

## s. 2 - 3

En Face: Kleber Mendonça Filho

## s. 4 - 5

Scratch (v) o filme: Súčasný brazílsky film

## s. 6

Scratch (v) o filme: Macunaíma a jeho 3 podoby

## s. 7

Scratch (v) o filme: Brazil Visual – festival brazílskeho filmu

## s. 8

Scratch (v) o filme: Český filmový surrealizmus dnes

## s. 9

Scratch (v) o filme: Best films all times

## s. 10

To see or not to see: Príbehy existujú iba v pamäti

## s. 11

To Listen or Not To Listen: Rework – Philip Glass Remixed  
DVD: Curtas Brasileiros

## s. 12

To See or Not To See: Je to iba vietor

## s. 13

Premôcť čas: Panna zázračnica

## s. 14

Tvárou v tvár: Mátyás Prikler

## s. 15

Vidieť či nevidieť: Ďakujem, dobre

## s. 16

Suterén: rozhovor s Dominikom Györgyom

## s. 17

Suterén: Alica v Krajine zázrakov podľa Dominika Györgya

## s. 18

Poza kino: Možnosti dialógu s Janom Švankmajerom

## s. 19

Poza kino: Rear Window Loop – Rozhovor s Jeffom Desomom

## s. 20

Porad si sám: V čase Hobbita

# KINEČKO

číslo 14 / ročník 4 / február + marec 2013 / cena 3 €

## editoriál

„Morre lentamente, quem não troca o certo pelo incerto, em busca de um sonho.“

... „Pomaly zomiera ten, kto nevymieňa istotu za neistotu na ceste za snom,“ je kratučký výňatok z básne Pabla Nerudu (vlastným menom Neftalí Ricardo Reyes Basoalto) a ja si ním dovoľím odštartovať toto brazílsko-surrealistické Kinečko napriek tomu, že Neruda pochádzal z Čile a nebol ani surrealista.

Kinečko má tentoraz až dve témy preto, že sme sa nevedeli rozhodnúť, ktorú si vybrať. Chvíľu vystupovala do popredia téma surrealizmu (napríklad bezprostredne po prednáške Jana Švankmajera v bratislavskom Artfore) inokedy zasa brazílska kinematografia (pri stretnutiach s brazílskymi filmármi a čítaní literatúry magického realizmu kdesi pri seneckých jazerách). Jedno však bolo isté už dlho – februárové Kinečko bude „snívať“. Za oknami počasie, ktoré už vo februári ani zimné typy čitateľov až tak nevzrušuje, na internete politické kauzy, na ktoré sme si zvykli pozeráť rovnako rezignovane ako keby cez okno počítačových obrazoviek, v kinosálach našich kín dokumenty, ktoré odrážajú podobné neveselé nálady. A pod perinami viac či menej realistické až surrealistické „cestovateľské“ sny. Nakoniec sme sa rozhodli venovať sa v jednom Kinečku obojm. Napokon, neviem či ste si všimli, ale máme na to o štyri strany viac ako predtým.

Až v procese samotnej prípravy textov sa Brazília prebojovala do čela pozornosti. Vďaka Paule Fabiani,<sup>2</sup> brazílskej režisérke, ktorú sme stretli na Bratislavskom festivale, sme sa dostali ku kontaktu na profesorku Danielu Gillone, ktorá pre nás nielenže pripravila obsiahly článok o realizme v súčasnej brazílskej kinematografii, ale tiež zostavila DVD s krátkymi brazílskymi filmami. Text o brazílskej kinematografii stojí zato okrem iného aj kvôly paralelám s prvkami, ktoré sa začínajú presadzovať v našom filme. Zdá sa, že tí Brazílci sú predsa len o krok ďalej, minimálne čo sa týka teoretickej reflexie súčasnej národnej kinematografie.

Tá istá Daniela mi pomohla v komunikácii s režisérom Kleberom Mendonçom Filhom,<sup>3</sup> s ktorým som sa porozprávala o jeho celovečernom debute *Zvuky zo susedstva*, výčnievajúcim zo súčasnej brazílskej filmovej tvorby tým, že namiesto sociálnej drámy sa snaží byť skôr generačnou výpoveďou strednej vrstvy. Ďalším textom na brazílsku nótu je recenzia na film *Príbehy*

existujú iba v pamäti mladej režisérky Julie Murat<sup>4</sup> a text Jany Dudkovej o filme *Macunaíma*, ktorý vznikol na motívy kľúčového románu brazílskej moderny a magického realizmu.

Téma surrealizmu sa nám v procese prípravy textov začala javiť ako mierne archaická, ako keby prvky tohto pôvodne avantgardného smeru, ktorý premenil film akcie na film snov a vnútorných psychických pochodov ani nie zanikli, ale premenili sa na prirodzenú súčasť súčasného rozprávania filmového obrazu, ktorý už dnes definuje svoj vývoj prostredníctvom iných diskurzov alebo formálnych fenoménov. Napokon sa nám podarilo pomocou českých bratov zo surrealistického časopisu *Analogon* pripraviť článok o surrealizme v českej kinematografii a Juraj Mojžiš nám napísal o jedinom slovenskom surrealistickom filme *Panna zázračnica*, na ktorom spolupracoval ako výtvarník. V surrealistickom Suteréne hLuk s povedá Dominika Györgya, 13-ročného režiséra novej dvojhodinovej *Alice v krajine zázrakov*, pre ktorého surrealismus očividne nie je archaickou kategóriou.

Dúfam, milí čitatelia, že nám prepáčite zatiaľ asi najväčšiu rezignáciu na reflexiu súčasného diania v kinách. Je to predovšetkým tým, že sme sa nechali uniesť skúmaním tém tohto čísla. Pokúsili sme sa aspoň priniesť vám ako prvú recenziu nového slovenského filmu *Zázrak* (mohli sme byť exkluzívne prví), našu snahu však zmaril presun premiéry filmu na jesenný termín. Žiaľ, nahradiť *Zázrak* recenziou na dokumentárny film *Nový život* začínajúceho režiséra Adama Olhu sme už nestihli a tak využijem aspoň tento priestor na to, aby som vás na film poslala, pretože ide o ozajstný zážitok z čierneho humoru prameniaceho z autentického výpovede rodinného príslušníka umeleckého klanu Olhovcov. Z titulov v našej aktuálnej kinodistribúcii sa nám podarilo reflektovať *Ďakujem, dobre*, čerstvý slovenský celovečerný debut a maďarský *Je to iba vietor*, o ktorom sme písali už pred rokom, dnes ho však pripomíname, práve pri príležitosti uvedenia do našich kín.

V závere úvodu vám dlhším ešte vysvetlenie, prečo si odteraz zaplatíte za Kinečko o 1 euro viac. Prvým dôvodom sú tie štyri strany navyše, vďaka ktorým vám môžeme ponúknuť neskrátené články, ktoré majú možnosť rozvinúť sa na ploche, čo za to stojí. Druhým je krutá realita, ktorá nás naučila, že nielen zo snov je časopis živý. Takto pred rokom sme vydali číslo s prázdnu titulnou stránkou a nadpisom bez mäčkeňa, ktorý

2 percentá z dane ani vo sne, z bludu nech ti nenapadne hádzať cez palubu (www.kinecko.com)

symbolizoval nedostatok finančných prostriedkov na skompletizovanie plnohodnotného obsahu časopisu. Na výročie tejto situácie, ktorá sa prakticky veľmi nezmenila, sme ponechali namiesto fotografie z filmu jednofarebný obdĺžnik a namiesto mäčkeňa papierovú lodičku. Pozývame vás na jej palubu, plavíť sa rokom 2013 spolu s Kinečkom a ostatnými milovníkmi a podporovateľmi nezávislého filmu a filmovej kritiky. Čaká nás veľa dobrodružstiev. Viete, čo je na Kinečku najlepšie? Že jeden mesiac meníte gender a sexuálnu orientáciu a druhý sa už topíte po uši vo vodách Amazonky. Na lodičke poskladanej z Kinečka sa nikdy nebudete nudiť, pretože je vytvorená zo snov. Je aj na vás, či sa udrží nad vodou.<sup>5</sup> „Morre lentamente, quem não troca o certo pelo incerto, em busca de um sonho.“

### EVA K

- 1 Cestovateľské sny môžu byť dvojakého druhu. Buď sa nachádzate v nejakom dopravnom prostriedku, ktorý je sám o sebe zdrojom zápletky alebo sa rovno ocitáte ako lusknutím prstov v nejakom vzdialenom svete, napríklad uprostred amazonského pralesa a to ešte stále v zimnom kožuchu, pod ktorým nemáte nič, takže sa nemôžete vyzliecť.
- 2 Paula Fabiani mala v programe MFF Bratislava film s názvom *Prekliatie klietok* (Essa Maldita Vontade de ser Pássaro), a jej krátky film s názvom *Trstina* s trpkou príchuťou (Cana amarga) nájdete na príložnom DVD.
- 3 Pôvodne mi ho pomohla osloviť spoločná kamarátka Zuzka Bieliková (ďakujem Zuzi!), ale nereagoval.
- 4 Film *Príbehy existujú iba v pamäti* existujú iba v pamäti možnosť vidieť na minuloročnom Art Film Feste.
- 5 Podporte Kinečko kúpou predplatného alebo 2 % zo svojich daní. Nalodíte sa tak na jednu loď s ostatnými milovníkmi filmu a získate množstvo hmotných aj nehmotných darčiek. Okrem toho sa stanete súčasťou redakcie a práve od vašich postrehov a pripomienok bude závisieť formovanie budúcich čísel Kinečka. Prečítajte si viac na [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com) alebo nám napíšte na [kinecko@kinecko.com](mailto:kinecko@kinecko.com), a my vám vysvetlíme ako na to.

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil

**vf** AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND



Kleber Mendonça Filho (zdroj: archív režiséra)

## Každý film je nový priateľ

Aj keď na vás tak nemusí pôsobiť, tento rozhovor je v skutočnosti vzácnym úlovkom. Dohodla som si ho ešte v čase, keď toto Kinečko ani nevedelo, že bude skoro celé brazílske. Odpovede som nakoniec získala po dlhých týždňoch záhadného ticha, asi týždeň po pôvodne precízne plánovanom termíne na tlač. Aj keď sme veľmi chceli otvoriť novú sezónu v Kinečku načas, bez neho by to nešlo. **Kleber Mendonça Filho** (KMF) je pre mňa dôležitý hneď z niekoľkých dôvodov. Je to úplne prvý brazílsky režisér, s ktorým som sa v živote stretla (na Art Film Feste v roku 2007), jeho celovečerný debut z roku 2012 ma absolútne očaril a na priloženom DVD nájdete jeho krátky film *Zelená platňa*. Z kontextu súčasnej brazílskej kinematografie založenej na „politike realizmu a obyčajného človeka“<sup>1</sup> sa vymyká osobným, až senzuálnym zobrazením toho čo pozná najlepšie – života vyššej strednej triedy v obytnej mestskej štvrti (nie favele).

**EK:** Vo svojej tvorbe ste postupne prešli od experimentálno-surreálnych, povedzme že poetikou Cinema Novo inšpirovaných krátkych filmov k súčasnej realistickejšej forme, akú má váš celovečerný debut *Zvuky okolia*<sup>2</sup>. Ako by ste opisali kontinuitu vo vašej tvorbe? Súvisia jej prerody aj so zmenami techniky a vývojom médií?

**KMF:** Ja sa na každý film pozerám ako na nového priateľa, na novú osobu, ktorú stretneš a obľúbiš si ju. Každý má vlastnú osobnosť, tón, štýl, ale keďže sú to moji priatelia, každý by mal byť „cool“ a zaujímavý (smiech). Každý film si vyžaduje špecifický spôsob, akým vyjadriť jeho myšlienku. Preto je pre mňa možné urobiť film na motívy slovanských rozprávok a hneď ďalší, veľmi realistický, o živote v mojej štvrti. Krátky film *Zelená platňa* bol od začiatku plánovaný ako obrázkový príbeh pre deti, kým *Zvuky okolia* mal byť od začiatku veľkým filmom s množstvom postáv, a je to film, na ktorého výrobu som mal oveľa viac peňazí než na predchádzajúce filmy. Každý film si sám diktuje svoj štýl a vizuál. Keďže s videom som začal robiť v deväťdesiatych rokoch, za posledných asi dvadsať rokov som si vyskúšal hádam všetky možné technológie, pretože práve v priebehu tohto obdobia nastalo v tejto oblasti veľa zmien. Bolo to pre mňa tak trochu šialené ale na druhej strane aj zaujímavé. Zmena formátov znamenala rovnako zmenu vo fungovaní filmu, v čítaní filmu, v tom ako sa film javí. Niekedy je výber formátu závislý od finančných možností, čo je samozrejme témou. Ide o to, že moje kratšie, rovnako ako celovečerné filmy sú ovplyvnené tiež podmienkami, v akých som mal možnosť ich vytvárať.

**EK:** Váš štýl som si zadefinovala ako súčasný a elektrifikovaný magický realizmus. Čo na to poviete?

**KMF:** Úprimne, ja robím len filmy, aké by som rád videl, alebo aké rád pozerám. Keďže celý život pozerám filmy, mám pocit, že tie čo robím, zo mňa vychádzajú ako akékoľvek iné veci, ktoré mám v živote rád. Verím, že filmy by mali byť osobné. Mali by robiť dojem veľmi špeciálneho a osobného vyjadrenia. Moji priatelia by ma mali spoznať v mojich filmoch, pretože to najhoršie čo sa dnes vyrába sú „nanič filmy“, ako ich ja volám a to sú také, ktoré vyzerajú otrasne a ako keby boli vytvorené nikým.

**EK:** Mnohé motívy zo *Zvukov okolia* nachádzame už vo vašom stredometrážnom filme *Elektrifikovaná domácnosť*.<sup>3</sup> Vedeli ste od začiatku, že z tohto námetu bude raz celovečerný film?

**KMF:** Nie. Dlh som nakrúcal krátke filmy<sup>4</sup> bez toho, aby som vôbec pomyslel na to, že raz nakrútim aj celovečerný. Až kým som si nesadol nad scenár s plnou hlavou myšlienok. Vtedy som si uvedomil, že *Zvuky okolia* som vlastne plánoval roky a že moje predošlé filmy boli naozaj akými krokmi vo vývoji k čomu som ovela komplexnejšiemu – k dlhometrážnemu filmu. Aby som pravdu povedal, bolo to pre mňa prekvapujúce zistenie. Hádam najsilnejšie som to pocítil v momente, keď sa Bia, matka dvoch detí z filmu *Elektrifikovaná domácnosť*, bez vysvetlenia objavila v mojom novom scenári. Jednoducho vstúpila a oznámila, že sa chce podieľať aj na novom filme. A ja som zrazu musel uznať, že je to logické. Preto sa objavila aj vo *Zvukoch okolia*.

**EK:** Myslím, že *Zvuky okolia* by mnohí zvukári považovali za prácu snov. Čo na to ten váš?

**KMF:** Milujem zvuk a sám som si zvučil všetky krátke filmy. Mal som to šťastie pracovať na svojom prvom dlhometrážnom filme s priateľom, paraguajským zvukárom Pablom Lamarom,

ktorý v tom čase žil v Recife. Spolupracovalo sa nám výborne, lebo Pablo má tú skvelú zvukársku vlastnosť, že počúva. Navyše pochopil zmysel v nachádzaní určitých zvukov ako náhrady za klasickú škálu.

**EK:** V jednej z hlavných úloh, starého patriarchu štvrte Francisca, si zahral známy spisovateľ Waldemar Solha. Ako to bolo s hlavnou úlohou ženy v domácnosti? Čo bolo hlavným predpokladom pre výber herečky, ktorá mala nahradiť svoju predchodkyňu z krátko film *Elektrifikovaná domácnosť*?

**KMF:** Mali sme šťastie. Solhu som vybral do roly Francisca po prvej skúške. Skúškou na rolu Bie prešlo päť herečiek a vybral som Maeve<sup>5</sup>. Mala to byť iná herečka, pretože ide o celkom iný film, spôsob snímania a tým aj charakter. *Elektrifikovaná domácnosť* je film o elektrine, mechanike, konzume a pôžitku. *Zvuky okolia* sú „šťavnatejšie“, menej o strojoch a viac o samote. Skrátka iné.

**EK:** Ako vo všeobecnosti hľadáte hercov? Mám pocit, že ide prevažne o nehercov, pritom v jednom rozhovore som čítala, že to za vás robí kastingový špecialista...

**KMF:** Pre *Zvuky okolia* sme mali regulárne kastingové oddelenie. Môj asistent mi priniesol videozáznamy so zaujímavými ľuďmi. Pozrel som si ich a vybral z nich tých, ktorí potom prišli na stretnutie so mnou a mojimi dvomi ďalšími asistentmi, Amandou Gabiel a Leonardom Lacom. Bol to veľmi príjemný a fascinujúci proces, ktorý som si veľmi užíval. Stretli sme sa s množstvom ľudí, množstvom skvelých ľudí.

**EK:** Keď už sa bavíme o štruktúre štábu, aká je produkčná situácia v súčasnej brazílskej kinematografii? Je ľahké zostaviť špičkový štáb a zabezpečiť podmienky na výrobu umeleckého filmu?

**KMF:** Robiť filmy znamená dať dohromady tú správnu partičku ľudí a to je presne to, čo sa nám podarilo. Väčšina z nich sú moji dobrí priatelia, ktorí sú zhodou okolností aj veľmi talentovaní – mám ich veľmi rád. Myslím, že som mal veľké šťastie, že sa mi podarilo dať všetkým dohromady a získať peniaze na dobré filmy.

**EK:** Na akom princípe u vás funguje financovanie filmov?

**KMF:** V Brazílii momentálne sú peniaze na to, aby sa nakrúcali filmy. Treba len mať trpezlivosť a skúšať sa zapojiť do rôznych výziev fondov či scenáristických súťaží. *Zvuky okolia* sme nakrútili zo štátnej podpory. Film je považovaný za investíciu do kultúry. Na federálnej úrovni je kinematografia podporovaná z daní, veľké spoločnosti si môžu odpísať podporu špecifických kultúrnych projektov z daní a navyše je kinematografia štátu Pernambuco podporovaná zo štátu aj lokálne sumou 4 milióny eur ročne.

**EK:** Čo musí mať dnešný Brazílčan, aby sa stal filmárom?

Môže si ktokoľvek dovoliť ísť na vysokú školu študovať film?

**KMF:** Podmienky sa za posledných desať rokov výrazne zdemokratizovali vďaka tomu, že do televízie a kín sa dostali filmy z regiónov, zvonku historického centra, ktorým je *São Paulo* a Rio de Janeiro. Mnohé veci uľahčila digitálna technológia a mnohé zase sprístupnila regionálna, lokálna finančná podpora. Myslím si, že začať s krátkometrážnou tvorbou, tak ako som to urobil ja, je dobrý spôsob, ako sa dostať k filmu. V Brazílii je veľa filmových festivalov a ak máte talent, máte šancu. Pravdu povediac, odhliadnuc od technológií či financovania, najdôležitejšia je stále umelecká podstata filmu a prirodzený talent filmára. A veľa práce.

**EK:** Dosť dlhé obdobie svojho profesionálneho života ste zasvätili filmovej kritike. Nerobí vám problém zabudnúť na to, že ste kritik, keď tvoríte? Nie je pre vás teoretické pozadie niekedy prekážkou?

**KMF:** Tento týždeň som videl video, na ktorom Orson Welles prednáša študentom filmovej školy v Paríži: „intelektuál je nepriateľom múzických umení.“ V skutočnosti však záleží na tom, o aký druh filmovej kritiky ide. Verím že príliš veľa rozmýšľania to môže „posrať“ nakoľko transformácia myšlienok do filmu by mala vyplývať z vlastnej prirodzenosti filmára. Myslím si, že pozeraj filmy a vnímať ich na osobnej úrovni je oveľa zaujímavejšie a produktívnejšie ako generalizovať ťažké klady teórie na základe toho, čo vidíme. Veľa šťastia prajem tým, čo by sa ich potom snažili aplikovať späť na tvorbu filmov. Po tom, čo som nakrútil *Zvuky okolia*, občas sa ma niekto opýta podobnú otázku týkajúcu sa filmovej teórie a ja sa jej občas snažím vyhnúť tým, že rozprávam radšej o osobnom prístupe k filmu. Je to pre mňa jednoduchšie.

**EK:** Okrem toho že ste filmár a kritik, pôsobíte aj ako festivalový dramaturg. Aké filmy zvyčajne hľadáte do programu vášho festivalu?

**KMF:** Do programu festivalu Janela Internaonal de Cinema do Recife vyberáme filmy, ktoré sa nám páčia a nadchýňajú nás, také, ktoré sú nenapodobiteľné, jedinečné. Filmová produkcia je dnes taká zmechanizovaná, že keď sa stretnem s filmom, ktorý zobrazuje svet z vlastného uhla pohľadu mám sklón zamilovať sa a nemôžem sa od neho odtrhnúť. Je veľmi ťažké zdefinovať presne kritériá výberu, keď vyberáte spo medzi toľkými filmami. Podobne ako väčšina iných festivalov, niekedy robíme prekvapivé rozhodnutia, niekedy celkom predvídateľné, ale každopádne musím povedať, že túto prácu milujem. O to viac sa dokážem tešiť z toho, že môj film si vybrali festivaly, ktoré si tak veľmi vážim.

**EK:** Ďakujem, že ste si pri tom všetkom čo robíte našli nakoniec čas aj na rozhovor pre Kinečko a už teraz sa teším, ako sa niekedy pôjdem pozrieť do *okolía* Recife osobne a pozriem si tie „jedinečné“ filmy v programe Medzinárodného filmoveho okienka.

**EVA K**

- 1 Témam súčasnej brazílskej kinematografie sa podrobne venuje Daniela Gillone na nasledujúcich troch stranách.
- 2 O som ao redor, 2012.
- 3 *Eletrodoméstica* (2005), Celý film je k dispozícii tu: <https://vimeo.com/10022944>.
- 4 Väčšinu režisérových filmov nájdete na Vimeu pod menom Kleber Mendonça Filho.
- 5 Maeve Jinkings.

# Politika realizmu a obyčajného človeka v súčasnom brazílskom filme

Nadšenie z nakrúcania filmov, ktoré vzkriesil nový audiovizuálny zákon a iné stimuly, charakterizuje silné filmové hnutie z polovice deväťdesiatych rokov minulého storočia známe aj ako „znovuzrodenie“ národnej kinematografie. Reorganizácia tejto kinematografie obohatená o historické pokroky, ako prijatie zákonov o stimuloch a estetické a technické vylepšenia, nám dovoľuje zmapovať jej najdôležitejšie charakteristiky, napríklad nezvyklé prepojenie na súčasnosť. Kinematografia, ktorá vznikla vďaka tejto obnove, sa vyznačuje rôznorodosťou tém a zoskupením viacerých estetických zámerov.

Súčasnú brazílsku kinematografiu môžeme charakterizovať pomocou niekoľkých vybraných ukážok. V posledných pätnástich rokoch, od roku 1996 až po súčasnosť tieto ukážky dokumentujú smer, ktorý predstavuje nové tendencie a styčné body vo filmovaní. Môžeme konštatovať, že v tomto cykle národnej kinematografie a ukážkach prezentovaných v článku sa nachádza silný prvok zobrazovania obyčajného ľudu. Predstavuje tak niektoré črty podrobne preskúmané už v období novej vlny – Cinema Novo – v šesťdesiatych rokoch.

Politický a historický kontext týchto dvoch období sa však líši, a tak s novými ideologickými postojmi k nakrúcaniu sa témy ako „sertão“ (brazílske vnútrozemie), migrácia a najmä favely vo veľkých mestách objavujú vo filme opäť, no v inom svetle ako to bolo v šesťdesiatych rokoch. Toto obdobie si vážilo postavu autora, ktorý bol stavaný do úlohy revolucionára bojujúceho s nedostatkom financií, čo ho v konečnom dôsledku len priblížilo k realite panujúcej v krajine.

Na príklade niekoľkých filmov sa budeme zaoberať otázkou, aký vzťah existuje medzi ideologickou stránkou a štýlom filmov. Cieľom je pochopiť ako kinematografia, ktorá znázorňuje životy obyčajného ľudu, zobrazuje politické predstavy a ako tieto predstavy ovplyvnili vznik identity súčasného filmu. Ukážky predstavujú dokumentárne filmy, respektíve snímky založené na skutočných udalostiach opisujúce každodenný život vo vnútrozemí a v mestách. Nachádzajú sa tu aj filmy o vzťahoch medzi políciou, organizovaným zločinom a obyvateľmi favel, ako *Mesto bohov* (Cidade de Deus, 2002), *Elitné komando* (Tropa de Elite, 2007) či *Čas strachu* (Salve Geral, 2009). Patria sem tiež snímky vybudované na jednoduchých motívoch, zobrazujúce každodenný život pragmatických ľudí, ktorí hľadajú spôsoby, ako prežiť na trhu práce či nájsť stratené hodnoty, napríklad *Muž, ktorý kopíroval* (O homem que copiava, 2003) a *Suely na nebi* (O Céu de Suely, 2006).

Východiskom pre túto analýzu je estetické a politické zobrazovanie obyčajného človeka.

## Realizmus a obyčajný človek

Ako vnímame prejavy obyčajného človeka v neorealizme, realizme a formalizme? Ako prispel (a stále prispieva) realizmus k novým spôsobom nakrúcania a premýšľania o filme? V súčasnej brazílskej kinematografii je zjavná prevaha estetických prostriedkov, najmä v príbehoch, ktoré tematicky zobrazujú obyčajného človeka. Záujem o realizmus viedol k postupnej zmene dokumentárneho jazyka. Spolu s dokumentmi založenými na autorskej estetike vznikali aj hrané filmy, ktoré tiež používali umelecké prostriedky z dokumentárnej oblasti a posilnili tak realistickú estetiku. Ako uvidíme ďalej, realizmus a zobrazovanie obyčajného človeka vytvorili väčšie miesto na

diskusiu o politických a sociálnych aspektoch súčasnej kinematografie.

Zo začiatku boli ústrednou témou analýzy politické a sociálne dimenzie tohto zobrazovania. Ismail Xavier vyzdvihol opakovaný výskyt „pragmatizmu chudobného človeka“ ako definíciu pre osoby, ktoré žijú v otravných podmienkach a hľadajú uplatnenie na trhu práce. Lúcia Nagib predstavila komparatívnu štúdiu o tematickej blízkosti medzi Cinema Novo a „novým“ brazílskym filmom, kde skúmala otázky identity a politik týchto dvoch smerov. Ivana Bentes označila súčasnú kinematografiu, ktorá stvárňuje ľudí na okraji spoločnosti, ako „kozmetiku hladu“ v reakcii na „estetiku hladu“ Glabuera Rochu. Výraz Ivany Bentes sa zrodil s filmom *Mesto bohov* (Cidade de Deus, 2002) od Fernanda Meirellesa a označoval vzťah medzi estetikou, etikou a politikou vo filmoch zaoberajúcich sa problematikou chudoby. Aj po desiatich rokoch je tento výraz súčasťou diskusií a považuje sa za výzvu, ktorej treba v audiovizuálnej oblasti čeliť.

„Kozmetika hladu“ opisuje estetické prejavy zobrazovania obyčajného človeka a zaoberá sa prístupom k chudobe v súčasnom filme. Ten vyjadruje a vytvára procesy vo forme rôznych klišé. „Kozmetika hladu“ prikrášľuje a romantizuje chudobu, opisuje ju ako „stav vecí“, respektíve ako snahu idealizovať trápenie utláčaného ľudu, pričom vyzdvihuje komplexnosť tém spájajúcich sa s hladom a biedou.<sup>1</sup> Obyčajný človek je základom vytvárania nových estetík vo filme.

Po Meirellesovom filme sa periféria a favely stali jednoduchým námetom v kinematografii, čo dokazuje, že „kozmetika hladu“ nie je iba nálepka pre nejaký film. Prostredníctvom tohto pojmu naštartovala Bentes kritický dialóg a napätie medzi „novou“ kinematografiou a hnutím Cinema Novo.

Ďalšími aktuálnymi otázkami v prostredí filmu je vzťah medzi vnímaním reality vytvorenej vo filme a realistickou estetikou. V súčasnosti sa diskutuje o zobrazovaní skutočnosti a rúcaní estetických bariér medzi dokumentárnym a hraným žánrom. Boom hraných filmov, ktoré využívali techniky dokumentárnych snímok, dal väčší priestor rozhovorom o vzťahu medzi filmom a estetickým realizmom. Spôsoby zobrazovania symbolického sveta vychádzajú z jeho estetických a etických problémov. Aj Paulo Meneses je jedným z tých, ktorí sa zamýšľajú nad touto otázkou. Vypracoval koncepciu „reprezentifikácie“ založenú na ponímaní pravdy a jej zobrazovaní vo filme.

Tieto diskutované pojmy je potrebné vnímať v hlbšom zmysle na pozadí dejín kinematografie. Kontinuitu a rozkol medzi klasickou a modernou kinematografiou by sme mali analyzovať z pohľadu vyobrazenia obyčajného človeka vo filme a estetík, ktoré z tejto interpretácie vyplývajú. Pre limitovaný rozsah tohto článku sa nemôžeme venovať dôkladnej

analýze jednotlivých období, a tak sa obmedzíme iba na kritickú diskusiu o brazílskej kinematografii a teórii obsiahnuté v tejto úvahe. Budeme sa zaoberať aspektmi, ktoré spájajú a odlišujú realizmus a obyčajného človeka. V tomto otázke: do akej miery a akým spôsobom určovalo, a stále určuje, realistické zobrazovanie obyčajného človeka smerovanie brazílskeho filmu?

## Realizmus vo filme *Odchádzam, lebo musím, vraciam sa, pretože ťa milujem (Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo)*

Záujem o realizmus v súčasnej kinematografii so sebou priniesol nové prvky, vďaka ktorým môžeme skúmať vzťah medzi politickými a sociálnymi otázkami a filmovými štýlmi. Považujeme za dôležité, aby sa „návrát“ realizmu skúmal so všetkými svojimi charakteristikami a prvkami príznačnými pre toto estetické znovuzrodenie, keďže brazílsky film čoraz viac využíva obrazy typické pre dokumenty. Na druhej strane je táto rovina značne formálna a toto rozdelenie iba dokazuje, ako sa „dokument“ stáva formálnou otázkou. Potvrďuje to aj film *Odchádzam, lebo musím, vraciam sa, pretože ťa milujem* (Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo). V diskusiách sa najviac rozoberal jeho filmový jazyk, niečo medzi dokumentom a hraným filmom. Napriek tomu by však bolo asi prínosnejšie zamyslieť sa nad spôsobom, ako sa prelínajú stratégie „dokumentárneho“ nakrúcania s formalistickými stratégiami a aký politický a koncepcný vývoj toto prelínanie prinieslo.

Na lepšie vysvetlenie toho, čo tu prezentujeme, si rozoberieme krátku ukážku zo spomenutého filmu. *Odchádzam, lebo musím* sa priamo či nepriamo vracia k dejovým námetom z ľudovej kultúry v polovyprahnutom vnútrozemí. „Sertão“ nájdeme vo viacerých filmoch – *Syn bez matky* (Filho Sem Mãe)<sup>2</sup>, *Sucho* (Vidas Secas)<sup>3</sup>, *Boh a diabol v zemi slnka* (Deus e o Diabo na Terra do Sol)<sup>4</sup> – ako mýtické miesto, ktoré vytvára obraz obyčajného človeka a slúžilo ako politický základ pri formulovaní národnej kinematografie. *Odchádzam, lebo musím* so sebou nesie báju filmových tradícií a svojou štruktúrou pripomína dejovú schému filmu *Boh a diabol* – počas dvoch tretín filmu sledujeme obrazy z končín „sertão“, až kým sa nakoniec do popredia nedostane téma vody. Voda však nepredstavuje utopistickú predstavu mýtu, že sa „sertão“ zmení na more, ale konkrétnu udalosť – odklonenie toku rieky São Francisco, čo spôsobí zaplavenie „sertão“ a zničí celé dediny. Okrem toho sa k obrazom kanála rieky pridajú ku koncu aj obrazy mexického mora, čím sa otázka obyčajného človeka stáva aktuálnou aj pre širšiu ako len národnú geografii. Tieto príbehy, odkazujúce na súčasné témy, predstavujú



Záber z filmu *Zvuky okolia*, zdroj: [www.osomaoredor.com.br](http://www.osomaoredor.com.br)

3  
okolo  
eta





4

dej prezentovaním súčasnosti. Nejde však o konkrétne zhmotnenie sna o vode obyvateľov vnútrozemia umožnené vďaka „pokroku“. Zdanlivá pominuteľnosť nie je len historická, ale aj geologická a sentimentálna – hlavný hrdina, geológ, necestuje kvôli zozbieraní údajov na prípadné odklonenie rieky, ktoré by zavláždilo „sertão“, ale tiež preto, aby unikol pred nešťastnou láskou. Otázka je preto viac geologická a sentimentálna a hlavnou myšlienkou prítomnou v celom príbehu a jednotlivých obrazoch je „otvorená zlomenina“. Tak sa film začína a na tom aj stavia. V úvode snímky pozorujeme nočnú vyasfaltovanú cestu osvetlenú len jasom auta. Následne sa priestor zhmotní a cesta sa zmení na „trhlinu“, ktorá sa ťahá krajinou vnútrozemia ako veľká rana. Rana, ktorá ešte viac vyzdvihne suchotu krajiny vďaka svojej monotónnosti a tvrdosti materiálu, asfaltu. Ako vidíme, „dokumentárne“ obrazy sú metaforou nielen vo vzťahu k citovej minulosti hlavného hrdinu, ale aj k budovaniu prítomnosti. A hoci tá je zdanlivo utópiou (snaha premeniť „sertão“ na more), je súčasťou tejto „zlomeniny“. Zámer metafory funguje iba vďaka jednoduchým obrazom – pohybom kamery vpred a do strán, ktoré predstavujú pohľad pozorovateľa – hrdinu a akúsi realistickú snahu zdvojiť „skutočnú“ perspektívu. Naopak, úsečné strihy spájajúce dve sekvencie prinášajú so sebou údiv, keďže bez akéhokoľvek prechodu menia nočnú scénu na dennú. Tento spôsob strihu môžeme vnímať ako snahu oponovať „dokumentárnemu“ štýlu filmovania. Zámerom však nie je iba poukázať na rôzne stratégie, ktoré sa používajú pri tvorbe „dokumentu“ a „hraného filmu“, ale vytvoriť z nakrúcania a strihu jeden celok, ktorý by túto predstavu a pocit „zlomeniny“ zdôraznil. Tento pocit sa nenachádza len v rámci citového vzťahu, ale aj prežívania súčasnosti, no tá nie je vykreslená v čisto objektívnom svetle.

Problematika obvyčajného človeka, ktorá je súčasťou mýtu o „sertão“ a jeho premena na more (čo si tiež žiada hlbšiu analýzu), je spracovaná rôznymi spôsobmi, pričom každý z nich zasahuje do toho druhého a vytvára sa tak hustý dej, keď netušíme, čo je minulosť a čo je prítomnosť. Práve hudobný sprievod poskladaný zo sentimentálnych skladieb ľudovej tradície – minulej i súčasnej – by si zaslúžil väčšiu pozornosť, aby sme pochopili jeho komplexnosť. To sa týka aj postáv z vnútrozemia vystupujúcich vo filme. Tie na začiatku iba dopĺňajú komentár hlavného hrdinu (tak, ako to je v tradičnom dokumente), no pomaly sa znásobujú, stávajú sa nezávislými od rozprávača a nakoniec sa ujmú slova. V tomto momente režisér iba predstiera dokumentárne stratégie (monológ hlavného hrdinu

sa mení na dialóg podobný štýlu rozhovoru). Ďalším dôležitým bodom v snahe o vnímanie obvyčajného človeka v rámci realistickej estetiky je formálna otázka – dialóg medzi rozprávko- a dokumentárnym krovinatým vnútrozemím a jeho chudobnými obydliami a súčasným „sertão“ plným farieb, kde táto farba (hoci vyumelkovaná) zasadzuje do kontextu historický rámec miesta a jeho postáv.

Tento stručný rozbor filmu slúži ako snaha ukázať to, čím sa budeme zaoberať v nasledujúcich analýzach: spôsob, akým autori využívajú realizmus a zobrazujú obvyčajného človeka, tak ako aj ich vzťah k politickým zámerom týchto štruktúr. Zobrazenie obvyčajného ľudu a ľudovej kultúry vo vybraných filmoch budeme analyzovať z politického, historického a sociálneho hľadiska, ktoré sú súčasťou plánovaného i neplánovaného odkazu divákovi.

Zmysel koncepcie politiky filmu vidíme vo vzťahu medzi dielom a jeho divákom, ktorý nie je konkrétnym ani psychologickým pozorovateľom, je iba pojmom, predpokladom (a práve kvôli nemu sa realizmus považoval iba za imitáciu naturalizmu). Teórie Jacquesa Rancièra o existujúcich spojitostiach medzi umením a politikou (konkrétne filmom ako súborom skúseností, ktorý dáva príležitosť k politickým prejavom) sú základom pre analýzu o politike rôznych historických konceptov realizmu a obvyčajného človeka rozvinutých vo filme.

Snímky predstavujú sociálny a historický kontext, ktorý sa neobmedzuje iba na zobrazovaný obsah. Táto dimenzia presahujúca dichotómiu medzi zobrazovaním a zobrazovaným mení pozíciu obvyčajného človeka a realizmu vo filme. Keďže sú jedným konceptom, je potrebné zhodnotiť, ako je obraz ľudu stváraný v tomto obnovenom realizme. Mali by sme sa tiež zamyslieť nad tým, ktoré obrazy, procesy a kontexty sa dajú považovať za vhodné.

### Prechod od realizmu

Prostredníctvom úvahy o filme *Odchádzam, lebo musím, vraciam sa, pretože Ťa milujem* a analýzy kritickej diskusie je očividné, že súčasná brazílska kinematografia ukazuje opätovný záujem o „návrat“ realizmu k zobrazovaniu obvyčajného človeka. V rámci tohto návratu, ktorý zobrazuje realitu a obvyčajného človeka, vznikajú v brazílskych hraných a dokumentárnych filmoch nové štýly a výrazy a s touto zmenou ide ruka v ruke technická a estetická primeranosť.

Vznikajúce štýly sa prispôbujú novej realite a záujmu diváka o zobrazovanú skutočnosť. Vznikajú aj nové formy, ktoré sa líšia od Brechtovho realizmu, stalinského

socialistického realizmu a dokonca aj ideologických diskusií Cinema Novo, no nadväzujú na prístupy súvisiace s niekdajšími estetickými a politickými otázkami. Prinášajú určité nuansy neorealizmu a povojnového realizmu. Spojením týchto vplyvov vznikajú filmy, ktoré v sebe spájajú estetiku reality a prostriedky a námety príznačné pre komerčne úspešné filmy. Vznikajú tiež autorské snímky ako *Močiar beštíľ* (Baixio das Bestas, 2006) a *Žlté mango* (Amarelo Manga, 2002) od Cláudia Assisa či *Chronicky nemožný* (Cronicamente Inviável, 2000) a *Nájomníci* (Os Inquilinos, 2010) od Sérgia Bianchiho.

Viacere generácie aktívnych filmárov využívajú realizmus rôznymi spôsobmi. Sérgio Bianchi mu dal kyslú príchuť, Cláudio Assis ukazuje zasa jeho zhubnú formu, vo filmoch Branta pôsobí sviežo, v snímkach Waltera Sallesa je plný poézie a Jorge Furtado ho prezentuje cez inteligentný humor. Aj režiséri z hnutí *Cinema Novo* a *Cinema marginal* (okrajový film) ako Cacá Diegues, Andrea Tonacci, Júlio Bressani a Ruy Guerra priniesli do svojich filmov realistický námet.

Na výstavbu scén sa používajú rôzne prostriedky, napríklad zábery prezentované v médiách. Realistické filmy často využívajú filmové a televízne dokumentárne nástroje na vyrozprávanie príbehu. Aj novela ovplyvnila formu, akou sa vo filme predstavuje realizmus.

Brazílska kinematografia si tiež osvojila viaceré techniky používané v televízii. Dokonca na podobu reality vo filme mali vplyv *reality shows*. Zábery z bezpečnostných kamier majú čoraz väčší význam a rozprávajú značné časti príbehov. Vďaka tejto technike sa na národných a medzinárodných festivaloch uplatnil napríklad uruguajský film *Gigant* (Gigante, 2009) od Adriána Binieza či brazílsky krátky film *Uzavretý okruh* (Circuito Interno, 2009) od Julia Martiho.

Súčasná kinematografia sa vzdialila od formalistickej štruktúry v tom, ako chápe scény. Pri nakrúcaní dokudráma a hraných filmov využíva dokumentárne prvky, ktoré tvoria obrazy z každodenného života. Vďaka týmto prostriedkom sa dej hraných filmov dostáva do pozície, kde musí tak ako dokumentárny jazyk čeliť večnej otázke o autenticite záberov. Debata o tom, ako sú tieto vyobrazenia zachytené vo filme a akým spôsobom ich režiséri uprednostňujú na dosiahnutie hodnovernosti a politického postoja vo svojich filmoch smerujú k tomu, aby sme sa snažili pochopiť realizmus v novom brazílskom filme.

„Návrat“ realizmu v súčasnej kinematografii so sebou priniesol nové prvky, vďaka ktorým môžeme skúmať problematiku ideológií a filmového štýlu, pričom spochybňuje samotnú identitu a politiku filmu. Návrat

skúsenosti a chápanie súčasnosti sa vo filme prejavuje ako túžba po zachytení každodenného života so všetkými sociálnymi nerovnosťami. Snaha priniesť do novej kinematografie realitu sa prejavila viacerými spôsobmi. Vo vymyslených príbehoch: *Dvanásť úloh* (Os doze Trabalhos), *Ako sa rodia anjeli* (Como nascem os anjos), *Suely na nebi* (O Céu de Suely), v snímkach s dokumentárnymi prvkami: *Mesto bohov* (Cidade de Deus), *Čas strachu* (Salve Geral), *Elitné komando* (Tropa de Elite) a *Vzbura vo väznici Carandiru* (Carandiru), či v životopisných filmoch, ktoré v posledných rokoch predstavujú silnú tendenciu, napríklad *Lula, syn Brazílie* (Lula O filho do Brasil), *Jean Charles* (Jean Charles), *Olga* (Olga) a ďalšie.

Táto kinematografia využívajúca realistickú estetiku sa zaujíma o dobové príbehy a vytvorila si vlastný dokumentárny jazyk. Výber realistickej estetiky ovplyvňuje aj súčasná ekonomická situácia, ako zlé finančné pomery najchudobnejšej triedy, ktoré jej nedovoľujú chodiť do kina, keďže nárast kinosál v obchodných centrách zdvihol cenu lístkov, či samotná politika výroby filmu. Tá núti filmárov, aby sa stali závislými od zákonov o štátnej podpore. Všetky tieto ekonomické stránky výroby ovplyvňujú štýl filmov, ako aj vzťah medzi autorom, dielom a divákom. Prostredníctvom tohto vyobrazenia sociálnej reality filmy dokazujú, že poznatky a kritika sú schopné ovplyvniť sociálne vzťahy.

Je skutočne realizmus tým najvhodnejším nástrojom ako vyobraziť realitu sociálnych rozdielov? Môže byť hodnovernosť – inšpiratívny zdroj legitimacy a základný prvok, ktorý v divákovi vyvoláva pocit stotožnenia sa s dielom – využitá ako činiteľ, čo podnecuje reflexiu a kritické vedomie? Prečo je realizmus jednou z estetických volieb súčasného filmu a aký dojem vyvolávajú príbehy vykresľujúce realitu spoločenských rozdielov? Určuje realizmus prítomný v súčasnej kinematografii špecifický vzťah medzi ideologickými otázkami a štýlom filmov?

### Filmová politika

Teórie Jacquesa Rancièra o vzťahoch medzi umením a politikou, o ktorých sme sa stručne zmienili, sa nám zdajú plodnejšie, ak ich aplikujeme na politiku filmu. Rancière zaradil kinematografiu medzi súbor skúseností. Ten poskytuje priestor na nové spôsoby prejavu politických vzťahov. V snahe odlíšiť politiku umenia od estetizácie politiky dáva za príklad umenie, ktoré vytvára príbehy, fikciu či konflikty. Ukazuje, že na rozdiel od estetizácie politiky, bitka v situačnom prejave známa zo

zábery z filmu *Nájomníci*, zdroj: archív DG

# 5

šesťdesiatych rokov pokračuje teraz na estetickom poli. Zásadne kritizuje politiku: „V politike však existuje estetika, ktorá nemá nič spoločné s Benjaminovou estetizáciou politiky príznačnou pre obdobie masovej produkcie.“ Túto estetiku by sme nemali chápať ako akt, keď si autor vo svojom diele privlastňuje politiku. Mali by sme ju chápať v kantovskom zmysle, podľa slov Foucaulta „ako sústavu foriem, ktorá vopred určuje naše pocity“. Práve v tejto „citovej“ oblasti vzniká estetická forma ako politický prejav.

Skúmaním politiky prítomnej vo filme prostredníctvom realistického zobrazovania obyčajného človeka a toho, ako tieto poznatky ovplyvnili utváranie identity súčasnej brazílskej kinematografie pochopíme, že práve citová rovina formuje komunitu a určuje prostredie deja a politickú manifestáciu. V tomto prostredí, kde pôsobia režiséri a diváci a kde tento vzťah vyvoláva kritickú debatu, sa nachádza estetický počin, v tomto prípade film, ktorý je súborom skúseností prinášajúcim nové spôsoby pocíťovania a nové formy politického prejavu.

Vymedzením tohto „citového“ priestoru, ktorý vznikol zásluhou vybudovaných vzťahov medzi autorom, dielom a divákom, môžeme ďalej definovať subjektívne poznatky a kritiku schopnú ovplyvniť sociálne vzťahy. Dalo by sa povedať, že politické gesto väčšiny týchto režisérov je ovplyvnené ich postojom k zobrazovaniu príbehu. Ten rozpráva príhody z každodenného života, plné násilia a kriminality, prostredníctvom sociálnych nerovností.

V súčasnej brazílskej kinematografii nájdeme aj snímky prinášajúce príbehy neoddeliteľné od politického boja. V citovom priestore sa nachádza centrum, ktoré formuje kritické vedomie. Táto snaha odovzdať ďalej skúsenosti určuje spôsob, akým sa film zúčastňuje na šírení politických poznatkov. A prostredníctvom týchto dvoch pojmov, šírenia poznatkov a citového priestoru, pridáme na to, aké vzťahy vládnu medzi režisérom, dielom a divákom.

Keď sa pozrieme na to, ako film pomáha šíriť politické predstavy, zistíme, že väčšina režisérov sa sústreďuje na vyrozprávanie príbehu z každodenného života, ktorý v sebe nesie sociálne nerovnosti, násilie a kriminalitu – jednoducho črty ľudovej kultúry. Hoci niektoré príbehy prinášajú realistické obrazy imitujúce a odhaľujúce prítomnosť, vďaka citovému priestoru existuje centrum, ktoré formuje kritické vedomie. To je následne vytvorené prostredníctvom kinematografických vyobrazení.

Dokonca aj filmy zamerané na zobrazovanie vzťahov a zvodný svet mládeže prinášajú určitú politickú akciu. Roland Bartes pripomína, že celá kinematografia má svoju politickú dimenziu, aj tá, ktorá ju priamo nerieši. Filmári obnoveného realizmu sú

zodpovední za vytvorenie kinematografie, priamo či nepriamo politickej, spájajúcej rôzne stylistické nápady. Príbehy dokumentárnych a hraných filmov ukazujú, ako vznikajú vyobrazenia spoločenskej reality v Brazílii. Prostredníctvom tohto vyobrazenia sociálnej reality filmy dokazujú, že poznatky a kritika sú schopné ovplyvniť sociálne vzťahy.

Medzi príbehmi a súčasnosťou existuje spojenie, ktoré Fredric Jameson (1997) definuje ako obdobie konca utópií, kde sú intelektuálna nostalgia a vzostup pragmatického myslenia jasne hmatateľné. Témy ako starosť o prežitie na trhu práce a hľadanie seba samého sa tu objavujú častejšie ako kolektívny boj bez kriminality. Ten je prítomný vo filme *Rozprávači z Javé* (Os Narradores de Javé, 2003) od Eliany Caffé. Opisuje príbeh obyvateľov dediny Javé, ktorí nevedia písať. Napriek tomu sa však rozhodnú vyrozprávať a potvrdiť históriu ich obce, na čo sa podujme jediný miestny gramotný občan. Mesto totiž čelí riziku zatopenia a potrebuje oficiálny dokument, ktorý by obyvateľom pomohol zachrániť toto miesto a vydobýť si svoje práva.

„Pragmatizmus chudobného človeka“, ktorým Ismail Xavier definoval snahy filmových postáv zamerané na pragmatické záujmy (napr. úspech na trhu práce), je jasným príkladom toho ako sa revolučné myšlienky v každodennom živote vzdávajú filmom vykresľujúcim súčasnú realitu. „Symbol hnevu“, ďalšia z Xavierových kategórií, je často prítomný v postavách, ktoré žijú minulosťou, plánujú napríklad pomstu a vracajú sa späť k tomu, čo už raz zažili – aj to je ďalším znakom tejto kinematografie.

Tento filmový model pozná tiež politickú situáciu vymedzenú Fredericom Jameson, ktorá sa vyznačuje tematickou prevahou „nostalgických filmov“ zobrazujúcich dávne násilnosti, akou bola napríklad vojenská diktatúra. To dokazuje aj spätný pohľad na obdobie diktatúry v brazílskej kinematografii – *Lamarca* (Lamarca, 1994), *Štyri dni v septembri* (O Que é Isso Companheiro?, 1997), *Krst krvou* (Batismo de Sangue, 2006) a *Občan Boilesen* (Cidadão Boilesen, 2009) a ich znázornenie minulosť. Okrem filmu *Utópia a barbarstvo* (Utopia e Barbárie, 2010) od Silvia Tendlera, ktorý prináša trocha prítomnosti, prakticky neexistuje žiadna kritika o dosahu tejto minulosť na súčasnosť.

### Vzťah medzi estetikou a politikou v súčasnosti

V dejinách filmu, od vzniku realistickej teórie protichodnej formalistickej teórie, sú skutočnosť a vzťahy medzi hraným

a dokumentárnym žánrom často diskutovanou témou v kruhoch filmových teoretikov a vedeckých pracovníkov (inými slovami, Krakauer a Lukács verus Brecht). Realistická a formalistická teória sú dvomi hlavnými filmovými učeniami. Realizmus vznikol s príchodom modernej doby a záujmom o každodenný život. Povojnový realizmus a neskôr aj taliansky neorealizmus sa zrodili ako odpor voči formalizmu klasického filmu a sovietskej montáži.

V rámci realistickej tradície obhajoval André Bazin, najvýznamnejší teoretik tohto hnutia, filmy, ktoré sa zaoberali „objektívnou realitou“. Tá bola zobrazovaná v povojnových realistických dokumentoch a hraných filmoch a dielach talianskeho neorealizmu. Touto teóriou sa zaoberáme preto, aby sme sa v budúcnosti mohli zamyslieť nad tým, čo má spoločné táto kinematografia a obnova „realistickej“ estetiky vo filme. Keďže obyčajného človeka považujeme za historický koncept, mali by sme sa na neho pozeráť aj z pohľadu obnovennej realistickej estetiky a všimnúť si, či si zachoval pôvodnú formu alebo sa zmenil.

„Návrat“ realizmu musíme tiež chápať v ďalšom kontexte, keďže v súčasnosti sa príbehy dokumentárneho a hraného filmu, na rozdiel od minulosti, prelínajú. Brazílska kinematografia sa stále viac prejavuje ako menej formalistická v zmysle chápania scén. Pri výstavbe príbehu používa zdanlivo dokumentárne obrazy, čo sme videli aj v snímke *Odchádzam, lebo musím, vraciam sa, pretože ťa milujem*, kde sme rozoberali dva typy jazykov. To spustilo debatu o zobrazovaní pravdy vo filme.

V súčasnom filme sa toto zobrazovanie aj so všetkými formami poznatkov, ktoré prináša dokument, stalo bežným. Divák si je vedomý toho, že tieto obrazy zodpovedajú skutočným faktom a udalostiam, ale sú vložené do jasne fiktívneho kontextu – ide o hrané filmy zobrazujúce scény z každodenného života pomocou dokumentárnych obrazov.

Vďaka tejto úvahe sa môžeme hlbšie zamyslieť nad politickými a estetickými rovinami filmu. Rozbor kinematografie dáva väčší priestor na diskusiu o realizme ako estetickom nástroji, ktorý sa rozvíja a prejavuje v politickej dimenzii. To dokazuje, že väčšina súčasných filmov nevzniká s politikou otvoreného odporu, ako to bolo v situačnom prejave šesťdesiatych rokov. Vzniká pomocou experimentovania s rôznymi realistickými estetikami: od románovej melodrámy cez trpkú sved, poetický jazyk a inteligentný humor, či zápalistý film z mesta a nekonečné „sertão“.

Naopak, Cinema Novo bola politickou kinematografiou z toho dôvodu, že s prevažujúcou alegóriou prinášala realitu spoločenských rozdielov a spochybňovala politiku krajiny

a utláčateľské vzťahy. Túto kinematografiu, ktorá spája problematiku ideológie a stylistiky podľa realistického kľúča, obohatila o estetické a tematické odkazy. Brazílske vnútrozemie, migrácia a predovšetkým favely sa znova začali objavovať vo filme. Ak to porovnáme so Cinema Novo, autori svoj záujem sústredili na reflexiu a subjektivitu.

Aby sme to zhrnuli, súčasný film uprednostňuje témy z každodenného života, jeho potreby a nedostatky. Alegórie a jasný, revolučný jazyk nahradilo rozprávanie, ktoré preferuje realistické a každodenné vyobrazenia. Ďalším dôležitým znakom tejto kinematografie sú známe koncepty. Chudobní sú väčšinou zobrazovaní ako darebáci, díleri alebo utláčaní ľudia, ktorí snívajú o spoločenskom vzostupe. Tieto vyobrazenia zahŕňajú ľudí žijúcich v zmysle „pragmatizmu chudobného človeka“. Ako sme už spomínali, ten vzniká pri spojení s umením, športom či potešením. Príkladom je záľuba hlavného hrdinu filmu *Mesto bohov*, Buscapého, vo fotografovaní či futbale, ako to bolo v prípade Daria z *Linha de Passe*. A ešte je tu André z *Muž, ktorý kopíroval* a jeho prehrešky. Tento pragmatizmus utláčaného človeka je hmatateľný aj vo filme *Močiar beští*, kde je Auxiliadora obeťou sexuálneho zneužívania alebo v snímke *Suely na nebi*, v ktorej Hermila ponúkne do lotérie vlastné telo, aby si zabezpečila slobodu pohybu.

### DANIELA GILLONE

(z portugalčiny preložila Zuzana Greksáková)

- 1 Pozri: BENTES Ivana. *Estéticas e Cosmética da Fome. Ensaios Fundamentais*. Org. Sergio Cohn. Editora Azougue. 2011.
- 2 *Syn bez matky* (Filho Sem Mãe, 1925) od Alcebiadesa Araújo.
- 3 *Sucho* (Vidas Seas, 1963) od Nelsona Pereiru dos Santos.
- 4 *Boh a diabol v zemi slnka* (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) od Glauberu Rochu.

# Národný hrdina a kanibali

Macunaíma nie je len tak hocijaký hrdina. Lenivý až mrazí, od najútlejšieho detstva posadnutý ženami a schopný patrične sa s nimi zabávať, večne hladný, ale neochotný pracovať – zato sa však spoliehajúci na pomoc všakovakých čarodejníkov a kúziel. Skrátka, domorodec ako by ho vybásnila koloniálna fantázia, a ešte aj s podozrivým napojením na ludožrútvu a ludožrútky.

Ale, popri všetkých bojovných Amazonkách, riečnych piraniach a kanibalských bytostiach z rozprávok, popri nebezpečnom peruánskom kanibalovi – kapitalistovi Venceslauovi Pietrovi Pietrovi, Macunaíma sa drží. Sám kanibalom nie je, ak nepočítame fakt, že rapsodické opisy jeho zábaviek i v rovnomennom románe predpokladajú veľa krvi, ohadzovanie kameňmi, smiech a rozkoš spôsobené praktikami, ktoré by mali prinášať bolesť. A práve fakt, že Macunaíma, neustále prezývaný ako „hrdina“, nie je kanibalom – je jedným kľúčom k pochopeniu dvoch takmer kultových diel brazílskeho umenia, románu *Macunaíma* Mária de Andradeho (1928), a rovnomenného filmu z roku 1969.

Podobne ako národy z periférie Európy, aj národy Latinskej Ameriky vznikajú s vedomím akéhosi oneskorenia i z potreby prijať európsku modernitu a súčasne sa od nej diferencovať. Vznikajú však aj s čímsi, čo napríklad stredoeurópske národy stále nemajú: s neodvratným vedomím vlastnej heterogenity, ktorej sa moderný vynález národa pokúša zbaviť a zamiesť ju pod koberec utopických vízií čistoty.

Predstava rasového a kultúrneho melanžu, hybridity a ambivalencie je kľúčová aj pre pochopenie de Andradeho románu *Macunaíma*. Podvratnosť *Macunaímu* v literárnej, ako aj filmovej verzii čerpá z logiky blízkej Bachtinovu chápaniu karnevalu a groteska. Jej regionálna špecifickosť je navyše posilnená veľmi špecifickým motívom – motívom požírania a vyvracania, často v priamych variáciách na kanibalizmus. Variáciami naň sa obidve diela len tak hemžia. Niekedy ide o odkazy na bytosti z ľudových povestí amazonského, afrického či európskeho pôvodu, inokedy o odkazy na sociálnu situáciu hladujúceho domorodého obyvateľstva, alebo aj na krutú povahu kapitalizmu, kde silní požírajú slabších. De Andradeho román je totiž exemplárnym rozvedením manifestu *canibalismo* ako zvláštneho avantgardného umeleckého hnutia, ktoré sa pokúsilo spojiť vplyvy súdobej európskej moderny s autochtónnymi tradíciami brazílskych domorodcov a černošských otrokov – a prostredníctvom tejto nesúrodnej „zmesky“ vrátiť Západu jeho koloniálne fantázie v predžutej, zosmiešnenej, zníženej a dogmatickosti zbavenej podobe. Umenie sa stáva gestom „kanibala“ – postavou, ktorú si Západ sám vymyslel a dosadil ju na miesto brazílskych starosadlíkov.

V kontexte *canibalismo* ako hnutia založeného, okrem iného, aj na stratégiách zneistovania modernej racionality, je zaujímavý aj fakt, že tvorcom Kanibalistického manifestu (*Manifesto Antropófago*, 1928) je menovec Macunaímovho tvorca Oswald de Andrade. Tento fakt mátie ešte aj niekoľko desaťročí po vzniku románu, keď sa režisérskom filmovej adaptácie románu opäť stane menovec obidvoch tvorcov, Joaquin Pedro de Andrade. Bez ohľadu na frekvenciu tohto portugalského priezviska, jeho film je programovo vytvorený tak, aby upozorňoval na potrebu obnoviť *canibalistické* gesto v období politickej nestability a pretrvávajúcej rasovej neznášanlivosti na konci šesťdesiatych rokov. Ako autor viacerých sociálno-kritických dokumentárnych filmov z päťdesiatych rokov sa Joaquin Pedro de Andrade často zaoberá sociálnou nerovnosťou ako základom strachov potomkov portugalských dobyvateľov z kultúrnej špecifickosti domorodcov. Tieto dokumentárne filmy stále nesú pečať európskych nových vln – z hľadiska umeleckej formy ešte nie sú dosť radikálne. Filmový *Macunaíma* z tohto hľadiska skutočne predstavuje dielo, ktoré je až nestráviteľné – no práve cez svoju nestráviteľnosť nás vracia k nedokončenému gestu *canibalistov*. V roku 1969 sa totiž ukazuje, že nielen hegemonia imperialistických mocností v Brazílii pretrvala, ale aj román de Andradeho menovca sa stihol dostať medzi kanonické diela (stal sa napríklad povinným školským čítaním a UNESCO ho zaradilo na zoznam dvanástich zásadných diel brazílskej literatúry), čo otúpilo jeho schopnosť podporiť politickú aktivitu. Štýl Mária de Andradeho, ktorý sám nazval rapsodickým, sa aj vďaka neustálym elipsám či metonymickým presunom stal príliš jemným. Kultový brazílsky film, ktorý sa spája s postupným koncom éry estetiky hladu (spojenej napríklad s filmami Glaubera Rocha) a s nástupom kinematografického trendu tropikalizmu je preto aj z hľadiska štýlu, aj z hľadiska dodržiavania dejovej linky, len voľnou adaptáciou románu.

Základná dejová linka o narodení a vyrastaní v pralese, o ceste do moderného mesta, o sklamaní a návrate mimo

civilizácie – je zachovaná. Film však nahrádza radostne rapsodický štýl románu iritujúcim, farebne i zvukovo kriklavým campy štýlom, charakteristickým pre tropikalistické filmy. Mnohé (najmä rozprávko-kozmozologické) epizódy románu sú vypustené, niektoré postavy transformované. Epizódy odohrávané sa v meste napríklad reagujú na aktuálnu situáciu gerilových politických bojov. Gerilovou bojovníčkou je aj najosudovejšia z Macunaímových mileniek. Pani pralesa a vodkyňa bájných Amazoniek Ci, s ktorou sa Macunaíma zabáva v románe, sa tak mení na modernú ženu so samopalom, ktorú nezabije Čierny had, ale vlastná bomba pripravená na teroristický útok. Ešte zaujímavejšie významové posuny sa však dejú v kontexte vizualizácie deja konkrétnymi hercami. Na úsvite postmodernizmu sa filmová verzia Macunaímu hrá s posuvnosťou rodových a rasových identít. Macunaímovu matku napríklad hrá vlasatý muž (Paulo José). „Hrdina“ sa mu/jej narodí ako dospelý chlap tmavej pleti a pôrod je zobrazený ako narážka na proces vylučovania. „Čierny“ Macunaíma v podaní obľúbeného herca samba filmov Grandeho Otela pritom vypadáva z dlhovlasého uvrešťaného stvorenia ako podivná variácia na tému bezvýznamnosti „nižšej“ rasy.

Karnevalové prvky aj *canibalistické* motívy zostávajú po celý čas ambivalentne prepojené s kritikou koloniálnych regulácií „národného“ dedičstva Brazílie. Grande Otelo nie je jedinou narážkou na obľúbené filmy založené na popularizácii karnevalových *samba enredos*: aj veľkú časť hudobného sprievodu tvorená preslávenými piesňami tohto typu. Na druhej strane, sebakarodický groteskný prejav Grandeho Otela je čoskoro nahradený civilnejším prejavom iného herca, na ktorého sa Macunaíma premení po náhodnom stretnutí s kúzelným prameňom (ide o príťažlivého Paula Josého, ktorého sme predtým videli hrať nepeknú starú Indiánku, Macunaímovu matku). (Národný) hrdina sa stáva bielym mužom – hoci schopnosť premeny na svetlovláskeho renesančného princa mal už v detských časoch, keď sa až takto prestrojený stával objektom túžby svojich dvoch švagrin. Karnevalovo-groteskný princíp však zostáva prítomný počas celého filmu: nielenže bieleho Macunaímu hrá rovnaký herec, ktorý hral aj Macunaímovu matku, ale v role Macunaímovho dieťaťa splodeného s bielou krásavicou Ci sa opäť vracia na scénu aj starnúci „černošský“ spevák samba piesní Grande Otelo. Karnevalová logika kombinovaná s logikou rozprávok a archaických povestí, na ktoré román aj film neustále odkazujú, pritom dovoľuje premenu uvrešťaného čierneho dieťaťa na bieleho hrdinu brať s rezervou – takže, ako upozorňuje Robert Stam, argumenty politickej nekorektnosti v regionálnom prostredí Brazílie zlyhávajú a uvoľňujú priestor fraške.

Napriek búrlivému vršeniu nízkého na vysoké, ostáva však politický zmysel filmového *Macunaímu* jasný. Zrod „národného“ hrdinu v pralese a návrat do pralesa má z tohto hľadiska dôležitý významový potenciál. Príťažlivosť hlavného (anti)hrdinu, ktorého Mário de Andrade v slovnej hračke z podnázvu románu nazval „hrdinom bez stopy charakteru“, je dokonca práve v jeho „typicky“ brazílskych vlastnostiach – lenivosti, politickej pasivite a pôžitkárstve. Macunaíma je eroticky aktívny, ale politicky pasívny. Je lenivý, no pritom už za útleho detstva v džungli posadnutý peniazmi. Príbeh Macunaímu – v románe aj vo filme – je možné chápať ako príbeh zrodu národa, ktorý sa neustále vracia späť. Zrodu národa, ktorý sa mohol stať základom idylickej „multikultúry“ spoločnosti, no kvôli zradnej hierarchii moci sa ňou nikdy nestal. Filmový *Macunaíma* takto oživuje podvratnú schopnosť románového *Macunaímu* definovať zrod národa ako čosi, čo už samo v sebe obsahuje aj istú smrť.

Odkazy na formovanie brazílskej identity, pohybujúce sa na hranici vážnosti a paródie, oslavy a kritiky či odmietania, zaznievajú z mnohých motívov či filmových postupov. Macunaíma sa narodí do rodiny indiánskej matky, nemá však známeho otca. Vo filme je táto situácia ešte viac zvýraznená, keďže namiesto dvoch rovnako „zafarbených“ súrodencov Macunaíma už v úvode má jedného čierneho, a jedného bieleho brata (v románe sa traja „ako bota“ tmaví pralesní bratia po stretnutí s kúzelnou studničkou odstupňujú tak, že Macunaíma sa stane úplne bielym, Maanape sa stane červenkastým a Jiguêmu zbelie iba vnútorná strana dlaní). Macunaíma, ktorého môžeme chápať práve ako variáciu na

národných „hrdinov“, je plný životného elánu, no neochotný podrobiť sa modernej racionalizácii pracovného procesu – čím pripomína avantgardné chvály lenivosti, aké sa v čase vzniku románu vznášali aj nad parížskou bohémou. *Canibalismo* ako avantgardný prúd – rovnako ako postkoloniálne teórie – totiž stále vzniká z inšpirácie európskym modernizmom, ale zároveň má ambície obrobiť regionálne špecifickú spoločnosť.

V tomto kontexte však treba pripomenúť výnimočné auto-reflexívne, ale aj pesimistické gesto záveru, keď sa ukazuje, že celý príbeh je v skutočnosti vyrozprávaný papagajom, ktorého hrdina naučil rozprávať a ktorý sa stal po návrate do pralesa jeho jediným spoločníkom. Sám hrdina sa totiž ani na staré kolená nepoučil a kým v románe uteká od pozemského života (a moderného príkazu hľadania jeho zmyslu) do neba, kde sa mení na Veľkú medvedicu, vo filme zomiera nepotrebnou smrťou v náručí bájnej kanibalskej divoženky z neďalekého jazera. V obidvoch prípadoch mizne z povrchu zeme a jeho poučný príbeh osamotene, vo zvláštny dvojici román – film, rozpráva až dvojica menovcov de Andrade.

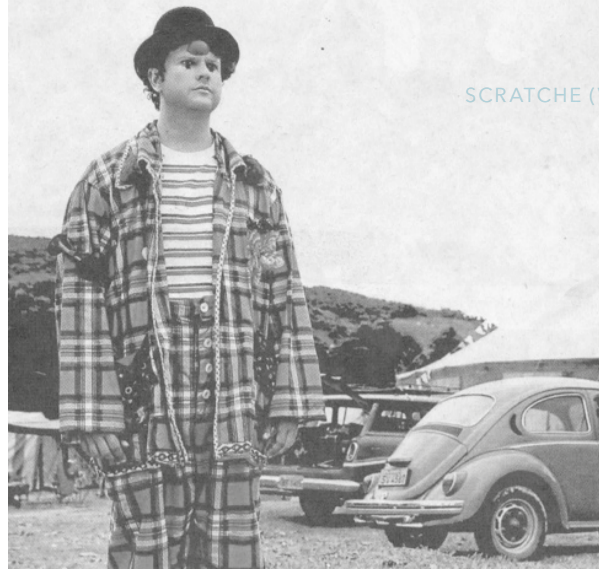
*Macunaíma* ako román, aj ako film, s ktorými sa bežne stretávame v akademických kurzoch venovaných postkolonialite či dokonca multikulturalite, sú medzi slovenskými čitateľmi a divákmi stále pomerne neznáme. Netreba sa tomu diviť, veď ide o diela, ktoré rezignujú na exotizáciu vlastnej krajiny. O to viac však prekvapí, že jedna z adaptácií „macunaímovskej“ témy sa nedávno objavila aj v slovenskom prostredí. Nejde ani o román, ani o film, ale o rozhlasovú hru. Práve jej venujem záver tohto textu. Už fakt, že rozhlasová hra je žánrom, ktorý sa k recipientovi dostáva za špecifických okolností a ktorého popularita v súčasnosti nie je vysoká, je totiž ďalšou výzvou, akú je zdanlivo nepochopiteľný historický, politický a kultúrny kontext *Macunaímu* schopný vyvolať. Rozhlasová hra *Macunaíma*, napísaná na motívy rovnomenného románu a zrežírovaná Evou Križkovou, vedome balansuje medzi vážnosťou rozprávania príbehov a roztopašnosťou neustálych odbočiek k neznámych bájnym bytostiam či erotickým hrám. Dynamika tejto hry nepustí, ide však stále o hru, ktorá kladie viac otázok ako odpovedí.

Sú to pochopiteľne najskôr otázky prekladu a intermediality. Ako preložiť román do rozhlasovej hry (navyše román, ktorý už má slávnu filmovú verziu)? A ako sa vyrovnáť s kultúrnym prekladom – za akou hranicou sa nezrozumiteľnosť kultúrnych reálií stáva neúnosnou, a kde je bod, v ktorom sa stretnú miera tajomstva, akú určité dielo dokázalo vzbudiť už v originálnom prostredí, a akú vzbudí v prostredí prijímajúcom? Eva Križková vytvorila z českého prekladu románu hru plnú tajomných brazílskych výrazov a názvov, ale aj aktualizácií smerom k slovenskému prostrediu, či k súčasnosti. V kontexte príchodu Macunaímu do mesta a jeho stretnutí so svetom „kanibalského“ kapitalizmu veľmi invenčne pôsobí motív pohľadenia súčasnými fenoménmi spojenými s televíznym vysielaním, ktoré sa ani do filmovej verzie ešte nestačili dostať (aj keď filmový *Macunaíma* koinciduje napríklad so severoamerickým *Medium Cool*).

Križkovej hra však nastoluje aj ďalšiu otázku. Ako počúvať rozhlasovú hru? V tme, so zavretými očami, tak, aby dynamický sled zvukových efektov a hudby či sled neznámych slov a mien netušených božstiev či magických bytostí zo vzdialeného *kultúrneho* pralesa dostal šancu na tvorbu mentálnych obrazov? Alebo nesústredene pri varení neďelného obeda? Skvostná zvuková a hudobná réžia, špecifický typ dynamiky, ale aj balansovanie na hrane pochopiteľnosti kultúrnych reálií naznačujú, že slovenský rozhlasový *Macunaíma* je skutočne dielo, ktoré si zaslúži netradičný priestor. Možno sa dočkáme situácie, keď sa počúvanie rozhlasových hier preniesie do hromadných odposluchov v kultúrnych centrách. Nielen klasickými médiami hromadnej recepcie je človek živý.

JANA DUDKOVÁ

Tento text je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0171/12 pod názvom *Multikulturalita vo filmovej teórii a praxi*.

záber z filmu *Klaun*, zdroj: Brazil Visual

## Brazil Visual - festival brazílskeho filmu

Posledný februárový týždeň, 25. 2. – 2. 3. sa budeme môcť po prvý raz v histórii stať svedkami filmového festivalu *BRAZIL VISUAL – festival brazílskeho filmu*, ktorý sa uskutoční v priestoroch KC DUNAJ. S čím organizátori prichádzajú a aké novinky nám predstavia už porozpráva koordinátorka festivalu Silvia Severíniová (SS) z Portugalského inštitútu.

7

**EK:** Prečo vznikol festival?

**SS:** Keď sme minulý rok na stránku Portugalského inštitútu spracovávali sekciu brazílskej kinematografie, uvedomili sme si, koľko kvalitných filmov v Brazílii vzniká. Napriek tomu však len malú časť z nich, respektíve takmer žiadny, nie je vidieť v našich kinách. Platí to dokonca aj o tých s alternatívnym zameraním, či filmových kluboch. Za posledných 15 rokov boli odpremiatané, nerátajúc filmové festivaly, iba dva naozaj kvalitné filmy: *Central do Brasil* (Hlavná stanica) a *Cidade de Deus* (Mesto Bohov). Tak vznikla túžba a chuť priniesť a sprostredkovať slovenskému divákovi niečo z brazílskeho života, krajiny, kultúry.

**EK:** Akým spôsobom sa festival zaradil do siete filmových festivalov *Circuito Brazil Visual*?

**SS:** V čase, keď sme začali rozmyšľať o filmovom festivale, tak sme narazili na veľmi podobný v Luxembursku. Páčil sa nám jeho program a vlastne úplne zodpovedal tomu, čo sme chceli na Slovensku prezentovať. Preto sme oslovili jeho organizátorov, a tak sme sa dostali až ku kľúčovej osobe, ktorá zastrešuje sieť takýchto festivalov po celom svete. Je to Alex Levy Heller, Brazílčan, ktorý študoval v USA dramatické umenie a broadcasting. Pôsobí ako režisér, producent, ale i konzultant v oblasti brazílskej súčasnej filmovej tvorby. A tým sa stal aj pre nás pri koncepcii programu nášho festivalu.

**EK:** Čím je program špecifický? Na čo sa môžeme tešiť?

**SS:** Okrem kritéria kvality a súčasnosti sme chceli priniesť aj čo najširší záber reálií Brazílie. Preto sme vybrali film o bývalom kontroverznom prezidentovi tejto krajiny, ktorý pochádzal z robotníckej triedy a bol milovaný i nenávidený zároveň. Zastúpenie majú aj filmy odrážajúce drsnú stránku života v Brazílii. Krásny však na nich je práve hlboko ľudský prístup, ktorý režisér zvolil vo filme *Vzbura vo väznici Carandiru*, a humorné podanie vážnych vecí v prípade diela *5x favela, teraz v našom podaní*. Milovníci hudby a hudobného štýlu *bossa nova* si prídu na svoje v dokumentárnej snímke *Vinicius de Moraes*. Je venovaná kultovej osobnosti brazílskej hudobnej scény Viniciovi de Moraes. Ľudský rozmer prináša aj film *Klaun*, ktorý brazílska akadémia nominovala na Oscara v kategórii najlepší zahraničný film.

**EK:** Ktorý film by si divákovi odporučila?

**SS:** Všetky filmy, ktoré sme vybrali sú zaujímavé z pohľadu spracovania i svojou výpovednou hodnotou. Mňa osobne zaujal film *Vzbura vo väznici Carandiru*. Odohráva sa prakticky celý vo väzení so všetkým, čo k tomu patrí. Pri jeho preklade som sa na začiatku vnútorne pripravovala na „tvrdý zážitok“. Film je však vďaka postavě lekára, ktorý do väzenia prichádza, podávaný ľudsky, nehodnotí, nemoralizuje, ani nedramatizuje. Všetky snímky budú premietané v pôvodnej verzii so slovenskými titulkami. Študenti, ktorí navštevujú kurzy portugalského jazyka, si tak budú môcť overiť, čo sa naučili. Portugalský inštitút totiž organizuje kurzy portugalského jazyka a ponúka aj výučbu jeho brazílskeho variantu.

**EK:** Aká je história či tradícia siete filmových festivalov *Circuito Brazil Visual*? Prečo vznikla a aký je jej význam, tak na tieto otázky nám už odpovie jej výkonný riaditeľ, Alex Levy Heller (ALH).

**ALH:** Sieť festivalov pod názvom *Circuito Brazil Visual* bola vytvorená, aby posilnila nezávislé festivaly venujúce sa brazílskej filmovej tvorbe po celom svete. V roku 2009 odštartoval

v Austrálii „Brazil Film Festival“. Úspech festivalu bol taký veľký, že sme sa rozhodli posunúť jeho hranice a podujatie sme zorganizovali v USA, Luxembursku, Portugalsku. Hlavným cieľom spoločnosti Brazil Visual je totiž šíriť brazílsku filmovú tvorbu a tým aj kultúru tejto rôznorodnej krajiny.

**EK:** Aký je ohlas publika?

**ALH:** Práve spätná väzba publika bola našou veľkou motiváciou k tomu, aby sme organizovali ďalšie festivaly a prehliadky brazílskeho filmu na nových územiach. Za posledné roky sa brazílska filmová tvorba vypracovala. Nakrúcajú sa filmy s kvalitnou produkciou a modernou technikou. Svedčia o tom aj ocenenia na prestížnych festivaloch, vrátane nominácií na Oscara. Všetky tieto faktory prispievajú k tomu, že publikum začína prejavovať záujem o brazílske filmy a tým aj o kultúru Brazílie. Na druhej strane sa zdá, že Brazília je momentálne zrejme v kurze. Pripravuje veľké svetové podujatia ako Majstrovstvá sveta vo futbale 2014 a tiež letné Olympijské hry, ktoré sa budú konať v roku 2016. V dôsledku toho záujem o Brazíliu ako krajinu a jej kultúru stále rastie.

**EK:** Ako postupujete pri programácii?

**ALH:** Program sa prispôbuje každej krajine. Jednotlivé národy majú svoju špecifickú kultúru, iné väzby, poznanie o Brazílii, a tým aj iné očakávania od festivalu. Snažíme sa stále vyberať a odporúčať súčasné filmy, ktoré predstavujú relevantným spôsobom aktuálnu situáciu filmového priemyslu v Brazílii. V niektorých prípadoch sa snažíme urobiť výber spolu s partnerskou organizáciou, ktorá festival organizuje. Tá sa rozhodne a povie, ktorý film by chcel premietnuť svojmu publiku a spolu sa dohodneme na programácii. Tak to bolo aj na Slovensku.

**EK:** Ktorý z vybraných filmov odporúčate slovenskému divákovi?

**ALH:** Odporučil by som film „5x favela, teraz v našom podaní“. Je to snímka, ktorá humorným spôsobom, ale napriek tomu verne, zobrazuje brazílsku realitu. Film vytvorili mladí ľudia pochádzajúci z chudobných štvrtí a ponúka pohľad do vnútra ich životov v rámci týchto komunít (favel). Supervíziu nad ním mal Cacá Diegues, jeden z najväčších súčasných filmárov v Brazílii.

Pokiaľ máte teda chuť a čas na nezabudnuteľný kinematografický zážitok, navštívte v posledný februárový týždeň KC Dunaj. Neváhajte a ponorte sa s nami do života krajiny, nad ktorou sa majestátno týči socha Krista s rozprestretým náručím.

**Alex Levy Heller** – riaditeľ siete festivalov, televízny a filmový producent.

**Silvia Severíniová** – projektový manažér a koordinátor festivalu Brazil Visual.

**Portugalský inštitút** – slovenská organizácia, ktorej hlavným cieľom je spájať Slovensko s lusofónnymi krajinami a šíriť portugalský jazyk. Organizuje kurzy portugalčiny a prináša na Slovensko kultúru krajín, kde je oficiálnym jazykom portugalčina. Filmu sa inštitút venuje už od začiatku svojej činnosti. Portugalský inštitút zriadil v roku 2011 sekciu pre Brazíliu a brazílsku kultúru pod názvom Brazílske centrum Portugalského inštitútu, ktoré zastrešuje festival BRAZIL VIZUAL.

## PROGRAM FESTIVALU

25. 2. / 19:00 / pondelok

**LULA, SYN BRAZÍLIE (Lula, o Filho do Brasil)**  
r. Fábio Barreto / dráma / 2009 / 128 min.

Adaptácia rovnomenného románu Denise Paranáy vykresľuje život bývalého prezidenta Brazílie. Zachytáva jeho ranné obdobie od narodenia v roku 1945 cez mladosť a politickú angažovanosť. Verne zobrazuje jeho život v drsnom kraji plnom chudoby na severovýchode krajiny. Lula, ktorého opustil násilný otec a vychovávala ho negramotná no odhodlaná matka, opúšťa vidiecke prostredie a vydáva sa do mesta São Paulo. V roku 1980 sa tu stáva lídrom odborárov a podniká svoje prvé politické kroky.

Film bol v roku 2011 nominovaný na Oscara v kategórii zahraničných filmov.

26. 2. / 19:00 / utorok

**VINÍCIUS DE MORAES (Vinicius)**  
r. Miguel Faria Jr. / dokument / 2005 / 121 min.

Dokumentárny film o Viniciovi de Moraes (1913 – 1980), brazílskom básnikovi, textárovi, novinárovi, dramaturgovi ale aj skladateľovi a interpretovi. Táto kľúčová postava a kultová osobnosť v oblasti hudby mala vplyv na brazílsku súčasnú tvorbu. Film približuje jeho život, tvorbu, rodinu, osudy priateľov i neodmysliteľné lásky. Veď kto by nepoznal známu skladbu „Dievča z Ipanemy“ (Garota de Ipanema), ktorá preslávila hudobný štýl *bossa nova*. Autorom jej textu bol práve Vinicius.

27. 2. / 19:00 / streda

**VZBURA VO VÄZNICI CARANDIRU (Carandiru)**  
r. Hector Babenco / dráma / 2003 / 146 min.

Vo väzení Carandiru je jediná vec dôležitejšia ako sloboda: PREŽÍŤ! Doktor Drauzia Varella bol povolaný do najväčšej väznice v Brazílii – Carandiru, aby začal prevenciu a liečbu postihnutých vírusom HIV. Dostal sa do prostredia jednej z najdrsnejších väzníc na svete, kde bol priamo konfrontovaný s absolútne neludským zaobchádzaním s väzňami. V roku 1992 vo väznici vypukla séria nepokojov, ktoré prerástli do vzbury, pri ktorej prišlo o život 111 trestancov. Po tejto tragickej udalosti bolo väzenie zbúrané. Film inšpirovaný skutočnými udalosťami, ktoré opísal doktor a špecialista na AIDS Drauzia Varela vo svojej knihe „Carandiru Station“.

1. 3. / 19:00 / piatok

**5 X FAVELA, TERAZ V NAŠOM PODANÍ (5x Favela, Agora por Nós Mesmos)**

r. skupina mladých režisérov pochádzajúcich z favel v Rio de Janeiro / dráma, komédia / 2010 / 103 min.

Päť krátkometrážnych filmov (*Zdroj príjmov, Ryža a fazuľa, Koncert pre husle, Nechaj tak, Zapál'svetlo*) sa odohráva a bolo nakrútených vo favelách, chudobných štvrtiach Rio de Janeiro. V každej časti hrajú mladí herci, ktorí pochádzajú z tohto prostredia. Rovnako tak režiséri, pod taktovkou ktorých snímky vznikli, vyrástli v tejto komunite. Ide tak o realistický portrét každodenného života favel vykreslený ich samotnými obyvateľmi.

2. 3. / 19:00 / sobota

**KLAUN (O Palhaço)**  
r. Selson Mello / komédia, dráma / 2011 / 90 min.

Film zachytáva príbeh klauna z obdobia sedemdesiatych rokov. Ide o otca a syna, cirkusantov, ktorí vlastnia cirkus Nádej a cestujú po krajine. Syn, ktorého stvárňuje samotný režisér, sa najskôr vzbúri voči zdedenému spôsobu života a stane sa na chvíľu úradníkom. Neskôr však pochopí, že jeho šťastie a zmysel života je niekde inde. Brazílska filmová akadémia nominovala tento rok spomedzi 15 snímok práve film KLAUN na Oscara v kategórii zahraničný film.

Miesto konania: KC Dunaj, Nedbalova 453/3, Bratislava  
Viac informácií: [www.brasil.sk](http://www.brasil.sk)

Záber z filmu *Hlava - ruce - srdce*

# ČS surrealismus dnes a jeho kino

Co je surrealismus? – Na první pohled by se zdálo, že by snad bylo případnější položit tuto otázku v minulém čase: Co byl surrealismus? – Jenže on přece jenom stále ještě je: hlásí se k němu řada tvůrců zvčných jmen po celém světě, z nichž nejznámější je u nás Jan Švankmajer.

Obecně bývá ovšem surrealismus chápán jako jeden z historických modernistických „ismů“ (od impresionismu po existencialismus), vévodících alternativní kultuře někdy mezi lety 1850 – 1950. A skutečně mezi ně patří.

## Byl nebo je?

Co je surrealismus? – Na první pohled by se zdálo, že by snad bylo případnější položit tuto otázku v minulém čase: Co byl surrealismus? – Jenže on přece jenom stále ještě je: hlásí se k němu řada tvůrců zvčných jmen po celém světě, z nichž nejznámější je u nás Jan Švankmajer.

Obecně bývá ovšem surrealismus chápán jako jeden z historických modernistických „ismů“ (od impresionismu po existencialismus), vévodících alternativní kultuře někdy mezi lety 1850 – 1950. A skutečně mezi ně patří. – Jenže na rozdíl od ostatních historických „ismů“ není surrealismus jen dílčí uměleckou estetikou, omezenou dobovými zřeteli vkusu: je totiž především fenoménem *mentálním*. Jeho umělecké realizace – to nejsou žádné pokusy o dosažení závazné esteticky slohové normy. Nemají statickou, nýbrž dynamickou povahu. Jsou vždy konkrétní a neopakovatelným výrazem *konfliktní souhry* neřízeného myšlení a kritického vědomí, tedy odvěké lidské *intuice a zkušenosti*. Spojení těchto základních vlastností lidské úvahy vedou u surrealistů (ať už si tak říkají nebo ne) k uznání hluboké sounáležitosti zdánlivě tak protikladných stavů, jako je sen a skutečnost, „v jakousi realitu absolutní, v *surrealitu*“. Tak to před devadesáti lety vyjádřil zakladatel surrealismu André Breton, a tak to fungovalo tisíce let před ním u tvůrců pravěkých jeskynních maleb, stejně jako to platí dnes.

V českém prostoru se současný surrealismus prezentoval dvěma filmy. Oba měly premiéru v roce 2010. Jde o film Davida Jařaba *Hlava – ruce – srdce* a film Jana Švankmajera *Přežít svůj život*. Oba filmy ukazují nejen, co surrealismus je, ale také svým vlastním ústrojenstvím vyvracejí všeobecné představy o tom, že je to jakási zastydělá obdoba rozteklých hodiniek Salvadora Dalí.

## Hlava - ruce - srdce

Při běžném hovoru se lidem s oblibou pletou slova „sen“ a „film“. Proč vlastně?

Na příkladu Jařabova filmu si můžeme osvětlit, v čem vlastně spočívá rozdíl mezi tím takřčeným „surreálnem“, v němž se rochní filmová, literární a výtvarná kritici všech barev a velikostí a o němž se cítí být novým vývojem surrealismu okradeni, a opravdovou nadrealitou, tedy hlubinnou realitou syntézy subjektu a objektu, o níž zmínění kritici nemají šajn.

Nuže, film *Hlava – ruce – srdce* není surrealistický jen proto, že zde probíhá rozmluva hrdiny se svou, lvem a useknutou rukou. Je surrealistický vzhledem k faktu, že ten nehorázný hovor u táboráku probíhá s bohorovnou samozřejmostí, jako kdyby si povídali nádražáci v bufetu, nebo jako kdyby bylo normální vkládat do filmového dramatu maňáskové scénky.

Není surrealistický v tom, že tam plukovník Haukwitz zvrací ve vaně, ani v tom, jak se hororový rituál sebeobětavého polykání diamantu a posmrtného sekání údů stává – spolu s jakousi z prstu vycucanou legendou o králi a dvou nevládních synech – základním kamenem děje, od něhož se odvíjí vše následující až ke svatokrádežnému oživení mýtu. Je surrealistický v tom, jak se to přitom všechno tváří jako běžná zápleтка kriminálního dramatu, pročež se nakonec nejen nic nevysvětlí, ale těsně před závěrečnými titulky se to naopak ještě víc zamotá.

Nejde zde jen o to, že švarný hrdina, od něhož se očekává především řetěz oknírovaných flirtů, volí místo toho v celé druhé polovině filmu výstředně antiorgiastické soužití s kohouty na dvorku, ale především o to, že tak činí s upřímným nadšením, jehož zdroj je dokonale nejasný, aniž by však to nadšení ztrácelo na *přesvědčivé síle*.

Surrealistická povaha tohoto filmu tedy nespočívá v té či oné bezprostřední bizarnosti jednotlivých scén, nýbrž v drzé prostotě, s níž se dané scény v ději objevují a zase ztrácejí, zrovna tak jako se v nějaké banální pouliční scéně střídají vedlejší postavy, které jedna po druhé nabývají paradoxně důrazů postav hlavních a vzápětí mizejí v nenávratnu.

Nejedná se tedy v žádném případě o dostatek či nedostatek takzvaných „surrealistických prvků“, tedy ikonografických motivů vypůjčených z arzenálu dosavadních, již dostatečně vykřičených surrealistických realizací. Je pravda, že podle počtu takových prvků určují vědci i recenzenti míru „surrealistické“ povahy toho či onoho tvůrčího projevu. Ale je taky pravda, že právě tím se ti konfekční komentátoři dokonale míjejí s tím hlavním. A to hlavní, to je *intenzita*, s níž vstupuje do díla „nevědomé“ myšlení, ať už se projevuje v *jakýchkoli* (!!!) formách či „prvcích“. Tak jako ve snu.

A useknutá hlava, držaná při duchařském „životě“ vědeckým systémem křivulí, se v nepřítomnosti domácího pána zabývá vyprávěním oplzlých vtipů služebnictvu.

Kde jinde by dnes člověk něco takového viděl?

Nikde.

Proto je Jařabův film zjevením, které se dostavilo v pravý čas.

## Přežít svůj život

Děj filmu Jana Švankmajera *Přežít svůj život* je předznamenán už podtitulem filmu: „psychoanalytická komedie“. Zrovna tak by mohl ten podtitul znít „groteska o psychoanalýze“: psychoanalýza jako věda je zde vsutku vděčným předmětem smíchu, ba přímo výsměchu – což je od surrealisty Švankmajerova formátu vlastně dost nečekané. Ale to jen na první pohled. Nejmocnější ironie je sebeironie, a z filmu je zřejmé, že zsměšnění psychoanalýzy je zde provozováno vlastně z lásky k objevu a z opovržení vůči jakémukoli, třeba i psychoanalytickému klíši. Řetězec pádných uzemnění romantických předstáv o všeřešící terapii lze představit kupříkladu monologem psychoanalytičky MUDr. Holubové, která si stěžuje, jak musí pod tlakem reality podstatně slevovat z vysokých ideálů své profese; Holubová upozorňuje, že pacient by měl hovořit na základě metody volných asociací, načež si povzdychne tónem učitelky základní školy: „Jenomže na to já nemám čas. Víte, kolik mám pacientů? Tak to z vás musím z každého dojit jako z kozy.“ A podobně to pokračuje s neztenčenou měrou slastného zneuctování modly.

Sen je druhý život. Tak to řekl „prokletý“ básník Gérard de Nerval. Ve filmu to Evženovi oznamuje jeho milénka. A život je dvojnásobný, jak k tomu dodává Švankmajer. Konkrétně vzato je tragikomický. Už proto, že se o něco snažíme, a přitom je všechno předurčeno, pochopitelně zcela náhodně: „Všechno naše poznání je vlastně jen vzpomínání si na to, co jsme zdědili,“ konstatuje pan Fikejz, fotograf na odpočinku, který namísto házení kousků housky labutím krmí v ústavním županu hadočlověka žábami. Fikejz ve filmu reprezentuje

úlohu moudrého starce, úlohu, z jejíhož rádooby sentimentálního ztvárnění, navíc v rámci komedie, bude jistě leckterému divákovi naskakovat husí, ne-li krokodýlí kůže. Možná mu to však připomene jiné momenty z téhož filmu, v nichž vystupuje „naopak“ jakási špinavá bezdomovecká babizna (celkem vzato jedna z nejzajímavějších postav filmu). Ta vozí ulicemi Evženových snů kočárek s podivnými nemluvnaty (kamna, obří vejce apod.) a prohlašuje se za boha, za velkého Mogula, ba dokonce za Napoleona a Karla Marxe, čímž před ostražitým pohledem MUDr. Holubové jasně odhaluje svou pravou totožnost: babizna je Evženovým *superegem*. (Svědčí o tom též vzrušující genderová ambivalence, s níž babizna v Evženově snu vyvírává: „Chceš mě podplatit, ty grázle? Jsem nepodplatitelný!“) – Dvojnásobná, tragikomická povaha událostí filmu tvoří velmi závažné poselství ohledně jeho podezřelé veselosti: i smích je svrchovaně vážná věc, a přitom – i vážná osudovost je k smíchu. A hlavně: to vše naráz, v jednom a tomtéž okamžiku.

Poselstvím filmu je zjevně zjištění, že přežít svůj život znamená pochopit smysl svých snů. Apel na *splynutí* obou těch stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní (v nadrealitu, lze-li to tak říci), se ve filmu ohlašuje nikoli jako vyteoretizovaný filozoficko-ideologický postulát (jak bývá taková „absolutní realita“ mylně chápána), nýbrž coby *reálná lidská zkušenost*. „Nadrealita“ není platonická, utopická víra v mystické prožití neuskutečnitelného, nýbrž je naopak založena na osobní znalosti *prožitku*: prožitku uskutečnitelného sjednocení reálných protikladů. Surrealistický apel na zkušenost syntézy subjektivní obrazotvorné představy s objektivním hmatatelným vjemem přitom vychází z prokazatelného přesvědčení, že imaginace má na konkrétní lidský život srovnatelný vliv jako objektivní realita. Výkřik ze snu je zrovna tak faktický jako výkřik při nezamýšleném doteku hřbetu „bdící“ ruky s vřelým čajníkem. Takhle to *reálně* funguje – a každý to vlastně zažil. Jen někteří však z toho vyvozují praktické důsledky. Patří mezi ně Jan Švankmajer.

\*

Současně se Švankmajerovým snímkem *Přežít svůj život* (pozoruhodně očištěným od „švankmajerovštiny“) prokazuje i film *Hlava – ruce – srdce*, že *surrealistický hlas* nepotřebuje ke svému projevu žádné „slohové“ ustálené ikonografické prvky a motivy. Ne. Je to *duch* surrealismu, co zde promlouvá, a nikoli uniformované „rozlišovací znaky“ slohových estetik.

**BRUNO SOLAŘÍK**  
(časopis Analogon)

## Hlava - ruce - srdce

Námět, scénář, režie David Jařab  
110 min., Česko 2010

## Přežít svůj život

Námět, scénář, režie: Jan Švankmajer  
105 min., Česko - Slovensko 2010





# Greatest Films of All Times by 2012

Již po několik desetiletí probíhající anketa magazínu Sight & Sound o nejdůležitější filmy historie se v roce 2012 dočkala své sedmé variace.

Od roku 1952 hlasuje každých deset let stále se rozšiřující skupina filmových odborníků, novinářů, kritiků i režisérů o nejlepší filmy historie. Zatímco v roce 1952 se ankety účastnilo jen několik desítek respondentů, v roce 2012 to byly již stovky lidí, přičemž od roku 1992 se odděluje hlasování kritiků a filmových režisérů. Jako každá podobná anketa nabízí i tato žebříček, který je nutné brát s rezervou, protože je jen momentálním průměrem z hlasů oslovených respondentů.

Polozice jednotlivých filmových titulů v podobných anketách nelze přeceňovat a už vůbec absolutizovat. Navíc pravděpodobně každý kdo filmy sleduje soustavněji by si sestavil svůj žebříček jinak. Svým dlouhým trváním a pravidelnou periodicitou ale anketa magazínu Sight & Sound mnohem více než jiné nabízí vzhled do měnícího se filmového vkusu a estetických měřítek té které dekády. Filmová produkce totiž v každém desetiletí přinese určitě hned několik pozoruhodných filmů, které se mohou poměřovat se staršími klasickými a „prověřenými“ tituly a umožňují narušovat zažitá stereotypy. V případě některých filmů prakticky okamžitě nebo krátce po svém vzniku, v případě jiných až po mnoha desetiletích. Pojďme si anketu magazínu Sight & Sound projít právě z této historické perspektivy.

Omezíme-li se na Top Ten každého desetiletí, pak se za uplynulých šedesát let mezi deseti nejlepšími filmy všech dob vystřídal jen 43 titulů. A pokud bychom škrtili všechny filmy, které se v první desítce objevily jen jednou (a bylo by tak možné je považovat za jakousi „módní záležitost“ či statistickou výjimku, jak tomu bylo např. u filmů *Den začíná*, *Milión*, *Dr. Divnolásky...*, *Pouto nejsilnější*, *Žalozpěv stezky* aj.), pak se jejich počet sníží na 22 titulů. To je jistě malá skupina, v množství vzniklých a stále vznikajících filmů vlastně zanedbatelná, kterou lze spíše pokládat za jakousi esenci našich předstáv o dobrém filmu než za objektivně vybrané reprezentanty této umělecké formy.

Primát mezi umístěnými filmy drží nepochybně *Občan Kane* (1941). Ten se do první desítky dostal poprvé v roce 1962 a to hned na první místo, na němž setrval až do roku 2012, kdy ho na druhé místo sesadilo *Vertigo* (1958). Hitchcockův opus se přitom k aktuálnímu 1. místu postupně prokousával od roku 1982 od spodních příček (1982 – 7., 1992 – 4., 2002 – 2.). *Občan Kane* je ale ceněn i mezi filmovými režiséry, v jejichž hlasování se umístil vždy, zatímco *Vertiga* si filmoví tvůrci „všimli“ jen v roce 1992. Z jiného pohledu by ale šlo za absolutního rekordmana považovat Renoirova *Pravidla hry* (1939), která se do nejlepší desítky dostala na různých pozicích jako jediný film ve všech hlasováních od roku 1952. Pět a více umístění pak získaly už jen *Křižník Potěmkin* (1925) a *8 1/2* (1963), přičemž Felliniho snímek je rokem svého vzniku limitován pro první dvacetiletí ankety, zatímco *Potěmkin* v ní figuruje od samých začátků.

U konkrétních tvůrců se v různých letech dostalo do Top Ten nejvíce snímků z tvorby Charlie Chaplina a Francise Forda Coppoly (vždy po třech: *Zlaté opojení*, *Světla velkoměsta*, *Moderní doba* resp. *Kmotr*, *Kmotr II.*, *Apocalypse Now*). Zatímco ale Chaplinovy filmy své umístění v Top Ten nikdy neobhájily, Coppolův *Kmotr* či *Kmotr II.* se v něm od roku 1992 pravidelně objevují.

Na druhou stranu se lze oprávněně domnívat, že minimálně některé tituly se v hlasováních předchozích let objevily spíše díky souhře náhod a okolností a jakmile tyto pominuly, snímek se v následujících hlasováních už neprosadil. I přes spekulativnost takových tvrzení si uvedme příklady.

Bude to pravděpodobně případ Satjádžita Ráje, který zemřel v dubnu 1992. Jeho úmrtí zaznamenaly přední agentury, připomínaly se jeho významné filmy, především *Apu trilogie* z let 1955–1959. V druhé polovině téhož roku vyhlášená anketa umístila na 6. místo jeho krásný snímek *Žalozpěv stezky* (1955), který se do té doby v anketě nikdy neumístil. V následujících hlasováních se na přední místa už ale nikdy nedostal (v roce 2012 u kritiků 41., u režisérů 48. místo). Obdobně se v roce 2002 připomínalo 40. výročí vzniku filmu *Lawrence z Arábie*, doprovázené široce propagovaným uvedením restaurovaného díla a DVD. Přestože jde o vynikající snímek, nikdy předtím se film do Top Ten nedostal. V roce 2002 ale náhle zazářil na 4. místě v žebříčku režisérů, o deset let později už ho nacházíme „jen“ na 48. pozici (u kritiků na 81.).

Již bylo zmíněno, že od roku 1992 nabízí anketa dva paralelní výstupy. Vedle žebříčku kritiků je to také žebříček vzniklý z hlasování filmových režisérů. Prakticky nikdy se oba žebříčky ve výsledcích úplně nesešly, obvyklá míra shody je

kolem 40–50%. Čestnou výjimkou v tomto je jen *Občan Kane* a za jistou míru souznění lze považovat i shodné hodnocení *Kmotra* na předních pozicích v roce 2002 a v posledním hlasování z roku 2012 také přední umístění Ozuova snímku *Příběh z Tokia*. Mimořádně *Příběh z Tokia* si zaslouží samostatnou připomínku: Poprvé se do Top Ten dostal v roce 1992 a to hned na 3. místě u kritiků, zatímco u režisérů se umístil až na 17. místě. V roce 2002 ho kritici usadili na 5. místo, režiséři společně se *Zrcadlem* a *Psychem* na 16. místo. V roce 2012 se u kritiků vyšplhal opět na 3. místo, přičemž režiséři jej umístili úplně nejvýš, ještě před *Občanem Kaneem* a *2001: Vesmírnou odyseu*. Pokud srovnáme výsledky režisérů a kritiků z roku 2012, vyjde nám jako absolutní vítěz právě *Příběh z Tokia*...

Ale ještě zpět k režisérskému žebříčku. Charakteristickým znakem režisérského hlasování je preference poválečné tvorby. Z filmů natočených před rokem 1945 zůstal v Top Ten jen *Občan Kane*, postupně vymizely téměř všechny snímky a oproti kritikému žebříčku u režisérů mírně převažují filmy americké provenience. Na druhou stranu si ale režiséři jako jediní všimli tvorby některých nezpochybnitelných velikánů. Jen v jejich Top Ten se objevují např. snímky Akiry Kurosawy (*Rašomon*, *Sedm samurajů*), Martina Scorseseho (*Zuřící býk*, *Taxikář*), Felliniho *Silnice* nebo čerstvé *Zrcadlo* Andreje Tarkovského. Tendence vnímat díla z pozice kolegů oceňujících spíše režijní bravuru a moderní přístup před historickým významem je zde zřejmá.

Zajímavé je srovnání umístěných filmů podle let jejich vzniku. Pomíneme-li pionýrské období přelomu 19. a 20. století, tak během šesti desetiletí ankety se na předních deseti pozicích objevily snímky téměř ze všech dekád a období filmové historie. Nejpočetněji jsou zastoupena 50. léta (10 titulů), 40. a 20. léta (7) a 30. léta (6). Jisté se zde promítají větší šance starších titulů se umístit v novějších hlasováních, ale i tak je postupný pokles počtu novějších filmů zarážející, především u snímků z opěvovaných 60. let (5). Nejzajímavější je v tomto pohledu úplná absence nových snímků v posledních třech hlasováních (1992, 2002, 2012). Že se do předních pozic poslední ankety nepromítla filmová produkce z počátku 21. století by se dalo ještě pochopit. I v předchozích anketách se snímky vzniklé v uplynulém desetiletí dostávaly na přední místa spíše výjimečně. Např. v roce 1962 to bylo *Dobrodružství* (1960), které se v Top Ten udrželo i v letech 1972 a 1982, Bergmanova *Persona* (1966) uspěla v roce 1972, aby se ale v dalších anketách už neobjevila. Že ale v Top Ten z roku 2012 není ani jeden titul z 80. a 90. let je zarážející, protože deset, resp. dvacet let lze považovat za dostatečnou dobu, aby některé filmové dílo „uzrálo“. Filmy z tohoto „mrtvého“ období se v anketě umístily až podstatně níže. U režisérů je to *Fanny a Alexander* (1984) na 16. místě a pak *Jdi a dívej se* (1985) na 30. místě. Kritici jsou ještě přísnější: na 24. místě se umístil film *Stvoření pro lásku* (2000), na 28. *Mulholland Dr* (2003) a na 29. místě *Shoa* (1985). (Z „klasických“ cinefilských titulů 80. let pak např. *Blade Runner* a *Modrý samet* na společném 69. místě.) Dost možná ale v 80. a 90. letech skutečně nevzniklo nic, co by nabouralo naše představy o klasickém filmovém díle. Vždyť mezi prvními deseti snímky z hlasování v roce 2012 se objevil jen jediný titul, který se do první desítky ještě v žádném z předchozích hlasování nedostal – *Muž s kinoaparát* z roku 1929. I to asi ukazuje, že filmová produkce posledních desetiletí je přísně porovnávaná s klasickými díly a nastavený kánon zásadních děl světové kinematografie se s produkcí posledních desetiletí hodně míjí. Uvidíme jak tomu bude za dalších deset let...

PETR GAJDOŠÍK  
Nostalghia.cz

## GREATEST FILMS OF ALL TIMES 2012

### Hlasování kritiků

- 1 Vertigo
- 2 Občan Kane
- 3 Příběh z Tokia
- 4 Pravidla hry
- 5 Východ slunce
- 6 2001: Vesmírná odysea
- 7 Stopaři
- 8 Muž s kinoaparát
- 9 Utrpení Panny orleánské
- 10 8 1/2

### Hlasování režisérů

- 1 Příběh z Tokia
- 2 2001: Vesmírná odysea
- 3 Občan Kane
- 4 8 1/2
- 5 Taxikář
- 6 Apocalypse Now
- 7 Vertigo
- 8 Kmotr
- 9 Zrcadlo
- 10 Zloději kol



## Příběhy existují jen v paměti

**Historias Que So Existem Quando Lembradas**

r. Julia Murat, Brazílie, 2011

Co když jste staří a nechcete si to přiznat? Nechcete umřít, tak prostě zamknete hřbitov. Ale co když umřít chcete?

Jednou z pozdních ozvěn Artfilm Festu 2012 je i pozoruhodný debutový snímek brazilské režisérky Julii Murat *Příběhy existují jen v paměti*. Minimalistické drama je trpělivou modlitbou za mizející brazilskou tradicí a zřejmě i pomníkem hospodářského vrcholu kávových plantáží (odehrává se v brazilském údolí Paraíba, kde vznikla spousta „měst duchů“ po úpadku hospodářství tamních kávových plantáží). V jemném magickém realismu se i tato vesnička jeví jako plná duchů. Stará Madalena (*Sônia Guedes*) spolu s obyvateli žije ve svých rituálech, které den co den opakují a schovávají se za ně, aby si nemuseli přiznat své stáří. Hřbitov zamkl Bůh a obyvatelé zapomněli na svou konečnost. Tuto auru jim naruší až příchod Rity, mladé fotografky, která hledá v údolí inspiraci a pozůstatky tradice. Rita kromě zdroje mezigeneračního tření také rozdmýchává vlny v paměti obyvatel. S fotoaparát a kamerou obscurou zaznamenává vše, co jí jen obyvatelé povolí. Narušuje řád a není pro to vítána, připomíná jim jejich stáří. Svou smělostí a srdečností ale ukáže Madaleně i ostatním jejich tvář a přijme je přiznat si své vrásky. Objevují poslední mízu, vytlačené vzpomínky, smíření i strach ze smrti.

Vše je zaznamenáno v pohlednicích, respektive kamera zmrzila čas ve statických snímcích s důrazem na estetické kompozice připodobněné fotografiím a obrazům. „Začali jsme rešerše u Rembrandta a potom v postprodukci skončili až u Caravaggia“ komentuje kameraman *Lucio Bonneli* styl snímání a problémy s náročným svícením nočních scén, často pouze za pomoci petrolejových lamp. Ve finální podobě se obrazy totiž dočkaly hodně temných ploch a velkých kontrastů.

Julia Murat ve svých poznámkách uvádí, že původní nápad na film skutečně dostala díky obrazu, který v ní ale zůstal po zkušenosti, nikoli přímo z fotky. V roce 1999 dělala asistentku režie své matce u filmu *Brava Gente Brasileira* (2000, Lúcia Murat), když v malé vesničce Forte Coimbra uviděla hřbitov, který byl zamčený. Když tamní obyvatelé zemřeli, museli být kvůli pohřbu převezeni 7,5 hodinovou cestou do jiného města. „*Ten výjev mne fascinoval a od té doby jsem toužila napsat příběh, ve kterém stará žena chce umřít, ale nemůže, protože je hřbitov zamčený.*“

Tempo filmu je rozjímavé a doslova drží krok s životem usedlíků. Spolu s dalšími autory scénáře Mariou Clarou Escobar a Felipe Sholl

však režisérka drama, nebo chcete-li příběh, každou scénou velmi nenápadně, ale jistě buduje. Může se jevit, že v popředí stojí mladá dívka, která hledá něco krásného, co ji tak úplně její kultura ve městě nenabízí, že Julia Murat ztvárňuje, alespoň pro mne blízký a aktuální, generační pocit, ač v centru stojí Madalena, její smířenost a postava Rity slouží spíše jako katalyzátor událostí. Divákova trpělivost a vnímavost je požitkářsky odměňována jemnými prvky ironického humoru Antonia (*Luiz Serra*), pro latinskou Ameriku typickými prvky magického realismu (navazující na *J. L. Borgese* a *G. G. Márqueze*) a gradující dramatickou stavbu s výraznými vrcholy i uvolněním.

Typickým výjevem může být situace, kdy Madalena a Antonio sedí na lavičce a jako každé ráno, Madalena pije Antoniovo odporně silné kafe, on jí její chléb a po očistném přijetí myšlenky své konečnosti Madalena řekne s obavou: „*Bojím se umřít.*“ Antonio odvětí „*Tak neumírej*“ a usrkne své kávy.

Ritina snaha pozorovat, zaznamenat, uchovat nachází své místo v přejmutí rituálu od Madaleny, naplňuje se tím i citlivý mezigenerační vztah. Symbolizuje, že příběhy (původní slovo *historias* je v tomto smyslu snad bližší slovu *historie*, *historie*, *minulost*) zůstávají v tom, co Rita přejala a na čem navazuje. Celý film je provázený fotografiemi z Rityny camery obscury, jejíž dlouhé expozice s rozmazanými obličejí a průsvitnými těly vyjadřují osud těchto oblastí a konečně v dvojexpozici smířená, nahá Madalena splývá se zdí a hřbitov se odemkne.

Film je možné v současné době za 4 \$ shlédnout (nebo za 25 \$ zakoupit DVD) přímo na webových stránkách distributora Film Movement ([www.filmmovement.com](http://www.filmmovement.com)).

Tip ze soundtracku: *Chiquinha Gonzaga – Atraente*.

### MARCEL HALCIN

- 1 Julia Murat (1979), Filmografie: 2011 *Historias Que So Existem Quando Lembradas*, 2008 *Dia Dos Pais* (dokument), 2009 *Pendular* (short), 2003 *Desvelar* (video instalace)
- 2 Kameraman proslulý např. spolupráci s Lisandro Alonsem

## PHILIP GLASS STRATENÝ V NOČNEJ MORE VEĽKOMESTA

**Rework - Philip Glass Remixed**

Vyšiel na značke Orange Mountain Music 23. októbra 2012.  
Dostupný na 2-diskovom CD alebo platni na Amazon.com

Napriek tomu, že mnohí označujú soundtrackovú tvorbu Philipa Glassa za málo ambicióznú oproti jeho starším dielam – je nespochybniteľné, že hudba k Daldryho *Hodinám*, alebo dokumentárnej trilógii Godfreyho Reggia (*Koyaanisquatsi*, *Powaqqatsi*, *Naqoigatsi*) patrí k žánrovému kultu. Jeho znepokojujúce a hypnotické husľové slučky ozdobil aj pre mňa nezaujímavé trillery, ako *Tajomné okno*, *Candyman*, alebo *Iluzionista*. Hudobník oslávil minulý rok 75. narodeniny, ku ktorým dostal netradičný darček v podobe skvostne zostaveného a spracovaného remixového albumu s názvom *Rework*. Glass sa považuje za jedného z najplyvnejších skladateľov 20. storočia, jeho hudba je často založená na opakujúcej sa štruktúre – kvôli čomu ho teoretici zaraďujú k minimalizmu. Inšpirovaný Bachom, Schubertom, či Mozartom založil experimentálnu skupinu Philip Glass Ensemble a upriamil sa na divadelné umenie. „Myslím, že hudba, ktorú píšeme, presne znázorňuje spôsob, akým sa vyvíja náš mozog – ten sa však neustále vyvíja,“ povedal hudobník v rozhovore pre *NY Times* – vyjadril tým pochybnosť, či bude schopný sa vrátiť k svojim najslávnejším dielam (konkrétne spomína

operu *Einstein on the Beach*), keďže všetky sú uväznené v čase – minulosti, ktorá sa nevráti. Práve s približujúcimi sa narodeninami (kedy dokážeme lepšie zhodnotiť uplynulý život?) sa rozhodol osloviť mladšieho kolegu, amerického speváka a hudobníka Becka – aby zostavil skupinu súčasných interpretov vhodných na remixovanie jeho diela.

„Glassova hudba ovplyvnila pop zásadným spôsobom. Stačí si vypočuť úryvky pesničiek od skupín posledných 40 rokov, všade počuť isté hudobné vzorce, ktoré sú – či už vedome alebo nevedome – súčasťou ich tvorby,“ povedal Beck, ktorého vždy zaujímal skôr spolupráce a najrôznejšie žánrové experimenty ako tvorba sólových albumov. Čo sa hudby k filmom týka, prispel na soundtrack k adaptácii kanadského komiksu *Scott Pilgrim proti zvyšku sveta*, kde napísal piesne fiktívnej skupiny hlavného hrdinu. Ako teda prekonať čas a priniesť Glassove skladby – ktoré formovali hudobnú scénu minulosti – do terajšieho kontextu? Odpoveďou je album *Rework*, mimoriadne pozoruhodný projekt niekoľkých vplyvných mien elektronickej a indie-popovej hudby.

*Rework* však v prvom rade nie je sériou remixov v tradičnom slova zmysle. Stačí si

vypočuť iba úvodnú skladbu *12 Parts, Part One*. Indie-popové duo z Brooklynu *My Great Ghost* pridalo do nostalgickej chorálovej kompozície dynamický a energický refrén – celý album je dôkazom toho, ako staré a nové dokáže existovať spolu v harmónii, ba dokonca syntéze. Úvodnú pasáž zo spomínanej opery *Einstein on the Beach* (z roku 1975) prepracoval elektronický hudobník *Nosaj thing* pod názvom *Knee 1*, pozornosť si určite zaslúži aj temná a dynamická skladba *Wanda's Whorehouse* od Amona Tobina, producenta pracujúceho pod prominentnou hudobnou značkou *Ninja Tune*. (Tobin je soundtrackovým fanúšikom známy aj sprievodom k maďarskej dráme režiséra Györgya Pálfyho *Taxidermia*.) Nádherný je aj remix *Island* od Petera Brodericka, ktorý využíva okrem chorálu aj folkové gitarové rytmy pohltené Glassovými klavírnymi slučkami.

Jednoznačným vrcholom nahrávky je však epická skladba *NYC: 73-78*, ktorú Beck poskladal z dvadsiatich Glassových kompozícií. Snová sekvencia, ktorá sa vznáša v rôznych náladách – sa ponára a vynára z ambientnej temnoty do zvukovej nádhery – je dôkazom Beckovho citu nájsť symfóniu v takmer

nezlučiteľných prvkoch. Magicky znejúce klavírne melódie, démonický mužský chorál, či temné elektronické rytmy vytvárajú neopakovateľnú meditatívnu atmosféru plnú emócií – bolesti, úzkosti, vyslobodenia. Beckov hlas príležitostne sprevádza týmto fascinujúcim prierezom Glassovej tvorby. Názov je veľavravný – Beck na viacerých miestach skladby spevom vyzdvihuje tému: „Tolko násilia naokolo – Viackrát som bol takmer zabitý – Som ako maliar, ktorý sa rád prechádza a kreslí ľudí na ulici – Žil som v pustatine ovládanej maniakmi.“ Skladba sa dá interpretovať ako óda na veľkomesto, rastúce, neustále sa vyvíjajúce a nezastaviteľné, ktoré ponúka mnoho inšpirácií a nežnosti, ale zároveň vstrebáva svojich obyvateľov.

Práve *NYC: 73-78* je najlepším dôvodom si *Rework* vypočuť. Album síce obsahuje silnejšie aj slabšie (nudnejšie) pasáže, Beckova skladba ho však jedinečnosťou vyzdvihuje spod zjednodušujúceho označenia „remix.“ Už to nie je prerobená nahrávka, ale niečo nové – mutant s vlastnou myšlienkou, nápadom a atmosférou.

MAREK HUDEC



obal CD

## Curtas Brasileiros

**Rôznorodosť štýlov a tém brazílskych  
krátkometrážnych filmov  
(sprievodný text k filmom na DVD)**

Zámerom tohto DVD krátkometrážnych filmov je priniesť na Slovensko rôznorodosť štýlov prítomných v súčasnej brazílskej kinematografii. Možno preto, že Brazília je „krajinou – kontinentom“, sa jej kinematografia z pohľadu histórie definovala tematikami pochádzajúcimi z rôznych regiónov. Od obdobia ticha, presnejšie od takzvaných Regionálnych cyklov (*Ciclos Regionais*) (1923 – 1930), zadefinovali filmy vyrobené v rôznych častiach krajiny (napríklad v Cataguases (MG), v Campinas (SP), v Recife (PE) a v Porte Alegre (RS)) príklady, ktoré načrtli obsah štýlov a tematík brazílskej kinematografie. Tým aj neformálne vznikli podkategórie, ktoré sa oddelili od tohto typu kinematografie, a odlišila sa kinematografia „pustatiny“ (severovýchodný región krajiny po brazílsky nazývaný „sertão“) od kinematografie štátu São Paulo alebo od kinematografie južného regiónu krajiny.

Nie je tak úplne možné predstaviť prostredníctvom takejto DVD kompilácie kinematografiu jednotlivých regiónov v celej komplexnosti. Pokúsili sme sa však priniesť aspoň trocha z každej z nich. V rámci krátkometrážnych filmov kinematografie z Recife, sme vybrali *Zelenú platňu* od Klebera Mendonçu Filhoa, ktorý vedie diváka fatalistickým tragickým príbehom, a však s humornými prvkami. Cez postavu dcéry vstupujeme do detského sveta, v ktorom dominuje fantastický a surrealistický svet, imaginárno strachu a absurdna. Prakticky sa syopsa dá zhrnúť do príbehu matky, ktorá dá dcéru škatuľu plnú farebných platní. Dcéra si vraj môže vypočuť všetky, okrem zelenej platne. Keď neposlúchne a rozhodne sa počúvať zakázanú platňu, začnú sa diať mysteriózne veci.

Z kinematografie z juhu krajiny sme priniesli krátkometrážne filmy *Dinosaurie vajcia* od Rafaela Urbana a *Filmový aparát*, od Cláudie Cárdenas, ktorý zámerne nemá titulky. Ide o film s „godardovským zvukom“, po francúzsky, ktorého zámerom je, aby zvuk fungoval ako nástroj a nie ako čitateľné rozpoznávanie. Témou filmu je lúboštné rozprávanie o umeleckej tvorbe. Takto sa snaží odhaliť filmový aparát – špecifický pojem filmovej teórie, ako spôsob dosiahnutia krásy obrazov. Medzi kontinuitou a diskontinuitou obrazov prerušovanými lamelami je vpísaný ľudský potenciál. Film *Dinosaurie vajcia* je príbehom o láske a strate životného partnera. V tomto dokumente

77-ročná Nemka Ragnhild Borgomanero študuje digitálnu fotografiu a absolvuje kurzy Photoshopu a Premieru, aby si udržala aktívne spomienky na svojho mŕtveho manžela, Guida, s ktorým dali dokopy najväčšiu súkromnú zbierku skamenelín v Latinskej Amerike. Táto neobyčajná žena vytvára podobizeň svojho manžela a života, ktorý desaťročia zdieľali.

Z tejto kompilácie sme nemohli vynechať kinematografiu štátu São Paulo, odkiaľ prinášame film *Jednosmerná ulica* rozprávajúci deň zo života polície a kriminálnikov, ktorí bývajú v meste São Paulo. Prostredníctvom výpovedí a každodenných aktivít zobrazuje život tých, ktorí žijú a nevidia východisko vo svete obklopenom múrmi. Marginálnosť je často témou filmov vyrobených na osi São Paulo a Rio de Janeiro. Existujú však aj iné témy a štýly, ktoré sú zachytené v tejto kinematografii. Príkladom sú filmy krátkometrážnych filmov *Odtiene* od Geralda Blaya a *Trstina s horkou prichuťou* od Pauly Fabiany.

Film *Odtiene* vychádza z románu *O neužitocnom v každom z nás* od Mária Peixota, virtuózneho filmára a estéta brazílskej kinematografie nemého obdobia. Toto intímne čierno-biele dielo začína pomalým zobúdzaním Orlanda v dome na pláži. V princípe film predstavuje ťažkosti a limity protagonistu v jeho literárnej tvorbe. Počas existenciálnej krízy, ktorej čelil pri písaní, zrkadlenie myslenia spisovateľa prenasleduje Orlanda až po hranice jeho vedomia. Istým spôsobom je film poctou filmárovi, ktorý sa utieka k estetike kinematografie ticha. Príklad pocty kinematografií ticha sa vzťahuje aj na *Trstinu s horkou prichuťou*, ktorá bola nakrútená v Ribeirão Preto, meste vo vnútrozemí štátu São Paulo. Tento film sa dotýka každodenných ťažkostí robotníkov na plantážach. Jeho cieľom je priniesť v prvom rade realitu dedinského sveta a vyrozprávať príbeh lásky, zrady a viny.

DANIELA GILLONE



Za technickú pomoc pri príprave DVD ďakujeme Teovi Kuhnovi.

### TECHNICKÉ ÚDAJE O FILMOCH

#### Zelená platňa

Žáner: Fikcia  
Réžia: Kleber Mendonça Filho  
Dĺžka: 13 min.  
Rok: 2004  
Krajina: Brazília

#### Filmový aparát

Réžia: Cláudia Cárdenas  
Dĺžka: 13 min.  
Rok: 2003  
Krajina: Brazília

#### Dinosaurie vajca v obývacej izbe

Réžia: Rafael Urban  
Dĺžka: 12 min.  
Rok: 2011  
Krajina: Brazília

#### Jednosmerná ulica

Réžia: André Gevaerd  
Dĺžka: 12 min.  
Rok: 2010  
Krajina: Brazília

#### Odtiene

Réžia: Geraldo Blay  
Dĺžka: 30 min.  
Rok: 2011  
Krajina: Brazília

#### Trstina s horkou prichuťou

Réžia: Paula Fabiana  
Dĺžka: 13 min.  
Rok: 2003  
Krajina: Brazília

Záber z filmu *Je to iba vietor*, zdroj: ASFK

## Ticho a výstrel

### Je to iba vietor

Csak a szél, r. Benedek Fliegauf, Maďarsko / Nemecko / Francúzsko, 2012 (V našich kinách od 21. marca)

Vyzerá to na ďalší príbeh, akých angažované umenie od 2. svetovej vojny vytvorilo stovky v zápase proti nerefektovanému, „samozrejmemu“ rasizmu mlčiacej väčšiny či proti jeho sofistickým formám. Aj u nás už vznikli filmy, ktoré niektorou zložkou majú k tomu blízko. Napriek tomu je dokudráma Bence Fliegaufa *Je to iba vietor* na tomto poli čímsi dosiaľ nevideným, i keď používa postupy sčasti známe. Obsadil ju nehercami, ktorí do príbehu vkladajú iba svoj reálny život a odkiaľ autor do mozaiky jedného dňa medzi dvoma skupinovými vraždami vyberá okamihy, aby zo série postrehov vytvoril zmyslom nabitý tichý sociálny horor. Unikátnosť mu dáva observatívny odstup, ktorý nás nikam netlačí, lebo vo svojich postrehoch ani jednej strane nič nedaruje, ale ani netlačí na pílu. Táto téza by bezmála implikovala predstavu sociálnej entomológie, keby ju zároveň nepodvracal rešpekt k človeku v tej podobe, do akej ho zahnal život vrátane toho, ako sa tomuto tlaku vzpiera, poddáva či nechá niesť prúdom. Prípadne ako vývin udalostí jeho konanie zavše posunie do nového svetla.

Sledujeme paradokumentárne zachytený bežný deň rómskej rodiny, ktorá ráno potme vstáva a večer si potme líha. Matka za tmy obriadi bezmocného otca, pobudí deti, pripraví raňajky, upozorní dcéru, aby dozrela na záškoláka Ria, ktorý sa aj tak pôjde flákať či kraďnúť, a takto deň pokračuje vo svojej rutine, interpunktovaný drobnými príkormi, na aké si obeť dávno rezignovane zvykli – napr. že autobus školáčke zastane až kus za zastávkou, aby ju prinútil pobehnúť, iste nie prvý raz, a potom na ňu vytrubuje, lebo on predsa nemá čas čakať.

Väčšina útržkov z banálnych úkonov dňa medzi týmito časovými hranicami, kde strih striedavo presúva pozornosť na jednotlivých členov, sa rovnako odohrávala pred mesiacom a rovnako by sa odohrávala aj o mesiac, keby...

Nad týmto sledom ubíjajúcich každodenností však visí nekaždodenný mrak tichej hrôzy, ktorá sa nad kontrastne idylickým krajom vznáša. Deň predtým rasisti totiž vystrelali v susedstve cigánsku rodinu a je len otázka, kto a kedy príde znova na rad. Neidentifikovateľný, sotva počuteľný jednotvárný zvuk, ktorý slabne alebo zasa silnie, ale nikdy nemizne, iba ho zväčša prekrývajú zvuky skutočnosti, klenie nad príbehom pocit ohrozenia, lebo inak autor pracuje iba s reálnym zvukom. Výnimku tvorí úvod a záver, ktoré akoby náznakom posunu k balade kontrapunktovali neúprosnú vecnosť, s akou sa príbeh podáva.

Iným ozvlášťňovacím znakom je neistota, čo za pohreb to malý Rio spoza húštiny sleduje. Je to pohreb Lakatosovcov, postrieľaných predtým, a teda evokácia hrozby? Alebo už pohreb vlastného deda, matky a sestry, ktorých masakru prežil iba on, čiže priehľad dopredu? Teraz sa chlapča ocitlo v situácii, aké budoval Miklós Jancsó v *Beznádejných*, kde sa strelec nemusí ponašľať s výstrelom, lebo korisť je v holej krajine ako na dlani a nemá sa kam uchýliť. Rio sa síce nachystal, ako mu detský rozum kázal, my však dobre vieme, že v nežičlivom prostredí nemá šancu.

A o to prostredie dediny a jej na pohľad idylického okolia práve ide. Priame násilie (v obraze neprítomné) tu vystupuje ako vrchol ľadovca,

stále prítomná hrozba, kým sám ľadovec tvorí komunita, ktorá cudzorodý element „imunitne“ odvrhne, getoizuje ho – výnimka to iba podčiarkuje. Osihotenosť Anny v škole, kde stojí vždy mimo, či šikany, s ktorými sa matriarchálna hlava rodiny Mari vo svojich nekvalifikovaných zamestnaniach stretá, aj keď sa v nich ide pretrhnúť, akoby bez slov replikovali Romanov rezignovaný povzdych zo *Zvonkov šťastia*<sup>1</sup>: „A ty myslíš, že keby som kvalifikáciu mal, gádzovia ma zamestnajú?“

Tok obrazov tohto živorenia preruší ako snop reflektora jediná kontrastná scéna (obrazne, lebo aj to sa odohráva v šere) – dialóg miestneho policajta, „vyšetrujúceho“ spáchané vraždy, ktorým sám drukuje, s budapeštianskym kolegom. Tu akoby sme sa zrazu ocitli v maďarskej variácii Parkerovej *Horiacej Mississippi*, ibaže odstup rokov a prostredí ukazuje posun. Ku-Klux-Klan sa k svojmu rasizmu hrdo hlásil, páchatelov tu chránil zákon mafiánskej omertá, kým dnešný európsky bije spoza bučka a len niekedy sa prevalí ako vred. Tu sa z pamäti hneď vynoria všetky tie kriklavé prípady u nás či inde, keď polícia a súdy popierajú rasistický motív zločinov, aj keď z nich rasizmom priam smrdí, a demaskujú tým vlastné postoje. Tu Fliegauf čiastočne vystúpil z pozície pozorovateľa a ukázal na koreň, umožňujúci zlu bezrestne sa rozvíjať. A ten nie je v tom, že pravcoví extrémisti vraždia a štátne orgány sa ich v tom čiastočne snažia kryť, ale v tom, že mlčiaca väčšina stojí prevažne za nimi. Tak ako pri útoku na azylový dom v nemeckom Rostocku r. 1992, ktorý síce zapálili neonacisti, ale obyvateľstvo sa tak demonštratívne postavilo na stranu útočníkov, že polícia znemožnilo akýkoľvek zákrok, a ktovie, kolkým z policajtov pri tom uláhcene odľahlo.

Práve modelovosťou rozvíjania frekventovanej témy xenofóbie, jej redukciami na podstatné a spoločné črty javu sa tento film stáva unikátom reprezentujúcim jav v jeho paradigmatickej podobe, posúvajúc ho do polohy podobenstva. Aj v tom je jeho spoločná základňa s Jancsóovou trilógiou, zovšeobecňujúcou spoločné, nemenné (ne-) ľudské črty epizód z maďarských i nemaďarských dejín, podobne ako objektivizačný odstup, ba v lyrických partiách aj estetizácia obrazu.

V kameramanskej koncepcii sa autor prediera dňami až na kožu, zaberajúc neraz primálne výrezy, rozostrené, náznakové, evokujúce potme skôr atmosféru než ukazujúce, čo sa naozaj deje, nabáda nás, aby sme sa do stiesnených priestorov takrečeno fyzicky prehmatali. Lenže filmová tma neznamena absolútnu neprítomnosť svetla, tak ako filmové ticho absolútnu neprítomnosť zvuku. Aj v kanáloch pod mestom (naposledy u Hollandovej *V tme*) musí divák predsa len čosi vidieť, a autorka to umožňuje. V tom smere Fliegauf tak radikálne odhodil konvencie vybudované *mainstreamom*, že tým zároveň rezignoval na širšie vrstvy obecnstva, na aké by sa angažované dielo kvôli vlastnej podstate malo obracať.

PAVEL BRANKO

1 Dokumentárny film, réžia: Marek Šulík a Jana Bučka. Slovensko, 2012.

Záber z filmu *Je to iba vietor*, zdroj: ASFK

Záber z filmu *Panna zázračnica* © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

## Filmová panna zázračnica Dominika Tatarku

Označenie feéria pre novelu *Panna zázračnica* Dominika Tatarku sa prihodilo akiste rovnako feériovo na hrboľato vydláždenej ceste slovenskej literatúry. Slovníkové konotácie pojmu feéria totiž dosť jednoznačne hovoria o výpravnej komédii alebo čarovnej rozprávkovej hre, niekde sú obohatené o slovo karnevalová, inde zasa o slovká dve: fantastické prvky.

Pravda, to všetko sa nájde v Tatarkovej novele vydanéj prvý raz roku 1944 a to ju aj malo predurčovať na filmovú adaptáciu. Lenže z trojice rozhodujúcich činiteľov adaptácie mal – a mienil presadzovať – každý iné dôvody. Povedzme, že dobré dôvody, z ktorých sa utkal príbeh na filmovanie filmovej Panny zázračnice.

Po prvé, Dominik Tatarka v polovici šesťdesiatych rokov 20. storočia už ozaj dlhší čas nebol autorom romantického ani fantastického gesta, ba ani prieskumníkom v *úzkosti hľadania* uložených majerníkovských existenciál na bezcieľnej ceste povestného rytiera smutnej postavy a jeho Sancha Panza. Bol autorom románov prekypujúcich dejným optimizmom avšak i ráznym vytriezvením z utopicko-perspektívy komunistickej budúcnosti. Napísal však a časopisecky publikoval už roku 1956 *fantastický traktát z konca stalinskej epochy Démon súhlasu*. Knižne vyšiel spolu s textom *O vládcovi Figurovi*, ktorý autor označil ako *rozprávku*, až roku 1963. Teda práve v čase písania scenára filmu podľa vlastnej novely.

Po druhé, Albert Marenčin, ktorý viedol I. tvorivú skupinu Štúdia hraných filmov Bratislava-Koliba už roky s neskrývaným obdivom udržiaval v pamäti Tatarkov a Laholov scenár k filmu *Priehrada* a vždy sa o ňom vyjadroval ako o texte, v ktorom všetko bolo myslené symbolicky a metaforicky ako podložie sugestívnej obrazovej reči z rodu Ejzenštejna a Dovženka či Flahertyho. Vrcholný schvaľovací orgán Umelecká rada však scenár neprijal a Paľo Bielik nakrútil „svojské dielo celkom iného druhu a inej poetiky, neporovnateľné so zámermi Dominika Tatarku. Zamýšľaný filmový epos typu generálnej línie nahradila tradičná dedinská dráma – a básnická reč sa v slovenskej kinematografii na dlhé roky odmlčala.“<sup>1</sup> Čiže práve Tatarkova *Panna zázračnica* sa mohla stať po pätnástich rokoch druhou šancou nebanálneho zbásnenia filmovej reči, pretože Marenčin v aktuálnom čase ozaj zápalito presadzoval perspektívu vzájomného pôsobenia literatúry a filmu v hlbšom filmárskom poznávaní tvárnych postupov modernej literatúry. Doslova takto: „Vyrovnať sa s modernou literatúrou (...) znamená: urobiť filmovú reč citlivejšou, schopnou hovoriť o nových veciach, ktoré boli dosiaľ privilegiom literatúry, rozšíriť register výrazových prostriedkov, skrátka rozšíriť hranice filmovej špecifikosti a schopnosti filmového umenia.“<sup>2</sup> Žiaľ, zo strany dramaturga filmovej *Panny zázračnice* môžem zacitovať iba povzdychnutie: „ani tentoraz si Tatarkova predloha nenašla primeraného realizátora. A hoci Štefan Uher, ktorého si vybral sám autor, sa krátko predtým predstavil svojím *Slnkom v sieti* ako filmový básnik nevedných kvalít, ukázalo sa, že poézia *Panny zázračnice* mu bola príliš vzdialená, aby sa s ňou dokázal stotožniť a vyjadriť filmovými prostriedkami jej krehké čaro.“<sup>3</sup>

Po tretie, režisérovi Štefanovi Uhrovi bola na úkor krehkého čara ozaj oveľa zrozumiteľnejšia scenáristom Tatarkom pridaná línia sofistikovanej vzbúrenectva sochárskeho *pechvóglu* Havrana. V knihe sa s ním stretne ako s Michalom Harvanom až krátko pred koncom príbehu, ktorý však práve on zabýva excelentným symbolickým obrazom.

Na tomto mieste si letmo pripomeňme obrys príbehu skupiny mladých výtvarníkov a básnikov zrkadliacich osobné motivácie niektorých nadrealistických autorov. Povedzme rovnako, až-až sebavedomých adeptov umení uprostred vojny, teda nepochybne v časoch mlčiach múz. Odrazu však nadmieru roznieťených krásnou dievčinou – múzou či inšpirátorkou – len tak vospust sveta pocháblom Tristanom premenovanou na Anabellu, Pannu zázračnicu.

Postava Michala Harvana patrí k stolu gýčiarov v tej či onej viache, odkiaľ poletujú žiarlivé pohľady smerom k stolu prinajmenšom géniov palety a básniaceho pera. Naisto aj pohľady Harvana, toho *chudáka chorého na nervy, ináč takto sochára nie najhoršieho, dokonca dobrého, dokonca už kohosi*. A ten kto si ako pomstu zmajstruje posmrtnú masku múzy a rozpošle ju poblázneným mladým bohémom. Div ju pri tom majstrovaní zlomyseľného žartu naozaj nepridusil. Zhruba takúto úlohu zveril Dominik Tatarka knižnému Michalovi Harvanovi.

Lenže v čase písania scenára filmovej *Panny zázračnice* Dominik Tatarka bol autorom s celkom inak rozvetvenou tvorbou aká sa každému javila v čase vydania jeho prvých dvoch kníh. Filmového – teraz už – Havrana teda netienila Harvanova nejednoduchá postava dobrého sochára od stola gýčiarov, naopak, nasvecoval ho žiarivý odkaz brancusovského sochárskeho gesta a s ním súvisiace pokúšenia archetypálneho ukotvenia slovenského výtvarného umenia kdesi v lone kultúry karpatských pastierov. Veď práve tam Havran v rozvíchrených predstavách láka Anabellu, tam, ku kamennému *Stolu spočítutia*, hneď proti zvlnenému pahorku kde – raz naisto – bude stáť jeho *Pomník tejto krajine*. Láka ju, Pannu zázračnicu, nie však bez takrečeno dejinných súvislostí. Tie dejinné súvislosti Dominik Tatarka v scenári zabýval aktuálnou figúrou monumentálneho gýčiara, u ktorého „Havranko“ sem-tam prístipkári. Ďalej figúrou ministra v hlbokom smútku za utopenou dcérou, ktorej podobu zachoval „Havranko“ už len vo forme posmrtnej masky. Predovšetkým však scenár filmu zabýval ozajstným monumentom tesne pred odliatím do bronzy, monumentom, ako sám pán minister do návštevných kníh ráčili napísať: majestátne majestátnym. Pomníkom, nepochybne, *vládcu Figuru*. „Figuru nazvali Figurou pre jeho význačné, kozmické, hemisferické, elephantistické, hypertrofické ucho, ucho radarické, orientačné, ucho súkolesné, točivé, ucho plazivé, ucho mocné, ucho mocensky nenásyté, ucho pružné, pojazdné, ucho pneumatiké, ucho také dôležité, impozantné, majákové, všeobjímavé, všepohľavné, že sa vlastne nevedelo, čo k čomu a či ku komu patrí. Figura k uchu a či ucho k Figurovi.“<sup>4</sup> Báječný výmysel figúry „vládnuceho ucha“ však pochádzal z roku 1963. A tejto línie – pridanej línie – režisér Štefan Uher rozumel veľmi dobre a veľmi dobre ju vizualizoval. Príklad za ostatné: rozhovor monumentálneho gýčiara s ministrom v prítomnosti monumentálneho ucha vidíme ako komunikáciu pokrytca s pokrytcom, pozeráme sa na gesta všeličo naznačujúce a nič neoznačujúce, prázdne, kamera jedného i druhého neportrétuje ale obraz skladá

z dekomponovaných fragmentov, zväčša od chrbta snímaných postáv. Skrátka, režisér Uher rozumel aj hĺbke Havranovho ironického odstupu od ľudského i „umeleckého“ postoja monumentálneho gýčiara. Menej však rozumel mladíckemu aj umeleckému výtržníctvu akože surrealizmom frcnutých bohémov. Hoci režisér Uher vedel dostatočne vynaliezavo citovať fantastickú či fantasmagorickú imaginatívnosť diel Reného Magritta, Salvadora Dalího, a iných svetovo preslávených surrealizmov, nenachádzal pevnú pôdu na vizualizovanie procesu tvorby a vlastných prác mladogéniov, ktoré vlastne bezpodmienečne mali čímsi zrkadliť posolstvo citovaných predstáv.

Nečudo, zrejme aj Tatarka mal rovnaké starosti pri opisovaní spomenutého procesu tvorby. A keď sa zjavila „žena s osudom“, problémy začali priam vybuchovať. Každý z družiny-skupiny „namojveru upadol do sna“, ale zo snenia sa urodili len stavy mihotavých premien tvarov a z nich akurát „zavalené vedomie“. Veď sám Tristan, čo celý týždeň na sebe „vynuoval, aby to malo akýsi zmysel, nech sa moril, postával, na dlážke ležal pred obrazom, nevynašiel ako na to.“<sup>5</sup>

Po dvadsiatich rokoch však nie majstri nadrealisti, z ktorých sa po mrazivom februári 1948 razom stali robotníci socialistického realizmu, ale mladí výtvarníci zo Skupiny Mikuláša Galandu nielenže Dominika Tatarku presvedčili ale doslova ho aj očarili. V ich dielach prijal mieru štylizácie tvaru ako čosi, čo završovalo jednu z línií neskorkej moderny. A určite významne fungovala aj galandovcami proklamovaná vrastenosť do významovej štruktúry sveta dediny, teda do poznaného a uctievaného, do archetypálneho. Z tohto naoko protirečivého určenia vznikala tvorba, ktorá navracala slovenskému výtvarnému umeniu vývinovú logiku – pretrhnutú práve majstromi nadrealistami v službách sorely – a ráz autentického dobrodružstva.

Nazdávam sa, že ani tento pokus ozrejmiť už v úvode spomenuté dobré dôvody, z ktorých sa utkal príbeh na filmovanie filmovej *Panny zázračnice*, nebol márný. A ešte čosi. Uhrov film po rokoch nasvecuje aj ten väčší príbeh, príbeh slovenskej kinematografie pohľadom nasledujúcich – vlastne pomaly už troch – generácií. V ňom si hoví *Panna zázračnica* ako pozoruhodná výnimka z pravidla. Z pravidla upracovaného aj utrpeného svedomia (národa) burcujúcich spoluzodpovedníkov. Vlastne celkom dôležitá výnimka.

### JURAJ MOJŽIŠ

- 1 Marenčin, Albert: Čo nevošlo do dejín. Bratislava : Marenčin PT, 2012, s. 107.
- 2 Marenčin, Albert: Literatúra a film. (Odpoveď na anketovú otázku.) In: Slovenské pohľady, 1964, č. 6, s. 39.
- 3 Marenčin, ref. 1.
- 4 Tatarka, Dominik: Démon súhlasu. Bratislava : Artforum, 2009, s. 82.
- 5 Tatarka, Dominik: Panna zázračnica. Bratislava : Artforum 2009, s. 21.

# Ďakujem, dobre Köszönöm, jól Fine, Thanks

Mátyás Prikler a Peter Kerekes, foto: TK

Režisér a producent **Mátyás Prikler** (MP) uvádza v týchto dňoch pomocou novej distribučnej spoločnosti Filmtopia do kín svoj celovečerný debut s názvom *Ďakujem, dobre*. V redakcii Kinečka sa zrodil hriepny nápad, ponúknuť jeho priateľovi a známemu slovenskému dokumentaristovi **Petrovi Kerekesovi** (PK), aby sa s ním porozprával a prepis rozhovoru nám poslal. Zámerne sme do neho redakčne a štylisticky príliš nezasahovali, aby sme vás nepripravili o možnosť stretnúť sa s nefalšovaným „szlovungro“.

**PK:** Budeme sa rozprávať po maďarsky, alebo po slovensky?

**MP:** Ja sa s tebou neviem rozprávať po slovensky.

**PK:** Prečo?

**MP:** Lebo, bazmeg, vždy sa spolu rozprávame po maďarsky, tak prečo by som teraz, ležiac u teba na gauči v polotme mal rozprávať s tebou po slovensky?

**PK:** Lebo som lenivý prekladať rozhovor do slovenčiny a o filme sa mi lepšie rozpráva po slovensky.

**MP:** Tak používajme „szlovungro“ ako vždy.

**PK:** *Renben van, akor magyarul fogunk beszélni, de az odbornan beszélni fogunk magyarul.* Všetci sa rozprávajú po maďarsky.

**MP:** Áno, lebo napríklad Maďari na Slovensku rozprávajú inou maďarčinou, akou sa hovorí v Maďarsku, je tam veľa slovenských výrazov alebo zrkadlových prekladov.

**PK:** Mne sa páči, že ten film je dvojjazyčný, ale maďarsko-slovenské vzťahy sa v ňom neriešia.

**MP:** Riešia, ale medzi riadkami, nie prvo-plánovo. Čo sa týka jazyka, je to jednoduché. Ja žijem v maďarsko-slovenskom prostredí. Doma sme sa vždy rozprávali po maďarsky a keď som bol dieťa, bolo mi cudzie, keď sme prišli k niekomu na návštevu domov a rozprávali sa tam po slovensky.

A takisto sa mi zdalo zvláštne, že v Maďarsku sa v obchode nerozpráva po slovensky. Ja som bol zvyknutý na to, že doma sa používa maďarčina, na ulici a v obchode slovenčina. Ľudia sa ma občas pýtajú, prečo je ten film dvojjazyčný. Pre mňa to nie je nič neobvyklé. Pre mňa je neobvyklé, keď sa rozpráva iba jedným jazykom. *Én most nem tudom, hogy kérdezem prirodzene, hogy honnan jött a prvotny nápad megcsinálni ezt a filmet.*

**PK:** Mňa zaujíma, kde vznikol ten nápad, že nakrútiš takýto film.

**MP:** S Marekom Leščákom vždy hovoríme, že sme sa obzreli okolo seba a nakrútili sme film. Možno je to ležérna odpoveď, ale je to tak. Buď sa to dá vysvetliť jedinou vetou, alebo hodinu o tom rozprávať.

**PK:** Tak o tom rozprávaj hodinu, ja si to vykrátim.

**MP:** Aha. V roku 2007 som bol v Budapešti na štipendijnom pobyte. Mal som tam písať adaptáciu Karinthyho. Tri mesiace som nenapísal takmer nič. Ku koncu som si spísal také poznámky, udalosti, ktoré som videl okolo seba. Boli to náčrty obrazov. Pubertálny chlapec týra svoju mladšiu sestru, muž, ktorý má paralelne dve rodiny... Ku každému som napísal pár viet. Dokopy to malo asi jednu normostranu.

Začal som sa priateľiť s Marekom Leščákom, rozprávajú sme sa o všetkom možnom a asi o rok som mu ukázal svoje poznámky k filmu.

Marek si to pozrel a povedal, že to je materiál na celovečerný film. Bolo to obdobie, ktoré Marek nazýva „zvláštnym obdobím“, keď sme obaja začali nazeráť na veci okolo seba z iného pohľadu.

Chodil som za ním, tak ležérne, rozprávajú sme si rôzne príhody, hovorili sme o filme. Raz, keď som od neho odchádzal a dohadovali sme si stretnutie na ďalší deň, Marek sa ma spýtal – tak teraz robíme spolu film? A tak sme začali spolu písať.

**PK:** Od začiatku ste to plánovali ako celovečerač?

**MP:** Áno. Ale potom nastala situácia, že som musel s nejakým filmom dokončiť školu, tak sme sa rozhodli, že z filmu nakrútime jednu poviedku. Tak sa nakrútilo *Ďakujem dobre* – krátky film, premietli ho na MFF Bratislava, škola ho začala posielat na festivaly, dostali sme zaň Slnko v sieti a vybrali nás do Cannes.

A ja som bol z toho príjemne prekvapený. Ešte na začiatku som každému rozprával, že toto je fragment z väčšieho pripravovaného filmu, ale potom ma to unavilo a nechal som to tak. Paradoxne, vďaka úspechom na festivaloch sme stratili takmer rok, museli sme začať nakrúcanie filmu neskôr. Ale asi aj vďaka tomuto úspechu sme dostali relatívne bez problémov peniaze na produkciu.

**PK:** *De még mindig nem mondtad el, čo bol ten moment, ami inšpirovalt ehhez a filmhez.*

Hm... Pre nás bol ten zlomový moment, keď sme sa obzreli okolo, že čo sa deje vo svete. Možno to znie pateticky, ale chceli sme nakrútiť film o tom, ako žijeme a ako sa k sebe správame. Béla Tarr hovorí o svojom filme *Rodinný kozub* – filme o rodine, kde starí rodičia, rodičia, deti a vnúča žijú v jednom dvojizbovom byte a nenávidia sa na tom malom priestore, že nechceli klopať na dvere, ale chceli ich rovno vykopnúť. Človek má pri tom filme pocit, že sa pozerá na dvojhodinový dokumentárny film.

Veta s vyklopením dverí sa mi páči, je to celkom presné aj v našom prípade. Nevieť ma tvojou otázkou lepšie odpovedať.

**PK:** Od začiatku si vedel, že budeš nakrúcať takou „dokumentárnou“ formou?

**MP:** Nechceli sme, aby naše postavy – herci boli obmedzovaní vecami okolo seba. Aby nemuseli dávať pozor na to, kde sú značky pre ostrosť, svetlá, jazda.

Chcel som nakrútiť hraný film, z ktorého nie je cítiť hranosť. Keď som sa ťa kedysi dávno pýtal, prečo nekrútiš hrané filmy, odpovedal si mi, že v dokumentárnom filme vytváraš situácie a v hranom filme nosíš železo.

**PK:** To povedal Martin Kollár.

**MP:** Aha.

**PK:** Tvoj film pôsobí surovo autenticky

a uveriteľne nielen kvôli kamere, ale aj vďaka veľmi uveriteľným hercom. Ten casting je vynikajúci, každá postava je presne obsadená, od hlavných postáv až po predavačku v obchode.

**MP:** Vo filme nie je predavačka.

**PK:** Aha.

**MP:** My sme písali scenár už na konkrétnych ľuďoch. Postavy v scenári sa volajú podľa hercov. Attila, Miroslav, Zuza, Jana.

**PK:** Poznal si sa s nimi?

**MP:** Attilu som poznal už dávnejšie, hral v mojich predchádzajúcich školských filmoch. Zuzanu Mauréry a Miroslava Krobota som sledoval vo filmoch, hercov z Komárna som poznal... Človek tak sleduje ľudí... Možno neviem nič iné, iba vyberať ľudí.

**PK:** *Most ki kell gondolnom egy olyan szomszék mosztíkot, hogy jottél ahoz, hogy a filmet te produkáltad?*

**MP:** To, že som sa stal producentom tohto filmu, bola najprv z núdze cnosť. Hlavne to bola taká netypická situácia, lebo jednu poviedku sme robili v rámci školy, potom som to prevzal ako producent. Začalo to partizánsky. Druhá vec je, že som si ani nevedel predstaviť, že by som to dal niektorému z vtedajších producentov hraných filmov. A inšpirovali ma režiséri dokumentárnych filmov, ktorí si filmy aj sami produkovali.

Pamätám si, keď som sa bol pozrieť na nakrúcanie tvojho filmu *66 sezón* v Košiciach – ty si vtedy nevedel, prečo som za tebou prišiel a vlastne som to nevedel ani ja. Videl som skupinu kamarátov, ktorá nakrúcala film, potom sa išli do bufetu najesť, potom zasa nakrúcali a večer išli spolu na pivo. A tá atmosféra sa mi páčila, tak nejako som chcel nakrúcať filmy aj ja.

Tak som si vyprodukoval *Ďakujem, dobre*, potom som sa pustil do filmu *Deti*, ktorý režíruje Jaro Vojtek. Potom som sa na festivale v Uherskom Hradišti zoznámil s maďarským režisérom Szabolcsom Hajdu<sup>1</sup>, ktorého nový film sa sčasti odohráva v krajine pri maďarských hraniciach. Tento film koprodukuje ako menšinový koproducent. A teraz sme začali robiť na poviedkovom filme o Slovensku. Ale vlastne ešte nie som producent, veď až teraz som dokončil film.

Lebo kedy si producentom, keď nakrúcaš film, alebo až keď ho uvedieš?

**PK:** Blíži sa premiéra. Nemáš strach?

**MP:** Nevieť. Film sme dokrútili v roku 2011.

Od jari 2012 je vlastne postrihaný, postprodukcia trvala dlho. Na jednej strane mám od neho odstup, na druhej strane si neviem predstaviť, či sa nezľaknem, keď sa 300 ľudí vyhrnie z kina a každý bude mať nejaký názor, ktorým ma bude zasypávať.

Bojím sa, čo na to povie moja *nagymama*. Vo filme sa dosť veľa nadáva. A už mi hovorila,

ako dúfa, že vo filme sa nebude toľko nadávať ako v krátkom *Ďakujem, dobre*, ale ono sa to asi strojnásobilo. Tak neviem.

**PK:** Máš výhodu v tom, že ľudia už poznajú tvoju poetiku z krátkeho filmu.

**MP:** Áno. Myslím si, že ľudom, ktorým sa nepáčil krátky film sa nebude páčiť ani celovečerná verzia a opačne.

**PK:** Nevieť, ja som zobral krátky film presne tak, ako jeho názov. Bolo to pre mňa „Ďakujem, dobre“. Nie je to pre mňa ani dobrý, ani zlý film. Ale dlhá verzia je pre mňa ako 134-minútová psychoterapia. Pozeráš sa na príbehy ľudí okolo seba a nemôžeš tú terapiu prerušiť.

**MP:** Ja si pamätám, že si mi krátky film pochválil.

**PK:** Hej, lebo si vyzeral, že tú pochvalu potrebuješ.

**MP:** Haha. Nevieť, čo povedia ľudia. Podľa mňa najhoršie je, keď na to ľudia povedia, že film je „zaujímavý“. To je rovnako ako so ženami. „Nie je škaredá, je zaujímavá“.

**PK:** Ja si myslím, že sa mylíš. Najhoršie je, keď o žene, alebo o filme povieš, že je milý. Niektoré slovenské filmy mi s tým lezu na nervy. Nie sú pekné, ani zaujímavé, sú „milé“. Čo bude tvoj ďalší film?

**MP:** Keď sme dostrihali film, mal som taký pocit, že vlastne som povedal všetko, viac filmov už asi nenakrútim. Marek Leščák sa mi vysmial, že je to len taká pubertálna póza. Ale nemám pripravený žiadny ďalší námet a keby som aj mal, nehovoril by som o ňom. Pre mňa je dôležité, aby som nenakrúcal zbytočnosti. Nechcem nakrúcať film, len kvôli tomu, aby som niečo nakrútil.

\*\*\*

Keď som pracoval ako civilikár vo Filmovom ústave, prešli mi rukami všetky slovenské filmy od roku 1920 až do roku 1990. Vtedy sa prebalovali z papierových krabíc do umelohmotných a mojou úlohou bolo vyniesť ich zo skladu na prvú poschodie, tam ich tety prebalili a ja som ich opäť zniesol dolu do skladu.

**PK:** To má byť pointa rozhovoru?

**MP:** Nevieť. Ty režíruješ tento rozhovor...

**PETER KEREKES,  
MÁTÝÁS PRIKLER  
A KINEČKO**

<sup>1</sup> V roku 2010 robili Eva a Eva na LFŠ v Uherskom Hradišti rozhovor so Szabolcsom Hajdu a požiadali Mátyása Priklera, aby im počas rozhovoru tlmočil z maďarčiny (KINEČKO pri hraniciach). Zdá sa, že to neofutovalo.



zábery z filmu *Ďakujem, dobre*, zdroj: Filmtopia

14 -

Slovens

vede

# Homo economicus v ohrození

Rok 2013 by mohol aj tých najväčších pesimistov presvedčiť, že za uplynulé dva roky na Slovensku nevzniklo len zopár osamotených „pozerateľných“ hraných snímok, ale naozaj sa ohlásila nová generácia filmárov. Ak však doteraz kontinuitu naznačoval len pomerne vágny trend spájania fiction a non-fiction postupov, dva nové filmy *Ďakujem, dobre* a *Zázrak* (ktorého februárová premiéra bola niekoľko týždňov pred plánovaným uvedením odložená na jeseň) už dávajú aktuálnej profilácii slovenského hraného filmu celkom zreteľné kontúry.

**Ďakujem, dobre / Köszönöm, jól / Fine, Thanks**  
r. Máttyás Prikler, Slovensko, 2013

Určuje ich žánrová orientácia na sociálnu drámu a autorská participácia Mareka Leščáka, najvýraznejšej postavy súčasnej slovenskej scenáristiky. Napriek pravdepodobne rozdielnej miere Leščákovskej účasti na filmoch *Cigán* (r. Martin Šulík), *Až do mesta Aš* (r. Iveta Grófová), *Ďakujem, dobre* (r. Matyás Prikler) a *Zázrak* (r. Juraj Lehotský) a odlišným autorským poetikám ich režisérov možno nájsť v príbehoch o odvrátených stránkach súčasnosti spoločné črty a témy: účinkovanie nehercov alebo kombinácia nehercov a profesionálnych hercov, spájanie inscenovaných a dokumentárnych záberov, inšpirácia reálnymi osudmi a udalosťami, dospievajúci hrdinovia, nefunkčné rodiny, Rómovia, prostitúcia, existenčné problémy... Kým *Cigán*, *Až do mesta Aš* a *Zázrak* sú sociálnymi drámami o ľuďoch z okraja, ktorí žijú život na hrane, *Ďakujem, dobre* zachytáva desivú každodennosť odcudzených panelových vzťahov a akciovej salámy.

Prikler zvolil podobnú debutantskú stratégiu ako pred niekoľkými rokmi Róbert Šveda s *Démonmi*: z úspešného absolventského filmu vytvoril celovečernú snímku. Keďže však už stredometrážny film zamýšľal ako súčasť väčšieho celku, zvolil si inú cestu a vykročil na ňu s väčšou razanciou. Namiesto toho, aby ho použil v debute len ako jednu z poviedok, zakomponoval jestvujúci príbeh dôchodcu a jeho detí do košatejšieho rozprávania. Táto cesta nebola jednoduchá – medzi nakrútením absolventského filmu a debutu uplynuli tri roky, detskí protagonisti sa zmenili, zmenila sa aj časť štábu. Napriek tomu sa podarilo Priklerovi zachovať štylistickú jednotu celku. Horšie si už však spolu so scenáristom poradil – a to považujem za jedinú zásadnejšiu slabinu filmu – s proporčnosťou príbehových línii. Jednotlivé časti rozprávania – prólog, tri poviedky a epilóg – sú štruktúrované „spackanými“ rodinnými rituálmi, v ktorých by sa mal manifestovať zmysel existencie rodiny ako solidárneho a duchovne spriazneného spoločenstva. Pohreb, Štedrý deň a svadba však odhaľujú deštrukciu vzťahov, obmedzujúcich sa na vyprázdnené a neosobne prežívané obrady. Hoci jednotlivé segmenty majú podobnú minúť, dramaturgicky nie sú dostatočne vybalansované. Prólog v náznačkovej mozaike predstaví jednotlivé postavy, prvá časť začne budovať ich vzťahy, ale ďalšie dve poviedky ich zrazu opustia, aby sa k nim vrátil až epilóg. K nevyváženosti prispievajú aj dokumentárne či dokumentárne štylizované epizódy oslavy v domove dôchodcov a svadby. Posilňujú síce dojem autenticity, pôsobia však digresívne: portréty osadenstva starobinca či nekonečné rozhovory svadobčanov sú enumeratívne a berú rozprávaniu dych. Nezostane už potom priestor na dotiahnutie dôležitejších motívov príbehu. Pôsobivou črtou Priklerovho režijného naturelu je, že vie nechať scény vyznieť dostratena a posilniť tak rozpačitosť situácií. Celku rozprávania však rozpadnutá pointa nesvedčí. Škoda. Nazdávam sa totiž, že inak má *Ďakujem, dobre* v slovenskom filme doposiaľ nevidaný potenciál bez moralizovania pomenovať diagnózy, ktorými trpí spoločnosť.

Film rozpráva o dvoch spríbuznených rodinách, ktorých osudy určujú dve línie príbehu. Podnikateľ v mäsiarskom priemysle žije dvojím životom: má dospelú dcéru, žije vo vyhasnutom manželstve, svojho brata – neúspešného psychológa – najal ako firemného personalistu a osobného terapeuta pre svoju raz drepisnú, inokedy opitú manželku a sám radšej hľadá príležitostný únik v novozaloženej, ale utajovanej rodine. Dôchodca predáva parkovacie karty a vo voľnom čase sa háda s chorou manželkou o každý cent. Po jej smrti ho syn s dcérou proti jeho vôli umiestnia do domova dôchodcov, lebo nemajú čas starať sa o chorého otca. Syn zároveň rieši rozpad svojho manželstva a nemotorné sa snaží nájsť cestu k vlastným deťom. Všetci sa stretnú na svadbe, ktorá sentimentálne nesentimentálne spojí dve rodiny.

Prepojenie dvoch príbehových a rodinných línii sa vzhľadom na ich proporčnú nevyváženosť môže javiť ako

scenáristská konštrukcia, má však kľúčovú funkciu. Na jednej strane totiž vytvára sociálne zvrstvenú výpoveď o rodinných väzbách, ktoré sú narušené v lepších i horších finančných podmienkach, a na druhej strane bez polopatizmu demonštruje ekonomickú kauzalitu medziľudských vzťahov. Neradostný pohľad na mikroekonomiku rodinných vzťahov sa tak stáva obrazom makroekonomiky súčasnej slovenskej spoločnosti, či ešte presnejšie strednej Európy. *Ďakujem, dobre* je britkou správou o druhu homo economicus 21. storočia v hraničnej situácii: existenčnej i existenciálnej. Príbeh sa síce odohráva na pozadí ekonomickej krízy, ktorá sa sprítomňuje preratúvaním každého eura, prepúšťaním zamestnancov či rečami politikov v televízii. Prikler ju však zväzuje so stavmi existenčnej krízy, s rozpadom elementárnych hodnôt a istôt, devastovaných vzájomným odcudzením, konfliktmi, rozvodmi alebo smrťou blízkych. Leščák s Priklerom nazvali svoju tvorivú metódu ako „obzretie sa okolo seba“. Toto pozorovanie sa vzťahuje na observačnú naratívnu stratégiu, ktorá sa zameriava na viacero postáv, zdánlivo nezáučenane sleduje ich správanie zvonka a charakterizuje ich skôr prostredníctvom prostredia (bez psychologizovania, takmer ako v prírodopisnom filme), jednak na realistickú štylizáciu, ktorá odkazuje k aktuálnej skutočnosti a zvolenými štylistickými prostriedkami navodzuje dojem autenticity. Nejde však o žiadny „nadabilizmus“, viac či menej náhodnú selekciu spoločenských symptómov. Tie sú tu síce prítomné ako realistické pozadie, oveľa dôležitejšie je však vycytenie atmosféry obdobia a životného pocitu sveta.

Správu o stave ľudstva *Ďakujem, dobre* podáva prostredníctvom rozhovorov pozorne odpočúvaných z reality, ktoré sme už vari začuli aj z vlastných úst a ktoré napriek ošúchanosti prekvapujúco demaskujú absurdnosť reality. Myslím, že bez preháňania ich možno označiť za najlepšie dialógy v slovenskom ponovembrovom filme. Niet v nich silenej snahy o „hláskovanie“, sloganovosť či zaliečavý humor. Ich jazyk je živý vďaka autenticite, zladeniu prejavu profesionálnych hercov s nehercami i prirodzenému miešaniu slovenčiny a maďarčiny. Humor, ktorý sa v nich skrýva, je vedľajší (hoci nie neželaný) produkt porovnania skutočnosti, ktorá je sama osebe absurdná. Preto je nepatričný a presný zároveň. Nefunguje len symptomaticky a situačne,<sup>2</sup> ale najmä kontextovo.<sup>3</sup> V *Ďakujem, dobre* nejde o zľahčovanie vážnych situácií prostredníctvom humoru, v absurdnej pointe sa totiž zrači absurdnosť celého sveta.

Absurditou poznačené dialógy postáv odkazujú k ekonomizácii vzťahov a ich mocenským princípom. V rozhovoroch medzi príbuznými, ktorí sa takmer vôbec neoslovujú menami, neraz zaznievajú argumenty o tom, kto čo vlastní, kto čo platí, kto žije pod čou strechou. V skutočnosti tak len maskujú slabosť a bezradnosť. Zúfalé sú aj snahy o peňažné vyjadrenie vzťahov. Manželia – dôchodcovia zratávajú, kto koľko urobil počas spoločného života. Attila vyčíta otcovi, že jeho sestra bola obľúbenejším dieťaťom, lebo dostávala zlaté retiazky a šperky. Attila počas čakania na Ježiška dáva deťom lekcii z ekonomických dejín o tom, že vždy ide iba o zisk, nie o ľudské práva.<sup>4</sup> Za tanec s nevestou každý svadobčan podľa tradície zaplatí a rovnako chce aspoň na jedno kolo Attila uplatiť manželku, ktorá ho odmieta. Ešte aj pes si ako najlepší priateľ človeka musí svoju maskrtu odrobiť podľa želaní pána.

Tradičné rodinné spoločenstvo sa zmenilo na ekonomickú jednotku, vzťahy, z ktorých každodennosť zrodila lásku, stratili svoj vnútorný étos. Komunikačnú úlohu potom prebrala náhradná televízna realita (odloženie portrétu zosnulej na televízny oltár je teda odporované a zároveň i metaforické). Prikler využíva televíziu a rádio nielen ako ruchový kulis, sedatívum citovo otupených postáv a mediálne panoptikum, ale aj na to, aby juxtapozíciou s realitou ironicky komentoval konanie postáv. Domácomu účtovníctvu starých manželov kontruje tlačová konferencia k ekonomickej kríze, ich hádkam

za premiérove nadávky novinárom. Keď sa manželia ukládajú spať, líhajú si do postelí priradených k stenám susediacich miestností ako do manželskej postele predelenej múrom. V zvukovej stope pritom popová speváčka v šou Superstar chváli súťažiaceho ako muža, ktorý má všetko, čo chce žena počuť. Celebritný bulvár nechá rozprávať moderátorku o tom, ako ju zachránila charitatívna činnosť pred pokutou za rýchlosť, rub charity zažívajú vlastnými príbuznými odložení klienti domova dôchodcov. Po štedrovečernej hádke osamelému Attilovi z televízora kňaz objašňuje duchovný zmysel Narodenia Pána.

Podobne Prikler pracuje aj so spirituálnymi prvkami – vkladá ich do nepatričných juxtapozícií a tým ich desakralizuje. Podnikateľov príchod do fabriky sníma ako odraz v skle vitríny, v ktorej je umiestnená pieta; pohrebné zvony v krematóriu ruší hlučnú vrtačku a nadávky robotníkov; čakanie na Ježiška je pre deti len trapasom; rodičia kladú kyticu ku krížu pre mŕtveho syna pri ceste v rušnej rannej premávke; otec, ktorý už nespoznáva vlastného syna, počúva spolubývajúcего Otčenáš. Postavám v *Ďakujem, dobre* nezostáva čas či energia na pestovanie vzťahov k iným ani k sebe samým. Čas sú peniaze a tie treba na zabezpečenie rodiny. Absurdný kruh sa uzatvára a stáva sa z neho ústredný symbol filmu – labyrint, väzenie vzťahov plných skrytých bariér. Práve k nim odkazuje dômyselné kompozičné riešenie scén nakrúcaných v minimalistických podmienkach, neraz z ruky a bez dodatočného osvetlenia v nečistých záberoch. Protagonisti sú často zachytení rozostrene, „rozoklaní“ sklom, zrkadlom alebo prvkom dekorácie (najmä stenami), ba priam sú až „odrámovaní“. Tým narúca potláča empatické stotožnenie s hrdinami, ku ktorých subjektívne divák nezíska prístup, vizuálna disharmónia však prehlbuje lútosť nad doráňanými životmi. Dekonstruovaný obraz je totiž vizualizáciou vzťahov, ktoré sa znefunkčnili bariérami a k ich nefunkčnosti odkazuje aj titul filmu. „Ďakujem, dobre.“ ako vyprázdnená odpoveď na formálne položenú otázku, ako ironická odpoveď na otázku o situácii sveta, v ktorom žijeme.

KATARÍNA MIŠÍKOVÁ

- 1 Napr. „Ty nevieš klamať, ty si chuj.“; „Ten telefón predsa platím ja a mám právo si zavolať svojmu synovi.“
- 2 Napr. medzi manželmi pri domácom účtovníctve: „Aj ja si spravím cenník. Večera päť euro. Pranie sedem euro.“; medzi súrodencami na kare s vyprázaným syrom: „Celý život bol chorý a prežil ju. Komunista.“; medzi otcom a synom počas rodinnej krízy: „Teraz musíš byť chlap. Musíš si rozlíšiť, čo je pravda. A pravda je, že vás mám rád. Nikoho iného nemám. Teraz pôjdeme na Kolibu, dáme si syr, Bobbyho hodíme do útulku.“
- 3 Ako keď psychológ Boris oznamuje Attilovi výpoveď z mäsokombinátu s odôvodnením, že sa nezúčastňuje teambuildingových aktivít a firemných večierkov a Attila sa ohradí, že má rodinu: „A rodina vás živí?“ V závere sa obaja stretnú na svadbe pri borovičke a Boris sa so zlým svedomím vracia k výpovedi: „Som nevedel, že sme rodina. To si mi nemohol povedať? Som si robil len svoju prácu.“ Alebo keď sa počas hádky s manželkou Attila chystá vyhodiť šteňa z balkóna, vydiera deti aby sa rozhodli, či ho chcú a syn Ábel sa ozve, že sa bude volať Bobby. Teda rovnako, ako imaginárny pes, v roli ktorého šikanuje svoju mladšiu sestru.
- 4 Tiež jeden zo skvelých dialógov: „Ide im o vodu a energiu. Tak ako Hitlerovi. A vlastne všetkým. (...) Vojny vyhrávajú vždy bohatí. (...) Aké je z toho ponaučenie?“ / „Že treba byť bohatý.“ / „A budete sa niekedy s mamou normálne rozprávať?“ / „Sa spýtaj mamy.“ / „Ale darčeky dostaneme?“



Domini György, zdroj: Kids Movie

# Sny lepené tavnou pištoľou

rozhovor s Dominikom Györgyom

**HLUK:** Na youtube sa prezentujete ako skupina mladých filmárov *Kids Movie*. Ako fungujete?

**DG:** Nepovedal by som že sme filmová skupina, ale skôr ja ako individuum a ľudia – resp. herci na zavolanie. Lebo udržiavať v súčasnosti filmovú skupinu a ešte k tomu v našom veku, je nemožné. Hovorím z vlastnej skúsenosti. Prvé mesiace od založenia našej produkcie *Kids Movie* v roku 2008 to ako tak fungovalo. Stretávali sme sa s kamarátom u nás doma a dohadovali sa na nových projektoch. Počas návštev som ho aj učil kamerovať, aby naše snímky nevyzerali ako „Hirošima“.

No dnes už som na to celkom sám. Kamarát má už iné záujmy a ja stále s kamerou. Nuž, baví ma to a nehodlám sa toho len tak vzdať. Čo sa týka youtube, <sup>1</sup> *uploadujem* tam svoje nové videá na naliehanie známych, aby si to mohli všetci pozrieť. No hlavne kvôli sebe, aby som ukázal čo viem a aby sa ľudia pobavili.

**HLUK:** Čo ťa oslovilo na Alici v krajine zázrakov? Prečo práve tento príbeh?

**DG:** Pokiaľ si dobre spomínam, bolo to tak, že v roku 2010 mala premiéru *Alica v krajine zázrakov* od režiséra Tima Burtona. Ja som si len prsto kúpil lístok do kina a tešil som sa, čo ma čaká. Keď som vyšiel z kina, oči som mal ako žiarovky. Tak ma to očarilo že som ani nevedel spať. Tie efekty, tie nezmysly, ten nonsense – a celkový príbeh vôbec! V kuse som nad tým rozmýšľal. A tak sa zrodila myšlienka: „Nakrúť to.“ Najskôr som si povedal, že z toho urobím len dáku 20-minútovú paródiu, ale nechcelo sa mi s tým skončiť. No a ako čas plynul, ja som dospieval a pomaly som v tom príbehu začal nachádzať veľký zmysel. Tak som sa rozhodol, že celý príbeh prepíšem podľa seba. Ako hlavnú predlohu som mal film Tima Burtona. Už som sa ho musel držať, lebo polovica filmu už bola nakrútená a tak som zmenil len to, čo sa dalo. Ďalej mi pomáhala knižka od Lewisa Carrolla, film *Alica v krajine zázrakov* od Hallmarku a rôzne iné staršie filmové verzie Alice. Pravdou je, že som v tom príbehu našiel samého seba. Tá Alica je vlastne o mne. Nechcem prezradiť, v čom presne a ako, lebo to si nechávam zatiaľ pre seba, ale tí čo ma osobne poznajú, teda moji priatelia, ma v tom filme určite nájdu.

**HLUK:** Tvoja verzia Alice si veľa požičiava od

Tima Burtona a jej tón je charakteristický pre disneyovské rozprávanie. Ako vznikol scenár tvojej verzie Alice?

**DG:** Scenár mojej Alice vznikol tak, že jedného dňa som vzal kameru, šaty pre Alicu a trojčlenný filmový štáb zo sídliska. Išli sme do malého lesíka pri našom meste. Herečka, ktorá hrala Alicu som povedal, nech iba beží a naháňa kvázi dákeho fiktívneho kráľika. Potom dobehla k jeho nore, spadla do nej a išli sme domov. Doma v počítači som tú scénu postrihal a začal som rozmýšľať, čo bude ďalej. Na druhý deň ku mne prišla znova herečka, ktorá hrala Alicu, a nakrúcali sme jej pád v jame. Mali sme zelené plátno, vlastne ani nie plátno, pretože vtedy sme používali len zelené výkresy. Plátno som si kúpil až o rok neskôr. Výkresmi sme obalili taburetku a zem, Alica si ľahla bruchom na taburetku a mávala rukami nohami. Akože padá v jame. Cez počítač sa zelená plocha premenila na animáciu jamy. No a asi takto zo dňa na deň mi napadali scény. Ale pocit, že máš knihu, v ktorej je celý film, je už o niečo inom. A tak som si zobral notes a začal som písať dialógy medzi postavami. Ako prvý bol rozhovor Alice s rozprávajúcimi kvetmi. A bol aj najťažší a asi aj najdlhší, pretože som v ňom musel divákovi povedať, o čo vlastne v celom filme pôjde. A potom to už išlo samo od seba. Nechcel som Alicu urobiť tak morbidne ako Tim Burton a tak som tam dával *hefty* z každodenného života, rôzne vtipy až sarkastické poznámky uštipačného kocúra Škersúľa. Všeobecne mám rád humor, a tu predsa nemohol chýbať. Miestami je to až prehnané, ale keď som začal nakrúcať Alicu, mal som 12 rokov, a vtedy som to tak cítil.

**HLUK:** V jednej chvíli ste si teda museli uvedomiť, že robíte z krátko film dlhometrážny. Zaujímalo by ma, ako ste sa so skladaním toho dlhšieho, ucelenejšieho príbehu popasovali, respektíve ustrážili, aby *Alica* mala aj v tej dlhšej podobe hlavu a päťu...

**DG:** Robil som to veľmi prsto. Aj keď sa dlhšie nehovorilo o merite Alicinej návštevy krajiny zázrakov, čiže boli buď také voľnejšie scény, ako rôzne návštevy bytostí v krajine

alebo rôzne akčné scény na spestrenie deja, vždy sa po určitých časových intervaloch to meritum, resp. dôvod jej návštevy, začne spomínať, rozoberať, alebo dokonca dramatizovať, kde už dochádza k samotnému vyvrcholeniu návštevy. Čiže zavádzanie diváka, potom pripomenutie dôvodu, zasa zavádzanie rôznymi spetrujúcimi scénkami a potom už dramatické vyvrcholenie.

**HLUK:** Samotná pôvodná kniha *Dobrodružstvá Alice v krajine zázrakov* je kniha, ktorá sa pohráva s realitou a veľmi elegantne pracuje s nezmyslom, čo sa nie vždy celkom úplne dostalo do každej verzie. Zobral si si z knihy do svojej Alice niečo, čo si v Burtonovom filme nenašiel?

**DG:** Áno, z knihy som čerpal hlavne systém vyjadrovania sa postáv. V niektorých dialógoch je v mojom filme možné počuť presné repliky z pôvodnej knihy. Ale iba ozaj v niektorých. Väčšinou som to ponechal na mojej fantázii. Čo sa týka Alice od Tima Burtona, z nej som čerpal hlavne kosťu príbehu. Ale môj príbeh je úplne o niečo inom, čo sa týka prepojenia reality a sna. Moja Alica sa pripravuje z reality do sna preto, lebo Alica si nie je istá začatím vzťahu so svojím spolužiakom. Tak sa jej prisní sen, v ktorom musí splniť jednu smrteľne dôležitú úlohu a naučí sa v ňom, že má byť sama sebou a má robiť veci tak, ako sa na ne cíti.

**HLUK:** Dizajn, kostýmy, rekvizity, celková estetika a predpríprava rozhodne neboli zanedbané. Koľko tento proces trval?

**DG:** Proces vyrábania kostýmov a rekvizít trval vlastne celé tie dva roky, pretože som nevedel čo kedy v scenári zmením a čo ak by mi nejaký dopredu vyrobený kostým či rekvizita boli na nič. A tak sa veci šili a vyrábali napr. mesiac pred nakrúcaním danej scény, kde boli dotýčaný kostým či rekvizita potrebné. Ja osobne som hrozný detailista a puntičkár, čo je možno aj na kostýmoch, rekvizitách a maskách vidno. Mám rád detaily a precíznosť. Každú rekvizitu som vyrábala sám s osobitým záujmom a všetkou sústredenosťou aby bola dokonalá. Doslova krvopotne som ich lepil tavnou pištoľou, pretože som sa často popálil

horúcim lepidlom, ktoré produkuje. No a kostýmy spolu s maskami boli asi najťažšie. Kostýmy museli každej postave dokonale sadnúť. A vyrábali sa dosť vtipne. Zavolať som si herca alebo herečku ku mne domov, postavil som ho/ju do stredu izby a dopredu pripravené kusy kostýmu som na neho/ňu začal lepiť dokopy tavnou pištoľou. To bolo krik a pľuzgierov. Často sa látka priliepala aj na kožu. Nuž, netrúfal som si šiť s ihlou a všetko merať. Ale dopadlo to vynikajúco, kostýmy sú skvelé a herci vyliečení. Čo sa týka masiek, bol som v slepej uličke. Masky, teda výzor postavy, mala predstavovať jeho charakter a povahu. Čo bolo teda veľmi ťažké. Ale držal som sa starých dobrých mimických trikov, ako je podvihnuté obočie u zlej postavy, plné viečka na zdôraznenie výrazného charakteru alebo postavenia postavy vo filme. Klobúčnik bol celý farebný, lebo bol pobláznený a vždy plný elánu. Červená kráľovná bola červeno-biela, pretože červená je farba moci a zla. Biela pleť preto, aby poukazovala na to, aká je chladná a bezcitná. No a ako som spomínal, podvihnuté obočie, plné viečka a výrazné srdce na čele sú symbolmi hlavnej autority.

**HLUK:** Podľa čoho si vyberal hercov (boli vybraní dopredu?) a ako si s nimi ako režisér pracoval?

**DG:** Herci boli vybraní dopredu. Boli to väčšinou spolužiaci z umeleckej školy, kde študujem literárno-dramatický odbor. Počas navštevovania tohto odboru som si všetkých obkukal a preskúmal, čo by sa im asi hodilo. A verím, že som vybral pre každého správne. Čo sa týka Alic, ani jedna z nich nebola dopredu vybraná. Prvá bola moja suseda, a to preto, lebo spolu sme sa rozhodli film nakrútiť. No po troch mesiacoch ju to prešlo a odišla z filmu. Druhá Alica dala filmu úplne iný zmysel. Takže som aj rád, že odišla, ale nevravím že ma to nemrzí. Druhá Alica vydržala pol roka. Tiež ju to prešlo. Svoj odchod odôvodnila tým, že som prísny, že sa mi nič nepáči a že ich stokrát vraciam naspäť. Aby bol film dobrý a plný úžasných hereckých výkonov, herca treba vrátiť, keď svoju repliku nepovedal dobre. A tretia Alica so mnou vydržala až do konca, lebo vedela čo robím a verila mi. Je pravda, že práve ona schytala tie najakčnejšie scény, ale aspoň sa nenučila, zabavila sa a má na čo spomínať.

16 -  
Sute



## ALICA V KRAJINE ZÁZRAKOV



Srdcová kraľovna podľa Dominika Györgya, zdroj: Kids Movie

Amatérsky film majú v sebe vždy niečo svieže. Možno je to tým, že tvorcovia sú nezaťažení obavami z komerčného neúspechu a ani ich dielo sa nesnaží na niečo ponášať. A možno je to tým, že neznalosť remesla má za následok hľadanie a určite aj tvorivú slobodu. *Alica v krajine zázrakov* je v tomto smere síce amatérsky film, no už na prvé pozretie ponúka argumenty, prečo by sme sa naň mali pozeráť aj s tým okom, ktoré býva pri pozeraní amatérskych filmov privreté.

Na kinečkolab zameraný na detský amatérsky film prišiel Dominik György a spolu s ním aj jeho dvojhodinová jazda *Alica v krajine zázrakov*. Hneď prvá vec (okrem minútáže), ktorá vzbudí záujem, je režisérsky vek – a od neho sa odvíja úžas, nakoľko koncentrovane sa Dominik a jeho štáb *Kids Movie* do filmu pustili. *Alica* nekompromisne valcuje svojou predstavivosťou. Oplyvnenie verziou Tima Burtona je síce viac ako očividné, no v tomto prípade funguje ako odrazový mostík do sveta detskej fantázie. Dominik a *Kids Movie* totiž vytvorili niečo ako *Be Kind Rewind* verziu Burtonovej *Alice in Wonderland*. A o čo viac boli obmedzení technologicky, o to viac hľadali (a často aj našli) cestu, ako svoje predstavy dostať na video.

*Dobrodružstvá Alice v krajine zázrakov* Lewisa Carrolla<sup>1</sup> je kniha, v ktorú aspoň raz za dekádu niekto opráša a v nejakej forme vytvorí svoju verziu. Od prvého vydania už vzniklo toľko adaptácií, že porovnávať každý výklad s originálom je práca pre zasvätených. Faktom zostáva, že Carroll napísal Alicu ako detskú knižku a vďaka nonsensu a veľmi ostrému výsmechu nastupujúcej éry modernej matematiky 19. storočia sa okamžite stala populárnou. A že práve Dominik a jeho družina ponúkajú Alicu nezaťaženú disneyovsky sterilným pátosom (z ktorého si však zobrali to lepšie) je dôkazom že kniha sa stále drží svojho zámeru – pocvičiť si fantáziu.

Pri pozeraní *Alice* od *Kids Movie* vôbec neprekáža, že špeciálne efekty nie sú na úrovni CGI 21. storočia. Všetky formálne chyby krásy prebija nekompromisná invencia, humor a najmä práca s predstavivosťou, aká chýba (pri mojom skromnom názore) veľkej časti súčasnej slovenskej produkcie. A ak by sme sa mali aj napriek tomu pustiť do formy, Dominik je na svoj vek prekvapivo koncentrovaným režisérom a určite aj rozprávačom, ktorý v rámci možností udržiava pozornosť. Síce nie vždy, no na druhej strane vie ako zaskočiť diváka nečakanou ranou pod pás – či už je to vtip, dobré zavedenie herca, alebo zaujímavý zapracovaný vizuál.

*Kids Movie* verzia *Alice v krajine zázrakov* mala premiéru 20. decembra 2012 v miestnom kine vo Veľkom Krtíši, odkiaľ Dominik a jeho štáb pochádzajú. Pozitívne ohlasy v rodnom meste sú jedna vec, no distribúcia je druhá vec. A *Kids Movie* si distribúciu za svoje dvojročné úsilie právom zaslúžia.

H L U K

<sup>1</sup> Charles Lutwidge Dodgson, Lewis Carroll je pseudonym.

H L U K: Dost podstatnú rolu hrá v Alici humor a ten sa veľmi ťažko „píše“. Ako vznikal?

DG: Humor sa píše ťažko. To je veľká pravda. Ale nie je humor ako humor. Je bravúrny humor na popukanie a je humor trápny na podvihovanie obočia. Nevie, ktorý z týchto dvoch som použil ja, lebo sto ľudí sto chutí a každý má rád iný druh humoru. Ja mám rád osobne ten na popukanie. Plný úplne nemožných vecí, ktoré by nikdy nikomu nenapadli. Prosto nonsens. Humor v Alici vznikol tak, že som si povedal, že tu nebudeme len umierať ako v Alici Tima Burtona a pozeráť sa ako Alica blúdi po krajine zázrakov. A tak som všetky dialógy a situácie troška okorenil drsným, no miestami ľahkým absurdným humorom. Humor, ktorý som použil, používa skoro každý, len sa ho bojí vysloviť nahlas. Práve kvôli tomu, že je taký surový, morbidný a sarkastický. Nebojte sa, vyslovte ho. Budete mať k ľuďom blízko.

H L U K: Urobiť dvojhodinový trikový film nie je jednoduché. Aké si mal technologické zabezpečenie?

DG: Úplne prosté. Kamera handycam, statív, zelené výkresy (dnes už plátno) a strihací program v počítači. Po uplynutí určitého času musím uznať, že na to, aké som vtedy mal (resp. nemal) prostriedky, som bol dosť odvážny pustiť sa do takého náročného filmu. Ale podarilo sa, a veľmi sa z toho teším.

H L U K: V titulkoch si podpísaný pod špeciálnymi efektmi, pričom nakrúcať na zelené plátno bez jasnej predstavy by bola samovražda. Ako to so špeciálnymi efektmi prebiehalo?

DG: Slovo samovražda je pre tento jav úplne úžasné. Lebo nakrúcať na nič (zelené plátno sa v počítači premení vlastne na to čo chcete alebo keď neviete, tak na nič) je vlastne samovražda. Čo potom s tým materiálom keď nemám predstavu? Toto je práve to. No nič s ním. Mal som si dopredu premyslieť. Ja osobne som si každú scénu cez zelené plátno nakreslil na papier. Namiesto zelenej plochy som si nakreslil čo za ňou bude. Moju predstavu som potom na papieri posunul mojej grafičke a tá mi kreslila v počítači cez rôzne programy 2D pozadia. Na jej vek a skúsenosti je to veľmi dobré. Som rád, že som mal aj ja takúto skúsenosť – vlastnú grafičku a takto sme spolupracovali.

H L U K: Čo bolo pre vás najzložitejšie urobiť?

DG: Najzložitejšie bolo urobiť práve tie pozadia a hudobný podklad. Pozadia preto, lebo

nie vždy sedel nakreslený screen na vopred nakrútenom materiáli. Buď bol kúsok dolava alebo veľmi hore. A celkovo prinútiť moju grafičku makať. V škole sme sa stretávali dennodenne a keď som sa jej opýtal na obrázky, len sklonila hlavu a to ma ubíjalo, lebo som vedel, že termín premiéry sa blíži. Čo sa týka scénickej hudby, bol to horor.

Vybrať zo stoviek skladateľov a skladieb, ktoré mám v počítači, práve tú jednu jedinu, ktorú potrebujem do danej scény, bol nekonečný príbeh. Všetky prehrávať, vkladať ich do filmu a potom prehrať. Ak nepasuje, vymeniť za ďalšiu a ďalšiu. Katastrofa. Najlepšie by bolo mať aj vlastného skladateľa. Ale tam sa už hýbu iné sumy. Možno v budúcnosti.

H L U K: Pracoval si aj so záberovaním? Lebo detský film evokuje systém „celok na celok“ a tak podobne, pričom *Alica* sa uvedomelo snaží používať filmovú reč...

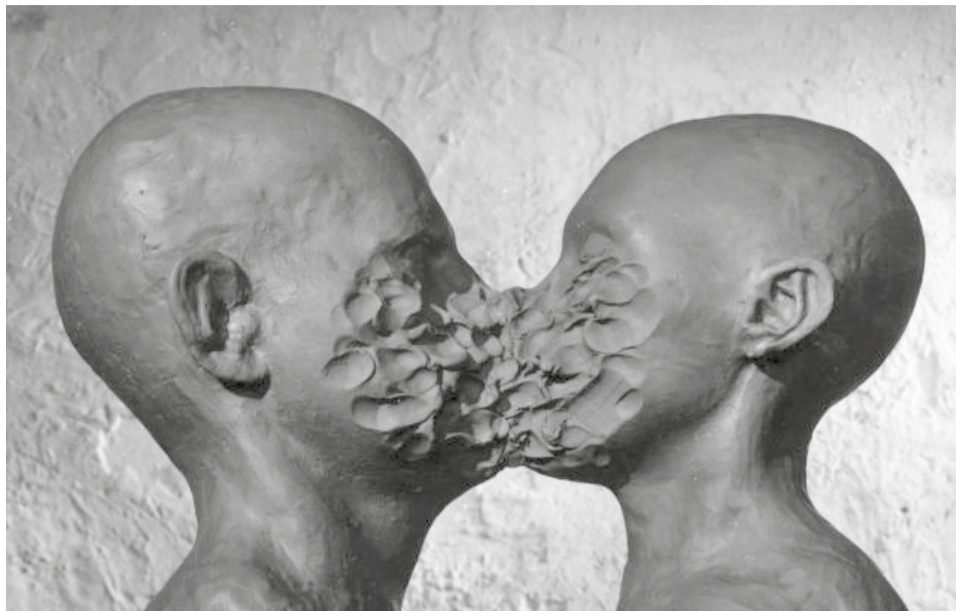
DG: Keďže už filmy nakrúcam 5 rokov, s kamerou a obrazom pracujem veľmi rád a absolvoval som zopár súťaží s filmovým zameraním. Teda so záberovaním pracujem už dlhoročne. Je veľmi dôležité si záber dopredu pripraviť a premyslieť si, čo nám chceme povedať alebo znázorniť. Čiže zbytočne nezavádzať kamerou, ale ukázať divákovi o čom je reč a to, čo by mal v danom momente filmu vidieť. Čiže, ak sa vo filme spomína niečo, o čom divák nepočul, že existuje, je dobré mu to ukázať – ak teda s tou neznámou vecou neplánujeme nečakane uzavrieť dej. Čiže áno, záberoval som úmyselne a dúfam že dobre.

H L U K: Je nejaký pomer medzi tým, čo ste chceli urobiť a čo vám možnosti nedovolili?

DG: Pôvodne sme Alicu chceli konvertovať do 3D, ale zistili sme, že prevod z pôvodného 2D do 3D je veľmi náročný a každý záber sa robí osobitne manuálne. A ešte k tomu programy na túto konverziu sú hrozne drahé, a nemám s tým ani skúsenosti. Navyše mi nápad dať Alicu do tretieho rozmeru napadol veľmi neskoro. Keď už bola polovica nakrútená v 2D. Keby sme začali nakrúcať s 3D kamerou, nebol by to problém. Až na premiéru, keď by bolo treba zohnať dobrého sponzora na 3D okuliare pre všetkých. To nič. Mám ponaučenie do budúcnosti.

H L U K

<sup>1</sup> [www.youtube.com/user/Dominikus21](http://www.youtube.com/user/Dominikus21)



Možnosti dialogu (1982). zdroj: www.citygalleryprague.cz

## Možnosti monológu

Správa z výstavy Jana Švankmajera v Prahe

Musím sa priznať hneď na začiatku – nie som žiadnym znalcom surrealistického umenia. Keď sme sa na stretnutí redakcie Kinečka bavili o surrealizme, ako o téme nasledujúceho čísla, nemohlo mi ani za svet napadnúť nič aktuálne, čím by som na tému zareagovala. Akoby medzi tým súčasným umením, ktoré ma zaujíma, a surrealizmom existovalo len veľmi málo prienikov.

Samozrejme, aj v súčasnom umení je veľa snového, podvedomého, náhodného a automatického, to však ešte neznamená, že ide o surrealizmus. Hlavne, pokiaľ máme na mysli užší zmysel slova, teda surrealizmus ako umelecký program. V tej chvíli mi v súvislosti so surrealizmom napadlo len to, že v Prahe práve prebieha veľká retrospektívna výstava českej surrealistickej legendy Jana Švankmajera. A tak som sa rozhodla, že nebudem fabulovať a nasilu hľadať vplyvy surrealizmu na súčasné mladé umenie, a radšej sa budem venovať tejto výstave. A dám surrealizmu trochu šancu.

Jana Švankmajera zrejme nikomu z čitateľov Kinečka nemusím, a ani nebudem predstavovať. Je to populárny režisér, scenárista a výtvarník, a informácie o ňom je možné nájsť veľmi ľahko. Zameriam sa preto rovno na jeho výstavu v Galerii hlavného mesta Prahy s názvom *Možnosti dialogu*, a podtitulom *Mezi filmem a volnou tvorbou*. Na Staromestskom námestí v Prahe, v dome U kamenného zvonu, sa z výstavy stal samozrejme trháč, bohato navštevovaný najmä turistami, kumulovanými v centre mesta. Ale pôjdem poporiadku – keď som si vo vlaku cestou do Prahy čítala tlačovú správu o výstave, zaskočila ma tam hneď prvá veta: „Jan Švankmajer je jediným českým umelcom zastúpeným v stálej expozícii Tate Gallery v Londýne“. To samozrejme nie je pravda – stála expozícia Tate Modern sa raz za čas mení a ja si tam pamätám napríklad Jiřího Kovandu, a na stránkach zbierky svetovej galérie sa dajú nájsť ďalšie české mená, ktoré sa v stálej expozícii určite niekedy objavia. Ale na úvod v texte táto informácia pôsobí dobre, a možno to bola pravda v čase, keď boli v Londýne autori tlačovej správy. Túto nepresnosť som sa preto rozhodla tvorcovi výstavy odpustiť, a nezatažená predsudkami vyrážam na výstavu autora, ktorého krátke filmy som v mladosti mala naozaj rada, a to veľmi nekriticky. Som zvedavá, akým spôsobom sa dá spraviť galerijná prezentácia jeho celoživotnej tvorby.

Výstava *Možnosti dialogu* je v dome U kamenného zvonu inštalovaná na dvoch podlažiach. Členenie výstavy sa prispôbuje malým miestnostiam galérie, a orientuje sa na niekoľko tematických celkov. Na prvom poschodí sú to okruhy venované vplyvom a témam Švankmajerovej tvorby, druhé poschodie je delené

skôr na celky viažuce sa k filmom z posledného obdobia. Názov výstavy je prepožičaný zo Švankmajerovho rovnomeného krátkeho animovaného filmu *Možnosti dialogu* (1982), ktorý je prezentovaný v úvode výstavy. Názov vyjadruje ďalšie významy vo vzťahu k expozícii. Celá výstava je koncipovaná ako dialóg – konfrontácia Švankmajerovej výtvarnej a filmovej tvorby, a zároveň spolupráca s jeho ženou, tiež surrealistickou výtvarníčkou Evou Švankmajerovou. Na rozdiel od rôznorodých, a poväčšine konfliktných vzťahov medzi animovanými dvojicami hláv vo filme, ktorý sa stal leitmotívom výstavy, na samotnej výstave akoby nedochádzalo k žiadnym takýmto konfliktom, ani medzi Švankmajerom a jeho ženou, ani medzi rôznymi médiami jeho tvorby. Celá výstava je veľkým „gesamtkunstwerkom“, kde sa jednohlasne prepájala architektúra výstavy s jednotlivými dielami, filmami a aj zvukmi.

Výstava postupne servíruje jednotlivé okruhy Švankmajerovej tvorby – od predstavenia autora (a jeho ženy) prostredníctvom životopisu, fotografií českej surrealistickej skupiny a ranej tvorby, cez spomínané animované hlavy a hlavy vychádzajúce z Arcimboldových malieb, fascináciu prírodovedeckými zbierkami a pseudovedeckými ilustráciami a objektmi, až po prácu s bábkami a bábkarškými kulisami, a Švankmajerovu fascináciu hmatom a taktílné objekty. V každej miestnosti je na obrazovke premietaný niektorý známy Švankmajerov film, a v priestore a na stenách ho sprevádzali kulisy z filmu, alebo podobné a súvisiace objekty a diela. No stále ani náznak konfliktu, skutočného dialógu, skôr hromadenie toho istého. Vo filme sa hýbe a gúľa očami podivná kreatúra poskladaná z rôznych kostí, a tú istú kreatúru spolu s x podobnými môžeme vidieť aj pred obrazovkou, vedľa obrazovky na stene na grafickom liste, a aj na stene oproti. Jedna z mojich najobľúbenejších postáv z jeho filmu, bábkový Don Šajn, nadáva vo filme svojmu sluhovi Gašparovi, a obaja nehybne sedia vo vitríne hneď na dohľad. Plus ďalšie bábky z ďalších filmov. A ja si v tej chvíli spomínam na jeden fakt z tlačovej správy k výstave – ako autor výstavy je uvádzaný samotný Jan Švankmajer. Nie je mi doteraz celkom jasné, či je to naozaj on, kto zostavil túto prehliadku, s nedostatočným odstupom od vlastnej tvorby; kurátor tam však nebol uvedený žiadny. A výstave niečo chýba. Z

## PANORAMATICKÝ HITCHCOCK: REAR WINDOW LOOP

Rozhovor s Jeffom Desomom

S polročným oneskorením sa mi konečne podarilo prepísať rozhovor, ktorý som nahrála ešte na začiatku septembra 2012 na festivale Ars Electronica v rakúskom Linzi. Vtedy som mala v pláne písať o celom festivale, a doplniť text skrátenou verzou tohto rozhovoru. Keďže som však mala na výstavu a akcie festivalu veľmi málo času, a akosi som si ho neužila, rozhodla som sa reportáž nepísať. Preto padol aj plán na uverejnenie rozhovoru. Po čase se som sa však opäť vrátila k jeho téme – najar sa v Žiline v galérii Plusmínusnula chystá výstava práve tej videoinštalácie, o ktorej bol. Video *Rear Window Loop* bolo pre mňa najväčším hitom festivalu Ars Electronica v roku 2012. Jeho autor, mladý luxemburský filmár a autor videoklipov Jeff Desom s ním dokonca získal hlavnú cenu Golden Nica. Dohodla som si vtedy s Jeffom stretnutie a položila som mu pár otázok.

**GP:** Ako by si v krátkosti opísal svoje dielo *Rear Window Loop* čitateľom Kinečka?

**JD:** To pôjde ťažko, ak ten film nevideli. Problémom môže byť tiež, ak nevideli pôvodný Hitchcockov film. Bude tam aspoň obrázok?

**GP:** Jasné, obrázok tam bude. Hitchcockov film *Rear Window* určite videla väčšina čitateľov nášho časopisu. A ak tvoj film zaujímavo priblížime, všetci si nájdu aspoň trailer na internete.

**JD:** Pokúsím sa teda o stručný opis. Čo som teda urobil? Vzal som pôvodný film *Rear Window* od Alfreda Hitchcocka. Celý film som postrihal – urobil som akýsi „spätný strih“, a vyladal som všetky scény, ktoré sú nakrúcané z pohľadu hlavnej →

jednotlivých miestností sú prehustené kabinety kuriozít známych z jeho animovaných filmov, no chýba nejaké napätie, zmena, niečo nečakané. Akoby sa z vystavených objektov automaticky stávali dôležité a drahé diela významného autora, a strácali hravosť a spontánnosť, prestávali komunikovať. Upreté pohľady kustódiok tento pocit ešte násobia. Musím zacitovať môjho priateľa, známeho kurátora, ktorý ma dopredu nenápadne upozornil: „Tá výstava akoby sa snažila návštevníkom Švankmajera znechutiť“. Je z nej cítiť snahu dať tam naozaj všetko, a chýba jej nadhľad a kritický výber. Akýmsi uvoľnením od vizuálneho pretlaku je potom prázdna miestnosť s jedinou obrazovkou s rozhovorom Martina Šulíka s autorom. Majstrovo rozprávanie o jednotlivých filmoch a procesoch ich vzniku je takmer napínavé, podčiarkuje ho minimalistický strih aj kamera, väčšinou zameraná na hovoriacu hlavu Švankmajera. Sledujem ho celý, začínam to všetko lepšie chápať. A našťastie sa mi vracia chuť ďalej sa predierať pomedzi vitríny s čudnými vecami, a dozeráť si výstavu do konca. Na záver si po niekoľkých rokoch pozriem aj *Otesánka* (2001), a neminie ma ani vlna materinského citu pri pohľade do vitríny s drevenou filmovou rekvizitou v detskej košielke.

Hoci ani po tomto (veľmi silnom a trochu vyčerpávajúcom) zážitku stále nie som nadšeným fanúšikom surrealizmu, výstava mi Jana Švankmajera určite neznechutila. Zostal však vo mne pocit, že by bolo možno lepšie zostať pri jeho filmoch – najmä tých z raného obdobia. A tiež sa opäť potvrdilo, aký je pri robení výstav nevyhnutný rozhodný a kritický pohľad zvonku. Výstava nemá byť monológom, ale dialógom autora s kurátorom. Na jar sa *Možnosti dialogu* sťahujú do Muzea umění Olomouc. Verím, že si tam s nimi poradia lepšie, prispeje k tomu určite aj veľkorysejší priestor. Tam už sa choďte pozrieť sami.

**GP**

Jan Švankmajer: *Možnosti dialogu. Mezi filmem a volnou tvorbou*, 26. 10. 2012 – 3. 2. 2013, Galérie hlavného mesta Prahy, Dům U Kamenného zvonu  
[www.citygalleryprague.cz](http://www.citygalleryprague.cz)

Poza  
kino



Zdroj: www.jeffdesom.com

postavy, smerom do dvora domu. Všetky tieto zábery som spojil do jedného veľkého panoramatického záberu. Takže počas celého filmu sledujete, čo videl hlavný hrdina zo svojho okna. Scény sa odohrávajú v takom poradí, v akom sa odohrávali v pôvodnom filme, je to celé chronologicky správne.

**GP:** Žiadne z týchto scén sa neprekrývajú neodohrávajú sa naraz?

**JD:** Niektoré scény som trochu natiahol, aby trvali dlhšie. Ak sa zblízka pozrieš na scénu s pianistom, zistíš, že hrá aj naspäť. Zaslúčkovoval som jeho pohyb, aby takéto scény, ktoré trvajú v pôvodnom filme napríklad tri sekundy, neboli príliš krátke. Niektoré scény sa naopak odohrávajú paralelne, čo nebolo možné v pôvodnom filme, ale ja som sa rozhodol, že v mojom filme sa naraz odohrávať budú. Je to napínavejšie, keď sa dejú súčasne. Ak by sa diali všetky presne za sebou ako vo filme, nemalo by vlastne zmysel ich zostavovať do tohto veľkého panoramatického záberu.

**GP:** Ako si to vymyslel? Napadlo ti to, keď si pozeral pôvodný film?

**JD:** Poznal som *Rear Window* už dávno. Raz som dostal zákazku od jedného baru v Luxembursku. V tomto bare mali veľkú premietaciu plochu, priamo nad barom. Mohol som tam spraviť, čokoľvek som chcel. Zadanie bolo veľmi jednoduché – veľkosť videa mala byť presne pre danú plochu a malo byť vhodné na premietanie v slučke. Prečo som spracoval práve toto video? V tom čase ma veľmi zaujímala práca filmového dizajnu a architektúry. Práve *Rear Window* je príkladom vynikajúcej práce s architektúrou vo filme. Odkedy som ten

film videl po prvý raz, chápal som jeho priestorové vzťahy, a všetky scény som si predstavoval poskladané dokopy. Keď potom prišla spomínaná zákazka, plánoval som spraviť nejaké panoramatické video. Rozmýšľal som, že spravím niečo sám, že jednoducho budem nakrúčať a potom to postrihám. *Rear Window* som vtedy pozeral ako inšpiráciu. Vtedy mi napadlo, že by som mohol urobiť moju víziu tohto filmu. Technicky to bolo možné, kamera sa len minimálne vo filme vychýľuje a sníma všetky zábery prakticky z rovnakého uhla. Tým sú aj vzdialenejšie objekty z filmu nedeformované, a na správnom mieste, a pôvodné zábery je možné jednoducho zrecyklovať. Kamera v *Rear Window* nesníma len detailné zábery a scény, ale aj skenuje pohľad do dvora. Tým je tam zaznamenané všetko, čo som potreboval.

**GP:** Video bolo pôvodne vytvorené pre bar. Vyhovuje ti jeho inštalácia aj v galérii v zatemnenej miestnosti, ako je tu v Linzi prezentované divákovi – mimo pôvodného kontextu baru?

**JD:** Je jednoznačne lepšie vidieť video v tmavej miestnosti a v rovine očí diváka, lebo v pôvodnom bare bolo pomerne vysoko pod stropom. Tiež sa mi páči fakt, že ho teraz vidí omnoho viac divákov, v tom bare ho premietali len zopárkrát, a tu ide stále dookola, a ľudia sa naň naozaj sústredia.

**GP:** Zaoberal si sa copyrightom k pôvodnému filmu?

**JD:** Vôbec som sa o to nestaral. Jednoducho som film stiahol a spravil som to. Ak by bol nejaký problém, určite by som sa to dodnes dozvedel, je o tom veľa zmienok na internete. Myslím si, že to vôbec nenapádam ani nepoškodzujem pôvodný film. Nič z toho nepredávam ani nešírim ďalej.

**GP:** Aký je vzťah videa *Rear Window Loop* k tvojim ostatným dielam? Bežne používaš takéto konceptuálne postupy?

**JD:** Moje ostatné práce sú totálne odlišné. Považujem sa za filmára a tvorcu videoklipov. Pracujem veľa s rôznymi vizuálnymi efektami. Uvažujem neustále v rovine toho, ako vytvorím nejaký efekt, aby vyzeral realisticky, aby veci vyzerali dobre. No snažím sa zakrývať svoj rukopis vo filmoch. V tomto zmysle je *Rear Window Loop* veľkou výnimkou. Ak by som nedostal takúto zákazku, zrejme by som ho nikdy nevytvoril – ide tiež o to, že by som si nemohol dovoliť na tom tak intenzívne pracovať dva mesiace v kuse.

**GP:** Stále sa mi to nezdá... naozaj máš vo svojom portfóliu len videoklipy, krátke filmy, a túto jednu vec?

**JD:** Je tam ešte jedna ďalšia výnimka. Bola to projekcia na biely klavír, ktorá sprevádzala koncert známeho súčasného nemeckého klaviristu Hauschka. To bola podobná zákazka, a zaujímavá skúsenosť spolupráce s hudobníkom na nezávislej veci, opäť s veľkou dávkou slobody.

**GP**

**Jeff Desom: Rear Window Loop (2010)**

Golden Nica 2012 & Vimeo Remix Award 2012

videoinštalácia založená na záberoch z filmu Alfreda Hitchcocka

*Rear Window* (1954)

použitý softvér: After Effects / Photoshop

jeffdesom.com www.aec.at

# Porad si sám

## V čase Hobbita

„Toto nie je problém štátu, toto nie je problém kina, toto nie je problém distribučných spoločností. Toto je problém všetkých, ktorí radi chodia do kina.“<sup>1</sup>

Tento rok to na Slovensku chvíľu vyzeralo tak, že kino ako kultúrna inštitúcia prestane existovať a zostanú nám iba multiplexy. Mnohým kamenným jednosálovým kinám na Slovensku tento rok hrozil zánik.<sup>2</sup> V tejto bezútešnej situácii sa objavil projekt Quo Vadis Cinema mediálnej spoločnosti Film Europe,<sup>3</sup> v rámci ktorého sa uskutočnil podrobný terénny a do- tazníkový prieskum mapujúci aktuálny stav kín, ich potrieb, ako aj potenciálu.

### I. Čo bolo, ale už nebude

Ešte v roku 1989, tesne po páde socializmu bolo na Slovensku 711 kín.<sup>4</sup> Existovali viacsálové a jednosálové kiná, amfiteátre a kiná na 16 mm materiál. Áno, bol to dôsledok predimenzovanej socialistickej kinoifikácie. Kinom sa mohla pýšiť takmer každá dedina. V rokoch 1990 – 1992 v rámci malej privatizácie si kiná prenajali jednotlivci alebo nové súkromné spoločnosti. Postupne však začal radikálny úbytok kín a už v roku 1995 ich bolo iba 326. Veľmi dôležitým faktorom a dôsledkom nepremyslenej privatizácie bolo odmietanie investícií do kín či už majiteľmi alebo prevádzkovateľmi. A tak sme sa dostali na dnešný počet 135 jednosálových kín, ktoré zmapoval projekt Quo Vadis Cinema. Z celkového počtu 154 slovenských kín tvoria 88 % jednosálové kiná, ktoré sú vo veľkej väčšine v správe miest a obcí a v súvislosti s procesom digitalizácie kín sú najviac ohrozené. Aj keď ich je počtovo viac, multiplexy požierajú radikálnu väčšinu ziskov.

## 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 (EVA K)

### producentka

Eva Pavlovičová

### redakčný kruh

Eva Pavlovičová (EVA PA)  
Lukáš Sigmund (HLUK)  
Michal Michalovič (MM)  
Katarína Gatialová (GP)  
Miro Jelok (štangast)  
a ďalší

### jazykové korektúry

Jitka Madarášová

### fotograf

Tereza Križková (TK)

### grafický dizajn

Pavína Morháčová (pavka.sk)

### tlač

Grifis, s. r. o.

### © copyright

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

KINEČKO vychádza raz za 2 mesiace.

[www.kinecko.com](http://www.kinecko.com)

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:

**avf** AUDIO VIZUÁLNY FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



:RÁDIO DEVÍN



Terryho Ponožky



:RÁDIO\_FM

MOVIE MANIA



Sledujte stránku [www.kinecko.com](http://www.kinecko.com)

Nájdete na nej aktuálne články, programy kín a priestor na vyjadrenie vlastného názoru.

## II. Kiná dnes

O kiná sa štát veľmi nestaral. Desiatročia existovali kiná len v správe miest a obcí, v ktorých boli prevádzkované. Pri malých jednosálových kinách je to tak dodnes. Neuvolňovali sa nijaké finančné prostriedky. Audiovizuálny fond priniesol zmenu. Jednosálové kiná spolu s tými viacsálovými začali prispievať 3 centy z každej vstupenky. Fond im to aj vracal prostredníctvom dotácií, ktoré kiná mohli čerpať. V súčasnosti je evidentné, že dva roky takmer nič nezachránili. V súčasnosti je na Slovensku zdigitalizovaných 25 jednosálových kín a dve letné kiná. V 11 jednosálových kinách prebieha proces digitalizácie, 34 kín podľa projektu Quo Vadis Cinema prejavilo veľký záujem o digitalizáciu.<sup>6</sup> Doteraz Audiovizuálny fond schválil 39 žiadostí o príspevok na digitalizovanie kín, čo predstavuje celkovú sumu 1 231 000 €. Priemerný príspevok pre kino predstavuje 34 000 €, teda 50 % požadovanej sumy. Výška príspevkov na digitalizáciu každoročne rastie. V súčasnosti sa nastavenie programu Audiovizuálneho fondu na podporu digitalizácie, zmenilo. Aj naďalej sa podporuje digitalizácia jednosálových kín prostredníctvom premietacej technológie D-cinema podľa štandardov DCI,<sup>7</sup> pridala sa však aj možnosť modernizácie menších kín prostredníctvom technológie E-cinema HD.<sup>8</sup> V oboch prípadoch musia kiná splniť aj dve základné podmienky: dlhodobo sa podieľať na propagácii a šírení európskej a slovenskej audiovizuálnej kultúry a zabezpečiť finančnú spoluúčasť miestnej alebo regionálnej samosprávy na realizácii projektu s predpokladom dlhodobej udržateľnosti prevádzky kina. Maximálna suma podpory poskytnutej na jeden projekt je 200 tisíc eur.<sup>9</sup> Dokonca sa digitalizácia objavila v prioritách vlády a minister kultúry dal kinárom darček na rok 2013 keď vyhlásil, že ministerstvo kultúry chce s rezortom financií rokovať o príspevku 700 000 eur ročne na digitalizovanie kín na najbližšie 2 roky.<sup>10</sup> Vláda im to aj odklepla.

## III. Kino ako kultúrna inštitúcia

Záchrana kamenných kín nie je dôležitá len pre svetovú artovú kinematografiu, ale je to záchrana aj pre slovenskú kinematografiu. Slovenské filmy sa nebudú môcť hrať v multiplexoch. Nie je to tak ani teraz. Ak náhodou dôjde k tomu, že sa v multiplexe premietnu, okrem absolútne nevyhovujúcich premietacích časov majú distribútori povinnosť zaplatiť multiplexom Virtual Print Fee vo výške 500 eur pre Cinema city (multiplexy v Bratislave) a 390 eur pre sieť Cinemax (multiplexy po území Slovenska) – vravia tomu „príspevok na digitalizáciu“. Slovenský film je dlhodobo v rámci distribúcie komerčne nerentabilný. Ešte sme sa nenaučili v húfoch chodiť do kina na národnú produkciu. Ale snáď nám teraz, keď sa slovenská kinematografia vzmáha z popola, nevznikne nový fenomén národnej kinematografie len na DVD.

## IV. Aký má digitalizácia dopad?

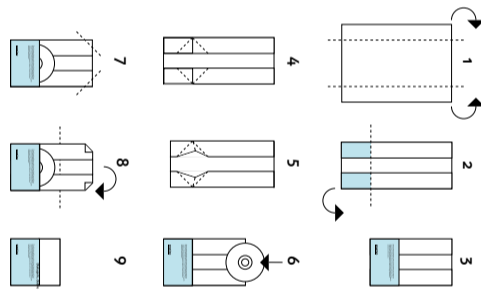
Tak teda digitalizujeme. Aký je však skutočný dôsledok takto sprístupnenej technológie v kinách? Predseda Únie distribútorov Peter Kot na konferencii k projektu Quo Vadis Cinema vyhlásil, že v „žijeme v čase Hobbita“, čo presne vystihuje to, čo sa momentálne deje v rámci programovania jednosálových kín, ktoré prešli digitalizáciou. Autorský film sa vytráca, komerčná tendencia získava radikálnu nadvládu už aj v jednosálových kinách. Audiovizuálny fond pri poskytnutí finančnej dotácie zaväzuje kino premietat európske kinematografické diela vo výške 20 %. Toto percentuálne obmedzenie je radikálne nízko vzhľadom na to, že práve v ňom sa skrýva aj celá distribúcia slovenskej kinematografie. Diváci si však zaslúžia kvalitné slovenské filmy, nielen komerciu. Kino je jedným z najefektívnejších spôsobov ako šíriť kultúrne hodnoty. Ja osobne pevne verím, že slovenských kinárov prejde boom amerických komerčných titulov a na trhu zavládne rovnováha, v ktorej si divák bude môcť vybrať aj kvalitný artový titul. Nielen Hobbita v 3D. Neobstojí argument, že premietame to, čo divák chce, lebo divák chce to, k čomu ho vedieme.

- 1 Ivan Hronec, riaditeľ spoločnosti Film Europe.
- 2 V roku 2011 navštívilo slovenské kiná 3,6 milióna divákov, čo predstavuje tretiu najvyššiu návštevnosť od roku 1998.
- 3 Mediálna spoločnosť Film Europe sa špecializuje na financovanie, vývoj, produkciu, distribúciu európskych filmov. Prevádzkuje aj televíziu Kino CS, Doku CS a Muzika CS a Film Europe Channel.
- 4 Údaj je uvedený v publikácii V. Macek, J. Paštéková: Dejiny slovenskej kinematografie, rok: 1997.
- 5 V prípade viacsálových kín, prevádzkovaných súkromnými spoločnosťami dosiahla miera digitalizácie už 97 %.
- 6 Pri porovnávaní slovenského prostredia so situáciou v Európskej únii dospejeme k porovnaniu, že v EÚ dosahovala miera digitalizácie kinosál ku koncu roku 2011 54 % a v Slovenskej republike v tom istom období len 32 % (k 31. októbru 2012 to už bolo 48 %), pričom bola šiesta najnižšia spomedzi všetkých 27 krajín EÚ. Je však potrebné zdôrazniť, že táto úroveň bola dosiahnutá predovšetkým vďaka viacsálovým kinám a multiplexom, ktoré sú už takmer úplne zdigitalizované. (In: Stratégia digitalizácie kín v Slovenskej republike, Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky, november 2012).
- 7 Môže byť poskytnutá dotácia najviac do výšky 50 % obstarávacej ceny premietacej digitálnej techniky (projektor, server a univerzálna vstupná jednotka) zodpovedajúcej štandardom DCI.
- 8 Môže byť poskytnutá dotácia najviac do výšky 90 % obstarávacej ceny premietacej digitálnej techniky, ktorá nezodpovedá štandardom DCI.
- 9 Vo výnimočných a odôvodnených prípadoch je možné udeliť jednému projektu aj vyššiu podporu než sú uvedené maximálne limity, zásadne však len v rámci celkovej sumy prostriedkov určených na daný program alebo z rezervy fondu určenej na dofinancovanie priorit podpornej činnosti Audiovizuálneho fondu.
- 10 „Toto je reálne číslo možnej záchranu kín s tým, že aj tam je dopyt po filmoch a premietaní.“ Toto vyhlásenie bolo spojené s vyššie uvedenými nákladov na digitalizáciu vo výške od 15 000 do 100 000 eur.

# Porad si sám

EVA PA

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



Záverom tohto DVD krátkometrážnych filmov je priniesť na Slovensko rôznorodost štýlov prítomných v súčasnej brazílskej kinematografii. Nie je tak úplne možné predstaviť prostredníctvom takejto DVD kompilácie kinematografiu jednotlivých regiónov v celej komplexnosti. Pokúsili sme sa však priniesť aspoň trochu z každej z nich. Celý text nájdete na strane 11.

**Zelená platňa** r. Kleber Mendonça Filho, 2004, 13 min.

**Filmový aparát** r. Cláudia Cárdenas, 2003, 13 min.

**Dinosaurie vajca v obývacej izbe** r. Rafael Urban, 2011, 12 min.

**Jednosmerná ulica** r. André Gevaerd, 2010, 12 min.

**Odtiene** r. Geraldo Blay, 2011, 30 min.

**Trstina s horkou príchuťou** r. Paula Fabiana, 2003, 13 min.

**KINEČKO**

**AVF**  
AUDIO  
VIZUÁLNY  
FOND

Výrobu a distribúciu  
DVD finančne podporil:

brazílske krátke filmy

Brasileiros

Curtas



**KINEČKO**



**Curtas  
Brasileiros**  
(brazílske krátke filmy)