiaľ hovoríme o mužskom partnerstve, treba povedať, že homosexuálne podtóny v týchto filmoch nemusia byť nevyhnutne prítomné (ale môžu byť).

4 Pripomeňme, že Fontaine bol v nacistickom väzení kvôli záškodníckej akcii, vyhodil do vzduchu most (dej sa odohráva počas nacistickej okupácie Francúzska, v roku 1943).

5 Pozri: THOMPSONOVÁ, Kristin - BORDWELL, David: *Dějiny filmu*. Praha : Akademie múzických umění a Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 390.

olo sveta ranách

Väzenie viditeľnosti

Nadohled

r. Andrea Slovákova, ČR 2011

„Viditeľnosť je pasca“¹. Tento citát z analýzy „mikrofyziky moci“ síce nezaznie vo filmovej eseji Andrey Slovákovej s titulom *Nadohled*, mohol by však byť jej zhrnutím. Film totiž vychádza z priznanej inšpirácie knihou Michela Foucaulta *Dozerať a trestať* a kladie si za cieľ „prostredníctvom konkrétnej skúsenosti s rôznymi podobami dohľadu postaviť vo filme dokonalý postindustriálny panoptikon“². Robí to najmä pomocou výpovedí ľudí, profesijne spojených s metódami dozoru: bývalých príslušníkov tajných služieb a bezpečnostného experta, ktoré doplnia rozprávaním spisovateľa – bývalého politického väzňa, historika architektúry, historika trestného práva a režiséra dokumentov. Medzinárodný výber respondentov odkazuje ku globalizovanému priestoru postmodernej spoločnosti, ktorá nachádza nové technológie dohľadu.

Foucault uvažoval o modernej spoločnosti v intenciaciach *disciplinujúcej moci*, ktorá namiesto násilných trestov uplatňuje disciplinárny dohľad. Vysledoval „mechaniku moci“ nielen vo väzenských zariadeniach, ale aj v iných hierarchizovaných inštitúciách: armáde, škole, psychiatrickom ústave, nemocnici, továrenskej dielni, ba aj v rodine. Metaforu tejto „novej politickej anatómie“ našiel v projekte panoptikonu Jeremyho Benthama. Išlo o budovu s kruhovým pôdorysom, uprostred ktorej sa nachádza dozorná veža. Jednotlivé cely umiestnené v prstenci prechádzajú celou hrúbkou stavby, jedno okno majú obrátené do vnútorného dvora a druhé von. Tento model umožňuje dozorcovi vo veži, aby videl človeka v každej jednej cele a sám pritom nebol nevidený. Účelom panoptikonu bolo, aby sa sledovaný cítil pod neustálym dohľadom. Hoci idea panoptikonu poskytla inšpiráciu pre väzenské budovy s pôdorysom polkruhu, križa či hviezdy, Benthamovi sa plánovaná väznica nepodarilo postaviť a dodnes nejestvuje väzenie, ktoré by bolo vernou realizáciou jeho projektu. Zostala však utópia ideálneho väzenia a nebude náhodné, že sa historicky viaže nielen k osvietenským ideám, ale aj k počiatkom urbanizmu usilujúceho o model dokonalého mesta.

Vo Foucaultovom výklade je panoptikon „spôsob definovania vzťahu moci a každodenného života ľudí“³, metaforou modernej spoločnosti. V týchto intenciaciach s metaforou narába aj Slovákova a analyzuje ju v troch kapitolách. „Diagram moci“ pojednáva o metódach tajných služieb, „Inteligencia disciplíny v kameni“ o väzenskej architektúre, „Nová politická anatómia“ o postmodernej realizácii ideálneho väzenia bez múrov, zato však vybaveného kamerovým systémom. Vo výpočte

mechanizmov dozoru by sa dozaista dalo pokračovať aj v oblasti televízie, internetu či sociálnych sietí.

Zaujímavejšie je, ako film narába s metaforou panoptikonu, ako nachádza vizuálne uplatnenie teoretických téz, teda ako sa mu darí v žánri filmovej eseje „zobraziť neviditeľný svet myšlienok“ (H. Richter) či „vpísať myšlienky priamo do filmu“ (A. Astruc). Slovákova, oboznámená s aktuálnym teoretickým diskurzom, využíva postupy a metódy, ktoré si odskúšala už pri starších projektoch. Jednotlivé kapitoly uvádza parafrázami Foucaulta. Podobne využila hravú manipuláciu s citáciami J. F. Lyotarda (*Ukradeno (o slovech)*, 2006) alebo úryvky z textov rôznych umelcov (*Oblaka*, 2007). Ústrednú metaforu filmu *Nadohled* nasvecuje výpovedami odborníkov rovnako ako v prípade paralely oblakov a myšlienok (*Oblaka*) či v prípade budovania „archeológie myslenia 20. rokov“ (*Loosova bedna*, 2004). Rozkrytie konceptu modernity prostredníctvom idey *raumplanu* architekta Adolfa Loosa sa približuje metóde z *Nadohled*. Ale zatiaľ čo *raumplan* ako abstrakcia idey funkcionalizmu nachádza konkrétny objekt v Müllerovej vile, panoptikon zostáva papierovou maketou – utópiou. Premiestňovanie makety do rôznych prostredí je interpunkčným prostriedkom, ktorý rytmizuje rôznorodý vizuálny materiál (rozhovory, archívne materiály, zábery ulice z kamerových systémov, animované predely) aj doslovnou metaforou všadeprítomnosti dohľadu. Dominujúcim postupom filmu je paralelizmus: *split-screen* nielen imituje monitor kamerového systému, ale odkazuje aj k možnosti zrakom obsiahnuť čo najväčší priestor. Zábery kamery, pripevnenej k neviditeľnému kameramanovi, evokujú sledovanie tajných služieb. Prerámovanie i zmnožené rámovanie obrazu je pendantom pohľadu dozorcovi na „klietky“ panoptikonu aj vizualizáciou základnej operácie moci: rozčleniť a kódovať. Časozberné zábery vyjadrujú nepretržitost a kontinuitnosť dohľadu. Tieto vizuálne postupy konštruujú akýsi „stroj na pohľady“, ktoré nemôžno prisúdiť konkrétnemu subjektu. Sú totiž momenty, keď sa poľahky z dozorcovi stáva sledovaný. Keď skrytá kamera na ulici narazí na iného kameramana, či keď priemyselná kamera zoomuje na filmový štáb, keď počas rozhovoru kameraman krúži okolo scény snímanej kolegom, keď sleduje nakrúcanie rozhovoru z vtáčej perspektívy pavlačového domu (mimo chod dom jednej z panoptických konštrukcií), keď ruský tajný agent rozpráva o skúsenosti väzňa, keď z nadhľadu sledujeme rôzne väzenské objekty, keď francúzsky tajný agent pripodobňuje informačné služby k článkom reťaze bez možnosti spoznania

celku a hovorí o hereckých dispozíciách agenta, čím nevdojak pripomenie opis cely panoptikonu ako malého divadla⁴. Nie je sledovanie sledujúcich dokonalou realizáciou Benthamovej utopickej predstavy o „kontrolu uplatňovania moci“⁵?

Potiaľ Slovákovej – občas invenčné (vo vizuálnych metaforách a v interakciách s respondentmi), občas ilustratívne (v poučkách a výkladoch) – čítanie Foucaulta. *Viditeľnosť je pasca* a ak z nej jestvuje únik, naznačujú ho slová spisovateľa, že pre človeka intelektu väzenie nie je zlé. Rovnako ako pre motýľa z animovaných predelov nepredstavuje problém preletieť cez mrežu a vychutnať si krásu symetrie a poriadku panoptických štruktúr.

—
KATARÍNA MIŠÍKOVÁ

1 Michel Foucault, *Dozerať a trestať*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 201.

2 Z anotácie filmu.

3 Foucault, ref. 1, s. 205.

4 Foucault, ref. 1, s. 200.

5 Bentham navrhoval, aby do panoptických budov rôznych inštitúcií mal prístup každý člen spoločnosti a mohol tak kontrolovať vykonávanie disciplinujúcej moci. Pozri s. 207 – 208.



Záber z filmu *Nadohled*



Vo väzeniach sedia „blbci“

Slovenského dokumentaristu Mira Rema (MR) netreba príliš predstavovať. Pochádza z dediny Ladce, z rodiny filmových amatérov, po ktorej remeslo a vzťah k umeniu zdedil. V súčasnosti študuje a učí dokumentárny film na VŠMU, no za sebou má už niekoľko úspešných projektov. Snáď najznámejším z nich *Arsy-Versy* získal nespočetné množstvo ocenení na zahraničných i domácich festivaloch. Takmer tri roky však pracuje „väzenskom“ projekte. *Comeback* približuje životy troch ľudí – dvoch recidivistov vracajúcich sa po dlhších trestoch z basy a novinárky, ktorá tému reintegračného procesu sleduje. Mladý režisér rozpráva o úskaliach a prevapeniach nakrúcania nebezpečnosti medzi väzenskými múrmí.

LK: Máš za sebou už niekoľko úspešných projektov, akým spôsobom sa dostávaš k témam?

MR: K téme ma priviedla čistá zvedavosť. Keď som mal 10 – 14 rokov často som chodieval na trase Ladce – Trenčín, medzi ktorými je basa. Bol som fascinovaný priestorom, kde som ešte nikdy nebol.

LK: Podobne ako aj tvoje predošlé diela, má dokument formu portrétu.

MR: Nevieť si predstaviť, že by som v súčasnosti robil iný film ako portrét. Ich súhrn ti vytvára celok. Je to mikrokresba jednotlivých charaktérov, ktorú spájaš. Vždy sa snažím ukazovať všetko cez človeka.

LK: Tvoj oceňovaný film *Arsy-Versy* neskôr ovplyvnil aj realitu samotnú. Protagonista mal nedávno prvú výstavu svojich fotografií. Má aj *Comeback* podobné ciele?

MR: Veľmi ťažko sa to predpokladá, s *Arsy-Versy* išlo viac-menej o náhodu. Nepredpokladal som, že obletí svet, myslím som, že zostane v tieni *Studeného spoja*, ktorý bol veľavravnejší a *Arsy-Versy* som považoval skôr za slobodomyselný úlet.

LK: Čím si myslíš, že zaujal ľudí?

MR: Obrovskou dávkou úprimnosti a tým, ako protagonista reaguje na svet okolo nás, ako sa vyhraňuje voči klasickeému poňatiu spôsobu života a súčasnosti.

LK: Majú *Arsy-Versy* a *Comeback* niečo podobné?

MR: Spoločným znakom *Comebacku* a *Arsy-Versy* sú ľudia, ktorí žijú mimo klasickeého zautomatizovaného usporiadania života. Možno to považovať za extrémne, možno to je to, čo ma láka. Som fascinovaný zvrhlostou a životnými extrémami.

LK: Ako prebiehalo nakrúcanie *Comebacku* v porovnaní s predošlými filmami?

MR: Bolo oveľa náročnejšie. Použili sme tri kamery, niekedy súčasne. To znamená úplne iné postavenie scény, iný režijný a obrazový prístup. V danom projekte bol najvhodnejší, lebo nakrúcať na jednu kameru je v takom priestore riziko. Obrazovo sme sa chceli priblížiť hranému filmu.

LK: Niektoré zábery pochádzajú priamo z väznice, preto bola produkcia zrejme náročnejšia.

MR: Nakrúcali sme v base asi deväť dní. Väzenie je strašne nevyspytateľné. Bolo náročné sa tam dostať. Potrebujete niekoľko schvaľovacích konaní, trvá aj mesiac, kým môžete vstúpiť. Neprekáža mi, že sa niektoré veci nespravili, alebo prekáža mi to oveľa menej ako napr. pred tromi rokmi. Vtedy by som to považoval za niečo, čo nedokážem prehryznúť. V base som sa to naučil.

LK: Ako prebiehal výber protagonistov?

MR: Asi pred piatimi rokmi som nakrúcal pre veľkú francúzske produkčnú spoločnosť Bandits production krátky šot, ktorý mal podporiť reintegráciu väzňov a vzbudiť spoločenský záujem o skupinu na okraji spoločnosti. Na základe tohto projektu sme nadviazali kontakt s riaditeľom basy, ktorý sám ponúkol spoluprácu. Bolo to v období, keď som robil *Studený spoj* a nedôveroval si na takú tému, možno som sa jej aj trochu zľakol. Krátko po *Arsy-Versy* som mu poslal mail, či jeho ponuka ešte platí. Začali sme komunikovať, zostavil tím psychológov a vychovávateľov, ktorí po vyberali väzňov súhlasiacich s nakrúcaním. Pripravil piatich väzňov a posudky. Keď človek nepozná to prostredie, javí sa nebezpečne, toto riziko eliminovali výberom.

LK: Ako ste vybrali práve dvoch z piatich?

MR: V base sa menia veci zo dňa na deň. Raz keď sme prišli nakrúcať, tak sme sa na mieste dozvedeli, že jeden z väzňov bol transportovaný inam, ale to je utajovaná informácia a film má zrazu hrdinu na neznámom mieste. Postavíš príbeh celovečerného filmu na človeka a ten zmizne. Teda dva-ja protagonisty, ktorí sú vo filme, sú jediní, čo zostali. Ostatní zmizli – presunuli sa na utajované miesto, do inej basy. Mali sme vytipovaných ľudí, ktorí majú byť prepustení, ale jeden z nich dostal napríklad v priebehu trestu ďalšie 4 roky.

LK: Ako sa pracovalo s väzňami?

MR: Vynikajúco, a to práve tým, že šancu hovoriť o svojich emóciách a životoch mali iba v rámci skupiny väzňov, vychovávateľov či na súde. V prejave boli veľmi otvorení,

nemuseli prekonávať žiadnu bariéru. Očakával som oveľa zložitejší proces, to ma najviac prevapilo.

EK: Môžeš nám povedať viac o individuálnych príbehoch väzňov?

MR: Obaja sa dostávajú z basy, ale zatiaľ čo jeden aspoň má možnosť niekam sa vrátiť, ten druhý je absolútne bezbranný, stratený. Príbeh je sledovaný skutočnou novinárkou Slovenského rozhlasu, ktorá tému aj naozaj spracúva a je tiež svojím spôsobom uväznená. Sú to tri paralelné životy v období dva a pol roka, emocionálne momenty príbehu sú zhustené.

LK: Zažil si aj negatívne prevapenia?

MR: Žiadne neboli také negatívne, ako som očakával. Predpokladal som, že musí niečo prísť v takom veľkom projekte. Dokonca v porovnaní s inými dokumentmi bolo tých negatívnych prevapení menej.

EK: Aká bola priama skúsenosť s dozorcami a pracujúcimi?

MR: Perfektná. Záleží však, čo ti za desať dní v base dovoľia vidieť. Nemôžem tvrdiť, že poznám dané prostredie. Môžem tvrdiť, že poznám dvoch väzňov, ich rodinné zázemie, okolie, v ktorom žijú, ako sa správajú vo vyhrotených situáciách. Ale nepoznáš ostatných, čo tam pracujú. Ja mám istú výhodu, lebo mnohí z dozorcov sú Ladčania, ktorých poznám, dokonca aj ako spolužiakov zo základnej školy. Teda je pre mňa ľahšie ich presvedčiť, ako sa postaviť do záberu atď. Boli sme viac-menej za takých bláznov, ktorí tam pobežujú s kamerou a keby nás niekto nakrúcal, dá sa na tom dobre zasmiať. Veľa ľudí, dozorcov v base, sa ma pýtalo, či si tá daná skupina väzňov zaslúži, aby sa o nich robil film. Veľmi ma táto otázka zaujala.

EK: A odpovedal si si na ňu?

MR: Je to pre mňa také rečnícka otázka ako – je potrebný adrenalín k životu? Pre mňa áno, no pre mnohých nie. Tá otázka vo mne vyvoláva zvláštny dojem, takže ju kvitujem.

LK: Zmenil sa ti pohľad na skúmanú tému?

MR: Dozvedel som sa, že v base sedí hlavne veľa ľudí, čo spravili niečo v amokoch, či už z alkoholu alebo drog. Sú to viac-menej „blbci“. Stretol som väžňa, ktorý chcel vykradnúť stávkovú kanceláriu, ale 10 minút pred tým všetky peniaze odviezla SBS-ka a on sa už len priznal. Nadobudol som pocit, že praví zločinci z veľkých káz, o ktorých hovoria médiá, tam nie sú. Tá frajerská zlodejina, kde ide o veľké prachy a je v nej namočená aj politika, má tendenciu byť trestaná, ale postihovaná v skutočnosti nie je.

LK: Ako do príbehu zasahuje novinárka?

MR: Vzniklo niekoľko rozhovorov medzi nami a väzňami, niekoľko zaujímavých dialógov a bola by veľká škoda, keby sa tam niektoré nedostali. Preto sme do nich implementovali novinárku, nakrútili znova a skombinovali jednotlivé rozhovory tak, akoby bola v obraze namiesto mňa – režiséra.

LK: Výber filmového štábu prispôsobuješ téme, alebo máš stálu „skupinu“?

MR: Robím prakticky stále s tými istými ľuďmi, ktorým verím a mám s nimi skúsenosti. Tím tvoria traja kameramani – Ivo Miko, Jaro Vaľko, Mário Ondriš. Strih bude robiť Marek Kráľovský, zvuk Lukáš Kasprzyk (osvedčená dvojica z *Arsy-Versy*).

LK: Kedy budeme môcť film vidieť?

MR: Na festivaly (napr. Toronto, Nyon) by sa mali kópie poslať koncom marca. O mesiac na to sa plánuje definitívna verzia.

EK: Prechádzali ste s týmto projektom rôznymi tréningovými programami, ako Midpoint a pod.?

MR: Mám pocit, že sú to viac-menej také „kecy“. Ako sa vôbec dá trénovať to, aby si bola originálna? Jednoducho vnútorne neverím, že ti to môže pomôcť. Nemyslím, že som preto namyslený, dosť o sebe váham v každej situácii a pri každom filme – nedokážem ho spraviť sám. Možno to pomáha produkčným, ale režiséra to úplne ničí. Nič ti to nedá. Oveľa viac mi dá, keď vidím ako reaguje na film obecnosť. Príde mi to trápne, je v tom veľký biznis. Akoby energia nebola sústredená na film, ale na všetko, čo je okolo neho a to mi prekáža. Keď prídem napríklad na Midpoint, tak si hneď pomyslím, že za toto všetko musí stať ako päť mojich filmov.¹

—
LEA KRIŠKOVÁ

¹ Film vzniká ako koprodukcia FTF VŠMU a AH production, ktorú zastupuje Barbara Harumová Hessová: „Projekt bol prezentovaný v rámci programu Docu Talents From The East začiatkom júla 2011 počas 46. MFF v Karlových Varoch a v októbri 2011 sme sa zúčastnili na prezentácii Doc Launch, organizovanej IDF v Jihlave, kde bol projekt opäť vybraný spomedzi viacerých účastníkov Európy.“

O NORMALIZÁCII

1. stanovenie noriem s jednotnými rozmermi, tvarmi, kvalitou: technická n. činnosť smerujúca k zjednoteniu, zjednodušeniu a zhospodárneniu konštrukcie a výroby, príp. k dodržaniu kvality výrobkov; ...¹

Človek sa bez normalizácie nezaobíde. Či už v rámci totality alebo dneška. Môjho otca znormalizovala výpoveď z práce, otčima exekútor, matku sestra a film skostnatenej štruktúry. Vzhľadom na to, že ide o skvalitňovanie pomerov a zachovanie kvality, je to dobrá cesta. Človek potrebuje normy. Čím prísnejšie, tým lepšie, inak by sa mohlo stať, že sa niekto vymedzí. A to sa koniec koncov môže tomuto systému aj nevyplatiť. Vymykanie sa jednotným parametrom všeludového občana – autora, to bezpochyby zaisťuje kverulantovi cestu do zatratenia. Na jednej strane sponchybným prazvláštnych výberových konaní, alebo poukázáním na konflikty záujmov pri rozhodovaní v komisiách, alebo len prostým prispôsobovaním sa, nastolenému zjednoteniu.

Rovnako tak si o izoláciu koleduje aj režisér ešte neodpremirovaného filmu *Normalizácia*, Robert Kirchhoff: A dobre mu tak, keď strká prsty tam, kde sa to nemá, a nehanbí sa kritizovať. Kedy sa komu vyplatilo stáť za svojimi názormi a proklamovať, že morálny imperatív má ešte aj v týchto časoch svoje miesto? Pôvodne sa snímka mala volať: *Kauza Cervanová*, a len na okraj konštatovanie, že tento film je akýmsi presným príkladom toho, ako ťažko a dlho sa v slovenskom audiovizuálnom priestore rodí film – ten neznormalizovaný. Tragikomické hľadanie prostriedkov na dofinancovanie a dokončenie filmu (ktorý podľa niektorých ani nemal vzniknúť), obvinenia z nerešpektovania právoplatného rozhodnutia Najvyššieho súdu, a to v krajine, kde je zaručená sloboda slova, účasť v združení ANP, ... Z toho vyplýva, že tak či onak sa to režisérovi pri tvorbe ďalšieho snímku vráti. Tá neochota zdvihnúť ruku, keď sa očakáva jednomyselné hlasovanie: vpred!

Spolu to dokážeme!

V časoch, keď finančné skupiny mobilizujú a triedia spoločnosť na tých, ktorí sú deväťdesiatdeväť percent a zvyšok, je škodlivé tváriť sa, že nepatrite nikam. 99% nespokojencov, ktorí chcú zmenu k lepšiemu, je prototyp kolektívneho ducha ovládaného v davovej hystérii jedným percentom – pre zachovanie verejného záujmu. Aj vy budete deväťdesiatdeväť percent, aby ste pocítili blízkosť. Patriť niekam!

Otázkou je, koho je to vina, že je stav taký, aký je. Znornalizovaných autorov, alebo normalizačného mechanizmu doby? Divákov sledujúcich pred televíznou obrazovkou zredukovaný záznam života ako nežit, alebo televízie, ktorá záznam produkuje s jediným cieľom: nestratiť priazeň? Ministerstva kultúry, ktoré legislatívu v dobrej viere pre blaho občanov novelizuje, alebo jednotlivcov a združení, ktorých sa prerozdeľovanie finančných tokov bytostne týka?

Film verus film!

Postupná normalizácia, nielen autora, je byť 99 percent. Alebo nebyť. Kričať len vtedy, pokiaľ konflikt záujmov, ktorý vznikol, páli iba nás, a držať hubu a krok, keď je všetko iba na dohľad. Pri tejto mlčanlivej stratégii časom príde rad aj na mlčiach. Je to ako hra: Pri slepej babe sa nadobudne viera v lojalitu žiadateľa o grant, a za lojalitu sa platí, lojálne. Tak ako v rodine.

Zabúdam na fakt sociálnej neistoty. *Ludia si zaslúžia istoty!*

V rámci existenčných defektov tohto vypätého života začína proces umeleckého zjednodušovania osobnosti i tvorby. Zrýchľovania z dôvodu nevyhnutnosti. Prispôbenie sa štandardu, zaplatiť nájom, splátku... dožiť si jeden solídny nákup raz za mesiac. O tom však tento článok nie je. Je o prostitútkach!

Syndróm znornalizovaného autora: nestranný abstinent.

Alebo: veselý alkoholik?

Mňa pri sčítaní obyvateľstva nesčítal nikto. Štatistiky majú svoje odchýlky a nepresnosti. Preto by sa dalo dedukovať, že z výsledného súčtu obyvateľstva, trčí nejaké polpercento, možno i menej, možno viac, ktoré štruktúry nezaevidovali. Od vlčích detí bez rodných listov, anjelských tulákov, cez najpozoruhodnejšie karikatúry, dvojhlavých čudákov, imigrantov, alebo aj tých, na ktorých sa jednoducho zabudlo, či tých, ktorí z rôznych dôvodov sčítanie odignorovali. Vo výsledku je nás 100,05 percenta. A niekde tam, medzi 99 percentami a tými, čo o nich rozhodujú, je zvyšok. Neznornalizovaní autori v systéme normalizovania. Je nebezpečné tváriť sa ako polpercento. Búrať kolektív, robiť si nemiestnu srandu a vyznievať v partii ako rozvracač.

Želám Kirchhoffovu filmu aspoň jednu žalobu: nech je dôvod žiť! Mňa normalizácia už postretla, len čakám, kedy mi dôjdu peniaze.

—
MIRO JELOK

¹ Slovník cudzích slov (akademický), druhé, doplnené a upravené slovenské vydanie. Bratislava : SPN, 2005.

SLOVENSKÝ FILM V ÉRE TRANSKULTURALITY

Slovenský film v ére transkulturality
Jana Dudková, Vlna / drewo a srd, VŠMU, 2011.



Knižná edícia časopisu Vlna – Filmodrom sa po knihe Martina Palúcha *Vnem v zrkadle fotografie a filmu* rozrástla o ďalšiu odbornú publikáciu – *Slovenský film v ére transkulturality* teoreticky filmu Jany Dudkovej. Jej témou je výskum reprezentácie krízy pojmu národa v slovenskej kinematografii. Netreba pripomínať, že diskusia o tejto téme za posledné dve desaťročia poznačil búrlivý vývoj a nečakané zvraty. Autorka kriticky uvažuje nad charakterom domácej filmovej tvorby ovplyvnenej stálou potrebou definovania slovenskej identity, ktorá ešte viac vystúpila do popredia v súvislosti so začlenením našej krajiny do Európskej únie.

V názve publikácie udrie do očí pojem transkulturality. Ide o stav, keď sú kultúry navzájom prepojené a odlišné spôsoby, štýly a formy spoločenského života nekončia kdesi na štátnych hraniciach. Uvažovanie teda smeruje k prejavom zvyšujúceho sa vedomia transkulturalného rozmeru, charakteristického pre súčasnú spoločnosť. Dudková sa spomenutému okruhu tém aktívne venovala uplynulých šesť rokov a publikovala niekoľko čiastkových štúdií. Samozrejme, do knihy ich prepracovala, aktualizovala a hlavne z nich vytvorila súvislý text monografie.

Knihu rámujú počiatkové obrazy krízy národnej identity a prvé filmy so zreteľným prienikom nadmodernity do slovenskej kultúry, ktorá sa de facto prepojila s nadnárodným kontextom. Po úvode *Oneskorený vývin alebo autonómia: ako rozumieť slovenskej (filmovej) identite po roku 1989?* nasledujú štyri tematicky vzájomne prepojené kapitoly. Reprezentáciu národa analyzuje v tvorbe Martina Šulíka. Okrem Šulíkových diel sa zamerala aj na ostatné hrané a dokumentárne filmy, nakrútené po roku 2000. Výber filmov predurčili príklady vhodné na demonštrovanie vstupu nadmodernity a sebakolonizačných aspektov do slovenskej kinematografie.

Prvá kapitola zrkadlí krízu slovenskej identity v Šulíkovej hranej tvorbe (*Všetko, čo mám rád, Záhrada, Orbis pictus, Krajinka*) s príznačným komentárom stavu národnej kinematografie a jej úlohy pri utváraní obrazov kolektívnej identity. V druhej sa do popredia dostal výskum tzv. nemiest (termín francúzskeho antropológa Marca Augého) so zaoštrným pohľadom na potrebu prehodnotenia konceptu národnej identity a jeho konfrontácie s aktuálnym prostredím, strácajúcim svoju pôvodnú charakteristiku. Vstup rôznych zvláštnych priestorov do kultúry výstižne ilustruje film *Zostane to medzi nami* režiséra Mira Šindelku. Podľa Dudkovej je „osamelým príkladom programového vstupu nadmodernity do slovenského filmu.“ Okrem Šindelkovho filmu sa v tejto kapitole zamerala aj na film *O dve slabiky pozadu* Kataríny Šulajovej. Začlenenie „cudzích“ prvkov do kontextu tradičnejších foriem reprezentácie národnej identity spolu s alternatívmi použitia pojmov sebakolonizácie či dokonca kreolizácie v úvahách o súčasnej slovenskej filmovej produkcii sa prenieslo aj do tretej časti monografie. Vstup nemiest do slovenskej kinematografie možno chápať ako pokračovanie fenoménu sebakolonizácie, v tejto súvislosti sa Dudková oprávnenne zamýšľa nad tým, či sa naša domáca kinematografia stala sebakolonizačnou... Podľa nej totiž „slovenská kinematografia po roku 1989 nedokáže poskytnúť ucelený obraz slovenskej identity, ani vytvoriť ucelený obraz špecifickej národnej kinematografie. Slovenská identita sa často objavuje ako výsledok kolektívnej viny, traumy alebo historickej skúsenosti diskontinuity a často je odčítateľná len na základe konfrontácie s rôznymi formami iného“. Záverečná kapitola syntetizuje nastolené tézy a zosúladzuje ich s významnými koncepciami teoretikov tzv. kultúrneho pluricentizmu.

Možno sa čitateľovi zdá, že v mojej recenzii sa vyskytlo príliš mnoho cudzích slov. Bola by to pravda, keby to boli obyčajné slová a nie pojmy s presne vymedzeným významom, ktoré autorka používa ako teoretické nástroje, takže ich uvedenie je opodstatnené. Navyše sú to kľúčové pojmy, ktoré vyznačujú pohyb myslenia. Dudková sa pokúsila nielen písať o tom, čo má pôvod mimo našej kultúry a čo do nej zasahuje, ale navyše sa rozhodla využiť podnety, ktoré poskytla predovšetkým teória postkolonializmu. Treba to pozitívne oceniť, pretože zmena zorného uhla je vo vede spôsobená zmenou teoretického prístupu a v tomto prípade sa ukázalo, že nový prístup je schopný odkryť nový horizont a tak zviditeľniť to, čo dovtedy ležalo skryté za ním. V každom prípade ide o originálny príspevok k debatám o tom, kto sme a kým sa chceme stať.

ZUZANA CHLEBOVÁ

Pamäti kritika na prahu výslužby

Proti prúdu

Pavel Branko, PT Marenčin, SFÚ, 2011.

Po exploatačnom filme Zuzany Piussi *Hrdina našich čias* som sa memoárov Pavla Branka trochu obávala. Branko vlastným perom je však iná kvalita. Nuž, nie je pero ako pero, ani každý autorský film perom-kamerou.

Vďaka sústredenej práci niektorých domácich vydavateľstiev (predovšetkým Marenčin PT) dnes nežijeme len vekom antológií, ale i vekom memoárov. Rozpísalo sa viacero osobností s pozoruhodným osudom, odkryli pozostalosti. Posledné roky tak i v našej disciplíne sprístupnili životy viacerých jej starých majstrov či majsteriek (knihy Jána Roznera, pár rokov predtým seriál žánrovejších memoárov Jána Kalinu) a s veľkou pravdepodobnosťou ešte všeličo vzniká (Richard Blech?, snád i Agneša Kalinová). Brankove memoáre *Proti prúdu* samozrejme možno čítať samostatne, ale ešte zaujímavejšie je čítanie na pozadí iných textov – jeho vlastných, publicistických, alebo už spomínaných textov kolegov. Súvislosti, aj tie filmologické, sa tak lepšie „prelinkujú“.

Pavel Branko mal minulý rok deväťdesiat a kinofilným čitateľom Kinečka ho asi netreba predstavovať: drobný pán v pletených svetoch s výrazným vzorom (trochu à la Václav Macek), ktorý prudko dvíha vekový priemer návštevníkov kinosál. Na festivaloch ho nemožno prehliadnuť. Hoci sa Branko už pred pár rokmi kdesi vyjadril, že mu prevádzka starnúceho tela zaberá stále viac času, výsledky hovoria o inom. Branko je i vo vysokom veku workoholikom (Zvykol „som si (...) na stereotyp práce ako drogy, takže moja sloboda sa začína tam, kam ma pustí táto neviditeľná reťaz vo mne.“). Stále píše (predovšetkým o dokumentárnom filme, aj o tom najmladšom) a jeho memoáre sú fascinujúcim dokladom stále číreho ducha.

V domácej filmovej publicistike – lebo teoretikom by sa, napriek pozoruhodným výkonom v tejto oblasti, asi nenazval – reprezentuje Pavel Branko možno najtypickejšieho predstaviteľa estetickéj kategórie označovanej ako morálna kritika. Väčšina jeho recenzií (pozri súbory *Straty a nálezy* vydávané vo FOTOFO) je výrazom jasného, analyticky argumentovaného súdu, ktorý rozlišuje medzi filmom-umením a filmom...

zlým filmom. Hoci si je Branko vedomý, že takto jednoducho už veci nestoja, a sám so sebou „proti prúdu“ času a vlastných estetických volieb v knihe polemizuje, je to bytostne morálny kritik. (Pozor, nie kritik moralista!). Zábavný či tzv. komerčný film ho nezaujímá, „nezabáva“. Od filmu očakáva, okrem istej estetickéj nadhodnoty predovšetkým autorskú víziu, teda určitý autentický pohľad na svet. Estetika je Brankovi etikou a naopak. Možno preto mu aj najlepšie sedí dokument.

Aj vzhľadom na spomínanú orientáciu Branko prirodzene má svoje idoly (predovšetkým Peter Solan a Dušan Hanák), ktorých morálnu integritu či občiansky drajv obdivuje niekedy až nekriticky (napríklad isté – povedzme – jesenné oblúženie Zuzan(k)ou Piussi).

Po úzkostne suchárskom Roznerovi a trochu kabaretnom Kalinovi, mi Brankov štýl spomínania sedí asi najviac. Branko „netrpí“ písaním, ani sa ním nepredvádza. Svet okolo seba sebaironicky reflektuje, pričom z písania a užívania (si?) slov má evidentné potešenie. Je ekologický, jasný a stručný, zmysel výpovede zbytočne „literárne“ nezanáša. Autorovo celoživotné zaujatie jazykom (ako publicistu, prekladateľa i kritika prekladateľského remesla) je z knihy zrejme („Vždy som sa pokúšal jednak držať krok s tým, čo prináša vývin, jednak podľa možnosti paberkovať pri koreňoch jazyka a patinou pokryté poklady nehádzať šmahom cez palubu. Usilujem sa o to dodnes.“). Branko

má rád anachronizmy i neologizmy, dodnes patrí k našim najtvorivejším a najštvavnatejším filmovým kritikom.

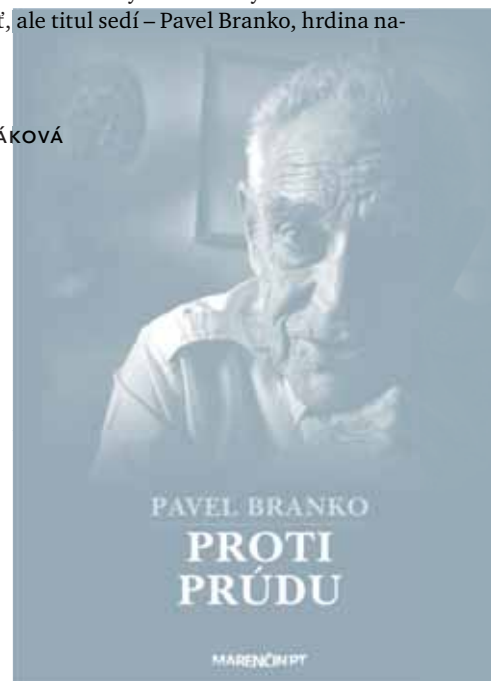
Na rozdiel od spomínaného Roznera, ktorý akoby si sám seba svoje zlyhanie do smrti neodpustil, 90-ročný Branko sám seba znáša celkom dobre. (A to je i jeden z dôvodov, prečo sa dobre číta). Je si kamarátom, aj keď nie vždy spoľahlivým. Brankova životná trajektória, ako napokon trajektória nejedného domáceho intelektuála, má silný románový potenciál. Prvá časť knižky, ktorá plynie viac-menej chronologicky, je zážitkovejšia. Je tu viac citu i viac prežitku. Hoci mladého Branka kedysi údajne Tatarka presvedčil, že „krásna literatúra“ nie je jeho médiom, nie je to celkom pravda. Sú tu pasáže skoro kinematografické, veľmi „prenosne“ a živo stvárnené (vojnové skúsenosti či veselšie situácie s bicyklom). Smerom do súčasnosti sa spomienky venujú stále viac profesionálnej práci. Autor píše o knihách, o filmoch, ktoré ho zasiahli, o konfliktoch či priateľstvách, ktoré ho formovali, o vzťahoch, ktoré odumreli či vykryštalizovali. Žánrovo sa tak knižka v procese čítania a uplývania Brankovho života pozvoľna mení. Je „odbornejšia“. Život stále viac určuje práca a krásna literatúra sa stále viac preklápa do publicistiky. Mení sa, stráca ostré hrany, i mieru kriticismu. Sprvu ostrý kritik sa mení v tolerantného „múdreho starca“, ktorý je – zvlášť v posudzovaní žijúcich – ohľadupľnejší, kritický vlastne len sám k sebe...

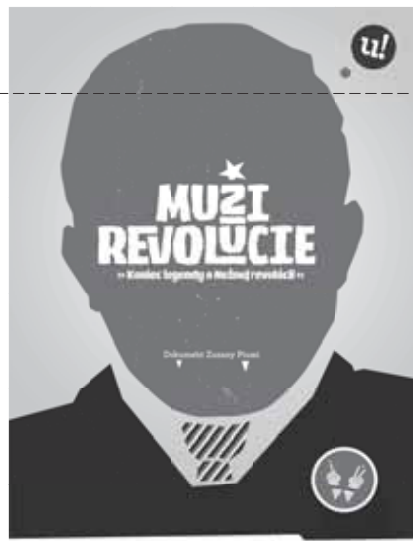
V krajine, kde donedávna memoáre, zvlášť tie od autorov mužského rodu, väčšinou parádovovali úspechy, špekulatívne sa „vyvíňovali“ zo svojich ideologických zlyhaní, alebo sa až neuroticky utiekali k sexu (Tatarka), tu máme konečne „nechlapčáku“ generáciu autorov (už Rozner bol pred pár rokmi istou výnimkou), ktorá nevníma svet mužsky dostredivo. Aj voči svojim partnerkám či deťom je empatickejšia. Branko tak nepíše len o problémoch svojho bytia vo svete (hoci hlavne o nich), ale i o problémoch či traumách, ku ktorým možno on sám dopomohol iným (neúspešné prvé manželstvo). Píše o sexe, o zlyhaniach i nedorozumeniach, o osobnej nespoľahlivosti či nedostatočnosti v situáciách, ktoré by nemusel zverejňovať. Jeho kniha je intímna, introspektívna, miestami až biologická... (žalúdočné a termoregulačné neurózy, vysvetľujúce spomínané „imidžové“ svetle).

Z knihy, ktorá je trochu nesúrodá, v dobrom slova zmysle hybridná, je zrejme, že nevznikala na jeden šup. Rástla na podklade a z impulzov viacerých rozhovorov či rozhlasových pásiem, pozvoľna dozrievala. Možno jedna vec by sa knižke dala vyčítať – jej fádny názov, podobný mnohým iným na knižnom trhu. Titul knihy navyše dosť nešťastne (alebo žeby zámerne?) korešponduje s názvom organizácie, ktorá vyslovene protirečí s Brankovými životnými hodnotami (stačí vygoogliť). Aj v tejto súvislosti preto možno pripomenúť meno identity „občana Branka“, ktorého život i pohľad na svet vždy určovalo ľavicové gesto („kto z našej generácie zamľadil nebol komunistom, nemá sa veľmi čím chváliť.“). Z tohto hľadiska Branko nikdy neotočil, podobne ako nikdy – ani v deväťdesiatke – neprestal byť ateistom.

S knihou distribuovaný film Zuzany Piussi sa nám nemusí páčiť, ale titul sedí – Pavel Branko, hrdina našich čias.

PETRA HANÁKOVÁ





plagát k filmu *Muži revolúcie*

Publicistika jej pristane

Zuzana Piussi sa minimálne na Slovensku stala známou predovšetkým vďaka svojej záľube v iritujúcich témach, či skôr vďaka talentu neomylnne si vyberať také, ktoré v spoločnosti alebo niektorých jej komunitách fungujú ako rozbuška.

Nemoc tretej moci r. Zuzana Piussi, SK 2011
Muži revolúcie r. Zuzana Piussi, SK 2012

Svojevolný, často dráždivý výber protagonistov – občas atypických reprezentantov spoločenstiev (*Babička, Anjeli plačú*) či neopatrne zrádzajúcich vlastných podriadených (*Výmet*); prípadne režisérské rozhodnutie sústrediť sa na politicky a ekonomicky nedoriešené prípady (*Kolibá*); sklon k nekorektným a drzým strihom, prostredníctvom ktorých vznikajú nelichotivé či zavádzajúce analógie, používanie hybridných postupov (publicistika krížená s autorskou štylizáciou, reportáž krížená s rekonštrukciou či inscenáciou) – tým všetkým si Zuzana Piussi vyslúžila povest filmárky-rebelky, rytierky bez bázně a hany, bez štítu v podobe dokumentárnych princípov, bez brnenia, bez škrupúl.

Po celovečernej *Babičke* (2008) a stredometrážnom *Hrdinovi našich čias* (2009), kde v hojnej miere využívala rekonštrukciu, zmenila Zuzana Piussi na chvíľu prístup a nakrútila úsmevnú reportáž o americkej expedícii za najlepších pečnými kuraciami krídelkami *Kuracia láska* (2011). Potom sa filmársky vrátila späť domov. V dvoch najnovších filmoch *Nemoc tretej moci* (2011) a *Muži revolúcie* (2012) sa odhodlala venovať témam spoločensky naliehavým, niekedy až trýznivým. Prípadne verejnou vnímaných s významnou dávkou nostalgie.

Zuzana Piussi v týchto dvoch filmoch zväznela. Vrátila sa k línii načrtnutej už študentským *Výmetom* a prehĺbenej poloinvestigatívnou *Kolibou*. Sústredene sa pustila do spoločensko-politickej publicistiky, bez vôle kontaminovať svoje filmy prehnane autorským pohľadom.

Prvý film, *Nemoc tretej moci*, možno definovať ako angažovanú publicistiku. Angažovanú preto, že Piussi si v nej otvorene vyberá svoj tábor, pridáva sa k šikanovaným sudcom ohradujúcim sa proti praktikám, ktoré do slovenského súdnictva zaviedol predseda najvyššieho súdu, Štefan Harabin. Necháva vypovedať sudcov, samého Harabina, ale aj novinárov či občianskych aktivistov. Zaujímavosťou filmu je, že obraz, ktorý Zuzana Piussi o situácii v justícii podáva, je emotívno-racionálny. Iný vlastne byť ani nemôže. Vypovedá totiž nielen o jednej profesijnej skupine, ale aj o individuálnych osudoch sudcov,

ktorých zasiahli harabinovské disciplinárne konania, prípadne ich ubíja atmosféra v slovenskom súdnictve a veľmi presne diagnostikujú jeho pomaly už chronickú chorobu: zneužívanie právomoci na jednej strane, a strach tých, voči ktorým sa môže toto zneužívanie obrátiť, na strane druhej.

No Piussi sa vďaka protagonistom filmu darí veľmi presne pomenovať aj chorobu slovenskej spoločnosti: letargia, ľahostajnosť, minimum dlhodobej a hromadnej občianskej zainteresovanosti – z ktorej potom vyplýva občianska bezmocnosť. „Na demonstráciu príde možno tisíc ľudí, pod petíciu sa ich podpíše desaťtisíc... a potom nič,“ hovorí vo filme Zuzana Wienk z Aliancie Fair-Play. „Ľudia chodia do práce, žijú si svoje životy.“ Len vďaka tomu môže Štefan Harabin bez zaváhania na kameru vyhlásiť: „Tisíc ľudí? Slovensko má päť a pol milióna obyvateľov!“ Len vďaka tomu sa môže na kameru usmievať, spokojný sám so sebou, beztriestny, chránený svojou funkciou, ale aj občianskou utopenosťou. Práve preto by som si v tomto prípade, viac než kedykoľvek predtým v súvislosti s filmami Zuzany Piussi, želala, aby jej film v spoločnosti zafungoval ako rozbuška.

Muži revolúcie, prinajmenšom prvá časť filmu, sa naopak spájajú s obdobím, ktoré bolo v znamení zmobilizovanej verejnosti, obdarenej aspoň na chvíľu vôľou intenzívne sa podieľať na pretváraní politického systému a fungovania celej spoločnosti. No práve tento obraz nežnej revolúcie Zuzana Piussi upravuje, snímka z neho nostalgický závoj a odhaľuje postupy, o ktorých toho verejnosť, a niekedy ani Verejnosť proti násiliu, v čase spoločenských a politických zmien veľa nevedela. V prvej časti filmu sa Piussi sústreďuje na obdobie od konca roka 1989 po prvé slobodné voľby v júni 1990 a obdobie krátko po nich (druhá – na ktorú som veľmi zvedavá – rozťahne tento interval na viac než 20 nasledujúcich rokov). Vzhľadom na výber takéhoto tesného intervalu sa Piussi darí zostávať v téme – najskôr odovzdávania moci predrežimovými politikmi, cez ich infiltráciu do nových politických štruktúr, ničenie archívov ŠtB až po veľkú a vážnu tému podvodných, selektívnych lustrácií.

Je fascinujúce sledovať, ako sa protagonisti nežnej revolúcie obhajujú, očisťujú, ako zdôvodňujú svoje konanie. Francúzsky dokumentarista Marcel Ophüls kedysi vyhlásil, že pri spomienkových výpovediach ho niekedy viac zaujíma nie to, či sa mu vďaka protagonistom podarí udalosti presne zrekonštruovať, ale to, akým spôsobom o týchto udalostiach pamätníci vypovedajú – ako povedzme zavádzajú, klamú, prikrášľujú, prehánajú alebo sa obhajujú. Ako formujú svoju výpoveď vzhľadom na to, aké dôsledky ich konanie neskôr malo. Platí to aj pre výpovede mužov revolúcie. V konfrontácii výpovede Fedora Gála a Ladislava Snopka o lustrácii Jána Budaja Piussi nezisťuje, kto z nich vraví pravdu: stačí jej ukázať obe *aktuálne* interpretácie Gálovoho konania. Podobne strihom ukazuje česko-slovenské doťahovanie sa o tom, ktorí politici neboli lustrovaní a určite by lustráciami neprešli: Mečiar poukáže na prevahu českých politikov, český historik a politológ zase vyzdvihne tých slovenských. Nejde však o relativizáciu alebo rezignáciu na hľadanie tej správnej verzie dejín: ide o zachytenie stavu, v rámci ktorého spomienka vždy nanovo dotvára minulosť udalostí, pretože pamätník pozná aj budúcnosť zmienených minulosti a z minulého často vyberá to, čo je podľa neho v súčasnosti to relevantné.

Muži revolúcie, podobne ako *Nemoc tretej moci*, stoja predovšetkým na „hovoriacich hlavách“, triezvo doplnených materiálmi z televíznych archívov. Nejde o dráždivo spektakulárne filmy, Piussi sa v nich koncentruje na pomenovanie stavu spoločnosti či hľadanie odpovedí na otázky, v ktorých sama nemala jasno, podobne, ako v nich nemusia mať jasno ani jej diváci. Zdá sa mi preto, že oboma filmami si Zuzana Piussi v slovenskom dokumentaristickom prostredí konečne našla miesto, z ktorého má dobrý výhľad a zároveň sa jej z neho darí divákov iritovať a znepokojovať tým najlepším, najproduktívnejším spôsobom.

—
MÁRIA FERENČUHOVÁ

O hercoch, režiséroch a Jánošíkovi

KINEČKOlab II

Neviem, či sa v A4 niekedy stretlo toľko režisérov ako v sobotu 17. decembra 2011. Úvod druhého KINEČKOlabu patrilo Henrichovi Žuchovi a jeho prvému hranému filmu s názvom *BARLANGY*. Ide o 17-minútové dielko, ktoré vzniklo v auguste tohto roka počas štiavnického festivalu KREATER.¹ Ak som dobre pochopila priznanie režiséra, film je vlastne vedľajší produkt jeho snahy zmysluplne využiť dovolenkový čas a vyskúšať si ako sa nakrúca hraný film so všetkými fázami od prípravy cez samotné nakrúcanie až po postprodukciu a zároveň zistiť, ako funguje filmový štáb. Svoj námet si spísal na podpätky jednej pražskej krčmy, scenár už však nestihol dokončiť, a tak ho dotváral počas nakrúcania v Banskej Štiavnici a jej širšom okolí. Martin Melo, predstaviteľ hlavnej mužskej postavy, to opísal tak, že na začiatku vládla dobrá atmosféra, ktorá bola veľmi tvorivá a otvorená a postupne, ako vznikali časové prestupy a nervozita, menila sa aj atmosféra na uzavretú. Na druhej strane filmový štáb zložený z filmárov

aj nefilmárov sa v priebehu nakrúcania skúsenosťami posúval a zlepšoval, takže ku koncu pracoval úplne plnohodnotne, čím významne podržal výrobu filmu.

Henrich Žucha vyštudoval bábkoherectvo a profesionálne sa venuje publicistike, výrobe reklamných spotov a novým technológiám. Do hranej tvorby skočil po hlavu, keďže *BARLANGY* je čiernobiely film situovaný do obdobia stredovekého baníctva. Hlavnou postavou je mládenec Janko, ktorý sa po rokoch vracia do svojho rodného kraja. Cestou nájde zlatý poklad, ten mu však prinesie iba krátkodobé šťastie. Henrich Žucha prezradil, že jeho zámerom bolo priblížiť sa tomu, ako sa kedysi nakrúcali filmy na Slovensku. Z vizuálnej stránky bola nepopierateľná inšpirácia Martinom Fričom – v diskusii sa rozoberala napríklad dedinská krčma, niektoré dekorácie, symbolika prostredia, či kamera (Henrich upozornil na to, že nakrútil celý film na statickú kameru zo statívu). Reflexiu na slovenského Jánošíka potvrdil tiež Martin Melo, ktorý si vraj pri stvárnení postavy Janka zaspomínal na nezabudnuteľný herecký výkon Paľa Bielika. Film mal byť pôvodne farebný, no potom, čo si tvorcovia uvedomili jeho referenčnú spätosť s čierno-bielou érou kinematografie, rozhodli sa ho postproduktčne redukovat do čierno-bieleho formátu.

Film nakrúcali desať dní a v závere divadelného festivalu KREATER mal premiéru. Napriek tomu, že nakrúcali pod veľkým

časovým a psychickým tlakom, produkcia nezabudla ani na Film o filme *BARLANGY*. Klára Jakubová, ktorá sa projektu zúčastnila ako asistentka réžie a kameramanka, ho so sebou priniesla do Bratislavy. O tom, ako pre hercov získali dobové kostýmy či našli ústrednú melódiu do filmu a iné zážitky, ktoré sa nezmenili ani do *Filmu o...* porozprávali filmári priamo na KINEČKOlab. Podľa Henricha Žuchu to bolo veľmi hektické a vďaka tejto skúsenosti si uvedomil, že nakrútiť film je ľahké, ale jeho príprava je naozaj ťažká a dôležitá. Tiež zistil, že v skutočnosti sa dá film nakrútiť aj bez peňazí. „Možno s lepším režisérom by to bol lepší film, ale podarilo sa,“ poznamenal.

Na náš druhý KINEČKOlab zavítali aj Terézia Matkuljaková – scenaristka, filmová režisérka a koordinátorka filmových kurzov LDF², Juraj Krasnohorský – scenárista, filmový režisér, producent a lektor filmového herectva na parížskej škole Cours Florent, Martin Hvišč – divadelný režisér a Andrej Kolenčík – animátor a filmový režisér, aby sa podelili o svoje režisérské skúsenosti. Diskusiu viedla Eva Križková, a ani diváci otázkami pre hostí nešetřili. Hovorilo sa totiž o práci s profesionálnymi aj neprofesionálnymi hercami, divadelnými ale najmä filmovými.

Režiséri si povzdychli, že na Vysokej škole múzických umení sa priamo odbor filmové herectvo neštuduje, a tak majú začínajúci profesionálni herci s hereckým prejavom pred kamerou málo praktických skúseností, prípadne

majú skúsenosti z divadelného herectva, ktoré však pred kamerou dobre nefunguje. Všetci sa zhodli na tom, že je jedno či ide o profesionálneho alebo amatérskeho filmového herca, pre režiséra je dôležité u oboch dosiahnuť, aby ich postava bola pre diváka reálna, uveriteľná. Študovaný herec má v sebe základné návyky, ako je gesto, pohyb, intonácia, hlas, mimika, rytmika... a dokáže z postavy vytvoriť niečo nové, posunúť ju ďalej. Režisér by mal ustrážiť a usmerňovať herca tak, aby postava, ktorú stvárňuje, bola unikátna a divák uveril, že je reálna. Amatérsky herec, ktorý nemá herecké základy, môže byť pre filmového režiséra prínosom pre autenticnosť svojho prejavu. Niekoľkokrát odznel názor, že amatérsky herec vo filmoch najlepšie „zafunguje“, ak hrá sám seba.

Andrej Kolenčík pripravuje nový film *Výstava*, kde hlavné úlohy stvárnil práve traja neherci, päťdesiatnici. Scenár k filmu upravovali podľa životných príbehov týchto ľudí, pretože spolu s ďalšími autormi filmu – Lukášom Sigmundom a Petrom Begányim prišli na to, že najlepšie herecké výkony od nehercov získajú, ak ich charaktery budú vychádzať z nich samotných, z ich reálneho života. Profesionálny režisér si do svojho filmu vyberá amatérskych hercov zámerne. Takýto typ herectva sa nazýva „typové“. Režisér ťaží zo životných skúseností amatérskeho herca, jeho prirodzených gest, mimiky, vrások v tvári a minimálnej štylizácie pri stvárnení filmovej postavy.

Štát, väzenie, mlyn

...A sekať dobrotu!
r. Peter Solan, ČSSR 1968

V západných kinematografiách vznikali a vznikajú filmy z väzenského prostredia najmä ako dobrodružné, únikové, kriminálne, prípadne aj ako spoločensky angažované (výstražné) príbehy o nenapraviteľnosti „asociálov“ vylúčených zo sveta normálnej väčšiny. Na východ od železnej opony však štátne (ľudovo-demokratické) zriadenia na jednej strane propagandisticky deklarovali nulovú zločinnosť, pričom na strane druhej fungovali zo svojej podstaty ako väzenia, takže o to viac nemohli podobné ukazovanie sveta väzňom tolerovať, upriamovať na ne pozornosť. Rozhodujúcim faktorom tu bola predovšetkým paranoidná imaginácia politického nepriateľa štátu – v ČSR napr. ľudovcov, titovcov, londýnerov, sionistov a hlavne aktuálnych skrytých zradcov v strane. Uvedené tabu, rozvinuté najmä v 50. rokoch agendou likvidácie politických odporcov, fungovalo aj z hľadiska tematickej orientácie slovenskej kinematografie (napriek výnimkám) až do konca komunistického režimu.

Koncom 60. rokov sa rozširovala a prehľbovala reflexia zločinov a právnych deformácií komunistického režimu v Československu, najmä z obdobia do „odhalenia kultu osobnosti“. Pribúdali oficiálne správy o zneužívaní právomocí v justícii, o nezákonných postupoch Ministerstva národnej bezpečnosti i ŠtB (t. j. tajnej politickej polície), o výsadnom postavení ruských poradcov, zavádzajúcich aj u nás prax podozrievania každého občana ako potenciálneho nepriateľa – pričom vyvolaný strach ho ideálne viedol k poslušnosti. („Vytvoril sa taký systém, v ktorom si žiadny občan v Československu nebol istý svojou budúcnosťou a svojím životom.“) Vlna svedectiev o jednotlivých prípadoch (K 231), odkrývanie techník vyšetrovania (fyzického i psychického týrania), ako aj snaha o rehabilitácie nespravodlivo súdených kulminovali v roku 1968 – viditeľné sa stali prostredníctvom tlačenej médií, ako aj stále odvážnejších programov Československej televízie (reportážna *Zvedavá kamera*, diskusný program *Medzi nami*).

Z hľadiska slovenskej filmovej tvorby sa medzi najvýraznejšie príspevky tohto demaskovania justičných omylov i zločinov radia dva krátkometrážne, čisto väzenské filmy odkazujúce na politické procesy 50. rokov – dokument *Leopoldovská pevnosť* Ladislava Kudelku a hraná experimentujúca rekonštrukcia

prípady z dielne TFT ...*A sekať dobrotu!* Petra Solana (obe 1968). „Odhalovací pátos“ (Branko) sa u Kudelku vyjavuje v odvážnom prieskume a odkrytí dovtedy neukázaného, temného územia výkonu dohľadu a trestu – samoväzba, určená na „zabíjanie ľudskej osobnosti“ (Pondělíček), sa v tejto bašte režimu príznačne volala mlyn. Ako miesto činu ju v spojení s obrazmi zo súčasnej väznice usvedčujú hlavne autentické výpovede známych svedkov (E. Goldstücker, ale aj A. Mach a ďalší).

Petrovi Solanovi, na strane druhej, nešlo o dokumentárne pôsobenie autenticitou miesta, aj keď film nakrúcal v priestoroch skutočného väzenia v Nitre. Rozpoznávacím znakom viacerých Solanových filmov je analytické *studium* človeka prostredníctvom uzavretého priestoru (koncentračný tábor, hotel, bar, byt, vyšetrovňa polície). Lokačná sústredenosť je pre Solana najefektívnejším prostriedkom priblíženia sa k Človeku. V článku *Analýza uzavretého priestoru* (1969) posilňuje Jan Dvořák túto stratégiu veľmi presne: „Uzavren do čtyř stěn ztratil filmový hrdina schopnost „vstupovat“ do stále nových zápletek; chtěl nechtěl musí „s pravdou ven“... Analýza jednání a analýza vztahů mezi lidmi není potlačována ničím odvážejícím, směřuje k introspekci.“ Film ...*A sekať dobrotu* sa takmer celý odohráva v uzavretom priestore *par excellence* – vo väzenskej cele. Solan sa v ňom zameral predovšetkým na evokáciu vnútorného/duševného rozvratu jednotlivca – ženy, ktorá po náhlom odvečení a uväznení stratí vyššie spomínanú *istotu života*.

Podnetom k filmu sa stala osobná skúsenosť známej predstaviteľky pražskej nemeckej literatúry Lenky Reinerovej, ktorá v najznámejšom väzení ŠtB v Prahe-Ruzyni bezdôvodne strávila 15 mesiacov (aj keď ako prvorepubliková novinárka, Židovka a manželka Juhoslovana mala ideálny profil politicky nespôhlivej). Fragmenty z jej pamätí spracoval scenárista Tibor Vichta už v roku 1965 do podoby literárneho scenára s pôvodným názvom *Ulica voňala letom*. Film sleduje vyšetrovanku 2814 (Milena Dvorská) v priebehu jedného – ako sa ukáže náhle posledného – dňa jej väzby. Solan sa už počas nakrúcania v lete 1968 nepotreboval venovať ukazovaniu krutosti danej väznickej praxe. Zároveň však v obraze i zvuku poukazuje na tie jej „skutočnosti“, ktoré umožňujú aspoň čiastočne nahliadnúť psychický otras uväznenej: izolácia v samoväzbe, dezorientácia zakrývaním očí, neustály dohľad

dozorcu, prevrátenie dňa a noci zapínaním svetla a hlasnej hudby (prevrátenie fungovania života/sveta v obraze vyjadruje aj „preskakovanie“ z pozitívu do negatívu obrazu a naopak). Pre Solana bol ale najpodstatnejšia Reinerovej schopnosť reflexie bezvýznamných úkonov v cele, dôraz na pocitovosť, ženské vnímanie situácie (upokojuvanie sa pripomienkami rutiny každodenných rituálov – česanie, umývanie, parfum). V neustálom vnútornom monológovi vyšetrovanky počujeme úzkosť jej samoty. Neustále detailné snímanie, najmä jej tváre, ešte viac sužuje divácku predstavu. Cela sa stáva jej hlavou, do ktorej každú chvíľu niekto pozerá, monitoruje čo sa v nej deje. Metafora videnia – dohľadu, kontroly, ale aj jeho nepreniknuteľnosti – je tu kľúčová: celý film sa začína extrémnym detailom zrenice jej oka strachu, oko moci sa následne sprítomňuje cez oko dozorcu v kukátku dverí. Moc pritom ostáva až do jej prepustenia anonymná – kamera nám ju sprostredkovaná len fragmentárne, najčastejšie zábermi na oko, nohy, resp. ruku s obuškou. Na strane druhej je „sloboda“ jej videnia, ktoré dozor nedokáže nahliadnúť – jej falošné projekcie (čo mohla, ale nemala odvahu urobiť, čo jej urobila oni), flashbaky, prípadne predstavy na bielej stene cely.

Po zistení omylu ju tajní opäť len tak odvedú *von*, do parku. Sú milí (technika „priateľského postoja vyšetrovateľa“; Pondělíček), uvedú ju do celkom inej reality – hovoria o smrti Stalina, Gottwalda, menovej reforme – a nechajú odísť. V jej hlave sa svet, akokoľvek krásny, stal celou („už sa ich nezbovím“), v ktorej sa musí neustále kontrolovať a „sekať dobrotu“, pretože ju niekto sleduje. Solanov krátky film o *uzavretí* človeka do seba, do orwellovského života v strachu a otupenosti, je tak neúprosnu diagnózou stavu jednotlivca i spoločnosti.

—
MARTIN KAŇUCH

1 Antonín Kratochvíl, *Žalují I. Stalinská justice v Československu*. Praha: Dolmen, 1990, s. 17. K téme pozri aj Karel Kaplan, *Nebezpečná bezpečnost*. Státní bezpečnost 1948–1956. Brno: Doplněk, 1999.

Prístup režisérov k tomu, ako dostať na filmové plátno autentickejšie herecké prejavu je veľmi individuálny a Juraj Krasnohorský naznačil aspoň niekoľko možných metód. V druhej polovici večera premietal ukážky z filmu Roberta Bressona, ktorý si do svojich filmov vždy zámerne vyberal úplných nehercov a dával ich do situácií, kde im nevysvetľoval žiadnu psychológiu postavy, celkový zámer, iba im dal základné pokyny odkiaľ kam majú ísť, kam sa majú pozrieť, čo majú povedať. Išlo mu o čistou mechanizáciu pohybov a ich neustálym opakovaním sa mu podarilo dosiahnuť to, že nepôsobia mechanicky, ale reálne. Po nakrútení obrazu ešte nahral osobitne hlas, kde nútil hercov, aby svoje texty hovorili bez intonácie či emócií³.

Inú metódu používal napríklad Jean Renoir. Na začiatku režisér s hercami analyzuje text a hľadajú spoločne jeho vnútornú štruktúru a význam. Text sa číta tak, akoby nemal mať žiaden zmysel a postava sa vytvára v procese ako kombinácia hercových vlastných črt a niečoho, čo pridá režisér. Po tejto prvotnej práci, ktorú spravia herci spolu s režisérom, môžu herci, ak je na to čas, ešte ďalej dotvárať postavu pri nakrúcaní, pridávať rôzne detaily, čo ju posúva ďalej. Tu už však majú určité obmedzenia kvôli kamere, svetlám, obmedzenému počtu opakovaní záberov a pod.

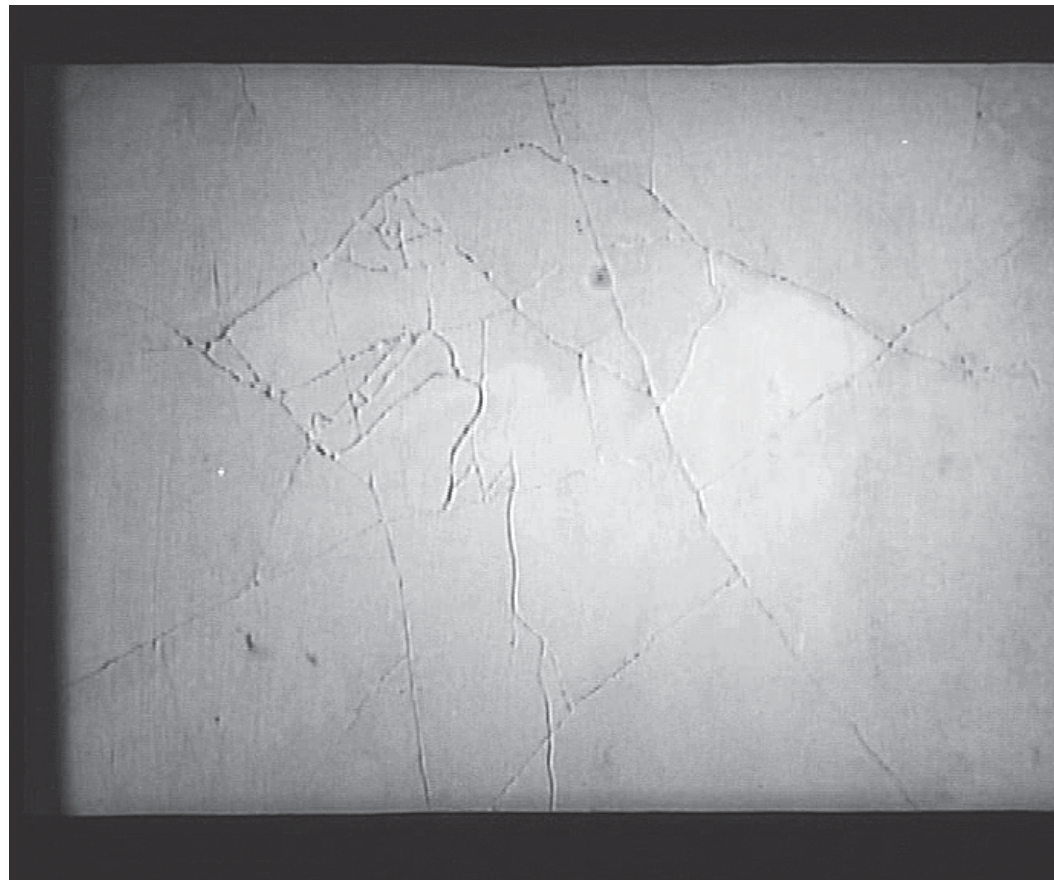
Mnoho režisérov vytvára filmový priestor umelo, manipulatívne. Celý priestor, ktorý zachytáva kamera a je vidieť zarámovaný

filmovým plátnom, je fikcia. Okolo tohto priestoru je štúdio, štáb, technika. Iná skupina režisérov dáva prednosť autenticite reálneho priestoru, do ktorého zasadia hercov a snažia sa zachytiť realitu často až dokumentárnou formou. Ale zámer režisérov je ten istý – aby výsledok bol uveriteľný, autentický.

Ako povedal Martin Hvišč, existuje množstvo hereckých techník. Jediná možnosť je preštudovať si ich a povyberať si z toho, čo je človeku blízke. Ak je režisér predurčený na to, aby bol režisérom, má v sebe svojskú techniku vedenia hercov, len ju musí v sebe objaviť.

—
KATARÍNA GALLOVÁ
(koordinátorka projektu KINEČKOlab)

- 1 KREATER je divadelný festival orientovaný na site specific tvorbu, spojený s filmovou tvorbou, koncertnými produkciami, letným kinom a výstavou fotografií.
- 2 LDF – literárno-dramaticko-filmový kurz.
- 3 Svoju predstavu o herectve formuluje Robert Bresson v knihe *Poznámky o kinematografe*.



Záber z filmu ...*A sekať dobrotu!*

Jeden musí z kola von

Tinker Tailor Soldier Spy
Tomas Alfredson, 2011

Studená vojna bude vždy ponúkať vďačné námety – má jasné rozloženie síl. Jedni sú z východu, druhí zo západu, jedni sú dobrí, druhí zlí. A naopak. Šachovnica Európy sa stihla za tých štyridsať rokov poriadne zodrať, pričom každá jedna partia určila a pokrivila nejuden osud.

Spy Fiction síce nie je doménou sveta rozdeleného na Východ a Západ, no práve železná opona tento druh žánru rozvinula do plného efektu. Z muža v čiernom plášti, ktorý za rohom odpočúva vojenské tajomstvá a za opaskom má dýku s otrávenou čepeľou, sa medzičasom stalo kliše. Moderný špión musí byť natoľko nenápadný, aby svojmu kryciemu príbehu uveril dokonca aj on sám, tajné služby disponujú stále modernejšími technológiami, vojnový chaos musel ustúpiť oveľa elegantnejšiemu súboju náznakov. Katastrofické scenáre hraničiace s vedecko-fantastickými námetmi boli súčasťou bežného života na oboch stranách opony. Novým hrdinom už nebol vojak, ani superman, stal sa ním agent. Na tomto úplne základnom koncepte si dobre zaryžovala frančíza Jamesa Bonda. Neohrozený mačo presne vedel koho má kedy zneškodniť, prekážky zdolával so šarmom jemu vlastným a ženy mu padali k nohám. Dievčenské meno jeho mamy bolo „Akcia“ a touto vetvou v rodokmeni sa vydával aj Ian Fleming¹, aj EON².

„Cirkus je ako špiónska hra. Nič nie je také, ako sa zdá a väčšinou je to horšie.“

(Harry Palmer, *Midnight in St. Petersburg*)

Odpoveďou na Bonda mal byť Harry Palmer. Paralelná séria (paradoxne) od producenta bondoviek sa však dočkala iba troch pokračovaní a dvoch ponášok³. Harry Salzman v nej ponúkol agenta, ktorý nemá peniaze, namiesto cestovania po exotických lokáciách vypisuje formuláre v preplnených kanceláriách. Jeho úlohou nie je zničiť tajný úkryt šéfa medzinárodnej superzločineckej organizácie, ale zistiť, kto s kým a akú hru vlastne hrá. Hoci Len Deighton, autor literárnych predlôh, opisoval svoje skúsenosti z pôsobenia v informačných agentúrach, intrigami prešpikovaný dej mal vo svojej pravdepodobnosti stále bližšie k Bondovi ako k realite.

Tinker, Tailor
Soldier, Sailor
Rich Man, Poor Man
Beggan Man, Thief

Tinker, Tailor, Soldier, Spy je dielom tichého Brita Johna le Carrého. Ťažko povedať, či sa ako autor špiónažných románov (ktorý tiež pôsobil v tajnej službe), zviezol na popularite žánru. Jeho jazyk a zmysel pre detail ho však nesporne postavili na prvé miesto. Le Carrého agenti neoplyvajú šarmom Bonda, alebo nadhľadom Palmera. Sú to obeť studenej vojny na hranici životného krachu, ktorí viac ako všetky tajné služby sveta nenávidia samých seba a preto pre jednu z nich pracujú. Tak vznikol Špión, ktorý sa vrátil z chladu⁴, ktorý svojím mrazivým polemizovaním o zákulisných hrách Východu a Západu, postupným odkrývaním ktorá strana je vlastne o krok vpred, a najmä vykreslením „tých dobrých“ ako rovnakých (ak nie horších), zbažil špiónske historiky všetkej romantiky a hodil ich na premrznutú ulicu, či do labyrintov zatuchnutých kancelárií.

Taký je aj George Smiley, hlavná postava románu Tinker, Tailor, Soldier, Spy. Snúbi sa v ňom gentleman zo starej školy s obyčajným zraniteľným človekom, ktorý nepozná nič iné ako zodpovednosť, a radšej dva razy rozmýšľa a aj tak si pomyslí svoje.

Celá le Carrého tvorba je záležitosť nesmierne britská a keďže sa stal takmer nedotknutelným spisovateľom, adaptácie jeho románov a noviel boli vždy pod drobnohľadom celej čitateľskej verejnosti. Na Tinker, Tailor, Soldier, Spy – mnohými považovaný popri Špiónoch, ktorý sa vrátil z chladu za jeho najlepšie dielo – si trúfla jedine BBC. Miláčika publika Smileyho stvárnil v sedemdielnej⁵ minisérii Alec Guinness. Väčší priestor umožnil ukázať z príbehu všetko podstatné. No pri filmovom spracovaní bol Tomas Alfredson postavený pred neľahkú úlohu: komplexný dej plný zvrátov vtiesnať do dvoch hodín. Veď:

Píše sa rok 1973. „Control“, vedúci britskej tajnej služby „Circus“ zisťuje, že na najvyšších miestach si choval na prsiach hada – jeden z jeho priamych podriadených je sovietsky agent⁶. Control vyšle agenta do Budapešti⁷, kde má prebrať od vysoko postaveného generála informácie o tomto nastrčenom „Krtkovi“. Agent je však odhalený, Control a jeho pravá ruka George Smiley dostávajú výpoveď. Circus je pod novým vedením, no po stále väčšom úniku informácií je Smiley poverený zradcu odhaliť. Smiley skladá útržky z výpovedí, odhaluje nové skutočnosti a z detailov, ktoré spolu zdanlivo nesúvisia, sa snaží vinníka usvedčiť. Všetko bez vedomia samotného Circusu. Táto procedúra trvá a trvá a nitky sú stále dlhšie a dlhšie a zamotanejšie. K jednotlivým stopám sa dostávame cez flešbky vo forme výpovedí bývalých zamestnancov, agentov, ktorí sú aj doma nútení žiť v anonymite a častí spisov, či telefonátov až...

Manželský pár scenáristov Bridget O'Connor a Peter Straughan si z predlohy zobrali iba kostru. Milovníci trojitých a štvoritých zvrátov si aj v tejto podstatne okresanej verzii prídu na svoje. Scenár totiž nielenže minimalizuje dej, dokonca sa zámerne venuje zdanlivo nepodstatným Smileyho činnostiam. Z nich však cítiť jeho stoické uvažovanie a tieto situácie začnú „hrať“ až keď sa Smiley na chvíľu začne venovať hľadaniu indícií aj navonok – pre diváka. Z takto predkladaných indícií si dokážeme abstrahovať Smileyho vnútorný (naraz nesmierne bohatý) svet, ako aj ďalšie indície a spolu s nimi veľmi elegantne podané aj spomínané zvraty.

Gary Oldman (Alfredsonov George Smiley) v rozhovoroch niekoľkokrát spomenul, že vyrovnáť sa Alecovi Guinnessovi je pre neho výzvou „zabiť draka“. Najťažšie je rozprávať príbeh mlčaním. Kým pre Aleca Guinnessa je táto poloha samozrejmosťou, „mladý“ Oldman musel úplne zmeniť svoju doterajšiu povest' relatívne „akčného“ hrdinu. Namiesto Sida Viciousa (Sid a Nancy), či hlavného zločincina (Air Force One, Piaty element...) sa musel herecky vydať úplne odlišným smerom. Jeho hľadanie uprostred paranoje, ktorá vládne medzi (aj bývalými) zamestnancami Circusu, muselo byť presné. A práve presnosť a „úspor- nosť“ v pátraní Georgea Smileyho je zakódovaná aj v komponovaní záberov, či práci s kamerou. Podobne ako Oldman často pozoruje dianie okolo seba, Alfredson nerozptyľuje diváka zbytočnými efektmi a manierizmom. Tiché snímanie predmetov, chodieb, strohé exponovanie postáv a prostredí iba zosobňujú napätie, do ktorého je celý príbeh zasadený. Réžiou, tempom a kompozíciou sa Alfredsonovi podarilo objaviť nálady, v ktorých sa príbeh ukáže ako najdramatickejší.

Smileyho metódou práce či životným cieľom je zostať nepovšimnutý. Je na prvý pohľad takmer nezázivnou postavou (keď sa mu napr. rozpadne manželstvo, tento fakt jednoducho prijme). No práve táto túžba na seba neupozorňovať, je zdrojom všetkého napätia. Smiley je pánom tichej časti sveta

kontrašpiónáže, paranoidné situácie v sa v jeho prítomnosti menia na nekonečné a nervydrásajúce a väčšinou si v nich dokáže zachovať chladnú hlavu iba on sám. Oldmanov herecký a Alfredsonov režijný vklad sa dopĺňajú. Zbytočne sa nesmejú, nepreháňajú, nekričia, no hneď ako zvýšia tón, ide z nich strach.

TTSS, keďže je zasadený do sedemdesiatych rokov 20. storočia, vychádza z ich filmovej estetiky. Retro tu nie je účelom, ale prostriedkom, nostalgia za módou, predmetmi, či spôsobom života tu nemá priestor. Nemá ambíciu hovoriť o sedemdesiatych rokoch, ale priamo sa v nich nachádzať a tým pádom využívať kánon ich spôsobu filmového rozprávania. Toto ojedinelé spracovanie si vybudovalo zaslúžený rešpekt a keďže TTSS je prvou časťou le Carrého „trilógie Karla“⁸, Alfredson, Oldman a zvyšok štábu sa vraj ešte plánujú raz stretnúť.

—
HLUK

1 Ian Fleming, autor literárnych predlôh s Jamesom Bondom.

2 EON - spoločnosť, ktorú živia práva na Jamesa Bonda.

3 Posledné dve „palmerovky“ sa odohrávali v postsovietskom Rusku, Harryho hral stále Michael Caine, platila to údajne ruská mafia a išlo to rovno na video.

4 The Spy Who Came In From The Cold, 1965, r. Martin Ritt.

5 V americkej TV distribúcii bola séria skrátená na 6 častí, niektoré motívy museli ísť von. Dôvod neznámy.

6 Inšpirované skutočným prípadom zo 60. rokov, tzv. kauza Kim Philby.

7 Aj v knihe, aj v BBC verzii sa táto epizóda odohráva v Brne.

8 Alfredsonovi na Budapešti ušetril koprodukčný rabat 20 %.

9 Tinker, Tailor, Soldier, Spy / Honourable Schoolboy / Smiley's People.

12 -
Sute

ŠPIONÁŽNA PARANOJA S ALBERTOM IGLESIASOM

Alberto Iglesias - *Tinker Tailor Soldier Spy*

vyšiel pod značkou Silva Screen Records
dostupný od 3. októbra 2011, USA
MP3 predajné aj na www.amazon.com

OSEM NAJLEPŠIE VYMYSLENÝCH ŠPIÓNŮV

Alec Leamas

Le Carré mu venoval iba jeden príbeh. No zvraty a zákulisné hry, do ktorých ho dotlačil, ho zaradili na prvé miesto nielen v tomto rebríčku.

George Smiley

Tichý, pokorný Brit so železnými nervami. Nemusí vedieť strieľať, aby kvôli nemu tuhla krv v žilách.

Harry Palmer

Ťažko sa nájde niečo dokonalejšie ako cynický adept na basu, pred ktorou ho zachránila iba služba Jej Veličenstvu. Akčnejší ako Smiley, civilnejší ako Bond.

James Bond

Definoval romantiku žánru tak dlho, až sa ním stal. Karel Gott o ňom zložil pesničku a barmani z celého sveta nehovoria kombinácii martini s vodkou inak.

Max Otto von Stierlitz

Sovietska odpoveď na Jamesa Bonda. Rus s geniálnymi dedukčnými schopnosťami, ktorý na pohľad zistí úplne všetko. Akurát toho veľa nepovie. Ale my vieme, že on vie.

Jiří Hradec

S majorom Zemanom robili koncom štyridsiatych rokov poriadky v československom pohraničí. Jirka sa nakoniec osvedčil ako tajný agent, ktorý nakoniec vyhodil do vzduchu trezor pomocou vybuchujúceho pomaranča.

Lemmy Caution

Agent FBI francúzskeho pôvodu, výsledok fascinácie Francúzska americkou kultúrou. Požičal si ho aj Godard. Dva razy.

Derek Flint

Jediná paródia na špiónske filmy. Od Lemmyho Cautiona sa líši iba tým, že si ho Godard nepožičal.

Paranoja je podľa slovníkovej definície duševná porucha vyznačujúca sa chorobnými predstavami o vlastnom ohrození alebo stihomamom. Takmer každý z nás aspoň raz pocítil jej symptómy a následnú konfrontáciu reality a nervózneho ilúzie. Aké môžu byť motívy mysle na jej vytváranie? Nedôvera, úzkosť, myšlienky uzavreté do bludného kolotoča brnkajúce na citlivú „strunu“ podvedomia? So zakrádajúcim sa strachom a nebezpečenstvom sa pohrávajú mnohé soundtracky, medzi najvýznamnejšie môžeme zaradiť diela Bernarda Herrmanna k hitchcockovkám. Najnovším z nich je hudobný sprievod k filmu *Tinker Tailor Soldier Spy* od španielskeho skladateľa Alberta Iglesiasa.

Kompozíciu otvára skladba *George Smiley* v jazzovej a pochmúrnej nálade. Ako inšpiráciu Iglesias použil hlavnú postavu viacerých románov Johna le Carého a jeho tajomnosť, pričom v tejto adaptácii si ho zahral Gary Oldman. Trúbka, bicie, klarinet a klavír sa vynárajú z clivého ticha občas podfarbené o husľové slučky, ktoré majú v neskorších častiach albumu výraznú pozíciu. Howard Shore podobnými prostriedkami znepokojoval divákov Fincherovho trileru *Hra* v roku 1997. Špiónážne tóny od Iglesiasa pripomenú aj jeho starší kus, *The Constant Gardener*, alebo na Oscara nominovaný sprievod Thomasa Newmana k filmu *The Good German*.

Úvodnú skladbu nahradí krátky klavírny aranžmán *Treasure*, ktorý predznamenáva hlavný hudobný motív albumu. Paranoja sa do mysle zakráda aj počas nasledujúcich minút a poslucháč môže upadnúť do jemnej letargie až depresie. Soundtrack úspešne sťahuje poslucháča z reality do iluzórneho podhubia neistoty.

Struny napätia Iglesias prevetrá v skladbe *Polyakov*. Dovtedy nenápadná kulisa sa mení na agresívneho a znepokojivého manipulátora. Husle sa s poslucháčmi nepríjemne hrajú. Ani skladba *Safehouse* neponúkne bezpečie pokoja. V jej polovici sa ozve znervozňujúce husľové kvílenie. Depresia dolieha ešte ťažšie v nežnej *Tarr and Irina*, ktorá oproti predchádzajúcim skladbám pôsobí kontrastne.

Strach vrcholí v päťminútovom tracku *Esterhase*, nazvanom podľa ďalšieho z filmových agentov a vnucuje obsesívnu úzkosť. Náhlivé husľové slučky, sláky pridávajú na náhlivosti a šoku. Iglesias následne nespomaľuje, zhusťuje hudobnú konštrukciu, aby nechal poslucháča vydýchnuť. Ukončí ju šepkajúcim hlukom. V *Control and Westerby* sa ozve aj elektrická

gitara, na niekoľko momentov pôsobí príjemne uvoľňujúco, kým sa do kompilácie vrátia husle.

Desivo pôsobí aj klarinet, ktorý sa ozýva na rôznych miestach soundtracku. Významné postavenie má v *Circuse*, ktorý predznamenáva nešťastný koniec celej kompilácie a mimochodom ide o krycie pomenovanie britskej spravodajskej služby MI6. Posledné dve skladby gradujú finále príbehu. *One's gone* obsahuje skvelú akčnú pasáž, kde z predbiehajúcich sa hudobných nástrojov vychádza víťazne duniaci klavír. Album uzatvára eponymná skladba *Tinker Tailor Soldier Spy*, ktorá vyvrcholí hudobnú temnotu, až sa vnorí do tragickej ódy s jazzovou podchuťou.

Iglesias nikdy nepatrí medzi skladateľov, ktorí by sa snažili prehlásiť film. Jeho soundtracky sú smerované zväčša subjektívne, a teda sa vtulujú do postáv príbehov, kreuujú citlivé ponorenie sa do psychológie. Na poli hudby sa etabloval komponovaním pre balet a preslávil sa najmä spolupracou s Pedrom Almodóvarom, pre ktorého je viac-menej dvorným skladateľom. Tento rok prispel aj sprievod k jeho „hororu“ *Koža, v ktorej žijem* a to dokonca bez toho, aby skĺzol do nudného „hororového výzgačstva“, na ktoré sme z Hollywoodu zvyknutí (napr. od Marca Beltramiho, alebo Johna Ottmana). Na prácu k *Tinker Tailor Soldier Spy* ho možno determinoval úspech soundtracku *The Constant Gardener*, ktorého dej vychádzal tiež z románu Johna le Carého. Ten mu ako prvému spomedzi španielskych skladateľov tiež priniesol nominácie na Oscara a ocenenie BAFTA. Oproti novému soundtracku obsahoval viac bubnových, rytmických a folklórnych prvkov, ktoré súvisia s umiestnením filmu do Afriky. *Tinker Tailor Soldier Spy* je zasadený do temného prostredia Európy počas studenej vojny, a teda si zaslúži jemnejší, chladnejší prístup.

Hlavným atribútom Iglesiasovej hudby zostáva práca s atmosférou, bez experimentov a hlukových strašidiel. Čo zároveň môže byť nebezpečné pre nervózne povahy.

—
MAREK HUDEC





Výstava Vanity: Leon Levinstein, New York City, 1966, © Leon Levinstein, majetok Staley-Wise Gallery, NY

KUNSTHALLE Wien

Zopár poznámok o inštitúcii, aká nám stále chýba

Zo slova „kunsthalle“ sa na konci roku 2011 stalo zaklínadlo a nočná mora nejedného slovenského kultúrneho aktivistu. Téma nevychladla ani začiatkom nového roka, aj v januári stále pribúdajú nové blogy a články v denníkoch. Kinečko sa rozhodlo prispieť k tejto debate, a priniesť čitateľom krátky vhlád do problematiky inštitucionálnej „správy“ súčasného umenia.



Kunsthalle Wien © Foto: Gregor Schweinester

Nerada by som sa podrobne rozpisovala o prešľapoch ministerstva kultúry, netransparentných praktikách v kruhoch našej politickej elity (kam tento prípad určite patrí, hoci je zrejme len jedným z tých menších), alebo rozvážala takmer pätnásť rokov márných snáh o zriadenie slovenskej verzie štátnej inštitúcie zameranej na aktuálne prejavy vizuálneho umenia. Tieto postupy prenechám radšej aktivistom, a nespočetným „rýchlejšími“ médiám, ako sú internetové denníky a blogy¹. Rada by som sa však zblízka pozrela na jednu zo „vzývaných“ zahraničných inštitúcií – Kunsthalle vo Viedni, a jej aktuálny program².

Takýto text sa samozrejme neobíde bez niekoľkých historických faktov. Mnohým dobre známa viedenská Kunsthalle bola založená v roku 1992 pod správou mesta Viedne. Spočiatku dočasne fungovala v priestoroch mierne kontroverznej žltej budovy v tvare lodného kontajnera na Karlsplatz, niektoré akcie boli organizované v provizóriu v budúcom novom sídle. V máji 2001 sa definitívne presunula do rekonštruovaných priestorov bývalých cisárskych stajní v MuseumsQuartier, kde okrem Kunsthalle sídli aj MUMOK a Leopold Museum. Na Karlsplatz má Kunsthalle druhý priestor, sklený novopostavený pavilón – „project space“. Cieľom Kunsthalle je predstavovať aktuálne podoby súčasného svetového aj rakúskeho umenia, hlavne v médiách fotografie, videa, inštalácie a mediálneho umenia. Kunsthalle vo Viedni nedisponuje žiadnou stálou expozíciou ani zbierkou³, ak teda nerátame konzistentný a prehľadný videoarchív (Ursula Blicke Videoarchive), prístupný pre verejnosť v suteréne hlavnej budovy v Museums Quartier⁴. Z archívu budovaného od roku 2006 je každý mesiac kurátorský vybrané jedno video, ktoré je predstavené v podobe výstavy/premietania, spoločne so sprievodným kurátorským textom.

Kunsthalle som prvý raz navštívila v roku 2002. Vtedajšia výstava japonskej umelkyne Yayoi Kusama bola pre mňa, vtedy ešte laického diváka, spektakulárnym šokom. V monumentálnom priestore plnom obrovských bodkovaných balónovitých objektov a psychedelických farebných miestností by som vtedy najradšej ani neodišla. Z ďalších výstav

si veľmi jasne vybavujem napríklad retrospektívu Louise Bourgeois, alebo dve výstavy zamerané na veľké celky predstavujúce kultúrne fenomény 20. storočia – na psychedelické umenie orientovanú *Summer of Love* alebo *Punk. No One is Innocent*. Na ten punk som zobrala aj mamu, a bola nadšená.

Na začiatku roku som sa do Kunsthalle vypravila po dlhšom čase. Moja návšteva bola trochu účelová – chcela som si pripomenúť, čo je taká Kunsthalle vlastne zač, a prečo za ňu tak veľmi bojujeme. Išla som tam aj napriek tomu, že aktuálny výstavný program ma na prvý pohľad veľmi nelákal – obe výstavy v budove v MuseumsQuartier boli venované móde a jej vzťahu k umeniu. Výstava s názvom *Vanity* na hornom poschodí predstavila sériu módnych fotografií zo zbierky F. C. Gundlacha, ktorý sám je módnym fotografom. Približne 200 diel datovaných od dvadsiatych rokov minulého storočia až po súčasnosť bolo usporiadaných v chronologicky radených cykloch, ktoré ilustrujú vývoj ideálov (nielen) krásy a ženskosti v tomto období. Séria bola zakončená trendom posledných rokov – prvým z populárnych „street style“ blogov a kolážou z obálok obľúbeného módného časopisu. Nikdy predtým by mi nenapadlo, že takúto výstavu vôbec dokážem oceniť. Fotografie sa však pohybovali na veľmi nejasej hrane medzi konzumom a progresívnym vizuálnym umením, a spochybňovali zažitú vnímanie módnej fotografie ako výhradne popkultúrneho žánru. Mnohé by pohodlne zapadli do výstav súčasného umenia, a mnohé by na ňom vyslovene kričali svojou kreativitou a často veľmi konceptuálnym prístupom. Popularita témy nezakryla mnohovýznamovosť diel ani celej výstavy, ktorá dokázala uspokojiť aj veľmi náročného diváka. Ten sa tam však, samozrejme, musel prebijať zástupmi „nastajlovej“ mládeže, z ktorej nezanedbateľná časť v túto januárovú sobotu rozprávala po slovensky. Publikum by teda bolo, a zrejme aj u nás.

Druhá výstava, ktorej téma bola veľmi strategicky zvolená ako polemika s výstavou na poschodí, mala názov *No fashion, please!*. Ukázala súčasnú svetovú fotografickú a mediálnu scénu, ktorá naopak módu často odmieta alebo kritizuje, a hľadá alternatívne vnímanie

rodu, tela, oblečenia, a spoločenského statusu, ktorý tieto prvky generujú. Výstava kurátora Petra Weiermaira bola zostavená z 19 samostatných autorských celkov. Diela umelcov, ako Chan-Hyo Bae, Matthias Herrmann, Sandra Mann, Steven Cohen, Viviane Sassen, Leigh Bowery a ďalších, sú jasne zakotvené v body-arte. Nesú prvky osobnej mytológie a rituálov, dnes už celkom prirodzenej transformácie rodovej identity, a fetišizácie tela a jeho obrazu. Na výstave bolo možné vidieť strojené fotografie ázijských žien v historických kostýmoch európskej šľachty, nahé škaredé telá v nečakaných domácich situáciách alebo série premietaných, nepekných a gýčovitých fotografií v absurdných kombináciách, ktoré otvorene kritizovali svet módy. Výstava začala textom a končila videom piesne dvojice *queer* hrdinov Martin & The evil eyes of Nur. „*Beeing sexy being sweet, showing muscles, showing teeth...*“

Napriek vysokému profesionálnemu štandardu viedenskej Kunsthalle by sa jej výstavy a ich témy dali označiť za divácky veľmi populárne, ktoré dokážu osloviť veľmi široké publikum. A nie sú také elitárske a nepochopiteľné, ako často bývajú výstavy súčasného umenia u nás. Oproti Viedni máme vo vizuálnej kultúre 20-ročný časový sklz. Ani na záver nebudem písať o tom, že do takejto inštitúcie investovať verejné prostriedky sa oplatí aj z ekonomického hľadiska, a že je to nevyhnutné. Fakt, že politici robia chybné rozhodnutia o našej kultúre, už automaticky považujem za akýsi zúfalý východiskový stav nula. Myslím si však, že aj na druhej strane sporu, v prístupe našich popredných kurátorov a umelcov, je ešte čo vylepšovať a meniť, a nedá sa vyhovárať len na nedostatok financií a politiku. Nielen naši politici, ale aj my opäť môžeme (trochu závistlivo) hľadať poučenie aj vo Viedni. V každom prípade, netreba si zúfať, doména *kunsthalle.sk* je už dávno zaregistrovaná⁵. A pred časom už začala fungovať, a to celkom mimo všetkých prebiehajúcich sporov či vládnych štruktúr, a dokonca aj mimo Bratislavu. Dávam tomuto projektu vysoké šance!

—
GP

Vanity

21. október 2011 – 1. apríl 2012, KUNSTHALLE Wien, Hall 1

No fashion, please!

10. november 2011 – 29. január 2012, KUNSTHALLE Wien, Hall 2

1 Najúčelnejšou aktivistickou snahou na poli kultúry a vizuálneho umenia je iniciatíva Dvadsať rokov od nežnej neprebehlo, ktorá okrem iného na svojich stránkach predstavuje kauzu kunsthalle od jej počiatkov v 90. rokoch. <https://sites.google.com/site/dvadsatrokovodnezne>
Skupina zaktivizovaných kultúrnych pracovníkov odoslala dva razy svoje požiadavky priamo na MK SR a ďalších politických predstaviteľov. Tie boli zverejnené a podporované na portáli changenet.sk. Z blogov spomeniem konkrétne dva konzistentné príspevky kunsthistoričky a kurátorky Diany Majdákovej <http://majdakova.blog.sme.sk>

2 www.kunsthallewien.at

3 Niektoré výstavné priestory, označované ako „kunsthalle“, však zbierky majú. Napríklad Zachęta vo Varšave má veľmi kvalitnú zbierku umenia mapujúcu hlavne poľské umenie od šesťdesiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť.

4 www.ursulablickevideoarchiv.com

5 <http://kunsthalle.sk>

Póza Krimo

Film ako súčasť identity

Pavla Bednaříka sme spoznali na jednom zo žúrov 4 živlov v Banskej Štiavnici. Vtedy ešte bol umeleckým riaditeľom Letnej filmovej školy Uherské Hradište a Asociácie českých filmových klubov¹. Teraz už nie je, okrem bohatých skúseností disponuje aj nadhľadom nad situáciou v česko-slovenskej artovej distribúcii. Na PAFe v Olomouci sa nám podarilo urobiť s ním rozhovor nielen o systéme výberu filmov, ale zaujímal nás aj jeho pohľad na Asociáciu slovenských filmových klubov².



Pavel Bednařík

EP: Ako bývalý umelecký riaditeľ LFŠ a AČFK máš skúsenosti s distribúciou. Akým spôsobom a na základe čoho si filmy vyberal?

PB: AČFK a tak isto aj ASFK patria medzi netradičných distribútorov. Nevznikli ako obyčajná súkromná spoločnosť. Ich zakladateľmi sú filmové kluby, preto majú zložitejšie, ale aj demokratickejšie rozhodovanie. Majú odlišnú dvojúrovňovú štruktúru, kde jednou rovinou výberu je záujem filmových klubov o filmy, ktoré chcú a môžu si dovoliť premietat'. Druhou úrovňou je dramaturgická koncepcia, ktorá reaguje na trh a zohľadňuje aj vhodnosť zaradenia jednotlivých titulov do ponuky filmových klubov. Vždy hrala dôležitú úlohu intuícia. Nezabíhalo sa k takým filmom, pri ktorých síce môže byť splnené komerčné kritérium vrátenia nákladov, ale zároveň dochádza aj k zapredávaniu sa väčšinovému vkusu. Vyžadovalo si to najmä zvažovanie vhodnosti filmov pre kinodistribúciu, s čím je spojené aj definovanie pojmov, ako festivalový film a film určený pre kiná. Asociácie by mali svojím výberom reprezentovať štylovú, tematickú inakosť od bežnej kinodistribúcie³. Ako praktický príklad môže slúžiť znovuuvedenie filmu Jeana Cocteaua *Orfeus*⁴, ako aj film Krzysztofa Kieslowského *Dvojaký život Veroniky*⁵. Ide

o výnimočné filmy, čo si zaslúžia uvedenie v kine a sú klubové v pôvodnom zmysle, čiže určené pre obmedzenejší okruh ľudí a človeka, ktorý chodí do kina, čo sú demograficky ľudia vo veku 15 – 30 rokov, niekam posúvajú.

EP: Mohol by si ako externý pozorovateľ zhodnotiť ASFK?

PB: AČFK a ASFK spolu dlhodobo a intenzívne spolupracujú, čo je dobré, ale nie úplne ideálne. ASFK distribuuje väčšinu filmov od českých artových distribútorov. Sama, na základe vlastného výberu, uvádza jeden či dva filmy za rok. Čiže v jej výbere filmov neexistuje autonómia, vlastný tím vyberajúci filmy. Čiastočne to funguje cez Febiofest a Slovenský filmový ústav, ale akvizítor (alebo tím ľudí) – výkonný prvok, ktorý by na základe vlastného názoru reálne zháňal filmy a zabezpečoval ich distribúciu, chýba. ASFK, ktorá je akýmsi lievikom na filmy od všetkých českých artových distribútorov, sa spolieha hlavne na Čechov, ktorí nakupujú práva aj pre Slovensko a tie následne predávajú ASFK. Pre českého distribútora je to bonus. Ak sa dohodne so slovenskou asociáciou na odkúpení filmu, preplatí sa mu tým tretina nákladov. Na strane druhej, ak takáto dohoda neprebehne, film vôbec nemusí byť uvedený do kín nielen na Slovensku, ale ani v Českej republike. Pre ASFK

- 15

Porad' si sám

CHARACTER – Film Development Association Vás pozýva na

WORKSHOP MINIFÓRUM 2012 MARKETING A PREZENTÁCIA FILMOVÉHO DIELA ZAMERANÝ NA STRATÉGIIE FILMOVÉHO MARKETINGU A PREZENTÁCIE AUDIOVIZUÁLNEHO PROJEKTU

23. – 24. 2. 2012 FTF VŠMU Svoradova 2, Bratislava

LEKTORI:

Jean Luc Ormidres, FR – nezávislý producent, zakladateľ VoD platformy UniverzCiné

Tomáš Vaverka, CZ – režisér, kameraman, fotograf a grafický dizajner

Marta Lamperová, SR – vedúca Katedry produkcie FAMU Praha

Eudmila Machatová, SR – lektorka a trénerka profesionálnych mediálnych tréningov a prezentačných techník

Termín pre podanie prihlášok je predĺžený do 15. 2. 2012.

Vstup na prednášky je pre odbornú verejnosť, novinárov a študentov zdarma.

Informácie pre účastníkov programu a prihlášku nájdete na www.character-fda.eu.

Organizátori - kontakty:

Marta Lamperová, marta@character-fda.eu

Barbara Janinová Feglová, barbarka@character-fda.eu

Organizátor
CHARACTER
FILM DEVELOPMENT ASSOCIATION

Realizované s finančnou podporou
vf AUDIO VIZUÁLNY FOND

Partner podujatia
VŠMU
BRATISLAVA

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)

producentka
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
Pavína 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:

vf AUDIO VIZUÁLNY FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



Sledujte stránku www.kinecko.com

Nájdete na nej texty, ktoré sa nezmeslili do tlače alebo reakcie čitateľov na články v tlačenom Kinečku.

je odvaha na vlastnú kurátorskú činnosť najmä o strategickom rozhodnutí zamestnať človeka, akvizítora. Vzniká však otázka, či je takýto krok potrebný. Súčasný model závislosti od českých distribútorov funguje, šetria sa prostriedky a Česi majú viac skúseností aj kontaktov na takúto činnosť. Zrejme by bolo prínosné, keby sa ASFK touto cestou vydala, ale dokážem aj pochopiť, vzhľadom na veľkosť slovenského trhu, že tak doteraz neurobila. Aerofilms⁶ taktiež zvažovalo vybudovanie distribučnej siete na Slovensku, ale zatiaľ žiadne kroky nepodniklo, čo je možné chápať aj tak, že to nie je výhodné. Ďalším sporným bodom v rámci hodnotenia činnosti ASFK je uvádzanie filmov pol roka až rok po českej premiére. Na obranu tejto stratégie však treba uviesť, že podľa niektorých odborníkov je takýto postup lepší. Práve pri ňom film prechádza určitou skúškou času a oslobodzujú sa od komerčnej honby spojenej s premiérou. Pri komerčných tituloch prebehne masívna kampaň a dva, či tri týždne po premiére umierajú. Distribútor sa ďalej zaoberá už iba ich možným televíznym uvedením a vydaním DVD. Filmové kluby nabúravajú práve tento stereotyp naháňania sa za novotou či peniazmi. Len určitá komunita klubových divákov, najmä návštevníkov festivalov sleduje tento časový posun. Obyčajnému návštevníkovi filmového klubu je jedno, kedy film v kine uvidí. A informácie o artových filmoch tiež pendľujú dlhšie. Na druhú stranu, stratégia ASFK, sekať kúpené filmy a ich premiéry aj dvakrát mesačne, nie je dobrá, a to z dôvodu, že neposkytujú dostatočný čas divákovi na to, aby si svoj film našiel.

EP: Distribúcia je určite istým spôsobom väzenie. Tak podme sa chytať za slovíčka a skúsme nájsť tie pomyselné múry a mreže.

PB: Prvou stenou je nadvláda komerčnej tendencie, filmy si jednoducho musia zarobiť na distribučné náklady, preto sa artoví distribútori snažia urvať si z trhu, čo sú schopní. Je to väzenie ponuky pod tlakom. Funguje podpora z programu Media zameraná na európske filmy. Aj keď občas dochádza k jej zneužitiu, princíp na základe ktorého funguje, je správny. Na českej a slovenskej úrovni absentuje takáto legislatívna stratégia. Filmy, ktoré si zaslúžia štátnu formu podpory ju nedostanú, tie komerčne schopné ju dostanú, aj keď ju nepotrebnú. To by sa malo zmeniť. Ak je vybudovaná viac menej spravodlivá stratégia na úrovni Európskej únie, tak by to mohli dokázať aj štátne fondy. Nehovorím, že ide o korupciu, ale v súčasnosti pri výbere figuruje hlavne ľudský faktor. Systém v Čechách nie je úplne zlý, ale stali sa aj extrémne prípady,

ako napríklad štylisticky odvážne dielo *80 listov*⁷, ktorému bola viackrát odmietnutá podpora a bol z toho oheň na streche ministerstva kultúry. Určite si preto väčšiu podporu zaslúžia debutujúci európski režiséri. Diela Almodóvara alebo Triera sa zaplatia samé. Na tituly s novými menami distribútori nemajú odvahu. Neveria, že pritiahnu toľko ľudí do kín, aby sa film minimálne zaplatil. Z dôvodov digitalizácie a nízkej návštevnosti kín sa distribúcia dostala na takú úroveň, kde sa zintenzívňuje uvádzanie a propagácia filmov. Vzniká tu dosť veľký tlak. Zanikajú akékoľvek gentlemanské dohody a funguje iba trhová rovina, všetci sa ženú za ziskom. Aj preto kurátorský výber filmov neexistuje. Existuje možnosť vydať sa týmto smerom, avšak bez fungujúcej podpory, či mecenáša, to predstavuje príliš veľké riziko. Ďalším múrom je nevypočítateľný divácky vkus. Samostatnou prekážkou sú médiá. Pokiaľ neexistujú silné, myšlienkotvorné a rešpektované médiá, nábádajúce divákov k experimentovaniu a presvedčajúce o návšteve kina, distribútor ťažko hľadá odvahu na hľadanie nových mien. Počet čitateľov *Mladej Fronty*⁸ je milión, *Cinepuru*⁹ tisícpäťsto. Ak by silné médium dokázalo inšpiratívne písať o artových filmoch, mali by tieto informácie oveľa väčší dosah a bolo by predstaviteľnejšie uvažovať o odvážnej distribúcii, pretože aj návštevníkov kina by bolo viac. Jednoducho, celý proces nie je u nás dobre nastavený. Ľudia nie sú vychovávaní k hľadaniu inakosti¹⁰, vlastnému objavovaniu, myšlienkovému a estetickému vývoju prostredníctvom filmov. K tomu, že filmy nespúšťajú len na odpočinok. A distribútor vykúka cez mreže. Nie je možné absolútne preberať modely z iných štátov, s európskymi veľkými trhmi (Francúzsko, Poľsko, Nemecko) sa nemôžeme porovnávať. Vidíme ako sa niekomu podarí prebúrať múr, ale následne zisťujeme, že steny distribúcie na našom území sú z iného materiálu a tými istými nástrojmi ich nie je možné zničiť. Tieto problémy však nie sú špecificky české alebo slovenské. Základom je poučiť sa a vytvoriť systém tak, aby sa filmy stali súčasťou národnej identity.

(Prichádza Jiří Fogl¹¹)

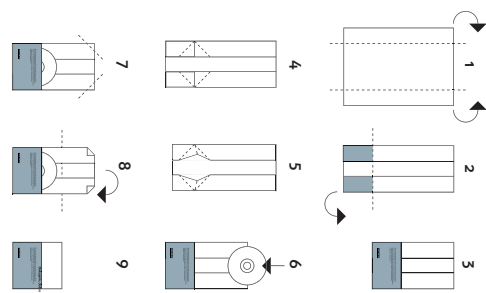
PB: Tak čo, jdeme na koncert Floex¹²?

EP: A môžem ísť s vami? Dáme si rum a ideme.¹³

- 1 Asociácia českých filmových klubov vznikla v roku 1993 a od roku 1995 funguje ako občianske združenie 120 filmových klubov a 20 000 členov. Okrem filmovej distribúcie udeľuje výročné ceny, garantuje projekt Film a škola, každoročne usporadúva LFŠ v Uherskom Hradišti a prehliadku Projekt 100.
- 2 Asociácia slovenských filmových klubov vznikla v roku 1993 a združuje 44 filmových klubov a 6 000 členov. Spolupodieľa sa na LFŠ v Uherskom Hradišti, FEBIOFESTE a Projekte 100.
- 3 Zatiaľ čo v Čechách existuje 5 - 7 artových distribútorov, na Slovensku je ním iba ASFK.
- 4 Bohužiaľ, na tento film musia slovenskí diváci do českých filmových klubov.
- 5 Toto si môže slovenský divák vychutnať na veľkých plátnach vo FK.
- 6 Aerofilms je českou filmovou distribučnou spoločnosťou, zameranou najmä na artovú kinematografiu. Vznikla rozšírením aktivít dvoch pražských kín Aero a Světozor a a Johna Caulkinsa (riaditeľa medzinárodného festivalu hudobných filmov Music on Film Film On Music - MOFFOM). Jej tituly pochádzajú z rôznych teritórií, ako aj časových období.
- 7 Pevne verím, že čitatelia film Václava Kadrnku určite poznajú. Keď nie, nájdite si inšpiratívny rozhovor v č. 5 (KINEČKO budúcnosti) alebo recenziu v č. 6 (KINEČKO si pamätá).
- 8 Žeby bol slovenským ekvivalentom SME?
- 9 Žeby bolo slovenským ekvivalentom KINEČKO?
- 10 Filmový Festival Inakosť na Slovensku máme. Môžete ho navštíviť každý rok na prelome septembra a októbra v Bratislave.
- 11 Jeden z českých zapálených čitateľov časopisu KINEČKO.
- 12 Pre autorku článku veľmi silný zážitok z PAFu. Elektronicko-akustická hudba FLOEX bandu bola spojená s animáciami vizuálnej umelkyne Veroniky Vlkovej.
- 13 Od 1. januára 2012 sa snažíme nepiť.

Porad' si sám

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



KINEČKO



Plynutie

KINEČKO

AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Výroba a distribúcia
DVD finančne podpora:

19. októbra 2011 sme odštartovali v bývalom priestore A4 nový projekt, takzvaný KINEČKO lab - prezentačné a diskusné fórum pre amatérsku filmovú tvorbu, tvorcov, ale aj filmových profesionálov. Začali sme filmom *Plynutie*, ktorý v réžii Petra Drmlika vytvorilo levičké filmové zoskupenie FUJART. Podtitul filmu prezrádza, že ide o príbeh človeka, ktorého dostihla jeho vlastná budúcnosť. Nejde o žiadnu päťminútovú etudu, ale pek(ell) ne dlhý, viac než hodinový film. Na amatérov (či vlastne ochotníkov, ako si títo filmári sami hovoria) vcelku odvážny počin. Na filme *Plynutie* ocenili diváci a účastníci KINEČKOlabu predovšetkým vizuálnu stránku a čierno-biele výtvarné efekty, ktoré viacerým divákom pripomínali éru nemeckého expresionistického filmu.