

program

s. 2

En Face: Apichatpong Weerasethakul

s. 3-5

Scratch (v) o filme: Thajská kinematografia

s. 6

Scratch (v) o filme: Mekong Hotel a Apichatpong Weerasethakul

s. 7

To See or Not To See: 36 a Epizóda v živote zberača železa

s. 8

Soundtrack: Mogwai Premôť čas: Hirošima moja láska

s. 9

Vidieť či nevidieť: Výstava

s. 10

Tvárou v tvár: Adam Ol'ha

s. 11

Vidieť či nevidieť: Nový život

s. 12

Tvárou v tvár: Mira Fornay

s. 13

Vidieť či nevidieť: Mój pes Killer

s. 14

Škrt (v) o filme: Slovenské kino

s. 15

Škrty (v) o filme: Katedra audiovizuálnych štúdií, Nová dráma

s. 16-17

Suterén: Motorky, mutanti a kovošrot / styčné body japonskej cyberpunkovej kinematografie

s. 18

Poza kino: Bezpredmetný film

s. 19

Poza kino: Ryža v anglickom parku

s. 20

Porad si sám: Audiovizuálna budúcnosť krajiny Obal na DVD Mekong Hotel

KINEČKO

číslo 15 / ročník 4 / apríl + máj 2013 / cena 3 €

誰も知らない

editoriál

Odpoveď má šikmé oči
nie je z Thajska
do obrázka
zapísaná
je otázka
(vygúgliť ju stačí)

„Začalo nám to tu audiovizuálne žiť.“
EVA PA

Takto pred rokom malo KINEČKO pekné oči a venovalo sa dokumentárnemu filmu a jeho schopnostiam reprezentácie reality. Žiaľ, tento rok sa nekoná ani ten jediný dokumentárny festival na Slovensku,¹ s ktorým sme toto číslo minulý rok spolu pripravovali a tak sme museli oči prižmúriť a dovidieť ďalej. Tentoraz sa nevenujeme dokumentárnemu filmu, ale thajskej kinematografii. KINEČKO má šikmé oči a je poskladané z úlomkov toho, čo sa nám podarilo z našej slovenskej perspektívy zistiť o súčasnej thajskej kinematografii.

Predpokladali sme, že väčšina z vás, slovenských divákov a čitateľov, akokoľvek osvietených a rozhladených (podľa nás súdime vás), počula o thajskej kinematografii prvý a posledný raz, keď dostal Apichatpong Weerasethakul Zlatú palmu v Cannes. Preto sme sa rozhodli poodhaliť niečo viac nielen z tvorby spomínaného renomovaného thajského režiséra. Pomýšľat na vydanie thajského Kinečka sme začali na základe rozhovoru s ním, za ktorý ďakujeme Mirovi Ulmanovi. Vďaka jednému z verných priateľov Kinečka, Danovi Vadockému,² sa nám však podarilo nahliadnúť aj za tieň tejto festivalovej ikony thajského filmu. V článku *Ostrov plný fantázie* máme možnosť preniknúť aj do základných súvislostí thajského filmového priemyslu a jeho vzťahu k spoločensko-politickým podmienkam v krajine. Naš nemecký korešpondent Jens Geiger prispel recenziou na film talentovaného mladého režiséra Nawapola Thamrongrattanarita s názvom *36*, ktorý videl v Rotterdame. *36* je o láske a strate v ére digitálnych záznamov a vy môžete zatiaľ len nedočkavo listovať programy festivalov, či naň niekde nenarazíte.

Väčšie šťastie máte v prípade stredometrážneho filmu Apichatponga Weerasethakula *Mekong Hotel*, o ktorom píše Tomáš Hudák, pretože si ho môžete bez problémov pozrieť priamo z DVD, ktoré je súčasťou tohto čísla Kinečka³. Dovolím si tvrdiť, že ide dokonca o veľké šťastie, pretože ide o Weerasethakulovu novinku, ktorú iba minulý rok uviedol

v Cannes. Predtým než sa pohodlne usadíte k svojim počítačom či projektorom a zasuniete DVD do prehrávača, navrhujem vám pozorne si prečítať spomínaný text Tomáša Hudáka. Pomôže vám pochopiť túto obrazovú báseň aj v jej obsahových súvislostiach, ktoré nie sú slovenskému divákovi všeobecne známe a preto ani z filmu jednoducho čitateľné.

Michal Michalovič, redaktor archívnej rubriky v zhode s hLukom, redaktorom Suterénu, rezignovali na pokusy nájsť niečo thajské vo svojom repertoári a aby zachovali aspoň ako tak šikmý uhol pohľadu, Michalovič si vybral slávny film síce francúzskeho režiséra, ale s japonským názvom a motívmi – *Hirošima, moja láska* a hLuk načrel do vďačných vôd japonskej cyberpunkovej kinematografie.

Kým okolo sveta cestujeme tentoraz so šikmými očami zaostrenými na „ostrov plný fantázie“, na slovenský film sme sa pozreli s očami doširoka otvorenými a v detaile, pretože v poslednom čase naozaj je o čom hovoriť. Užite si teda pozitívne recenzie na slovenské filmy *Mój pes Killer*, *Nový život*, či *Výstava*. V prípade *Výstavy* uverejňujeme až dva navzájom sa dopĺňajúce pohľady – jeden strihačov (nie tohto filmu) a jeden dokumentaristov, aby ste videli, ako reflektujú filmári svoju novú tvorbu medzi sebou. Myslím, že vám dlžime ešte aj nejaký kritický pohľad na film. Sledujte www.kinecko.com a hádam sa ho dočkáte. Okrem recenzií nájdete v časti Kinečka venovanej slovenskému filmu aj rozhovory. Za pozornosť stoja nielen preto, že sa dozviete niečo o tvorcov vyššie spomínaných nových filmov, ale navyše ich svedčia osobnosti, ktoré by pre vás mohli byť tiež z rôznych dôvodov zaujímavé a majú schopnosť osloviť svojich respondentov trochu netradične a možno aj vymámiť z nich trocha iné odpovede, aké nájdete v iných médiách. S Adamom Ol'hom, režisérom dokumentárneho filmu *Nový život* sa rozprávala jeho sestra Tereza Ol'hová (scenáristka) a Miru Fornay, režisérku nášho momentálne najoceňovanejšieho filmu *Mój pes Killer* vyspovedala Katka Tomková, ktorá sa jednak dlhodobo venovala prezentácii slovenského filmu v zahraničí, ale predovšetkým je talentovaná poetka a my si myslíme, že svedčať sa poezii je pre slovenský film česť.

A aby ste si nemysleli, že Kinečko zaspalo na vavrínoch a prestalo byť kritické, dočítajte sa až k rubrike *Porad si sám*, kde to Eva Pa nakladá slovenským filmárom za ich „otrasný prístup“ k audiovizuálnemu prostrediu a vyzýva vás k zodpovednosti a prejavu vlastného názoru. Príležitosť budete mať už čoskoro. Kinečko totiž začína s cyklom diskusií, ktorý ponesie názov *Ako sa vám páči?* Slovenský film čaká na vaše odpovede. Miesto a čas sa dozviete včas.

EVA K

PS: Ďakujeme všetkým, ktorí sa podieľali na vzniku tohto Kinečka 2 % zo svojich daní. Ak ste sa nám k tomuto činu ešte nepriznali, napíšte na kinecko@kinecko.com a odmena vás neminie.

- 1 Pevne veríme, že festivalovému tímu DOC.sk sa podarí nazbierať sily a motivovať košických milovníkov filmu a už v budúcom apríli sa budeme znova rozprávať o dokumentárnom filme aj vo festivalových súvislostiach.
- 2 Jeden z mála slovenských odborníkov orientovaných na ázijskú kinematografiu, ktorý nedávno opustil územie Slovenska a odišiel za prácou do audiovizuálnejšie ešte stále živých susedných Čiech.
- 3 Osobitná vďaka za to, že sa nám podarilo DVD vydať patrí Anne Kopeckej z festivalu Kamera Oko, ako aj medzinárodnému distribútorovi filmu *Mekong Hotel*, The Match Factory.

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil

 AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

záber z filmu *Stryko Bunmi*, zdroj: The Match Factory

Strýko Apichatpong



Apichatpong Weerasethakul

Apichatpong Weerasethakul (AW) sa narodil v roku 1970 v Bangkoku a vyrastal v Khon Kaen na severovýchode Thajska. Získal bakalársky diplom z architektúry na Univerzite v Khon Kaen (1994) a titul magister výtvarného umenia v odbore filmovej tvorby na The Art Institute of Chicago (1994 – 1997). V roku 1994 začal nakrúcať krátke filmy a videofilmy a o šesť rokov neskôr režíroval svoj dlhometrážny debut *Dokfa nai meuman* (Tajomný predmet na poludnie, 2000). Za film *Sud Sanaeha* (Tebou omámený, 2002) získal cenu v sekcii Un Certain Regard na MFF v Cannes.

O dva roky neskôr získal na tom istom festivale ex aequo Cenu poroty za film *Sud Pralad* (Tropická choroba, 2004). Nasledoval film *Sang Sattawat* (Syndrómy a storočie, 2006) a v roku 2010 si Weerasethakul odniesol z Cannes Zlatú palmu za film *Stryko Bunmi*. Vlni mal v Cannes premiéru zatiaľ jeho ostatný film *Mekong Hotel*.¹ Od roku 1998 je i autorom mnohých výstav a inštalácií vďaka ktorým je oceňovaný vo svete umenia a experimentálnej tvorby. Počas Letnej filmovej školy v Uherskom Hradišti sa uskutočnila retrospektíva jeho filmov a keďže sa jej osobne zúčastnil, bola tu šanca i na exkluzívny rozhovor.

AW: Dobrý deň. Máte i na Slovensku podobné prehliadky alebo festivaly?

MU: Takú prehliadku akou je Letná filmová škola u nás bohužiaľ nemáme. Ale v hlavnom meste Slovenska sa koná MFF Bratislava, v Trenčianskych Tepliciach a Trenčine Art Film Fest a v ďalšom kúpeľnom meste je najmladší festival Cinematik.

AW: Art Film Festival bol i v Bangkoku. Volal sa Bangkok International Art Film Festival. Robil som ho s kamarátom. Bol to úplne prvý filmový festival v Thajsku.

MU: Tento slovenský Art Film Festival je o štyri roky starší. Koná sa každý rok v malom kúpeľnom mestečku uprostred hôr.

AW: Ó. Tam Musí byť krásne. Rád by som sa tam niekedy pozrel. Možno s mojím novým filmom?

MU: Na Slovensku vás určite radi privítame. Nielen s novým projektom, ale i so staršími filmami. Váš film *Stryko Bunmi* bol uvedený v našich kinách v rámci prehliadky Projekt roo, ale ďalšia vaša tvorba je u nás pomerne neznáma. Vaše filmy i thajskú kinematografiu poznáme len výberovo prostredníctvom projekcií na festivaloch. Ale to nám nemôže poskytnúť komplexný obraz. Aká je súčasná thajská kinematografia?

AW: Myslím, že tak ako v mnohých iných krajinách, i u nás v kinách dominuje hollywoodska produkcia. Ale v súčasnosti žijeme vo veľmi zaujímavom období, pretože mnoho nezávislých projektov vzniká na digitálnych nosičoch. A aj komerčné kiná sa zaujímajú o malé produkcie. Majú vyhradené premietacie časy pre digitálne filmy. Predtým nebolo miesto na projekciu filmu, teraz je to oveľa lepšie. Ale stále nemáme art kiná.

MU: Nemáte žiadne art kiná?

AW: Nie. Premieta sa v cineplexoch.²

MU: Filmy ázijských režisérov sa s úspechom premietajú na zahraničných festivaloch, ale doma taký úspech nemajú. Platí to i pre vaše filmy?

AW: Ťažko hovoriť o úspešnosti. V zahraničí sa moje filmy premietajú zväčša len vo veľkých mestách a na festivaloch a doma len v niekoľkých kinách v Bangkoku a na severe krajiny. *Stryko Bunmi* je však v tomto smere veľmi úspešný. I keď nie tak ako hollywoodske filmy.

MU: Koľko má divákov?

AW: To vám neviem povedať, ale tržby boli dosť vysoké. Film sa hral vyše mesiaca v jednom kine v Bangkoku.³

MU: Vaše filmy sú odlišné od priemernej produkcie v Thajsku. To bol dôvod prečo ste vytvorili vlastnú produkčnú spoločnosť Kick The Machine Company? Aby ste sa stali nezávislým a mohli nakrúcať filmy spôsobom akým chcete?

AW: Chcel som dať najmä dokopy ľudí, ktorí majú rovnaké záujmy. Aby sme boli schopní pracovať mimo štúdiového systému. Aby sme mali viac slobody. Samozrejme, že situácia sa v priebehu rokov menila. Keď sme začínali, v rokoch 1997 – 1998, ľudia sa veľmi zaujímalí o tento nový spôsob výroby filmov. A boli ochotní pracovať i zadarmo. Len za skúsenosť. Bol to i môj prípad. Veľa som študoval teóriu, ale potreboval som získať skúsenosti. Ale v dnešnej finančnej situácii je oveľa ťažšie nájsť ľudí, ktorí by boli ochotní pracovať ako kolektív. Dnes už má každý svoju kameru a nakrúca sám. Ale na druhej strane si myslím, že je to dobre. Pretože prichádza viac hlasov a filmy sú oveľa osobnejšie. Dnes tvoríme *Kick the Machine* už len ja a môj asistent.

MU: Je ťažké nájsť peniaze na financovanie vašich filmov?

AW: Áno. Určite. Predtým to bolo veľmi veľmi ťažké. A teraz je to veľmi ťažké. (smeje sa) Som veľmi vďačný môjmu producentovi, ktorý ich dokáže zohnať.

MU: Ku svojim filmom si píšete i scenár. Ale *Stryko Bunmi* je adaptáciou knihy *A Man Who Can Recall Past Lives* (Muž, ktorý vie vyvolať minulé životy) z roku 1983, ktorej autorom je Phra Sripariyattiweti. Čím vás oslovila, že ste sa rozhodli preniesť ju na filmové plátno?

AW: Mám tú knihu už veľmi dlho a vedel som, že chcem podľa nej nakrútiť film. Je veľmi fascinujúca. Zaoberá sa veľa rás prežitým životom, viacnásobnou perspektívou, a presne to ma zaujíma vo filme. Ale nakoniec to nebola adaptácia knihy ale skôr inšpirácia knihou. Vložil som do filmu množstvo vlastných skúseností, takže je to skôr *Stryko Apichatpong* než *Stryko Bunmi*.

MU: *Stryko Bunmi* je i poctou thajským filmom 60. a 70. rokov. Prečo?

AW: Pretože som na nich vyrastal. Narodil som sa v roku 1970. V tých časoch sa televízne

show nakrúcali na film. Na 16 mm film v štúdiu. Dodnes si pamätám silné priame svetlo, ktoré svietilo na hercov, ich spôsob hrania. Len príšery boli ukryté v tme a namiesto očí mali červené svetielka. Pre mňa to je ako spomienka na minulý život.

MU: Takže aj *Stryko Bunmi* ste nakrúcali na 16 mm film?

AW: Áno. Na super 16 mm.

MU: A pracovali ste i s digitálnymi technológiami?

AW: Áno. Ale len pri transfere na 35 mm nosič. Všetky zvláštne efekty som robil ako za starých čias. V niektorých scénach sme používali veľké zrkadlá. A keď sa objaví duch alebo červené oči... to všetko som robil priamo v kamere.

MU: Na svojich filmoch nespokupujete s profesionálnymi hercami, ale s nehercami. Prečo?

AW: Pretože sú jedineční. Keď obsadzujem jednotlivé postavy, robím veľmi dlhé pohovory, aby som sa uistil či táto osoba je vhodná pre film, ktorý chcem nakrútiť. A na rozdiel od profesionálnych hercov mi môžu byť úplne k dispozícii po celý čas nakrúcania, čo je často tri i šesť mesiacov.

MU: Poznáte filmy českej novej vlny zo 60. rokov? Režiséri ako Forman a ďalší tiež používali nehercov.

AW: Áno. Pretože prinášajú niečo nové. A ľudia si ich nemôžu spájať s postavami, ktoré stvárňovali predtým.

MU: V *Strykovi Bunmi* sa dotýkate i politiky. *Stryko* napríklad hovorí, že zabil veľa komunistov a niektoré scény by bolo možné interpretovať ako alegóriu na súčasnú politickú situáciu.

AW: Vo filme je, okrem iného, myšlienka, že potrebujeme utiecť od minulosti, z tohto prostredia. Z tohto chaosu. Sociálneho chaosu. Myslím, že to sú pocity mnohých ľudí v Thajsku. V minulosti a dokonca i teraz.

MU: *Stryko Bunmi* je časťou projektu Primitive, v ktorom sa venujete politickým konfliktom v Thajsku. Môžete mi o ňom povedať trochu viac?

AW: Projekt Primitive je čosi ako prieskum severovýchodu Thajska, kde som vyrastal. Jednou časťou je videoinštalácia, ktorá je pre mňa pamäťou detí z jednej dediny okupovanej thajskou armádou. Je to politická pamäť. A druhou je *Stryko Bunmi*. Je medzi nimi určitý vzťah.

MU: Chcel by som sa opýtať na hudbu vo vašich filmoch. Thajská pop music sa v nich objavuje akoby podľa pravidiel Dogmy 95. Znie v bare, alebo z rádia. Ako prirodzená súčasť scén zo súčasnosti, ale inde často používate len zvuky a ruchy okolia, ktoré sú

často prítomné len vo zvukovej stope a ale nie v zábere. Komponovanú hudbu vôbec nepoužívate. Prečo?

AW: Pretože si myslím, že divák by mal byť, čo sa týka vnímania filmu, úplne slobodný. Keď použijete komponovanú hudbu, tak tá často evokuje vzrušenie, či smútok... jednoducho ovplyvňuje vaše emócie. Podľa mňa úplne stačí obraz a ambientné zvuky. Je to prirodzené. I piesne sú v niektorých scénach mojich filmov súčasťou prostredia a pôsobia vlastne tiež ambientne. To je dôvod prečo nepoužívam komponovanú hudbu. Chcem dať divákovi slobodu. Na druhej strane práca so zvukom ma fascinuje.

MU: Začínali ste s krátkymi filmami. Po niekoľkých rokoch ste prešli k dlhej metráži. Nedávali vám krátke filmy dostatok priestoru na vyjadrenie toho čo chcete povedať?

AW: Keď som vrátil z Chicaga do Thajska, tak som chcel nakrútiť film *Tajomný predmet na poludnie*. Vtedy som ešte vôbec nevedel, akú bude mať metráž. Nakrúcal som úplne inštinktívne. A keď sme ho napokon zostrihali, zistili sme, že správna dĺžka je okolo 80 minút. Ale na druhej strane Thajsko nie je krajinou krátkych filmov, a tak si myslím, že situácia ma automaticky prinútila nakrúcať klasickú dĺžku.

MU: Keď nakrúcate film, držíte sa presne scenára alebo dávate i priestor improvizácii?

AW: Je to veľmi flexibilné. Mám scenár, ale nechávam priestor aj improvizácii. Záleží od situácie. Niekedy ideme presne podľa scenára a niekedy poviem hercom, že už mám čo som chcel, a teraz môžu robiť čo by chceli oni.

MU: Takže niekedy len preberiete, o čom bude ďalšia scéna a začnete nakrúcať?

AW: Áno. Niektorí, ako napríklad Sakda Kaewbuadee, predstaviteľ Tonga v *Strykovi Bunmi* alebo Jenjira Pongpas, ktorá hrá Jen, spolupracujú so mnou už niekoľko rokov a tak už vedia o čo mi ide. Čo od nich chcem. A i keď je to občas nelogické a sám nemám pre to vysvetlenie, tak to jednoducho urobia.

MU: Ďakujem za rozhovor.

MIRO ULMAN

¹ Pozrieť si ho môžete celý na DVD v prílohe.

² V Thajsku je okolo 757 kinosál, z toho 300 v Bangkoku. Domáce filmy sa v turistických centrách premietajú s anglickými titulkami.

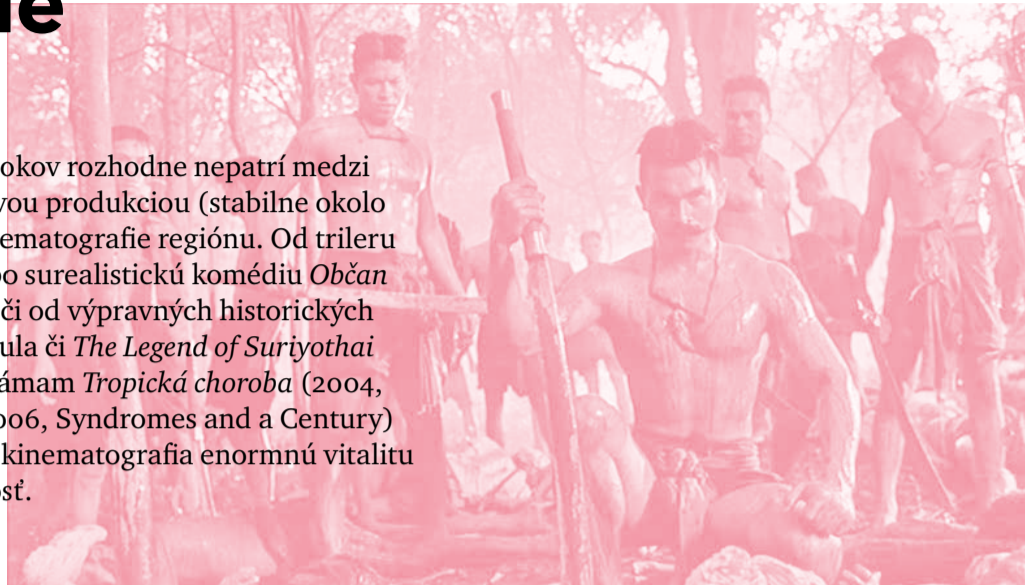
³ V Európe mal film v roku 2010 213 463 divákov, z toho 132 511 len vo Francúzsku.

⁴ Predstavitel' Búnmiho je napríklad pokrývačom striech.

Ostrov plný fantázie

záber z Bang Rajan

Thajská kinematografia posledných pätnásť rokov rozhodne nepatrí medzi východoázijské minority. Svojou ročnou filmovou produkciou (stabilne okolo 40 – 50 filmov ročne) patrí medzi popredné kinematografie regiónu. Od trileru *Bangkok Dangerous* (1999) bratov Pangovcov po surrealistickú komédiu *Občan pes* (2004, *Citizen Dog*) Wisita Sasanatienga, či od výpravných historických veľkofilmov Bang Rajan (2000) Tanita Jitnukula či *The Legend of Suriyothai* (2001) Chatrichalerma Yukola k záhadným drámam *Tropická choroba* (2004, *Tropical Malady*) alebo *Syndrómy a storočia* (2006, *Syndromes and a Century*) Apichatponga Weerasethakula dokazuje thajská kinematografia enormnú vitalitu a veľkú rozmanitosť.



Napriek tomu v našich zemepisných šírkach len s ťažkosťou možno zhladiť film thajskej proveniencie. Výnimkou zostávajú dva filmy, ktoré sa v ostatných rokoch dostali aj do našej distribúcie – spomínaný *Občan pes* a nedávny víťaz Zlatej palmy v Cannes Weerasethakulov *Stryko Búnmí* (2010, *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*). Samozrejme občas možno nájsť nejaký thajský film v programe našich filmových festivalov. Často však ide len o diela skupinky medzinárodne uznávaných a pomerne známych tvorcov, ako sú napríklad Pen-ek Ratanaruang či Apichatpong Weerasethakul. Bolo by veľmi ťažké ba priam až nemožné dokázať, že tých zopár filmov tvorí pravú vzorku thajskej kinematografie. Skôr opak je pravdou.

Takmer pre všetky thajské filmy platí, že opustením regionálnych hraníc strácajú ľahkú komunikovateľnosť s divákom. Bežne v sebe totiž obsahujú prvky, na ktoré nie sme v západnej kultúre zvyknutí – časté rozhovory duchov mŕtvych so živými ľuďmi, hovoriace hračky, spoločné spevácke chorály ľudí prechádzajúcich po ulici a pod. Aj v úplne realisticky pôsiacom filme nie je výnimkou vidieť rozhovory s mŕtvymi. Všetky pre nás nerealistické prvky v nových thajských filmoch vychádzajú predovšetkým z tradície. Mladí režiséri nezabúdajú na svoju vlastnú históriu a neustále z nej čerpajú námety pre svoje filmy. Predovšetkým rôzne mýty o posmrtnom svete, respektíve živote slúžia za bezodný zdroj inšpirácie. A samozrejme nemôžeme zabúdať na samotnú národnú kinematografiu, ktorá takisto poskytuje množstvo vzorov.

Veľmi stručná história

Na lepšiu orientáciu v „novej thajskej vlne“, ako sa všeobecne označuje thajská kinematografia od roku 1997, sa aspoň v skratke pozrieme na niektoré dôležité historické fakty, bez ktorých by sme neboli schopní vnímať zmeny, čo sa v thajskej kinematografii udialo za posledných pätnásť rokov.

Thajské kráľovstvo sa podobne ako mnoho ďalších krajín sveta vydalo na kinematografickú púť koncom 19. storočia. Produkoval filmy však začalo až oveľa neskôr. Prvý celovečerný film *Double Luck* bol nakrútený až v roku 1927. Počas 80 rokov existencie filmu stihla krajina prejsť dvomi obdobiami rozkvetu a rovnako tak aj dvomi krízami. Obe obdobia sú dĺžkou trvania porovnateľné. Krízové situácie štátu pritom pôsobili ako katalyzátor pre umelcov. V Thajsku sa dvakrát za posledných päťdesiat rokov z ekonomického a sociálneho úpadku dokázali vymaniť ako prví práve filmári. Reflexiou naliehavých sociálnych a ekonomických problémov si veľmi skoro dokázali získať domácich divákov, a tým sa postarali o renesanciu národnej kinematografie. To sa udialo nielen v sedemdesiatych rokoch, ale aj na prelome tisícročí. Dôvody sú veľmi jednoduché – kinematografia v Thajsku je takmer kompletne dotovaná zo štátnych zdrojov, a preto sa aj v nej odrážajú všetky pozitívne aj negatívne nálady. To, čo sa deje v politike a ekonomike má úzky súvis s tým, čo sa nakrúca. Čiže, ak je na tom krajina ekonomicky dobre, rozpočty na filmy sú obrovské a nakrúca sa kvantitatívne veľa filmov, no umelecky menej hodnotných, ak krajina upadne do krízy, peniaze na nakrúcanie takmer absentujú, vzniká málo filmov, ale kvalitných.

Prvá slávna epocha thajského filmu začína nástupom zvuku v tridsiatych rokoch. V roku 1932 vzniká prvý zvukový (*Going Astray*) a o rok neskôr aj prvý farebný film (*Grandpa Som's Treasure*). Oba boli vyrobené spoločnosťou *Bangkok Film Company* (vtedy premenovanej na *Sri Krung Sound Film Company*) – spoločnosťou, ktorá existuje dodnes a v minulosti stála aj za výrobou prvého nemého filmu v krajine. Za

významné sa spomínané obdobie považuje najmä pre rýchlu adaptáciu na aktuálne trendy vo svete filmu, ale taktiež aj pre mierny kvantitatívny rozmach, ktorý však len ťažko porovnávať s kvantitou produkcie sedemdesiatych rokov. Prvá významná epocha dejín thajskej kinematografie netrvala dlho. Už koncom tridsiatych rokov sa väčšina autorov musela prispôbiť politickému režimu a filmové médium sa stalo nástrojom propagandy. Všetky snímky sa nakrúcali len s jedným cieľom – masovo podporovať politické záujmy. Všetko vyvrcholilo v polovici štyridsiatych rokov, keď sa zrútil vládny režim a Thajsko sa dostalo do veľkých politických a ekonomických problémov. Nastolená autokracia používala nacionalizmus ako ochranu pred rastúcou ekonomikou Číny a západnými kolonialistami. Kinematografia sa zo zmien spamätávala viac ako desať rokov.

Päťdesiate roky dvadsiateho storočia sú v znamení expanzie filmov nakrúcaných na 16 mm farebný materiál a premietaných predovšetkým na verejných priestranstvách. Herci si nahovorení počas projekcie premietacom alebo osobou zamestnanou práve pre tento druh činnosti – niečo ako beňši¹ v Japonsku na začiatku minulého storočia. Rozprávač bol onedlho nahradený novou metódou dabovania – dabler umiestnený v zadnej časti kina simultánne nahovoril priamo do mikrofónu dialógy domácich aj zahraničných filmov.² Thajská kinematografia sa v 50. rokoch začala opäť vzmahať, pričom za akýsi primárny bod môžeme považovať *Thai Gentlemen Fighters* (1949), ktorý ako prvý dokázal prekonať tržby hollywoodskych filmov. 16 mm materiál zostal štandardom až do roku 1972 pre svoju finančnú dostupnosť a jednoduchosť v dabovaní. 35 mm materiál využívali režíseri výhradne pre umeleckejšie vyznenie filmu.

V 60. rokoch sa v Thajsku rozvinul kult hviezd. Pre nás však nie je ani také podstatné, že to bol Mitr Chaibancha, ktorý za dvanásť rokov účinkoval v 266 filmoch (z toho v 30 ako hlavná postava), ako skôr dôsledky, ktoré implikuje „hviezdny systém“ – z obsahovej a formálnej stránky došlo k určitej štandardizácii produkcie. Pre tvorcov bolo najdôležitejšie zabaviť diváka. Miešali preto dohromady rôzne žánre – komédiu, melodramu, akciu atď. Vo filmoch sa spieva, tancuje, bojuje, a to všetko v jednom štýle, ktorý nie je až natoľko odlišný od indickej kinematografie. Muzikálové komédie zaznamenali najväčší úspech pred domácim publikom. Toto obdobie je takisto dôležitým meradlom na vnímanie nových thajských filmov. Tvorcovia, ktorí začali nakrúcať svoje filmy koncom minulého a začiatkom tohto storočia nezanevrelí na vlastnú kinematografickú minulosť a do dnešných dní využívajú mnohé kodifikované prvky starých snímok. Západný divák zvyknutý na odlišné výrazové prostriedky je zmätený alebo minimálne prekvapený, keď sleduje komédiu alebo sociálnu drámu, v ktorej z ničoho nič začne niektorá z postáv spievať a rovnako môže byť zaskočený nadužívaním farby či umelých kulís.³

O druhej polovici šesťdesiatych a prvej polovici sedemdesiatych rokov minulého storočia môžeme smelo hovoriť ako o zlatom veku thajskej kinematografie. Ročná produkcia sa vyšplhala na 200 filmov ročne, pričom všetky boli výhradne určené pre domáci trh bez akéhokoľvek zámeru predat ich v zahraničí. Producenti uprednostňovali projekty zaručujúce kasový úspech – predovšetkým nonburžoázne komédie či akčné filmy. Témy a ich spracovanie sa dostali postupne na rovnakú, divácky overenú úroveň, ktorá postupne začala strácať príťažlivosť. Podobne vysoké čísla sa už nikdy nepodarí dosiahnuť a thajská kinematografia bude nasledujúcich 20 rokov upadať.

Na začiatku desaťročia začali takisto vznikať – vďaka silnému študentskému hnutiu, ktoré bolo nespokojné s vládou politikou – aj sociálno-kritické filmy zobrazujúce súženie chudobných ľudí v urbánnom prostredí či dedičanov v provinčných oblastiach. Vznik intelektuálneho filmu treba chápať

v súvislosti so zmenami v krajine, a najmä v súvislosti s dvomi spoločensko-politickými udalosťami – študentské povstanie v októbri 1973 a útok armády na demonštrujúcich študentov v októbri 1976. Veľa študentov bolo zabitých, uväznených a mnoho ich zo strachu utieklo do džungle.⁴ V tomto desaťročí debutoval aj Prince Chatreechalerm Yukol, v budúcnosti režisér najdrahšieho a komerčne najúspešnejšieho filmu v dejinách krajiny – *The Legend of Suriyothai*.

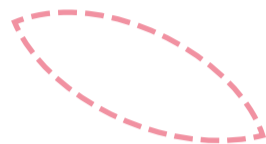
Jedným z opatrení, ktoré vláda zaviedla na väčšiu podporu domácej tvorby, bolo zvýšenie dane pre zahraničné filmy. Namiesto investícií na nákup filmov sa investovalo do domácej produkcie. Čo spočiatku vyzeralo ako výborný nápad sa napokon ukázalo ako veľmi nešťastné riešenie. Hollywood začal bojkotovať thajský trh a diváci presýtení domácou, jednostranne zameranou tvorbou prestali navštevovať kiná. Vtedy sa ukázala dôležitou absencia hollywoodskych blockbustrov.⁵ Ekonomická konjunktúra v osemdesiatych rokoch a príchod videa thajskému filmu takisto neprosperala a stal sa z neho úpadkový artikel. Jediný žáner, ktorý si udržal divácky záujem, bol gangsterský film hongkongskeho typu. Pokles výroby z 200 filmov v sedemdesiatych rokoch, cez zhruba 100 v osemdesiatych až na zhruba 10 filmov na konci deväťdesiatych rokov je dôkazom prudkého úpadku. V osemdesiatych rokoch debutoval ďalší významný režisér, ktorého talent sa prejavil až o desať rokov neskôr – Thanit Jitnukul, autor historického eposu *Bang Rajan*, začínal v tom období veľmi obľúbenými tínedžerskými komédiami.

Nová vlna alebo návrat do minulosti

Ešte pred vypuknutím ázijskej ekonomickej krízy patrilo Thajsko medzi rýchlo sa rozvíjajúce krajiny v danom regióne, s potenciálom pripojiť sa do spolku „Newly Industrialised Countries“ (do spoločnosti, kam patrili napríklad Južná Kórea, Taiwan či Singapur). 1. júla 1997 „ekonomická bublina“ praskla a thajská mena rýchlo devalvovala. To malo za následok neradostnú situáciu: katastrofický nárast nezamestnanosti, zvyšovanie cien, predávanie pozemkov farmármi za niekoľkonásobne nižšie ceny a pod. S tým samozrejme súvisel nárast nelegálnej činnosti, prostitúcie a v konečnom dôsledku aj obrovský počet samovrážd. Ekonomická a s tým súvisiaca sociálna kríza odštartovala nové obdobie nielen v dejinách kráľovstva, ale aj v kinematografii. Všetky problémy sa zrazu začali zobrazovať na plátnach kín, aj keď nie vždy priamočiaro, keďže v krajine stále platila prísna cenzúra. Ľudia potrebovali nejakú stráviť svoj voľný čas, zabudnúť na neradostnú skutočnosť a zároveň mali možnosť v príbehoch vidieť podobných ľudí, obeť so smutnými osudmi, aké postihli ich.

V ťažkom období sa ľudia začali obracať späť do minulosti, keď bolo lepšie, keď bol dostatok všetkého potrebného a život bol jednoduchší. Z toho vzniklo motto pre celý národ: „späť k thajským koreňom“, ktoré začal hlásať aj vládny program. Mnohí pochopili, že národná ekonomika je založená na roľníctve a farmárstve a nie na priemysle. Preto sa veľa ľudí začalo vracieť do rodných dedín a začali žiť podľa starých zvykov. Ak sa pozrieme na filmy nakrútené na prelome tisícročí, zistíme, že 80 % z nich sa primárne venuje práve spomínaným problémom – komparácia dediny a mesta (zlé životné podmienky v meste a spokojnosť na dedine), absencia rodiny, vznik kriminálnych spolkov, prostitúcia, uniformita atď. Návrat k vlastnej minulosti zároveň inšpiroval filmárov aj k návratu k filmovej histórii, k zlatému veku thajského filmu.

Rok 1997 je ťažiskový z pohľadu súčasnej thajskej kinematografie. V tomto roku sa traja tvorcovia televíznych reklám

záber z filmu *Slzy čierneho tigra*záber z filmu *Syndrómy a storočia*záber z filmu *Tebou omámený*

4 -

rozhodli nakrútiť prvé filmy. Pen-ek Ratanaruang debutoval snímkou *Fun Bar Karaoke* (1997) a po viac ako dvadsiatich rokoch otvoril dvere thajskému filmu v zahraničí. (Film mal svetovú premiéru na Berlíne.) Príbeh zobrazuje temnú víziu Thajska na míle vzdialenú od tej, ktorú vidíme na pohľadniciach z dovolenky. V štýle žánru film noir sa rozhodol konfrontovať s vtedajšími problémami spoločnosti. Prezentoval ťažký životný príbeh mladého dievčaťa z nekompletnej rodiny, kde matka je po smrti a otec kvôli ekonomickej kríze prišiel o prácu a peniaze, stal sa z neho alkoholik a pre pár drobných upísal svoj život mafii. Okrem aktuálnych problémov režisér odkazuje aj na svoju vlastnú minulosť – hlavná hrdinka pracuje na výrobe reklamných spotov, mladý zabijak túži ujsť z Thajska do New Yorku, kde režisér získal filmové vzdelanie.

Uvedenie *Fan Bar Karaoke* pred domácim publikom zatienil v tom čase kasový trhák *Dang Bireley and the Young Gangsters* (1997). Režisérovi Nonzee Nimibutraovi sa podarilo zaujať naprieč generáciami. Vytvoril drámu o mladých chlapcoch, ktorí sa vykašľali na školu a stali sa gangstrami, keďže si to doba vyžadovala. Dej sa odohráva v päťdesiatych rokoch, keď mládež vyrastala na rokenrole a jej idolmi boli James Dean a Elvis Presley. Opäť ide o reflexiu aktuálneho diania, tentoraz cez prizmu minulosti. Nasledujúca replika z filmu najvýstižnejšie charakterizuje spomínanú epochu: „V období politickej korupcie, ktorá viedla k narušeniu ekonomiky bolo jednoduchšie nájsť zbraň ako nájsť prácu“. Týmto akoby režisér ospravedlňoval konanie mládeže, ktorá v trinástich rokoch opúšťala rodiny a oddávala sa súbojom na uliciach.

Posledným z trojice debutantov je hongkongský rodák Oxide Pang s filmom *Who is running?* (1997). Podstatnejšie ako tento debut je jeho následná režijná spolupráca s bratom Dannym. Spoločne v nasledujúcich rokoch vytvorili niekoľko zaujímavých aj u nás známych „žánroviek“, ako napríklad akčný film *Bangkok Dangerous*, či trilógiu v štýle J-horor *Oko* (2002, *The Eye*).

Deväťdesiate roky teda znamenali nielen dramatický pokles filmovej produkcie, ale aj zmeny z formálnej a obsahovej stránky. Prestali sa úplne nakrúcať v predchádzajúcom období obľúbené tínedžerské komédie, na minimum sa obmedzili akčné filmy a sociálne drámy – aj keď riešenie sociálnych problémov zostalo ešte určitý čas primárnym. Celú žánrovú škálu pokryli americké filmy. Spomínaní traja debutanti prezentovali diela ovplyvnené reklamou a videoklipmi. Sústredili sa predovšetkým na mestský život a ľudí konfrontovaných konzumom. Volali po perfektnej, kompletnej, šťastnej rodine, po domove. Je to jasne vidieť na témach ako neistota rodiny a absencia otca či matky v dielach Nonzee Nimibutra⁶, domov ako riešenie problémov pre hlavných protagonistov u Pen-eka Ratanaruanga, či túžba po starých dobrých časoch v prvých dvoch filmoch Wisita Sasanatienga. Tieto problémy boli vybraté ako reprezentanti novou generáciou filmárov, ktorí sa pokúsili zmeniť identitu thajského filmu.⁷

Produkčný systém

Thajský filmový priemysel treba rozdeliť na dve časti. Prvú časť tvorí domáca filmová tvorba a druhú tvoria zahraničné produkcie, ktorým za výhodných finančných podmienok ponúka „exotické“ miesta na nakrúcanie a majú na starosti Tourism Development Office. Druhá časť je veľmi úspešná a prináša do štátneho rozpočtu veľké výnosy, z ktorých sa následne čerpajú prostriedky na financovanie domácich projektov. Na lepšiu ilustráciu – v roku 2005 sa v Thajsku produkovalo 492 filmov (vrátane dokumentárnych, dobrodružných, hraných alebo videoklipov), najmä nízkorozpočtových projektov určených pre európsky a ázijský trh. Oproti roku 1998 kedy boli príjmy z tejto oblasti 400 mil. bahtov dosiahli v roku 2005 rekordných 1,13 miliárd bahtov. Počet projektov počas prvej dekády nového milénia stúpala a rovnako narastali aj príjmy do štátneho rozpočtu, no thajskí funkcionári sa začínajú obávať narastajúcej konkurencie a technológií, ktoré v súčasnosti bez problémov dokážu nahradiť fyzické lokácie. V roku 2005 prešiel celý filmový priemysel pod ministerstvo kultúry a riaditeľ thajského filmu sa vtedy nechal počuť, že okrem komerčného úspechu na regionálnej úrovni chce pre thajské filmy dosiahnuť väčší medzinárodný ohlas a trvalejší úspech, pričom za vzor dával v tom období veľmi rozvinutú a kvalitnú kinematografiu Južnej Kórey. Netreba sa podľa neho zameriavať len na komerčnú sféru, ale rovnako sa orientovať aj na umeleckú oblasť. Z hľadiska súčasnosti môžeme povedať, že medzinárodný ohlas si thajské filmy časom získali, no na druhej strane treba poznamenať, že len málokto z medzinárodne oslavovaných filmov si získal aj domáce publikum.

Na konci 90. rokov bol rozpočet na jeden film 5 miliónov bahtov. V súčasnosti je to o 300 percent viac. Nájdeme tu však aj vysokorozpočtové projekty z prelomu tisícročí, ako napríklad *Bang Rajan* či *The Legend of Suriyothai*.⁸ Takéto financovanie je možné predovšetkým vďaka dôvere investorov, založenej na dobre rozpracovanej štruktúre thajského filmového priemyslu. Tá umožňuje firmám investovať a nebať sa o svoje vložené peniaze. V Thajsku existuje päť hlavných spoločností virtuálne monopolizujúcich produkciu a distribúciu filmu. *Tai Entertainment* nielen produkuje a distribuuje filmy, ale zároveň je spoluvlastníkom multiplexov *Entertain Golden Village* a celej siete kín spolu s *Village Roadshow*. Spoločnosti *Five star* s najdlhšou históriou na trhu a *UMG* vlastní ostatné kiná. *Sahamongkol Film*, ktorý produkoval napríklad *The Legend of Suriyothai* je pobočkou UMG. Ďalšia spoločnosť je *BEC-Tero Group* – multimediálna spoločnosť vlastniaca rozhlasové stanice a zároveň združujúca aj filmovú produkčnú spoločnosť *Film Bangkok*; podobne ako *RS Promotion* vlastní dve filmové produkčné spoločnosti – *Red Rocket* a *Avant*. Väčšina spomínaných spoločností je zameraná na široké spektrum zábavného priemyslu, združujúce okrem filmu aj rozhlasové a televízne vysielanie.

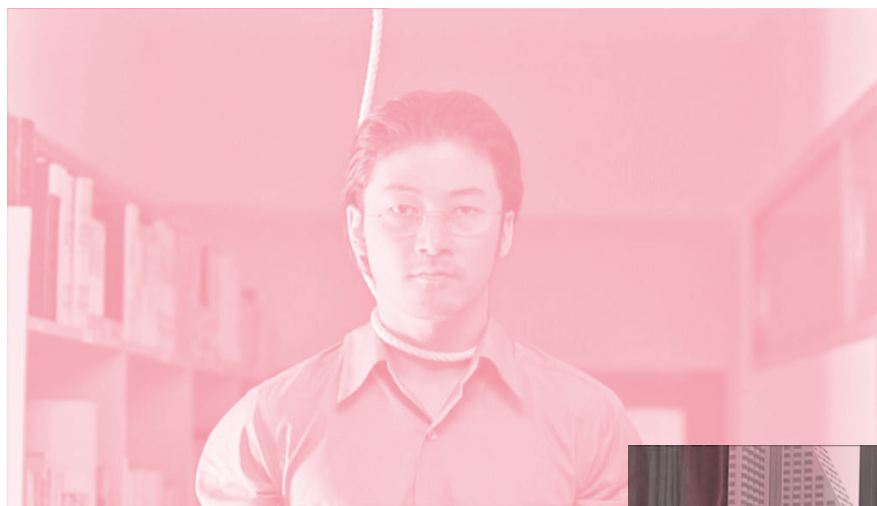
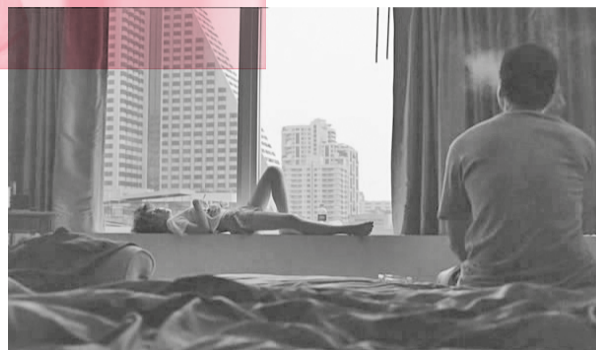
Významným faktorom podieľajúcim sa na zvyšovaní diváckej návštevnosti je nárast počtu kín. Nízka návštevnosť v predchádzajúcom období bola zapríčinená aj nízkym počtom kín – približne 200 kín na 60 miliónov obyvateľov. Multiplexy postupne začali vznikať vo veľkej miere aj v Thajsku a majú rozhodujúci podiel na ziskoch, ktoré z roka na rok rastú.

Oslobodte thajský film!

Čo má spoločné melodráma o nefunkčnej rodine transvestitu, dokument odhaľujúci stíhanie thajských moslimov či dokument o homosexuáloch odhaľujúcich svoje životy? Všetky boli zakázané Thajskou cenzorskou radou. V Thajsku, kde aj vládne zákony sú v najjemnejšom zmysle slova nejednoznačné, sa už od roku 1930 dodržiavala cenzorská listina, ktorá prežila viac ako sedemdesiat rokov bez väčších zmien. Na jej neaktualnosť a nepoužiteľnosť poukazovali na začiatku nového milénia nielen mnohí tvorcovia, ale aj iní významní predstavitelia thajskej kinematografie. Reštrikcie sa totiž začali uskutočňovať až v momente, keď sa thajský film vyhrabal z nezaujmu a tvorcovia, ktorí až doteraz tvorili slobodne, začali zrazu zápasiť s mnohými nezmyselnými pravidlami a zákonmi. Predovšetkým sa nikomu nepozdával dvojíty štandard cenzorskej rady pri posudzovaní domácej a zahraničnej produkcie – ak sa v thajskom filme ukážu prsia herečky, film nesmie byť premietaný bez toho, že by sa neurobili dodatočné zásahy, na druhej strane, ak podobná situácia nastane v zahraničnom filme, ten sa premieta bez cenzúry. Podľa prezidenta filmovej federácie otázka znie: „Prečo zahraničné snímky prechádzajú bez cenzúry a thajské nie? Ľudia povedia, že thajské prsia nie sú povolené, ale cudzie áno.“⁹

Najznámejší prípad zásahu cenzorskej rady poskytuje kauza, ktorú vyvolal nezávislý režisér Apichatpong Weerasethakul. S filmom *Syndrómy a storočia* získal uznanie na najvýznamnejších medzinárodných filmových festivaloch v Benátkach a Cannes. Len čo sa mal film objaviť v domácich kinách, pustila sa do neho cenzorská rada a zakázala distribúciu až dovtedy, kým autor dodatočne nevystrihne štyri problémové miesta – mladý mních hrajúci na gitaru, skupina doktorov pijúcich whisky v nemocničnom suteréne, doktor bozkávajúci svoju frajerku v nemocničnej izbe a dvaja mnísi, ktorí sa hrajú. Zo strachu pred svojvoľným uvedením cenzorská rada rozhodla o jeho uchovaní v trezore na polícii. Režisér bol šokovaný touto správou a odmietol scény vystrihnúť. Napriek tomu, že film mal slúžiť ako spomienka na autorových rodičov, ktorí boli doktormi, cenzorský úrad skonštatoval, že znevažuje mníchov a ukazuje krajinu v nepeknom svetle. Apichatpong v záujme filmu napokon pristúpil na šalamúnske riešenie – problémové scény nahradil tmavými pasážami a každému divákovi bola pri vstupe do kina daná kartička s fotkou vyčierenej scény a link na youtube, kde si môže jednotlivé pasáže pozrieť. *Syndrómy a storočia* bolo podobne ako jeho predchádzajúci film *Tebou omámený* (2002, *Blissfully Yours*) uvedené v originálnej verzii len raz, počas medzinárodného festivalu v Bangkokku. Scéna otvoreného sexu na záver *Tebou omámený* musela byť pre domácu distribúciu vystrihnutá.

Po týchto udalostiach založil Apichatpong v roku 2007 hnutie „Oslobodte thajský film“ so sloganom „Bez strihu, bez zákazu“ a loboval za klasifikáciu diváckej prístupnosti. Klasifikácia bola oficiálne prijatá viac ako rok neskôr a bola obsiahnutá v Zákone o filme a videu, ktorý nahradil Filmový zákon z roku 1930. Klasifikácia dostupnosti sa pohybuje od „P“ („promo“, pre filmy propagujúce thajskú kultúru) až po „20“ (prístupnosť filmu osobám starším ako 20 rokov).

záber z filmu *Občan pes*záber z filmu *Posledný život na svete*záber z filmu *Ploy*

Hľadanie národnej identity

V thajskom prostredí je všetko zmiešané. Všetko absorbujeme. Keď sa pozriete na thajské jedlo, módu alebo architektúru, vyzerá to akoby sme nemali žiadnu skutočnú identitu. Raz som sa pokúšal premýšľať nad tým, čo je pravý thajský film. Po pozretí štyroch thajských filmov som zistil, že sú všetky veľmi odlišné, že sú mixom mnohých rôznych vplyvov.

APICHATPONG WEERASETHAKUL

Thajsko môžeme spoločensky či kultúrne charakterizovať ako jedinečný hybrid. Jeho poloha v srdci juhovýchodnej Ázie uľahčovala absorbovanie mnohých „cudzích“ vplyvov. Na základe nich si krajina sformovala jedinečnú identitu. Byť Thajcom znamená hybridizáciu. Čínska a indická kultúra sa zmiešali s domácimi tradíciami a vznikol svojý obraz národnej kultúry. V súčasnom veku pokročilého globálneho kapitalizmu stojí Thajsko v strede pomyselných križovatiek medzi globalizáciou a patriotizmom, tradíciou a súčasnou kultúrou či Buddhom a kyberpriestorom.

Podobné pôsobenie zvonka sa prejavuje aj v kinematografii. Nedokážeme o jednom filme povedať – toto je čistý thajský film. Popritom samozrejme stále platí, čo sme spomínali vyššie – thajské filmy sa vracajú do minulosti a čerpajú z mýtov a vlastnej tradície, ale... Takmer každý film je zároveň zložený z mnohých cudzích prvkov a od vzniku Novej vlny cítiť najmä ovplyvňovanie blízkymi kinematografiami tohto regiónu. V najobľúbenejšom hororovom žánri je veľmi citelný vplyv japonských filmov, v akčnom filme je prevládajúca tendencia hongkónskych detektívok a „strielačiek“, v romantických komédiách je zjavný juhokórejský model atď.

Výborný príklad svojimi filmami poskytuje, na pomezí komercie a „artu“ tvoriaci, režisér Pen-ek Ratanaruang. Filmové vzdelenie dosiahol v New Yorku a jeho tvorba je/bola ovplyvnená predovšetkým Quentinom Tarantinom či Jimom Jarmuschom. „Internacionalita“ sa naplno prejavuje najmä v jeho „filmoch noir“ *Posledný život na svete* (2003, *Last Life in the Universe*) a *Neviditeľné vlny* (2006, *Invisible Waves*). Už práca s medzinárodným štábom a mimothajskými hlavnými postavami vytvára medzinárodný diskurz, na základe ktorého tieto filmy treba pozeráť a chápať. Hlavnú postavu, exjakuzáka stvárňuje známy japonský herec Tadanobu Asano. Automaticky sa vytvára intertextuálny rámec s ďalšími autorami či konkrétnymi filmami nethajského pôvodu. Ukrýva sa v Thajsku, vedie usporiadaný ale prázdny život – opak svojho charakteru Kakiharu z *Ichi the Killer* (2001) (citovaného aj v tomto filme). Sám sa prezradí v momente chladnokrvnej vraždy vraha jeho bývalého kamaráta. Následne žije chvíľu na vidieku, neskôr sa vracia do mesta, kam ho prichádzajú hľadať japonskí zabijaci. Na ich čele nestojí nikto iný ako sám tvorca *Ichi the Killer*, jeden z najznámejších japonských režisérov súčasnosti Takaši Miike. Skôr ako chladnokrvného vraha predstavuje Tadanobu Asano vo filme reinkarnáciu postáv, ktoré pre neho vytvoril ďalší japonský režisér Šinji Aojama – tichý, citlivý, starostlivý, ochraňujúci človeka, ktorého po prvý krát stretol – vo filmoch *Helpless* (1996), *My God, My God, Why Hast Thou Forsaken Me?* (2005) či *Sad Vacation* (2007).

V *Neviditeľných vlnách* pokračuje v ešte väčšej koncentrácii mimothajských prvkov. V istom zmysle ide o pokračovanie *Posledného života na svete*.¹⁰ Z hlavnej postavy Kenjiho je v tomto filme Kyoji – opäť ho hrá Asano, a objavia sa tu aj ostatné postavy z predchádzajúceho filmu. Prvá polovica príbehu sa odohráva v Hongkongu – v mekke zločinu, kde sa stretne napríklad aj s ikonickou postavou hongkónskych „martial art“ či kung-fu filmov 70. rokov Ericom Tsangom. Hrá tu takisto aj kórejská diva Hye-jeong Kang známa napríklad z *Old boy* (2003) či *Pani Pomsta* (2005, *Sympathy for Lady Vengeance*). Ani v týchto prípadoch nemôže odhliadnuť od ich predošlých filmových postáv, vďaka ktorým sme ich spoznali, pretože ich znalosť tvorí podstatnú časť správnej interpretácie príbehu.

Pen-ek nakrúca aj „thajskejšie“ filmy. Po dvoch náročných projektoch realizovaných s medzinárodným štábom a s hviezdny hereckým obsadením sa vrátil k štýlu svojich predchádzajúcich domácich diel (*Fun Bar Karaoke*, *Tranzistor Love Story*), ktoré nakrúcal zväčša s nehercami. Paralelu môžeme vidieť predovšetkým s filmom *Sixty-nine*, kde po prvýkrát obsadil modelku Lalitu Panyopas, ktorá bola v tom čase v Thajsku veľkou hviezdou, no odvtedy sa vo filme neukázala. Po niekoľkých rokoch sa opäť rozhodla hrať a Ratanaruang prerobil scenár, aby postihol osobitosti jej hereckého výrazu. *Ploy* (2007) je v porovnaní s dvomi predchádzajúcimi noirovými filmami kontemplatívne, vizuálne dokonalé, esteticky čisté, mierne znepokojujúce a v konečnom dôsledku veľmi príjemné dielo, ktoré má veľmi blízko k „čistému“ thajskému filmu.

V thajskej kinematografii ide o vytváranie vlastnej identity na základe miešania rôznych kultúrnych, sociálnych či filmových prvkov a ich zasadenia do nových súvislostí. Spomínané prvky v kombinácii s výrazovými prostriedkami vlastnej filmovej histórie vytvárajú skutočnú podobu thajského filmu. Miešanie rôznych národných špecifik v ázijsko-pacifickom prostredí však nemôžeme vnímať negatívne. Práve naopak, čím viac sa budú nakrúcať a vznikať filmy, ktoré budú presahovať hranice jednej krajiny, jednej kultúry, tým väčšia šanca je na udržanie dobre rozbehnutého filmového priemyslu.

DANIEL VADOCKÝ

- 1 Japonský umelec/herec, ktorý plnil úlohu rozprávača počas premietania nemých filmov.
- 2 Na toto obdobie, respektíve metódu dabovania odkazuje aj Pen-Ek Ratanaruang vo svojom treťom filme *Tranzistor Love Story* (2001).
- 3 V súčasnosti sa režisér a scenárista Wisit Sasanatieng vo svojej tvorbe vracia do obdobia 50. – 60. rokov. Napríklad vo filme *Slyzy čierneho tigra* (*Tears of the Black Tiger*, 2000) vzdal hold klasickým thajským béčkovým filmom a takisto v *Občanovi psovi* sa z formálnej stránky vracia do zlatého veku národnej kinematografie.
- 4 Metaforicky túto udalosť, respektíve jej dôsledky zobrazuje vo filme *Strýko Búnmí* aj Apichatpong Weerasethakul. Jedna z postáv príbehu – červenoooký „opičí“ duch Boonsong – sa stratil ako študent niekoľko rokov po smrti matky a jeho zmiznutie bolo úzko spojené so študentskými nepokojmi a konfliktami s vtedajšou vládou. Podobných duchov sa po lese potuluje niekoľko

a postupne ich pribúda. Vo filme sú vzdialenými predchodcami „Červených tričiek“, ktorými sú nazývaní sympatizanti thajskej opozície.

- 5 Thajská vláda zvýšila dane na zahraničné filmy v roku 1977 z 2,20 bahtov za meter filmu na 30 bahtov. Bojkot amerických štúdií trval až do mája 1981, no až v roku 1993 znížila thajská vláda na naliehanie americkej vlády daň na 10 bahtov za meter filmu. Zníženie dane malo za následok záplavu thajského trhu americkými filmami. (100 thajských bahtov = 2,65 €)
- 6 Druhý Nimibutraov film *Nang Nak* (1999) zobrazuje obdobie, keď sa ľud demoralizovaný krízou potrebuje opätovne prepojiť s vlastnými koreňmi. Film svojím poslanstvom o večnej láske a nesmrteľnosti rodiny spojil celý národ.
- 7 K spomínaným menám samozrejme treba prirátaj aj ďalšieho významného, niekoľkokrát už spomínaného režiséra Apichatponga Weerasethakula, ktorý v roku 1998 dostal podporu od Hubert Balls Fund Rotterdamského filmového festivalu na svoj režijný debut *Tajomný predmet na poludnie* (2000, *Mysterious Object at Noon*) – fiktívny dokument o thajskom ľude v odľahlých regiónoch Thajska.
- 8 *The Legend of Suriyothai* je výnimočný prípad, pretože za jeho výrobou stál záujem samotnej kráľovskej rodiny, pre ktorú mal byť film demonštráciou národnej histórie. Základný budget bol 350 miliónov bahtov a ďalších 50 miliónov bolo určených na propagáciu. Film sa stal národným hitom a dosiahol najväčšiu návštevnosť vôbec. Za necelé štyri mesiace premietania zarobil 500 miliónov bahtov a prekonal aj dovtedy historický rekord *Titanicu* (1997). Tento historický epos trval v pôvodnom zostihu 8 hodín a neskôr bol skrátený na 3 hodiny. Francis Ford Coppola, ktorý bol koproducentom projektu neskôr urobil dva a pol hodinovú verziu pre zahraničný trh, no film sa nedočkal žiadneho ohlasu.
- 9 Dvojité meter bol uplatňovaný aj v televízii. V roku 2000 bol v Thajsku prijatý zákon o zákaze fajčenia a od tohto momentu nebolo taktiež povolené zobrazovať fajčenie vo filme. Buď bolo úplne odstránené, alebo bola cigareta rozpixelovaná. Zarážajúci na tom je fakt, že na zahraničných programoch (HBO, Cinemax) sa nikto o tieto „striktné“ pravidlá nestaral. Okrem zobrazovania cigariet medzi striktné zákazy patrí: zobrazovanie sexuálneho styku, scény brutálneho násillia, alebo zobrazenie zbrane mieriacej v rovnakom zábere na človeka. Situáciu v TV sa napokon podarilo vyriešiť zákonom, podľa ktorého je HBO povinné vysielat napr. TV série pre dvadsať ázijských televízií len v jednej verzii. Keďže Singapur má spomedzi všetkých krajín najtvrdšiu cenzúru, do Thajska sa tým pádom dostáva „prijateľný“ materiál.
- 10 *Neviditeľné vlny* nakrútil Pen-ek po troch rokoch a film začína scénou, keď hlavný predstaviteľ Kenjiho z *Posledného života na svete* mieri zbraňou na neznámeho (nevidíme ho) a ten položí otázku: „To je pre Noi?“ Hneď si spomenieme na ženu jeho srdca z predošlého filmu, ktorá odišla (aspoň v jeho predstavách) za lepším životom do Japonska.



Mekong Hotel
na DVD
v prílohe

SCRATCH (V)O FILME



Záber z filmu *Mekong Hotel*, zdroj: The Match Factory



Záber z filmu *Mekong Hotel*, zdroj: The Match Factory

Mekong Hotel a Apichatpong Weerasethakul

Apichatpong Weerasethakul patrí medzi rešpektovaných ázijských autorov, ktorí vo svojich dielach špecifickým spôsobom skúmajú možnosti naratívnych postupov. Aj preto mnohí jeho Zlatú palmu z roku 2010 za film *Strýko Búnmí* považujú za jednu z „najodvážnejších“ v dejinách festivalu.

V skutočnosti však bola iba potvrdením jeho postavenia vo svetovej kinematografii – len v Cannes už predtým získal dve vysoké ocenenia: v roku 2002 Cenu Un certain regard za *Slastne tvoja* a v roku 2004 Cenu poroty za *Tropickú chorobu*.

Nevenuje sa pritom iba filmom pre kiná. Film je pre neho súčasťou väčšieho audiovizuálneho priestoru, ktorý má rôzne podoby a v ktorom sa hranice medzi jednotlivými umeleckými druhmi stávajú nejasnými. Aj spomínaný *Strýko Búnmí*, ocenený ako samostatné dielo, je v skutočnosti spolu s dvoma krátkymi filmami *List Strýkovi Búnmímu* a *Fantómy dediny Nabua*, knihou *Cujo* a inštaláciou súčasťou väčšieho projektu *Primitive*.

Weerasethakul však svoje diela spája aj ďalšími spôsobmi: v jeho filmoch sa na príklad znovu objavujú tie isté postavy alebo dokonca tie isté situácie. A naopak, svoje filmy taktiež delí na menšie časti, čím opäť sponchýbňuje jasné hranice umeleckého diela: *Tropická choroba* a *Svetlo storočí* sú, rozdelené takmer presne na dve polovice, na dva samostatné príbehy, ktoré stoja v opozícii, no zároveň sa vzájomne dopĺňajú; *Strýko Búnmí* je rozdelený na šesť častí v dĺžke jedného kotúča, pričom každá časť je nakrútená iným spôsobom, ako pocta inej kinematografii.¹

Na prepojení s iným filmom je postavený aj *Mekong Hotel*, prvý Weerasethakulov „dlhší“ film od *Strýka Búnmího*. Nadväzuje na jeho nerealizovaný film *Ecstasy Garden* o tzv. ženskom duchovi Pob,² ktorý je zároveň matkou. Jej dcéra však nevie o svojom pôvode a zatiaľ čo zažíva milostný románik s miestnym chlapcom, matka nevie odolať svojim chutiám voči nej.

Mekong Hotel nie je vyslovene film o (neexistujúcom) filme, vôbec nevieme, prečo k jeho realizácii (zatiaľ) nedošlo, o *Ecstasy Garden* sa nedozvieme nič, dokonca nie je ani explicitne spomenutý. *Ecstasy Garden* je skôr transformovaný do inej podoby. *Mekong Hotel* sa celý odohráva v izbách a na terase hotela na brehu rieky, oddelujúcej Thajsko od Laosu. Sledujeme predovšetkým tri postavy, ktoré niekedy hrajú (resp. skúšajú) scény z *Ecstasy Garden*, no niekedy sú samé sebou. Podstatné je, že často nevieme rozlíšiť, kedy sa herci rozprávajú medzi sebou ako herci a kedy ako postavy s replikami. V úvodných scénach dostaneme niekoľko stôp, ktoré nám naznačia, že ide o hercov skúšajúcich film, no v mnohých ďalších scénach vedú bežné rozhovory a my si nemôžeme byť istí, kým sú v danom momente.

Film teda má istý rozmer dokumentu zo zákulisia, ktorý je však sčasti inscenovaný (keďže *Ecstasy Garden* v skutočnosti nie je v produkcii a preto herci nemali dôvod skúšať) a zároveň preplietaný fikciou. Nie je to prvýkrát, čo Weerasethakul prekonáva delenie na fikciu a dokument. Nerobí to spôsobom tzv. „hraných dokumentov“ alebo hraných filmov, ktoré sú natoľko „realistické“, že niektorí v nich vidia dokumentárne kvality. Weerasethakul sa s formami pohráva takým spôsobom, že nie sme schopní rozoznať štatút obrazu, resp. ak sa na problém pozrieme z iného uhla, zdôrazňuje, že v prípade filmového obrazu nie je ontologický rozdiel medzi fikciou a non-fiction. Ide totiž o kategórie, ktoré vznikajú mimo neho.

To napríklad znamená, že opísaný koncept *Mekong Hotel* je ťažko odčítateľný (ak vôbec) z filmu samotného. Aby sme pochopili, že ide o nadviazanie na *Ecstasy Garden*, potrebujeme isté mimofilmové kontextové informácie. Práve vďaka nim vieme aspoň niekedy rozlíšiť, v ktorej rovine sa film práve nachádza. Často to však nevieme ani s nimi a bez nich by sme to zrejme nedokázali vôbec. Z obrazu samotného to odčítať nevieme a kontext „vnútri“ filmu nám tiež veľmi nepomáha.

Nemožnosť oddeliť fikciu od non-fiction sa zrejme najvýraznejšie prejavila vo Weerasethakulovom prvom celovečernom filme *Tajomný predmet na poludnie*. Ide o filmovú verziu surrealistickej hry *cadavre exquis*: Weerasethakul so svojim štábom cestuje po thajskom vidieku a necháva miestnych obyvateľov pokračovanie rozprávať príbeh, pričom rozprávajúci nevedia, čo sa v príbehu dialo predtým. Miestni svoju časť príbehu zároveň inscenujú, no táto inscenácia je neraz scudzovaná a sledujeme jej proces. Všetko sa odohráva v jednotnom prostredí a bez štylistických rozdielov. Weerasethakul navyše „odpája“ zvuk od obrazu, čo nás ešte viac zneistuje a pomáha stierať hranice medzi jednotlivými rovinami.

Samozrejme, vďaka princípu *cadavre exquis* príbeh nemôže mať klasickú naratívnu štruktúru. Weerasethakul sa „zbavuje autorstva“ príbehu, necháva rozprávať obyvateľov, sleduje, ako sú ovplyvnení mýtmi, telenovelami alebo akčnými filmami. Vzniká tak veľmi zaujímavý obraz Thajska a jeho obyvateľov.

„Skúmanie“ Thajska a Thajčanov je v rôznych formách prítomné prakticky vo všetkých Weerasethakulových dielach a týka sa to aj filmu *Mekong Hotel*. Film získava rozmer štúdie prostredia, keďže okolie hotela v ňom má výrazné miesto, aj keď (zdanlivo) vôbec nesúvisí s „príbehom“. Dominantou pozadia je rieka Mekong v čase záplav; film upozorňuje na plávajúce brvno, sleduje motorové člny na nej, alebo bager na brehu. Prostredníctvom spomínania herečky Jenjiry Pongpas (ktorá hrala vo viacerých Weerasethakulových filmoch) sa na spôsob „malých dejín“ venuje taktiež thajskej histórii a vracia sa do obdobia, keď sa susedný Laos stal komunistickou krajinou. A takmer bez prestania hrajúca gitarová hudba je jedným z prejavov všadeprítomnej thajskej pop-kultúry.

Podobne ako vo svojich predchádzajúcich dielach, aj v *Mekong Hoteli* Weerasethakul výrazne čerpá z thajského prostredia, mytológie a kultúry, no robí tak spôsobom vychádzajúcim z európskej moderny a amerického experimentálneho filmu: využíva autoreflexívne prvky, koncept vyprázdnenia či rozbitie kauzality, otvára otázky spojené s filmom ako médiom, umeleckým dielom a jeho možnosťami rozprávania. Zároveň ide o jeden z jeho divácky prístupnejších filmov, ktorý môže otvoriť cestu k starším a odvážnejším dielam.

TOMÁŠ HUDÁK

- 1 Viac o Apichatpongovi Weerasethakulovi a charakteristikách jeho tvorby v mojom článku O Thajsku, experimentovaní a pamäti. In: *Kino/Ikon*, 2011, č. 2, s. 12 – 135.
- 2 „Ludia veria, že je to stvorenie, ktoré vychádza v noci a požíra dobytok alebo psy. Možno je v niečom podobný upírovi – no rozhodne je viac nevráživý. Duchovia Pob sú vydedenci, snažia sa, aby ich nikto nevidel a jedla iba malé zvieratá. [...] Sú taktiež inšpiráciou pre množstvo filmov a dokonca seriálov. Preto je s touto bytostou spojených množstvo filmových odkazov.“ TATARSKA, Anna: *Under Water*: Apichatpong Weerasethakul. In: *Fandor* (on-line), www.fandor.com/blog/under-the-water-apichatpong-weerasethakul.

6 -
Cesta
sve

LÁSKA A STRATA V DIGITÁLNEJ DOBE

36

r. Nawapol Thamrongrattanarit, Thajsko 2013

Fascinujúce úvahy o obrazoch, spomienkach a pôvabe minulosti v digitálnej dobe, to všetko zachytáva mladý thajský talent Nawapol Thamrongrattanarit v dlhometrážnom debute s názvom 36.

Juhovýchodná Ázia vníma hranice medzi prítomnosťou a minulosťou odjakživa menej jednoznačne než zvyšok sveta. Zdá sa, že duchovia a démoni minulosti sú podnes bežnou súčasťou thajského života i kinematografie. Vo filme 36 Nawapola Thamrongrattanarita, na rozdiel od filmu *Mekong Hotel* režiséra Apichatponga Weerasethakula, neuvidíme duchov pozierajúcich zvieracie a ľudské črevá.

Minulosť sa tu nijako nezhmotňuje, no napriek tomu ju vnímame ako nadprirodzenú silu, ktorá pretrváva a ovplyvňuje myslenie postáv v súčasnosti. Thamrongrattanarit sa v osviežujúcom, no zároveň ambicióznom dlhometrážnom debute zamýšľa nad pamätou ako jediným spojivom medzi minulosťou a prítomnosťou a nad jej prípadnou stratou.

Sai (Vajrasthira Koramit) sa živí vyhľadávaním lokácií na filmovanie. Z profesionálnej deformácie fotí takmer stále a všetko, čo zbadá na potulkách mestom, od opustených budov až po výhľady zo strechy. Nekonečné množstvo záberov triedi jednoduchým spôsobom. Čo rok, to nový externý hard disk na zálohovanie obrázkov. Práca jej privedie do cesty scénografa Ooma (Wanlop Rungkamjad) a od toho momentu sa už príbeh filmu 36 odvíja od ich príbehu, alebo lepšie povedané, otáča sa okolo ich osi. Odpoveď na otázku, či je to príbeh lásky, sa autorovi šikovne podarilo nechať otvorenú. Sai a Oom sa radi rozprávajú a vzájomne doberajú, no hoci je im spolu očividne príjemne, na konci sa každý vyberie iným smerom. Jediná vizuálna pamiatka na ich krátke stretnutie sú obrázky na Sainom hard disku. Medzi snímkami potenciálnych filmových lokácií sa nachádza aj ich spoločná fotka. Zhodou náhod po dvoch rokoch Sai zistí, že práve tento disk sa pokazil a všetky dáta z neho stratila. Druhá polovica filmu zaznamenáva jej pokusy o záchranu obsahu disku, rozbieha sa tu metadiskurz o dynamike pamäti a jej straty v digitálnej dobe.

Thamrongrattanarit dal rozvetvenému príbehu veľmi pevnú štruktúru. Film pozostáva z 36 scén a každý z nich obsahuje iba jeden statický záber. Thamrongrattanaritovi však týchto 36 na prvý pohľad bezvýznamných a len voľne prepojených epizód úplne stačí na vytvorenie dynamicky sa vyvíjajúceho diela. Každá jedna scéna dodáva filmu 36 jemné odlišnosti a výsledkom je minimalistická, no strhujúca symfónia. Spôsob, akým je film vystavaný, odkazuje diváka na nedávnu minulosť, na časy analógových fotoaparátov a filmov s 36 obrázkami. 36 môže pripomínať zážitky z prezerania čerstvo vyvolaných analógových fotiek. Súvislosť medzi jednotlivými snímkami je neurčitá a každý divák si musí vytvoriť vlastný príbeh, ktorý by zábery navzájom prepojil. Thamrongrattanarit podčiarkuje túto referenciu tým, že všetkých 36 záberov uvádza krátkou poznámkou, ktorá opisuje ich obsah, rovnako ako naše staré mamy vpisovali komentáre do fotoalbumov.

Diskurz o médiu a pamäti sa vo filme 36 pohybuje na úrovni formálnej aj obsahovej. Keď si Sai uvedomí, že prišla o zábery z celého roka, úplne ju to vyvedie z rovnováhy. Po viacerých neúspešných pokusoch zachrániť súbory, sa rozhodne odniesť disk do servisu. Rozhovor s majiteľom servisu sa však z banálneho dialógu rozvinie do debaty o ľudskej túžbe po uchovaní spomienok a o potrebe zabúdania. Ukáže Sai stovky opravených diskov, čo sa uňho počas rokov nahromadili a čakajú na vyzdvihnutie. Nedokáže pochopiť, prečo sa majitelia po svojej digitálne spomienky nevracajú. Nezdá sa mu však vhodné zákazníkom telefonovať a vnucovať im ich vlastnú minulosť. Film 36 je plný takýchto okamihov. Zdanlivo bezvýznamných epizód, z ktorých sa postupne vyvinú akési filozofické miniatúry o pretváraní spomienok prostredníctvom digitálnej revolúcie, o budovách a priestoroch ako emocionálnych zásobárňach pamäte i o vytrácaní citového trenia medzi skutočnosťou a jej zobrazením. Pomalé tempo a striedme vizuály poskytujú divákovi dostatok času a priestoru, aby sa nad týmito podnetmi mohol zamyslieť a keď začnú bežať záverečné titulky, je ťažké uveriť, že všetky úvahy, ktoré film vnukne sa vmestili do 68 minút a 36 záberov.

Snáď aj preto niektorí kritici označujú film 36 za experimentálny, pravdepodobne v rovnakom zmysle ako to mienil Béla Tarr, keď v Pusane odovzdával Nawapolovi Thamrongrattanaritovi cenu v kategórii Nový súčasný film za „objavenie vlastného filmového jazyka“. Hoci je smutné, že film s vypracovanou formou, ktorý núti diváka k zamysleniu, sa v súčasnosti považuje za experimentálny, nech ho už kategorizujeme akokoľvek, je rozhodne obdivuhodné, že 28-ročnému režisérovi sa podarilo vytvoriť túto ukážku immanentného pôvabu filmového umenia s minimálnym rozpočtom vo výške 20 000 dolárov. Vzhľadom na to, že jeho celovečerný debut už zaujal na viacerých veľkých festivaloch, je pravdepodobné, že meno Thamrongrattanarit ešte budeme mnohokrát počuť.

JENS GEIGER
Preklad Barbara Ďurčová

Ostrie hnevu

Epizóda v živote zberača železa

An Episode in the Life of an Iron Picker, r. Danis Tanović,
Bosna a Hercegovina/Francúzsko/Slovinsko/Taliansko, 2013záber z filmu *Epizóda v živote zberača železa*, zdroj: Berlinale

Bosnijsky režisér Danis Tanović svoju kariéru začal vo veľkom štýle. Vo veku 32 rokov získal za prvý dlhometrážny film *No Man's Land* (Zem nikoho) Oscara, Zlatý glóbus za najlepší zahraničný film, a tiež cenu za najlepší scenár na festivale v Cannes. Keďže jeho tvorba bola príliš nezávislá na to, aby sa dostala do Hollywoodu, jeho kroky nevyhnutne viedli na európsku koprodukčnú scénu s prekvapujúcimi a rôznorodými výsledkami.

Druhý dlhometrážny film *Lenfer* (Peklo) z roku 2005 podľa scenára Krzysztofa Kieslowského a Krzysztofa Piesiewicza ho ukázal v úplne inom svetle. Film bol súčasťou Kieslowskeho trilógie, avšak po jeho smrti scenáre putovali od režiséra k režisérovi a skončili v podobe snímky *Heaven* (Nebo) režiséra Toma Tykwera, ktorá bola pre mnohých sklamaním, a Tanovićovej nedokonalej, no strhujúcej rodinnej tragédie s Emanuelle Beartovou a Mikim Manojlovičom. Po vojnovom filme plnom čierneho humoru *No Man's Land* sa Tanović stal členom európskej filmovej spoločnosti stálic z Cannes, Benátok a Berlína. Po štvorročnej prestávke tento režisér pokračoval vo svojej tvorbe (zaslúžene) všeobecne ignorovaným trilerom *Triage* s Collinom Farrellom v hlavnej úlohe. O rok neskôr Tanović otvoril filmový festival v Sarajeve (Sarajevo Film Festival) s titulom *Circus Columbia*, hviezdou dramatickou komédiou v štýle juhoslovanských filmov z 80. rokov, ktorá nadchla miestne publikum. Pochopiteľne, táto snímka nezožala úspech vo festivalových kruhoch, ale zabodovala v návštevnosti a stala sa hitom v krajinách bývalej Juhoslávie.

Dnes sa Tanović znova vracia na vrchol s dvoma Striebornými medvedmi za film *Epizóda v živote zberača železa*: Grand Prix poroty a cenou za najlepší herecký výkon pre Nazifa Mujića. Súdci podľa ostatného filmu by sme tohto režiséra mohli označiť za umelca takmer asketickej estetiky, ktorý sa nekompromisne zaoberá vážnymi sociálnymi problémami.

Film sa odohráva v rómskej dedine na okraji mesta Tuzla v Bosne a Hercegovine. Zobrazuje rodinu Nazifa Mujića a Senady Alimanović a ich dvoch malých dcér. Žijú v schátranom provizórnom dome a ledva prežívajú z toho, čo Nazif nazbiera na šrotovisku a predá za skromné peniaze. Sú však šťastní, že sú spolu a ich láska je nespochybniteľná a dojemná.

Senada je v piatom mesiaci tehotenstva, keď ju zrazu začnú trápiť silné bolesti brucha. Ani po niekoľkých dňoch sa jej stav nezlepšuje, a tak ju Nazif zoberie do najbližšieho zdravotného strediska. Po vyšetrení zistia, že Senada potratila a mŕtvy plod musí byť chirurgicky odstránený. Tento zákrok má podstúpiť v nemocnici v Tuzle. Po príchode do nemocnice im oznámia, že Senada nemôže na operáciu, pretože nemá zdravotné poistenie. Napriek tomu, že je v ohrození života, doktori požadujú za zákrok 500 eur. Táto suma je pochopiteľne nad ich pomery a Nazif sa zúfalo snaží zohnať peniaze alebo alternatívne riešenie situácie.

Film je rekonštrukciou udalostí, ktoré skutoční Nazif a Senada zažili rok pred vznikom snímky. Tanović si ich príbeh prečítal v novinách a vybral sa za nimi na dedinu. Celá situácia ho tak pobúrila, že sa rozhodol nakrútiť film o osude obyčajného muža žijúceho v krajine bez fungujúceho zdravotného systému (alebo akéhokoľvek iného systému), kde sú ľudia ponechaní napospas osudu. A ak sú títo ľudia navyše príslušníkmi etnickej, náboženskej, či sexuálnej menšiny, ktorú väčšina považuje za menejcennú,

sú vystavení otvoreným prejavom nenávisťi, urážkam a fyzickému násiliu.

Aby sa Tanović vyhol komplikovanému procesu financovania projektu, jednoducho poskladal tím ôsmich ľudí, prišiel s nimi do dediny a za desať dní nakrútil film, v ktorom protagonisti hrali samých seba. Nakrúcanie takéhoto druhu filmov v sebe nesie značné riziko: ak pracujete s „nehercami“, nemôžete od nich očakávať špičkový herecký výkon, pretože naň nemajú kompetencie. Navyše im musíte zabrániť v tom, aby naozaj hrali.

Toto riziko je ešte vyššie v súčasnosti plnej reality show. Účinkujúci, ktorí by sa mali správať prirodzene, majú tendenciu „hrať“, čo väčšinou vyúsťuje do neželanej situácie, keď diváci môžu film vnímať ako reality show. Našťastie, alebo vďaka Tanovićovmu inštinktu, sú protagonisti jeho filmu prirodzení a ich výkony vynikajúce.

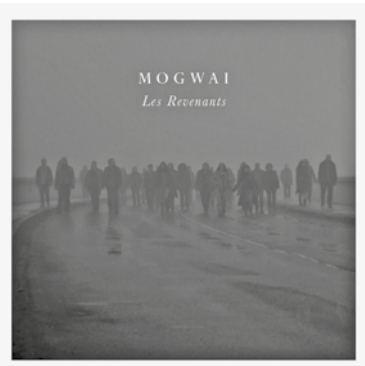
V prvých scénach sa dcéry Nazifa a Senady často pozerajú priamo do kamery a aj samotný pár si plne uvedomuje prítomnosť kamery, keď si prejavujú nefalšované náklonnosť. Avšak ako film pokračuje, postupne z nich napätie opadáva a divák sa celkom prirodzene stotožní s ich dojemným, no zároveň znepokojujúcim príbehom.

Film je zachytený tromi kamerami, ktoré sú takmer neustále v pohybe a sledujú protagonistov. Snímka je esteticky striedma presne ako prostredie, v ktorom sa odohráva: chaotická rómska chudobná štvrť, šrotovisko, na ktorom Nazif zbiera železo, obrovské dymiace komíny továrni priemyselného mesta Tuzla, dystopické interiéry nemocníc v socialistickej štýle... Film sa nakrúcal v zime a sneh dotvára jeho celkovú atmosféru a dodáva jasnosť do šedej nálady snímky. Vo filme nenájdeme žiadne zámerne vytvorené motívy, žiadnu hudbu. Všetko je pôvodné. To všetko prispieva k reálnemu obrazu a dodáva pocit, že čo sa deje na plátne sa vlastne deje priamo pred očami diváka v skutočnosti. Vďaka tomu je snímka ešte emotívnejšia, dojemnejšia a naozaj v divákoch vyvoláva hnev voči systému.

Mimochodom, Tanovićove ocenenia v Berlíne spustili debatu o podobnosti jeho filmov s juhoslovanskými predstaviteľmi Čiernej vlny koncom 60. a začiatkom 70. rokov a ich vtedajším úspechom na Berlinale. Keďže festival Berlinale je festival esenciálne politického významu a v časoch studenej vojny bol tento fakt ešte výraznejší, s radostou privítal juhoslovanských filmárov akými boli Zelimir Zilnik, Zivojin Pavlović, Aleksandar Petrović a Dušan Makavejev, ktorí vo svojej tvorbe protestovali proti juhoslovanskému systému.

Obzvlášť Zilnik je v tejto spojitosti dôležitý, keďže bol jedným z priekopníkov „dokudrámy“ a často využíval nehercov vo svojich filmoch, ktoré zobrazovali najmä ľudí na okraji spoločnosti. Zilnik získal Zlatého medveda v roku 1969 za svoj prvý celovečerný film *Early Works* (Prvé práce). Tanović sa práve v tom roku narodil a o 44 rokov neskôr uzavrel kruh s filmom, ktorý vyhral dvoch Strieborných medvedov. V špeciálnom vydaní Kinečka venovanému balkánskej kinematografii, ktoré chystáme na koniec tohto roka, sa pozrieme bližšie na vzťah medzi juhoslovanskou Čiernou vlnou a súčasnou filmovou tvorbou na území bývalej Juhoslávie.

VLADAN PETKOVIĆ
preklad Silvia Vaňová



Záber z filmu Hirošima, moja láska

Mogwai prebúdžajú mŕtvych

Mogwai - Les Revenants

Vyšiel na značke Rock Action 25. februára 2013
Dostupný napríklad na www.amazon.co.uk

Mysteriózny seriál Les Revenants (voľne inšpirovaný rovnomenným filmom z roku 2004) mnohí prirovnávajú k slávnemu Twin Peaks – francúzsky scenárista Fabrice Góbert napísal pre televíziu Canal+ tajomný príbeh o skupine mŕtvych vracajúcich sa do zaoštalého vysokohorského mestečka. Na rozdiel od klasických zombie netvorov motívom „tých, ktorí sa vrátili“, je však získanie strateného života a snaha začleniť sa do spoločnosti. Nevedia, že umreli a nespomínajú si na vlastnú smrť. Ako divák postupne zisťuje, dedinka obklopená horským komplexom je záhadne prekliata – podivné vízie obyvateľov, sériový vrah na slobode a kostol vynárajúci sa z hlbín jazera. Prvá séria pozostávajúca z ôsmich epizód postupne nabera desivejšie obrysy a príbeh ukončuje hororové finále. Súčasťou seriálu okrem napínavých a prekvapivých dejových zvrátov je aj skvelý minimalistický soundtrack od škótskej post-rockovej skupiny Mogwai.

„1. Drž ho ďalej od svetla, v prvom rade slnečného. 2. Dbaj na to, aby bol suchý. 3. Nikdy, nikdy ho nesmieš nakŕmiť po polnoci,“ tak zneli pravidlá, akými sa malý Billy mal riadiť pri starostlivosti o nové domáce zvieratko. V kultovom trileri Gremlins vystupovali kreatúry zvané Mogwai (slovo v juhočínskom dialekte znamená diabol alebo zlý duch), ktoré o niekoľko rokov inšpirovali gitaristu a speváka Stuarta Braithwaita. „Nemá to špecifický význam a často sme uvažovali, že si vymyslíme lepšie meno – akosi sme sa však k tomu nedopracovali,“ vyjadrila sa kapela na svojich oficiálnych stránkach. Stuart sa so spoluhráčom, basgitaristom Dominicom Aitchisonom zoznámil na koncerte v Glasgowe, obaja mali 15 rokov.

Stuart vyhlásil, že si obľúbil už Góbertov film Simon Werner a disparu, ku ktorému v roku 2010 zložila hudbu americká alternatívna skupina Sonic Youth. V skutočnosti to boli však filmári, ktorí sa rozhodli Mogwai s ponukou oslovíť. Najzaujímavejšou časťou procesu bol fakt, že soundtrack vznikol skôr, ako producenti stihli nakrútiť prvý diel. „Chceli sa najprv inšpirovať, mali sme vytvoriť hudobnú atmosféru, do ktorej by príbeh zasadili.“ Tento postup je v seriáli zvláštnym prvkom, keďže hudbu tvorcovia

akoby vsunuli do scén – čím vzniká pocit obsahovej jednoty – jednotlivé scény sú obsahovo akoby pospájané práve motívmi. Kapela má s tvorbou filmovej muziky nemalé skúsenosti – nielenže spolupracovali so skladateľom Clintom Mansellom na vynikajúcom The Fountain (k filmu Darrena Aronofského), ale vytvorili aj sprievod k futbalovému dokumentu Zidane: A 21st century portrait.

Ich najnovší album Les Revenants vytvára príjemne pokojnú (miestami depresívnu), avšak znepokojivú náladu. Do istej miery je na ňom počuť inšpiráciu spomínanými Sonic Youth, hlavne využitím elektrických gitár ako najdynamickejšieho prvku kompozície – miestami Mogwai pripomínajú aj Badalamentiho a Lynchov sprievod k Twin Peaks. Na rozdiel od tradičných hororových soundtrackov sa nesnažia poslucháča šokovať náhlými zmenami rytmov, alebo hlučnými strašidkami – akoby chcel ukolísť pocitom zdaničného bezpečia, za ktorým sa skrývajú nejasné obrysy hrôzy. Vydaniu albumu predchádzala ochutnávka v podobe digitálneho EP so štyrmi pesničkami ponúknutá v deň skončenia prvej série seriálu. Kompozíciu otvára titulný, jednoduchý, detsky melodický motív Hungry Face. Rockovú energiu počuť prvý raz v tretej skladbe The Huts – k úderovým nástrojom (klavír, syntetizátor) nastupuje gitara a stupňuje opakujúce sa tóniny. Album obsahuje aj romantickejšie pasáže – napríklad nádherne zalúbenú Special N. V temnejších častiach albumu (Wizard Motor, Fridge Magic) si Mogwai naopak pomohli ambientnými zvukmi a samozrejme, elektrickou gitarou.

Niekoľko môže odradiť postrocková štruktúra skladieb (opakujúce sa gradujúce hudobné motívy), avšak Les Revenants oproti iným súčasným soundtrackovým albumom patrí k sviežemu vetru žánru a dokazuje, že hudba k filmu nemusí byť iba zjednotením niekoľkých ustálených skladateľských postupov. V prípade, že vás album zaujme, odporúčam aj podobne ladené, aj keď energetickejšie dielo od Sonic Youth k spomínanému Góbertovu filmu Simon Werner a disparu.

MAREK HUDEC

O virtualite a subjektivite

Hirošima moja láska

Hiroshima mon amour, r. Alain Resnais, Francúzsko, 1959

Už vo svojom „oficiálnom“ debute *Hirošima, moja láska* zafinoval Alain Resnais register tém, ku ktorým sa potom opakovane vracal v celej svojej kariére: láska, pamäť (individuálna a kolektívna), čas. Pokiaľ možno u Resnaisa hovoriť o čomsi ako *programe*, dal by sa vari vystihnúť heslom *virtualita*. Resnaisova tvorba je prieskumom obvodov medzi spomienkami (pamäťou), predstavami, snami a skutočnosťou. Tieto obvody sú u Resnaisa často otvorené, akoby išlo o jedno ohromné územie nerozlíšenosti, ku ktorej neexistujú primerané a dostatočne podrobné mapy, ba ani jednoznačne narysované hranice medzi jednotlivými oblasťami. Ide tu o *virtualitu* v zmysle možnosti: aj skutočnosť je „len“ konkrétnou aktualizáciou jednej z nekonečného množstva možností. Resnais neustále otvára životy postáv najrôznejšími možnostiam namiesto toho, aby ich uzatváral do statických obvodov príčin a dôsledkov.

V *Hirošime* sú tieto motívy sprítomňované hneď od počiatku, v komentári mimo obrazu. Žena komentuje, čo videla v Hirošime (múzeum, nemocnicu...) a mužský hlas jej stále protirečí: „V Hirošime si nič nevidela. Nevidela si nemocnicu v Hirošime.“ Dovoľme si podotknúť, že ide o jeden z mála Resnaisových filmov, pre ktorý je mimoriadne dôležité situovanie deja do časopriestoru, zaťaženého mimoriadne silným mimofilmovým významom.² Preto film rozohráva paralelne individuálne a kolektívne motívy (osudy nerozlíšených, bezmenných obyvateľov mesta vytvárajú v súhrne tragický osud mesta), navyše na osi Západ – Východ. Tak sa v jednom „pláne“ ocitajú vedľa seba skúsenosti ženy v Nevers (milostná zápletká s nemeckým vojakom) a muža, ktorý sa aktívne zúčastnil vo vojne (nevieme pritom nič viac o jeho činoch a zážitkoch počas vojny, vieme len, že nebol v Hirošime).

Film je teda vyhraneným pokusom sprítomniť absolútnu subjektivitu: jednak sú veľké naratívne celky rozprávané v rámci flashbackov (Nevers), jednak sa Resnais usiluje evokovať aj taktilný rozmer. Detailné zábery pokožky, časti tiel, keď nevieme celkom jednoznačne rozplieť spleť končatín a povrchov tela, v nás vyvolávajú závat zo zdieľanej blízkosti, z prítomnosti druhého človeka. Práve tieto zábery zdôrazňujú prítomný okamih, neopakovateľný, takpovediac v čistom stave, ako konkrétnu jedinečnosť, ktorú ešte pamäť nestihla skresliť. Kedysi boli také aj chvíle strávené s milencom v Nevers, no to, čo vidíme vo flashbakochoch, je obraz, ktorý si o nich dnes utvára žena.

Subjektivita je teda u Resnaisa rozkročená medzi dvoma pólmi: na jednej strane to je telesnosť, prítomný okamih, potvrdený/spečatený dotykom či milovaním, na druhej strane to je myseľ jedinca a operácie, ktoré vykonáva, obvody, ktoré uzatvára. Resnais často pripomína nedeliteľnú jednotu týchto síl, no zároveň nezabúda na protiklady a rozpory, ku ktorým medzi nimi často dochádza.

Hirošima, moja láska vtrhla na scénu francúzskeho filmu v roku 1959, keď bola uvedená na festivale v Cannes. Na tom istom festivale sa premietal aj iný debut, tentoraz celkom legítimny – *Nikto ma nemá rád* François Truffaut. Zo spätného pohľadu ide o jeden zo zásadných okamihov obdobia známeho pod označením *francúzska nová vlna*. Niektorí filmoví historici a kritici delia toto obdobie na tzv. ľavý a pravý breh, pričom Alain Resnais sa označuje za jedného z predstaviteľov prvej menovanej skupiny tvorcov a Truffaut druhej. Hoci je toto delenie značne problematické, je na mieste konštatovať, že obaja autori, akokoľvek rozdielne sú ich režižné štýly – a ciele, ktoré sledujú, prispeli nemalou mierou k rozvoju francúzskej kinematografie. Resnais pritom pokračuje v nakrúcaní do dnešných dní, jeho doposiaľ posledný film sa volá *Ešte ste nič nevideli*.³

Záber z filmu Hirošima, moja láska



MM

- 1 Nejde totiž o *fakticky* prvý dlhometrážny film Alaina Resnaisa, hoci ho tak niektorí autori označujú (pozri napr.: WILSON, Emma: *Alain Resnais*. Manchester - New York: Manchester University Press, 2006, s. 46). Pre zmienku o „súkromných“ filmoch (vrátane dlhometrážneho filmu, ktorý predstihol *Hirošimu*) pozri filmografiu v knihe François Thomasa *L'Atelier d'Alain Resnais*. (Flammarion, 1989).
- 2 Ďalšími výnimkami, z určitého uhla pohľadu, by mohli byť filmy *Noc a hmla* (hoci v tomto prípade ide o stredometrážny dokument) či *Vojna sa skončila*.
- 3 Film o živote, smrti, láske, starnutí, divadle a filme bol uvedený minulý rok na festivale v Cannes; do slovenskej distribúcie si doposiaľ cestu nenašiel, neviem ani o jeho festivalovom uvedení (k dnešnému dňu).

Výstava

Výstava

r. Andrej Kolenčík a Peter Begányi, Slovensko 2013

Dve recenzie na jeden film. Autori sú tvorcovia, nie profesionálni kritici. Preto ide skôr o postrehy z praxe, než hĺbkovú analýzu a Marošovi Berákovi prepáčime aj to, že vo svojom texte zabúda na tvorivý podiel Andreja Kolenčíka, ktorého rukopis nepozná – na rozdiel od tvorby Petra Begányiho. Ďalšie ohlasy na film hľadajte na www.kinecko.com.

KONIEC EURÓPY V PRÍRODOPISNOM MÚZEU

V ostatnom čase sa niekoľko slovenských dokumentaristov rozhodlo prestúpiť do kategórie hranej tvorby. Vyzerá to tak, akoby hraný film u nás mal byť pokračovaním dokumentárneho mapovania sociálnej reality. O prestup do kategórie hraného filmu sa teraz svojim krátkym filmom *Výstava* pokúsil aj Peter Begányi, známy režisér kontroverzných dokumentov *Pornoromantik* a *Erotic Nation*. Výsledok tohto snaženia určite stojí za pozornosť, a hoci je tento film príkladom všeobecnejšieho trendu, v mnohých veciach je originálnym pokusom o zmenu tváre slovenskej kinematografie.

Výstava je Begányiho pokusom definovať svoju tému inými prostriedkami. Inscenácia namiesto reportáže, fiktívny priestor nahrádza realitu. Kultivované filmové videnie nastúpilo namiesto nervózne hľadajúcej kamery. Podobne ako vo svojich dokumentoch, aj tu sa Begányi snaží o filmový pohyb v priestore medzi tým, čo je definované ako normálne a tým, čo je už za spoločensky akceptovanými hranicami. Vo filme sa zameriava na mikrokosmický priestor bližšie neurčeného prírodopisného múzea existujúci v akosi bezčasí, sleduje bezcielne existencie zamestnancov na spoločenskej periférii, kde ešte cítite sentimentálny pozostatok širšej masovej kultúrnosti. Existencia tohto sveta je však náhle narušená ekonomickou krízou šíriacou sa odniekiaľ z centra civilizácie (hovoria o tom v rozhlase), a škrty v rozpočte znamenajú koniec aj tohto kultúrneho ústavu. Táto situácia je režisérovým východiskom pre zachytenie napohľad banálnych osudov zamestnancov. Je zrejme, že všetkých čaká cesta na okraj mesta, do priestoru, kde končia kultúrne zákonitosti a začína temná príroda s jej nekompromisným pohľadom na veci života. Vypchaté zvieratá sa zo svojimi opatrovateľmi vracajú tam, odkiaľ prišli. Tento symbolický návrat je silnou metaforou spoločenského úpadku a konca starých časov.

Begányi vo filme využíva poetiku absurdnosti a film stavia na groteskných situáciách medzi postavami, ktoré zvláštnym spôsobom interagujú medzi sebou a príznakmi vonkajšej reality. Tieto motívy zaraďujú *Výstavu* do línie s Begányiho dokumentárnymi snímkami. Pitevnú, pornoateliéry a prírodopisné múzea zrejme naozaj niečo spája. Tieto priestory sú vyčlenené z primárnej pozornosti médií, aj maskultúry. Sú však zároveň aj krivým zrkadlom, kde pod určitým uhlom možno zbadáť pravdivý stav spoločnosti. Z filmu *Výstava* je teda zrejme kontinuita režisérových vnútorných tém.

Ešte zaujímavejšie však vyznieva práve porovnanie foriem výpovede. Precízna práca s kamerou (Tomáš Stanek), ktorá vytvára zvláštnu atmosféru filmu, nenápadný úsporný strih, celkovo premyslená štruktúra filmu, zrejme metafory, výborný výkon Jana Budařa, celkovo šťastný výber nehercov,... *Výstava* nie je pokus o hraný dokument. Nie je to mačkopes, dôsledne sa snaží o jednotu formy. Je to v tomto prípade akademicky čistá inscenácia, zbavená prvkov náhody, ktorá okrem kontinuity autorskej výpovede nemá už so svetom dokumentu už takmer nič spoločné.

Film Petra Begányiho a Andreja Kolenčíka ponúka jednu z alternatív opustenia priestoru dokumentárnej réžie, ktorá sa v kritériách slovenského audiovizuálneho prostredia bohužiaľ stále považuje za akúsi nižšiu formu kinematografie. Prechod k metódam inscenácie a pevný scenár však prinášajú aj svoje riziká. Témy, ktoré v dokumentoch pôsobia prirodzene a sú živou expedíciou do autorovho sveta, sa zrazu v hranom filme často akosi podchladia. Je preto otázkou, ako dosiahnuť podobnú mieru subjektivity a osobného videnia vo forme, ktorá tieto hodnoty k svojej mechanickej funkčnosti vôbec nepotrebuje. Begányi s Kolenčíkom sa vo filme *Výstava* snažia nájsť vlastný štýl rozprávania, ktorý by im umožnil vpašovať do strnulej reči predstieranej reality vlastný spôsob videnia vecí. Až čas ukáže akú úlohu zohrá *Výstava* v Begányiho filmovom vývoji a v slovenskej kinematografii vôbec.

MAROŠ BERÁK

KTO JE TU EXPONÁT?

Neviem písať recenzie, ale viem pozerať filmy. Keď som si pozrel *Výstavu*, dostal som chuť namiesto hĺbavej analýzy opísať zopár momentov, kvôli ktorým si ten film pozriem určite ešte raz.

Čo je na filme vzácné, sa mi ukázalo, keď som si celú kulisu múzea odmyslel. Napriek tomu, že vytvára silnú atmosféru, za ňou sa skrýva oveľa zatuchnutejší svet. Svet ľudských túžob. Tu dokážu autori vyvolať celú škálu pocitov. Postavy sú zafinancované v archetypálnych životných periódach.

Riaditeľka v strednom veku, v momente uvedomenia si márnosti doterajšej existencie, v podaní Dany Košickej. „Zdena Studenková východu“ potlačila teatrálnosť a minimalistickým až žiadnym herectvom vytvorila postavu, ktorá sa prezentuje iba svojou existenciou. Jan Budař jej kontruje s trojpostavou pokladníka, esbeeskára a predavača giftshopu. Ako malý žartík autorov vnímam ich vzájomný kontakt. Zatiaľ čo riaditeľka vo vzťahu k strážcovi zaujíma maskulínny postoj, strážca sa správa žensky. Tieto momenty trápnosti pripomínajúce scény z českej kinematografie trvajú dlhšie, ako sme zvyknutí. Trvajú až tak dlho, že nadobúdam pocit, akoby som v nich bol sám. Dokonca som sa stal súčasťou situácie a užil si ju.

Aj Budařova trojpostava má svoj protipól. Je ním zriadenec múzea interpretovaný tromi nehercami. Pripomenulo mi to filmy Davida Lyncha. Na rozdiel od lynčovskej postavy roztrieštenej na dva charaktery, ktoré sú si v protiklade a vzájomným pôsobením vytvárajú drámu, vo *Výstave* sa rozatomizované subpostavy dopĺňajú a niekedy až verne opakujú. Z príbehu vieme, že sa nachádzajú pred predčasným koncom ich kariéry. V ich prípade tým prídu o všetky sociálne väzby, ktoré ako jediné definujú ich existenciu.

Najznepokojujúcejšou scénou pre mňa je súboj esbeeskára s medvedom. Popiera základné pravidlá logiky ľudského správania. Voči medvedovi zastavenému v čase predvádza choreografiu s plnou dramatičnosťou boja. Frontálny útok, strategický ústup, pozbieranie posledných síl, to všetko v sále nehybných reprezentantov civilizácie ríše. Pripomenulo mi to *Fightclub*. Jediný spôsob oslobodenia sa od konvencií je vymlátiť ich zo seba. Vo *Výstave* má hrdina nerovného partnera – vypchatého medveďa. Žiadne oslobodenie sa nedeje. Popritom sa esbeeskár pohľadom uisťuje, že je sledovaný divákom. Ako keby nebolo potrebné ani víťazstvo, ani boj. Samotná snaha, aj to len performovaná, stačí. Dôležité je, že je pritom videný.

V nedom zaveru filmu, po noci, v ktorej sa najtajnejšie fantázie hraničiace s nočnými morami stávajú skutočnosťou, sú ľudské postavy sledované exponátmi z múzea. Tu Begányi a spol. s nami vtipne filozofujú: Kto je tu exponát?

MAREK KRÁĽOVSKÝ



Rozhovor

Adam - (Majka) - Tereza → Nový život



foto: Matúš Ol'ha



Vody slovenského dokumentu nedávno rozčeril Adam Ol'ha (A), jediný syn bývalých manželov Jany a Matúša Ol'hovcov a brat piatich sestier. Jeho filmový debut s názvom *Nový život* je intímny rodinným rozhovorom. A keďže Kinečko rado experimentuje, pokúsilo sa svojím novinovým spôsobom nachvíľu tiež vstúpiť do rodinných rozhovorov, ktoré v skutočnosti nemajú začiatok ani koniec. Pôvodne nám s tým mala pomôcť Majka Ol'hová (animátorka), nakoniec to však prischlo najstaršej zo sestier, Tereze (scenáristka). Máte slovo, Ol'hovci.

T: Adamo, myslela som si, že po štyroch rokoch rozhovorov, ktoré sme spolu viedli, budeme mať chvíľu pokoj, ale vidím, že pokračujeme. Odmalička sme boli zvyknutí, že náš život je zaznamenaný chodiacou kamerou. Dá sa teda povedať, že prvotný popud na tvoj film prišiel od otca.

A: Prvotnou motiváciou sa stali otcove fotky – teda denníky, ale aj vaše životy, ktoré som spoznával stále viac, keď som bol doma.

T: Podľa recenzií, ktoré som čítala, kritici vo filme nevidia len hľadanie odpovede na otázku, prečo otec odišiel. Viac riešia to, ako otcov odchod ovplyvnil naše vnímanie mužov. O mne dokonca píšú, že mám z otca stále traumu. To ma prekvapilo. Ale uznávam, že z tých výpovedí mohli mať taký pocit. Pekne si to z nás všetko vytiahol.

A: A zdalo sa ti, že to musím z vás ťahať? Ako ste sa cítili v tom, že mi musíte rozprávať vaše osobné pocity nie ako bratovi, ale ako filmárovi? Lebo je to rozdiel. Ty si tam tiež vpravila dosť drsné veci... keď sa to tak vezme, tak z toho vychádzaš tak, že si sa tak najviac vymedzila a povedala si, čo ti vadí jasne a nahlas.

T: Pravdupovediac si ma veľmi prehovárať nemusel. My sa normálne rozprávame, takže to nebolo nič výnimočné. Trochu som však podcenila silu mikrofónu a veľa výpovedí som si vlastne ani nepamätala a prekvapili ma svojou radikálnosťou. Vtedy mi ten mikrofón nevedil. Dôverovala som ti. Ten proces bol taký dlhý, že som si to ani neuvedomovala. Okrem toho to už bolo dávno a v tom čase som bola v istom zmysle v komplikovanom období, keď som bola na otca pre rôzne veci nahnevaná. Ale to bolo možno aj preto, že sme spolu v tom čase tak málo komunikovali. Keď sa film dotočil, tak sa naše vzťahy paradoxne zlepšili. Preto sa mi na to teraz veľmi zle pozerá, lebo aj ja, aj môj vzťah s otcom sa preklopil do úplne inej fázy.

A: Len čo sa ten film pustil teraz do kín, všetci sa ma na diskusiách pýtajú, či nejakú ovplyvnil naše vzťahy... Myslíš, že je to tak?

T: Nevie, či priamo zmenil... ale určite nás zase ešte silnejšie prepojil a rodinné väzby cítim intenzívnejšie. A už ti nikdy nič nepoviem na mikrofón (smiech)

A: A ako sa cítiš z toho, že to teraz o tebe vedia všetci ľudia, ktorí to videli?

T: Neprijemne. Ocitneš sa zrazu v role herca a nie si už filmár, ktorý stojí na tej druhej strane. Nemôžeš sa vyhovoriť, že si scenárista a že na tejto replike trval režisér. Ideš sám za seba, nemáš dostatočný odstup a každú kritiku vnímaš veľmi osobne. Je to šialené a človek sa po projekcii stáva hrozne zraniteľným a napadnuteľným. To bola pre mňa drsná skúsenosť.

A: A myslíš, že toto ešte môže urobiť nejaký negatívny pohyb? V rodine alebo vzťahoch?

T: Najcitlivejšie to vnímam vo vzťahu k otcovi. Rada by som vedela, ktoré moje prehovory ho prekvapili. Ak mu film tlmočil moje vtedajšie pocity pravdivo, som mu za to vďačná. Ostatné reakcie ma pravdupovediac veľmi nezaujímajú. Nech si každý na to urobí svoj názor.

A: Ja som mal tú istú motiváciu, prečo som do toho filmu išiel a jediná vec, ktorá ma mrzí je, že neviem ako som na tom vo vzťahu k otcovi. Nakoniec som sa k jednoznačnej odpovedi

nedopátral. Ale preto som robil film, aby interpretácií bolo viac. Preto som rád, že je nás veľa a tým moja výpoveď nie je jednoznačná. To bol v istom zmysle pre mňa kontrolný mechanizmus, aby sa to nezvrhlo na nejaké pranie špinavého prádla, čo nad filmom celý čas visela ako problém a určite ste nad tým rozmýšľali aj vy, do akej miery výsledok mohol poškodiť rodinu. Vychádzam ale z faktu, že to už videli ľudia. Mňa prekvapilo, že reagovali dobre. Čakal som oveľa drsnejšie „pristávanie“ na Slovensku. V Čechách je to iné. Máš odstup od istého slovenského myslenia, viac sa tu veci analyzujú do hĺbky a aj ľudia vedia viac zniesť analýzu osobných rodinných problémov. Na Slovensku si ľudia dávajú dosť veľký pozor na to, čo rozprávajú. Často rozmýšľam nad tým, čím sa Česi a Slováci tak líšia v tvorbe. Aké témy pozorujú a akým spôsobom tie témy spracovávajú.

T: Mne osobne sa ten film lepšie pozerá v Čechách. Oveľa lepšie znášam projekciu medzi ľuďmi, ktorí nie sú zaťažení osobnou skúsenosťou so mnou. Títo ľudia sa vedia na film pozrieť z odstupom, zatiaľ čo slovenský divák, ktorý je môj kamarát, v tom hľadá možno hlbšie kontexty a nevie sa na výpoveď pozrieť objektívne.

A: Ale ako by si ten film robila ty? Veď ty si tiež filmárka. Vybrala by si si takúto tému, alebo nie?

T: Veď ja takú tému robím. Všetky moje scenáre v škole sú viac či menej autobiografické. Aj môj magisterský scenár je o rodine, ktorú opustil otec. Nie je v nej šesť detí, ale je tam otec, ktorý sa pohybuje v divadelnom prostredí a na svoju dcéru kašle. Námet bol samozrejme iný. Ale podvedome som sa k tejto téme vrátila. Zdá sa mi, že si to proste musíme v sebe nejakú vyfiltrovať. Preto sa to deje.

A: Ja som sa nacytal pritom, že keď sa ma niekto pýta na moje motivácie, prečo som začal nakrúcať film o svojej rodine, tak sa vlastne hanbím za to, že som nespracoval nejakú spoločenskú tému. Mal som chuť venovať sa téme, ktorá nie je osobná, ale spoločenská. Dlhú som premýšľal, čo to bude. Až som si nakoniec uvedomil, že jedine, na čo myslím, je rodina. A nič z tých spoločenských sa mi nezдалo zaujímavé. Veď ty si to tiež mala tak, že keď si začala písať, tak to bolo o čom?

T: No o rodine. Moja úplne prvá práca na scenáristike bola charakteristika postavy – a ja som písala o babičke. Aj som o nej nakrútila do školy krátky dokument. Nejakí ľudia zo školy sa ma pýtali, či som ti poskytla nejaký materiál. To ma pobavilo. Ani vo sne by mi to nenapadlo.

A: Vlastne je zvláštne hovoriť o tvorbe, lebo my sa o nej vôbec ne bavíme.

T: Ale to je vlastne dobre, že sa ne bavíme o tom, čo robíme. Každý máme svoj svet a predsa len sa venujeme niečomu inému. Narážky na rodinný podnik sa mi zdajú úplne scestné. To máš takisto ako naša mama a jej brat Maroš Geišberg, ktorí sú obaja herci, ale dlho sa profesijne obchádzali.

A: A stretli sa na javisku až teraz v inscenácii *Matkina guráž* v národnom divadle. Takže tie témy u teba aj u mňa sú dosť podobné. To je zábavné vidieť tie prepojenia. Z toho sa dá vyjsť, ale už by som sa orientoval na niečo iné.

T: A ty máš niečo v talóne?

A: Ja už mám rodinných tém plné zuby. Venoval by som sa už niečomu inému. A nemám úplne konkrétnu predstavu, čo by to malo byť. Mne sa spustí lavína nápadov po nejakom dobrom rozhovore a už to ide, už ten film vidím. Nikdy to neprebíha tak, že by som si tie nápady písal a mal ich v zásobe, alebo by som mal scenár, ktorý doplním nejakými postavami. Lebo veľa ľudí tak pracuje. Najprv si stanovia, čo chcú povedať a potom do toho dosadzujú živých ľudí, ktorí by mohli zastupovať všetky tie strany. No a ja pracujem naopak. Nieкого stretnem, jeho príbeh ma zaujme. Je to lineárne, potom sa to rozvetvuje. Ale sú pre mňa dôležití tí živí ľudia, nie ten koncept. S konceptom vedia presne pracovať českí dokumentaristi. Sú veľmi disciplinovaní a vedia udržať kostru neustále v hlave. Ja film vidím väčšinou až v strižni. Nakrúcam empiricky – ak sa to tak dá povedať a až v strižni sa urobí poriadok.

T: Takže potrebuješ veľmi trepezlivého strihača.

A: Áno. A teším sa veľmi zo spolupráce s mojím strihačom Honzom Daňhelom. Veľmi citlivo k materiálu pristupoval a dal tomu potrebný čas. Veľmi dlho sme si výpovede počúvali. On bol v podstate jediný človek, ktorý s nami zažil naozajstnú intimitu. Tú, ktorá v hotovom filme nie je. Preto som nakrúcal sám, aby som nikoho cudzieho neangažoval. S Honzom sme vytriedili, čo vo filme nemá byť a to sa myslím podarilo. Je veľmi ťažké zdieľať cudziu intimitu a to si na ňom vážim, že bol veľmi profesionálny. Zo začiatku sme sa veľa rozprávali, strihali sme málo. A keď sme sa dohodli, že tam niečo nepatrí, odstrihlo sa to a už sme sa k tomu nevracali. Keď sme urobili nejaký krok, tak sa to modelovalo ďalej. Menej a menej materiálu. Bolo to dlhé a vyčerpávajúce.

T: Ty máš spočítané aj množstvo materiálu, ktorý si mal k dispozícii?

A: Keďže sme nakrúcali na film, mali sme dosť šťastie, že materiálu nemohlo byť veľa. Bolo to zhruba 12 hodín šesťnástky. Veľmi veľa hodín zvuku, lebo každý rozhovor trval niečo vyše hodiny a bolo ich viac. Čo sa týka kvantity, otcovho materiálu bolo najviac. Asi 15 hodín. Ale my sme najprv strihali s mojím materiálom a tie archívy prišli neskôr. Vždy sme časť postrihali a potom sa šlo znova nakrúcať.

T: A s nami ako s postavami ste ako pracovali? Lebo po zhliadnutí filmu sa môže zdať, že ste si z nás vytvorili akési typy. Majka bola tá, ktorá má vzťah – ukazuješ ju tam s Ivom v ich domácom „klídku“, ja som ako taká nešťastná vydajchtivá slečna, ktorá sa nevie zamilovať. Julka ako tá študentka, ktorá má rada žúrky a chodí na chalanskú izbu. Rozmýšľali ste nad tým takto? Škatulkovali ste si nás?

A: My sme sa nikdy takto ne bavili. Zachytávali sme tie veci tak ako sa diali. Na začiatku sme si povedali, že nejde o portrét v klasickej zmysle slova, ale pôjde nám o zachytenie stavu vecí. Čakali sme, čo sa bude diať. Nemali sme to nikdy rozdelené. Ja som si to vyfiltroval v hlave, kto čo vlastne znamená. Vedel som, čo môžem od vás čakať. A Honza bol taký kontrolór, či je to tak ako si myslím, a buď mi to vyvrátil, alebo potvrdil. Používa dobrú vetu: „Nápad zabíja film“. No a na toto som si dával bacha, lebo

som vedel, akým spôsobom pracuje. Aby to nebolo úplne jednoznačné. Snažil som sa to divákovi predostrieť tak, aby si oni sami mohli vytvoriť svoje interpretácie. Niektorí sa chcú vynasnažiť viac v sestách, niektorí mal zasa výhrady k tomu, že tam nebola viac akcentovaná práca rodičov. Pre mňa to vtedy nebolo určujúce.

T: Mne sa páči, že nejde o prezentáciu našich profesií. Je to nakoniec film o vzťahoch. Nepatrilo by to tam.

A: Tie opisy ľudí sú často prekážkou. Nie je na to čas, lebo skôr chceš opísať to, čo ľudia cítia.

Nie je čas vysvetľovať kto čo robí. Mňa zaujímalo, čo rieši babička a Eva a všetky moje sestry medzi sebou. Takže ostatné som sa snažil vytesniť. Hlavne stále hľadám tému, ktorú nejakú podvedome cítim. Preto si myslím, že je to úplne iný prístup ako v Čechách. Aj na rôznych workshopoch, na ktorých sme sa zúčastnili, som dostal pár impulzov, alebo nápadov ako všetkým by sa to dalo porozprávať. Objavil sa aj nápad, aby sa všetko odohrávalo v jednom byte. Každý ťa núti si to nejakú pomenovať a zaškatulkovať, ale aj film dopadol úplne inak než všetky dobré nápady ľudí, ktorých si vážim a ktorí do neho myšlienkovito zasahovali.

Všetko dopadlo tak, ako sa skutočne stalo. Nemanipulovali sme skutočnosť. Aj v strižni sme mali desať konceptov. Stále tam hralo veľa tém. Každá z vás protagonistiek generuje nejakú tému a ja som hľadal bod, v ktorom sa pretnete. Alebo v čom komunikujú vaše životy medzi sebou. Vlastne som rozhodzoval siete naširoko, čo je dosť náročné. A potom sme nad tým meditovali v strižni a filtrovali to nejakým zvláštnym úsudkom... ale nie podľa konceptu. Aj vtedy bol koncept oslabený. Ja som si dával veľký pozor, aby tam nebola manipulácia, lebo som na vás stále myslel. Na to, ako by ste na to reagovali. Vlastne som mal neustále kontrolovať. Poznám aj vaše intonácie, takže som strážil, aby boli pravdivé. A Honza sedel vedľa a hovoril „Áno, toto je živé, toto je pravdivé“. Keď aj niečo znelo, že by to bolo atraktívnejšie, tak sme tomu nedali šancu, lebo som vedel, že je to už na hrane so zneužitím intimity. Mali sme v rukách dosť nebezpečný materiál, ktorý sa dal rôzne použiť, ale vďaka tomu, že sme neaplikovali jasný koncept, celok zostal pravdivý. Jediný koncept bola rekonštrukcia otcových fotiek. Všetko ostatné je naplnené momentálnymi vzťahmi a tým, čo zažívate.

T: A aká bola metóda práce s otcovým materiálom?

A: Keď som začal nakrúcať, vedel som, že otec má archív, ale nezaoberal som sa ním. Pristúpil som k nemu, až keď som vedel presnejšie pomenovať, o čom to má celé byť. Vybral som si tri štyri fotky, ktoré sme prekrútili v čase a ďalej som sa s nimi nezaoberal. A potom prišli archívy, ktoré s materiálom začali komunikovať a vznikali z toho film. Takže keby nebolo otca a jeho filmového materiálu, z ktorého vychádzame, tak by tento film nebol.

Archív sme nepoužívali na vykrývanie vecí, ale bol to stavebný prvok, ktorý nám uľahčil prácu. Ako príklad by som uviedol, že Julka býva na internáte. Išiel som ju tam nakrútiť, lebo je to pre ňu dôležité prostredie, no a tam mi prezradila, že otec s mamou bývali na tej istej chodbe



foto: Matúš Olha



foto: Matúš Olha

Rodinný kozub podľa Adama Ol'hu

Nový život

r. Adam Olha, Slovensko, 2012

a možno aj v tej istej izbe ako chalani. A vtedy mi to došlo, že otec má archívy z internátu. No a keď som sa na ne pozrel, zistil som, že sa dajú perfektne postríhať s tým, čo som nakrútil. Ja som na to veľmi nemyslel. Vedel som, že potrebujem situáciu s ňou v izbe a s nejakými chalani. A potom sa to pekne spojilo. Vyzerá to ako veľký nápad, ale ono k tomu prišlo vlastne takto prirodzene.

T: Na poslednej projekcii som si už viac všimla aj hudbu, ktorá tam veľmi dobre zapadá a vytvára funkčné prechody. Veľakrát vytvorí zvláštnu atmosféru, ktorá lepšie udrží pozornosť diváka. Nie je to výpoveď na výpoveď, nezahltíš diváka len informáciami.

A: Pôvodná idea bola hudobný film. Chcel som si vytvoriť nejaký spôsob, aby som sa na tému vedel pozrieť trochu inak. Takže som chcel urobiť dokumentárnu operu. Samozrejme, teraz s odstupom sa mi to zdá trochu prehnané, skoro až kľč, ale v tej chvíli mi to pomáhalo uchopiť tie veci do nejakej podoby. Preto som rád, že mi hudbu robil Lubo Burgr. Viackrát prišiel k nám domov a s Evou skúšal niečo nahráť. Nerobili sme ju až po zostríhaní filmu, ale stala sa súčasťou nakrúcania. Myslím, že keby tam tej hudby bolo viac, už je to manieristické. A ty, keď píšeš, robíš si nejaké poznámky?

T: Niekedy vychádzam z poznámok. Viedim si od základnej školy denník, kde som si poväčšine zapisovala všetky osobné záležitosti. Na scenáristike ma naučili, že sa to volá vlastne autorský denník a odvtedy si doňho zaznamenávam zaujímavé situácie a postrehy. Veľa z nich je z rodiny a nejaké som použila aj do scenára. Napríklad ohryzené ruky Barbie a Kena mám vo svojom druháckom scenári tiež. Ja si myslím, že vždy treba vychádzať zo seba, takže je to podľa mňa dobrý štart. Potom sa len treba od tých vecí odosobniť a vyfabulovať z nich iný príbeh, iný koniec, zmeniť správanie postavy. Niekedy s tým bojujem, ale vlastne ma baví pretvárať autobiografický materiál a prispôbovať si ho. Keď pracujem s cudzím materiálom, snažím si ho čo najskôr osvojiť a zamilovať, aby som s ním vedela pracovať. Inak to nejde.

A: A naša mama nakoniec pracuje tiež podobne. Keď hrá aj cudziu postavu, projektuje si do nej veľa z rodiny. Každý z nás asi pracuje týmto štýlom. Asi sa to ani inak nedá.

EK: Tereza, Adam sa (a aj vás ostatné) teraz veľmi zviditeľnil. Nahod' nejaké lákadlo, na čo sa môžeme tešiť z tvojej tvorby? Zdá sa, že žiješ teraz v Prahe. Čo tam?

T: Momentálne sa snažím uchytit' v Prahe, ale neznamená to, že som na Slovensko zanevrela. Pracujem na viacerých projektoch a väčšinou na dial'ku. Ale vyhovuje mi to. Písanie je vlastne samotárska činnosť a ja keď píšem, som asociál. Mám rozpracovaný celovečerný scenár s Matúšom Krajňákom, s ktorým komunikujem cez skype až do Berlína. Na Slovensku pracujem s Ondrejom Šulajom na adaptácii knihy Ruda Slobodu Rozum a so Sašou Gojdičovou na jej krátkometrážnom filme Pomocníci. U scenáristov sa na výsledok čaká dlhšie, ale ja dúfam, že to bude stáť za to.

OLHOVCI A EK

Už v krátkom študentskom filme *Martin-Lisabon* (2007) Adam Olha zápasil s témou rozchodu svojich rodičov. V čase, keď sa rodina delila, bol na študijnom pobyte v Portugalsku a ich rozchod v podstate zmeškal. Zmeškané stretnutie sa pokúsil dobehnúť prostredníctvom takmer experimentálneho filmu. K rodinnej, slovenskej línii pridal ďalšiu, portugalskú, a tak sa *Martin-Lisabon* stal skôr metaforou prechodu (z chlapčenského do mužského veku, ale aj z rodinného kontextu do kontextu individuálneho). Vo filme *Nový život* (2012) sa k téme vlastnej rodiny vrátil. Metafory nechal viac-menej bokom a postavil sa k rodine čelom. Akurát tvár šťasti skryl za kamerou.

Nový život je aj nie je typickým *home movie*. Portrét dnes už rozčesanej umeleckej rodiny má totiž svoj pendant vo fotografických a filmových archívnych materiáloch, ktoré v rozpätí približne dvadsiatich rokov snímal Adamov otec Matúš Olha. Jeho fotografie a filmy nie sú amatérskym materiálom. Naopak, väčšina z nich – najmä fotografie – majú jednoznačne umelecké ambície a nie sú určené len na súkromné použitie. Sú do veľkej miery koncipované ako zverejniteľné.

Syn tento materiál preberá a dotvára. Premieňa tak aj súkromno-verejný obraz rodiny, ktorý tvoril otec. Film je teda dialógom dvoch pohľadov a dvoch hlasov. Oba tieto pohľady, ba aj oba mužské hlasy sú si podobné (hoci majú zreteľne odlišnú dikciu – otec tvrdšiu, ráznejšiu, syn mäkkú a plnú ohľadov). Otec teda prenechal štafetu synovi a ten sa ju odhodlal niešť, aj keby mala preňho byť bremenom. Estetické východiská prevzal Adam Olha z poetiky fotografií a filmov svojho otca. Kým však otec vytváral zväčša momentky a cykly, syn sa podujal na komplexnú a mimoriadne citlivú štúdiu rodinných väzieb.

Nový život je v prvom rade portrétom žien:

Matky, herečky Jany Olhovej.

Jej piatich dcér.

A čiastočne i portrét starej matky.

Adam Olha skúma ich vzájomné vzťahy, vzťahy k mužom, k otcovi/bývalému mužovi.

Nový život je však aj portrétom spomínaných mužov – Matúša i Adama, ktorí sa divákovi dávajú predovšetkým *in absentia*, prostredníctvom obrazov, ktoré produkujú a ktoré sa stávajú metonymiou ich vzťahu k portrétovaným ženám, no vypovedajú aj o ich vzájomnom, otcovsko-synovskom vzťahu.

Tento vzťah režiséra k členom svojej rodiny je zmesou lásky a ohľaduplnosti. Ohľady však Olhovi nebránia vstupovať na územie bolesti, nezahojenej rany – traumy.

Napriek tomu, alebo práve preto, základnou otázkou filmu nie je, *prečo* sa vzťah rodičov rozpadol, ale *ako* vyzerá život rodiny po ruptúre. Pátranie po príčinách rozpadu zostáva implicitné, nepriame, hoci určite patrilo k tomu, čo režiséra ťahalo dopredu. To, že Olha verbálne nepomenúva príčiny a nehladá jednoznačné odpovede, mu však vôbec nebráni, aby ich neevokoval obrazom a minucióznou prácou s motívmi a aby v strižni

nevyberal scény primárne zoskupené okolo jedného, hlavného lexikálneho a ikonického poľa: rodinného *ohniska* či *kozuba*, modernejšie sporáka, kuchyne, varenia i jedenia. Zdroja tepla i potravy. Olha tak veľmi presne naznačuje, že vzťahy musia byť permanentne sytené, kŕmené, udržiavané, ale tiež, rovnomené – a možno dokonca hierarchické. Nejde teda ani náhodou o ilustráciu príslovia „láska ide cez žalúdok“. Metafora lásky ako potravy je tu oveľa komplexnejšia a zahŕňa aj trojuholník láska – práca – obživa.

Myslím, že Adam Olha dobre pozná príčiny rozpadu vzťahu svojich rodičov. Nikoho však neviní, stojí pevne pri všetkých členoch svojej rodiny a spája ich bez toho, aby sa snažil sanovať niečo, čo sa už vyvinulo inam.

Na obrazovej úrovni však postupuje predovšetkým systémom rekonštrukcie. Oživuje otcove staré fotografie, preberá jeho kompozície a porovnáva zmeny, ktoré do nich vniesol čas. Tváre sa menia, zrejú, starnú, ich rysy sa formujú (deti), cizelujú (matka) alebo postupne strácajú (otec). Je to doslovné, a je to symbolické. Rovnako ako voľba prostredí, ale aj poloh, v ktorých Adam Olha sníma rodičov a sestry. S výnimkou záznamu z vlastnej promócie sa vo filme neobjaví prakticky nijaká udalosť tej vonkajšej, verejnej tváre Olhovcov. Janu Olhovú takmer nevidíme na javisku, Matúša Olhu zasa nevidíme v úlohe rektora Akadémie umení, vnímame najmä ich súkromné identity. Tým viac sa sústreďime na otázku odstupu a hraníc intimity, ktorú film otvára. Adamovi Olhovi sa ju podarilo stanoviť s absolútnou presnosťou a prakticky ani raz ju neprekročiť.

Špecifickým dôsledkom takéhoto ohľaduplného filmu je zvláštna absencia konfliktu. Neznamená to, že protagonisti filmu v sebe konflikt nenesú. Ich „rozostavenie“ vo filme však otvorený konflikt vylučuje. Adam Olha nenechá protagonistov do seba narážať. Neprovokuje situácie, nekonfrontuje bývalých partnerov, nezvolil si psychodrámu – nie, on skúsil zaznamenať proces hojenia. Rozhodol sa zachytiť rodinu v okamihu krehkej rovnováhy, resp. túto rovnováhu svojím filmom nastoliť. V tomto sa *Nový život* približuje klasickým *home movies*, ktoré zriedka ukazujú ostré hrany a konflikty, hoci cez ne často presvitajú rôzne problémy.

Olha neuhýba ani pred otázkou prenosu, vplyvu, ba dokonca dedičnosti. Nesnaží sa vytvárať ilúziu súladu. Naopak. Dáva nám pocítiť spodné prúdy, ktoré členov jeho rodiny niekam posúvajú, vlečú, a možno raz aj skrútnu späť v nečakanom víre. To robí jeho film zrelým, ľudským, maximálne presvedčivým a uveriteľným. A zároveň kompozične, dramaturgicky a esteticky takým vyváženým, akým za ostatné dva roky nebol ani jeden slovenský dokumentárny film.

MÁRIA FERENČUHOVÁ

foto: Matúš Olha



záber z filmu *Môj pes Killer*, zdroj: PubRes

Kruh vytvárajú reálni ľudia

Tvárou v tvár Mire Fornay (MF)

Miri, napíšme spolu báseň. Fungovalo by to, ako keď nakrúcaš film: samotný rozhovor by bol nakrúcanie (poskytla by si mi slová) a ja by som z nich potom v „postprodukcii“ vybrala a spojila ich do básne.

KT: Vráťme sa späť v čase. Dokončila si *Líštičky*, prešla si nimi festivaly. Mala si už vtedy námet na ďalší film?

MF: Keď sme boli s *Líštičkami* v Benátkach, už som pracovala na novom filme. Základný príbeh som vyvinula s programom Nipkow. Potom som sa pustila do výskumu a zároveň som robila rešerš lokácií, aby som scenár mohla písať na konkrétne miesta. Popri tom sme začali s prvými kastingami: organizovali sme workshopy pre ľudí, ktorí mali záujem hrať – podľa nich sa tiež upravoval scenár.

KT: Všetky postavy, ktoré vidíme na plátne, sú neherci. Ako si si ich vybrala? Mala si aj viacerých adeptov?

MF: Mala. Adam Mihál, ktorý hrá hlavnú postavu, ma zaujal už na prvom kastingu. Ale všetkým ostatným pripadal až príliš podivný. A keďže to bol prvý kasting, človek sa samozrejme snaží hľadať ďalej. Prešiel rok, našli sme iného adepta. Začala som skúšať s obidvomi. Ako neherci sa navzájom podporovali, vzájomne sa fahali, nebola medzi nimi žiadna rivalita. A tak som si povedala, že ich na prvý deň nakrúcania vezmem oboch. Nakoniec som si vybrala Adama, pretože mal okrem veľkého talentu aj sebadisciplínu a perfektne zvládol pracovný tlak.

KT: Ako prebiehal workshop?

MF: Hrali sme hry, napríklad. S chalanmi, ktorí hrajú skínov, sme robili rôzne improvizácie – napríklad každý mal zahrať to, čím chcel byť v detstve. Tí ostatní hádali a následne vo dvojiciach vstupovali do interakcie. Učili sa tak improvizovať, vnímať jeden druhého. Bola to veľká sranda pre všetkých.

KT: A to, čo vidíme vo filme je improvizácia alebo bola nejaká časť ich hereckej akcie daná?

MF: Film bol s istým cieľom komponovaný, ale im bolo dovolené byť autentickými – v rámci záberu sa mohli voľne pohybovať, neprekážalo mi, keď vychádzali a znovu sa vracali do záberu. Využívali sme to ako zámer. Situácia bola presne daná, tú improvizovať nemohli, ale určené boli len približné dialógy, ktoré neherci ani nečítali – skôr sme sa o nich rozprávali. Miera autenticity vznikala aj v tom, že verili situáciám.

KT: Ak tomu však správne rozumiem, ani jeden z nich nebol skutočný skín...
MF: Nie, to by asi ani nebolo možné – v mladom veku sú v tom skutoční skíni strašne hlboko. Nikto vo filme nehrá samého seba. Vychádzajú samozrejme so svojich charakterov, no nič viac. Samozrejme, na účely výskumu som sa stretávala s ozajstnými neonacistami.

KT: Prijali ňa bez problémov?
MF: Vstup na ich stretnutia bol samozrejme na vlastné riziko. Na jednej strane sú novinári, v strede policajti a na druhej strane mladí pravocvo orientovaní extrémisti. Keby som chcela byť opatrnejšia, mohla som si dať na seba nálepku s označením „novinár“, no pri výskume sa nedá pozerať na objekt zvonka ako v zoologickej. Na druhej strane som sa ani netvárila, že som jedna z nich. Neklamala som nikomu a oni ma prijali. Zaujímalo ich, prečo sa taká jemná ženská – to povedali o mne oni (smiech) – zaujíma o nich. Odpovedala som, že im nerozumiem. Je zvláštne, koľko mladých ľudí verí ešte stále v rasovú segregáciu. Viedli sme o tom dlhé diskusie, ale takisto sme sa bavili o normálnom, každodennom živote. Samozrejme nemôžem s rasistickou ideológiou súhlasiť – nič nerieši a už vôbec nie závažný problém s Rómami, hlavne tými veľmi chudobnými. Pre mňa to nie sú strany, sú to ľudia, s ktorými pracujem. Niektorí veria nebezpečným predsudkom. Ja som sa snažila pochopiť, prečo to tak je.

KT: A prišla si na to?

MF: Adam to veľmi pekne naformuloval. Myslí si, že majorita Slovenska vlastne súhlasí s ideou nerovnosti. Ja súhlasím s ním. Ľudia sa síce nezhodujú priamo s prejavmi extrémistov, ale idea, že sme si všetci rovní, ešte nie je usídlená v našich hlavách – skôr iba v zákonoch. Bohužiaľ je podľa mňa prirodzenejšie sa pýtať, v čom sme rozdielni, ako položiť si otázku, v čom sme si podobní. Samozrejme, teritóriá si budeme chrániť vždy. Všetci sa vydelujeme a tým vydelovaním sa zároveň snažíme niekam patriť. No dostali sme mozog a máme ho používať – nie sme divá zver. Miesto, kde podľa mňa zlyháva spoločnosť, je vo vzdelaní a kultúre. A to je problém.

KT: Vráťim sa k realizácii. Sú scény, v ktorej sa pohybuje hlavný hrdina, tiež autentické? Do akej miery si aranžovala priestor?

MF: Scény sú autentické. Zásahy však boli potrebné – ľudia si totiž doma často pred našim príchodom upratali a vyzdobili interiér, takže sme priestor museli dávať do pôvodného stavu. Napríklad rodina, ktorá sa vo filme modlí, pre nás upravila celý byt. Zdalo sa im, že je príliš jednoduchý. Musela som ich prosiť, nech to všetko dajú späť. A dali to presne, ako to bolo.

KT: Film sa odohráva počas jedného dňa. Hlavné postavy sa schádzajú, rozchádzajú a všetko musí byť presne načasované.

MF: To nás dosť obmedzovalo – našťastie pre príbeh. Postava nemôže prejsť tridsať lokácií v rámci jedného dňa – musela som to teda zjednodušiť a všetko poriadne premyslieť. Pôvodne totiž v scenári boli štyri ročné obdobia, zvädzala ma k tomu krajina. Nemali sme však peniaze na to, aby takáto epopej dopadla dobre a plus som to už toľkokrát videla, že sa mi to nezдалo ako dostatočná výzva. Jeden deň bolo správne obmedzenie, podobne ako neherci.

KT: Obsah filmu je veľmi emocionálny, veľmi silný. Spôsob, ktorým ho rozprávaš, je naopak veľmi studený, tvrdý, sivý. Kontrastom formy a obsahu vzniká napätie.

MF: Áno, aj preto som trvala na marci, hoci sa menilo počasie. Mala som veľmi presnú predstavu farebnosti – nechcela som žiadne tvrdé, výrazné farby, odstraňovali sme veľa červenej, čiernej. Preferovala som skôr sivé prvky. Keď som začala pracovať so svojím tímom, všetci dostali výtvarný vizuál lokácií. Pochopili ho veľmi rýchlo a nemali potrebu niečo nadbytočné pridávať. Ich úlohou bolo skôr vizualitu udržiavať a podporiť ten jednoduchý základ, čo je technicky veľmi náročné. Obraz síce pôsobí dokumentárne, ale museli sme ho „strážiť“.

KT: Aj dlhé zábery bez strihu vyvolávajú dokumentárny pocit.

MF: Kameraman Tomáš Sysel mal pre môj koncept veľké pochopenie a podporu a zhostil sa ho s nesmiernou citlivosťou. Vyzerá to jednoducho, no takto to zvládne iba naozajstný profík. Všetade musel za Adamom chodiť s tridsaťpäťkou na ramene, čo bolo fyzicky veľmi náročné. Zastaveniam, ktoré som v kompozícii vymyslela, sa vlastne veľmi tešil – konečne si mohol dať dolu kameru. Keby sme mali digitál, tak za Adamom chodíme dve hodiny vkuse! (smiech)

KT: Prečo si sa vlastne rozhodla vrátiť k tridsaťpäťke? Nebála si sa toho? Predsa len, šla si pracovať s nehercami...

MF: Ja nie! Všetci okolo sa báli. (smiech) Producent mi hovoril, že ten rozdiel medzi digitálom a filmom okrem mňa nebude vidieť nikto iný. Pre mňa je to však dostatočný dôvod. Mám tridsaťpäťku rada, viem s ňou pracovať lepšie ako s digitálom a filmový materiál filmu veľmi pomohol. Nočné scény sme robili

na Alexu. Nešlo o pekné obrázky, ale moja hlavná idea bola vytvoriť kinematografický film, ktorý má jasný autorský vizuálny rukopis. Bez toho by kontrast s obsahom nefungoval.

KT: V štruktúre filmu príbeh skončí a ty sa vraciaš na začiatok.

MF: Kruh sa umožňuje pýtať, v ktorom momente vznikol konflikt v hlavnej postave, kde sa začína príbeh. Keď sa na konci vrátíme k východiskovému bodu, divákovi je vlastne naznačené, že sa mohol začať v ktoromkoľvek okamihu. Práve toto otvára otázky príčiny a dôsledku, pričom nesmieme zabúdať, že kruh vytvárajú reálni ľudia. A zároveň to robíme veľmi jemne – ide o veľmi otvorený koniec bez morálneho poučovania.

KT: V súvislosti s filmom používaš aj slovo hanba.

MF: Keby som mohla, tak film nazvem Hanba – bol by to dobrý názov. Ale režisér Steve McQueen si tak pred dvomi rokmi nazval svoj druhý film a podľa mňa to vôbec nepotreboval... (smiech) Hanba v *Killerovi* vychádza z rasizmu a je o to absurdnejšia. Je to trochu iný typ hanby, ako keď sa človek hanbí za to, že má veľký nos; i keď je to podobné v tom, že človek s veľkým nosom verí, že by mal mať taký nos ako všetci okolo. Keby ho taký mal, tak by si z neho nerobili posmech a nevydelovali ho. Skrátka by sa začlenil rýchlejšie. Navyše, keď človek svoju hanbu nezvláda a nemá sa s ňou komu zveriť – môže to mať tragické následky.

KT: Dalo by sa povedať, že Marekovým alter egom je práve jeho pes?

MF: Hovorí sa: aký pán, taký pes. Marek cvičí psa, ale jeho tiež niekto vycvičil. Podľa toho, ako je človek vychovávaný, sa aj správa a v istej fáze by mal byť schopný domyslieť dôsledky svojho konania. To, že to nevie domyslieť pes, je v poriadku – je to zvierat. Fakt, že to nie sú schopní domyslieť ľudia, v tom už vidím problém. Keď niekto vychovával Mareka, takisto niečo nedomyslel, no to neznamená, že Marek na svojom konaní nenesie veľký podiel.

KT: Niekoľkokrát si povedala, že peňazí bolo málo. Bola si však s filmom aj na rôznych koprodukčných trhoch alebo v neskorších fázach na Works in Progress prezentáciách. Pomohlo ti to?

MF: Snáď mi to pomôže do budúcnosti, pretože som sa už naučila selektovať. Mnohí z ľudí na marketoch ponúkajú „teplú vodu“. To je aspoň moja skúsenosť. Bolo to spočiatku frustrujúce zistenie: šli sme tam s nadšením, verila som, že to bude ľahké a že nám to pomôže film dofinancovať. Ale s peniazmi prichádza aj strašne veľa kompromisov, ktoré som ja v tomto prípade odmietla robiť. Zvolili sme cestu po úzkom chodníku za malé peniaze.

KT: Film sa našťastie podarilo dokončiť a z MFF Rotterdamu si si doniesla domov Tigra – gratulujem! Ako reagovalo publikum na festivale?

MF: Na diskusiách sa diváci zapájali. Nechápali *Killera* ako slovenský alebo východoeurópsky film, témy v ňom považovali za univerzálne a z toho som sa veľmi tešila. Pri filmoch, kde sa človek troška hrá so spoločenskou realitou, je treba vystihnúť správne načasovanie. To sa nám podarilo.

KT: Pripravuješ niečo nové aj teraz?

MF: *Killera* sme dokončili 21. januára – prišla som do Rotterdamu s ešte teplým DCP v kufri, takže uvidíme. Mám tri nápady. Každý sa líši od toho druhého, musím si premyslieť, ktorý z nich má momentálne najväčší význam realizovať pre mňa ako autorku. Nemôžem zaspáť na vavrínoch.

12 -

slive

záber z filmu *Môj pes Killer*, zdroj: PubRes

Zabiješ - a čo?

Môj pes Killer

r. Mira Fornay, Slovensko, 2013

- 13

položiť otázku hanba v jeho kufri prichádza vždy opatrnejšia.

miesto, kde sa učili vnímať jeden druhého zlyháva zvonku a stále verí. keď sa kruh umožňuje pýtať na objekt, nie sú strany a všetci sa snažíme niekam patriť.

hrali sme hry, tvrdé a výrazné, báli sa kompromisov, vychádzali sme a znovu sa vracali.

čím chcel byť nebude vidieť niekto iný.

KATARÍNA TOMKOVÁ

Mira Fornay sa narodila v roku 1977 na Slovensku, momentálne žije v Prahe. Štúdium réžie na pražskej FAMU ukončila v roku 2002 filmom *Malé nesdelení*. Pokračovala v štúdiu na National Film and Television School vo Veľkej Británii, ktoré v roku 2004 absolvovala krátkym filmom *Alžbeta*. Oba filmy sa zúčastnili na niekoľkých medzinárodných festivaloch. V roku 2009 debutovala celovečerným filmom *Líštičky*, ktorý mal premiéru v sekcii Medzinárodný týždeň kritikov na MFF v Benátkach. *Líštičky* boli úspešné aj na ďalších významných festivaloch počas rokov 2009 a 2010: MFF Pusan, FF Varšava, FF Cottbus, MFF Štokholm, MFF Bratislava, MFF Rotterdam a ďalších. Svoj druhý celovečerný film *Môj pes Killer* vyvíjala v Berlíne pod záštitou programu Nipkow. Projekt sa v roku 2010 zúčastnil na významnom Co-production Markete Berlinale, v postprodukcii bol v roku 2012 prezentovaný na Works in Progress na MFF Karlove Vary a na filmovom trhu Agora v rámci MFF Thessaloniki (odkiaľ si doniesol cenu). Film bol v januári 2013 uvedený vo svetovej premiére v súťaži Hivos Tiger Award na MFF Rotterdam, kde získal cenu Hivos Tiger. Do slovenských kín prichádza 21. marca 2013.

Mira Fornay a Katarína Tomková, foto: TK



Predstavte si slovenský celovečerný hraný film, ktorý znesie porovnanie so súčasnou európskou špičkou. Nie, nie je to chiméra – je tu *Môj pes Killer*, víťaz rotterdamského festivalu. V posledných mesiacoch sa lokálne hranice podarilo úspešne prekonať aj snímkam *Až do mesta Aš* a *Ďakujem, dobre*. Autenticnosť bolo to slovo, ktoré sa s nimi jedným dychom skloňovalo – pri diele Miry Fornay to nie je inak. Zdá sa, že trend zmiešavania fikčného a dokumentárneho sa trvalo usadil aj v slovenskej kinematografii. *Môj pes Killer* dokazuje, že autenticnosť neznamená ospravedlnenie toho, že správanie postáv nie je motivované, prípadne že príbeh je zahľtený množstvom kliše – „veď vieš, je to také ako zo života, neotravuj s logikou, zabudni na uveriteľnosť.“

Už debutové dielo *Líštičky* od Fornay sa vymykalo väčšinovej slovenskej či českej produkcii. Uvedenie na festivale v Benátkach potvrdilo jeho nadpriemernosť, aj keď ohlas medzi laickou aj odbornou verejnosťou bol väčšinou negatívny. Tu sa však nechcem zaoberať tým, do akej miery ovplyvnilo výslednú podobu diela jeho komplikovanejšie produkčné pozadie.

Festival v Rotterdame je jedným z najuznávanejších miest, ktoré oceňujú originálne prvé a druhé nezávislé filmy autorských osobností. O vkuse týchto *programmerov* a porotcov bolo možné presvedčiť sa aj u nás, už niekoľko rokov na Art Film Feste. V jeho programe sa pravidelne objavoval rotterdamský výber, ktorý siahal od Čile po Škandináviu. Čo mali filmy spoločné? Štylistickú čistotu, jasnú koncepciu, hru s divákom a nie nutne vysoký rozpočet – aj na európske pomery. Tvorcovia rákali s istou filmovou gramotnosťou publika a rezignovali na tradičné postupy typu: emócie zásadne zaberáť v detailoch a polodetailoch, motívy správania postáv vyrozprávať v siahodhlých dialógoch s exkurziami do dávnej minulosti. Namiesto toho experimentovali s vytváraním medzier v rozprávaní príbehu či umiestňovali postavy in medias res, bez potreby poznať ich zázemie od kolisky a pohrávali sa s anticipáciou budúcich udalostí. Jednoduché tézy o poznateľnosti sveta nahradili nie-čiernobielym videním. Tie najlepšie ponúkli obohacujúce postrehy o tom, ako žijeme, umožnili stať sa na 90 minút rovnocenným

partnerom tvorcu, dozvedieť sa o jeho videní, myšlienkach – a to všetko bez uzurpovania si súhlasu. Teraz, keď je čas jednou z najcennejších komodít, je to vzácné, pretože podnetov stále pribúda a vyberať si, je čoraz náročnejšie. Výstižná artikulácia je cenná.

Môj pes Killer patrí do takejto spoločnosti. Ak zúžime zorné pole, film Miry Fornay môžeme zaradiť do línie sociálno-observačných drám, ktoré v súčasnej európskej kinematografii najemblematickejšie reprezentuje tandem bratov Dardennovcov. Vyberajú si silné témy, no ich pozícia z odstupu sa vyhýba sentimentálnemu a dojímavému zobrazovaniu. Štýl a rozprávanie ich diel sú funkčne prepojené. Informácie dávajú divákovi tak, že vníma permanentné napätie medzi tým, čo o postavách tuší a tým, čo sa nikdy nedozvie. Pri ešte väčšom zúžení hľadiska sa dá *Môj pes Killer* včleniť do kontextu európskych diel o rastúcom vplyve neonacistických ideí. Debut *Bojovníčky* (aj v slovenskej kinodistribúcii) je aktuálny príspevok k ne-lahkej spoločensko-ekonomickej situácii v postsocialistických krajinách. Východisko z východonemeckej bezvýchodiskovosti a narúšania rodinných väzieb hľadali mladí ľudia v ideologických hnutiach.

Fornay sa v obraze latentnej slovenskej neznášanlivosti a rasizmu dostala na územie, na ktoré sa v slovenskej kinematografii dosahuje skôr výnimočne. Kládie vedľa seba proklamovanie kresťanskej morálky so všetkými jej vonkajšími až jarmočnými atribútmi a súčasne jej zlyhávanie pri aplikácii v každodennom živote. Existuje láska k blížnemu, keď vám nad postelou vo vašom komfortnom stredostavovskom dome visí portrét Jozefa Tisa a na vstupe do krčmy nápis Rómom vstup zakázaný? Fornay postavy nedémonizuje a nekonštruje ich ako figúrky, ktoré sú vybavené registrom všetkých možných negatívnych vlastností. K presvedčivosti prispieva aj skladba protagonistov, prevládajú neherci – režisérkina práca s nimi je vo väčšine scén obdivuhodná, ich výrazy a polohy sa neodlišujú od tých, ktoré predvádzajú profesionálne školení herci. Významovo sa režisérka tak môže priblížiť ku konštatovaniu, do akej miery je zobrazený rasizmus etnickou a do akej miery ekonomickou otázkou.

Na slovensko-českom pomezí je pendlovanie medzi Skalicou

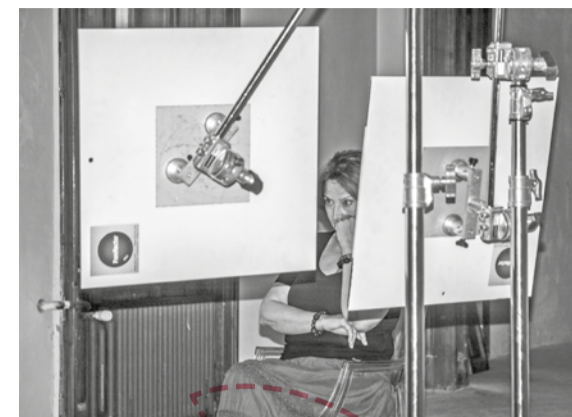
a Hodonínom kvôli lacnejšej ryži a lepšej pracovnej ponuke na dennom poriadku. Režisérka zahľadá krajinu do odtieňov sivej, reč postáv redukuje na základné výpovede, prosby a rozkazy. Ruralitu zvýrazňuje miestnym nárečím. V takomto priestore sa odohrá celkom netypická dráma, v ktorej hlavnú postavu, osemnásťročného mladíka Mareka pozoruje počas 24 hodín. Jeho takmer anticcká odysea vychádza z celkom jednoduchého a zrozumiteľného pôdorysu – má získať podpis od matky, s ktorou on a otec – alkoholik už dlho nežijú, aby mohli predať spoločný byt a vyhnúť sa exekúcii. V strohých dialógoch a o to viac významovo nasýtených obrazoch sa dozvieme, že si Marek kompenzuje chýbajúce rodinné zázemie u partičky neonacistov a jeho jediným verným spoločníkom je pitbull Killer. Matka Marika má rómske dieťa, a to je dôvod, prečo obaja muži odmietajú jej návrhu mesta a rýchle vyriešenie problému s predajom bytu. Vzniknuté situácie vyplývajú takmer existencialisticky z Marekových (ne)volieb. Fornay sa vynájde bez okatej dramaturgie napätých momentov (40-sekundové zábery, dialógy mimo obrazu, absencia detailov a polodetailov) a ukazuje, že prežiť hoci jediný deň je extrémne nebezpečné. Chlapcove emócie sú uväznené v jeho vnútri, na povrchu zostáva len ubíhavý pohľad veľkých očí, ktorý aj v kontemplatívnejších chvíľach odmieta režisérka sprostredkovať divákovi. Frontálne zábery tak pôsobia provokujúco, pretože Marekov svet neustále uniká hlbšiemu porozumeniu – o to drsnejšie vyznieva záver filmu.

Režisérka hovorí o detailnom výskume a rešeršovaní v oblasti, hlásiac sa k tvorivým metódam Mikea Leigha, improvizácii a aktívnom zapájaní predstaviteľov – nehercov na tvorbe dialógov. Jej výsledok je hmatateľný a pôsobivý. Som zvedavá, či sa virtuálny mediálny ošial po rotterdamskom víťazstve prejaví aj do skutočnej vyššej návštevnosti ako na slovenských filmoch v poslednom roku. Príležitosť je tu a ak už nie tomuto kvalitnému filmu, tak potom ktorému inému ju priat.

ŽOFIA BOSÁKOVÁ



foto: Mateľ Králik



Emília Vašáryová počas nakrúcania Slovenského kina, foto: Mateľ Králik

Slovenské kino na televíznych obrazovkách

Slovenská kinematografia v súčasnosti zrejme prechádza najvýraznejšími zmenami v ére samostatnej republiky. Zriadenie Audiovizuálneho fondu systematizovalo financovanie vzniku a šírenia slovenských filmov, začína sa dokonca hovoriť o nástupe novej filmárskej generácie a o rivalite medzi ňou a generáciou predchádzajúcou. Publikum si však cestu i dôveru k novým slovenským filmom stále hľadá pomerne ťažko a posmešné tvrdenia o tom, že slovenský film neexistuje, akoby ignorovali nielen aktuálny stav, ale aj dlhoročnú históriu, ktorú za sebou domáca kinematografia má.

O tom, ako sa filmová tvorba na Slovensku vyvíjala v priebehu rokov, ale aj o tom, ako na jej tradíciu nadväzujú súčasní filmári, hovorí cyklus autorských dokumentov Slovenské kino. Cyklus produkuje spoločnosť Hitchhiker Films, s. r. o., v spolupráci s RTVS, Slovenským filmovým ústavom a Stone Postproduction, s. r. o. V roku 2011 uviedli v prvej etape cyklu šesť snímok, v apríli tohto roku čaká premiéra ďalšie tri.

Jednotlivé filmy s názvami *Duch v stroji* (r. Róbert Kirchof), *Partizáni slovenského filmu* (r. Ivan Ostrochovský), *Kam zmizla slovenská princezná* (r. Dušan Bustín), *Jánošík, vykrádaný superhrdina* (r. Lenka Moravčíková-Chovanec), *Donaha* (r. Diana Fabiánová) a *Slovenská krčma* (r. Peter Kerekes) sa venovali rôznym fenoménom či tendenciám v slovenskej kinematografii. Podľa slov Barbary Janišovej Feglovej, ktorá je spolu s Martinom Cielom autorkou námetu projektu, jeho ambíciou nie je pripomenúť slovenskú kinematografiu v podobe „filmov pre pamätníkov“, ale najmä ako hodnoty, fakty a interpretácie atraktívne predovšetkým pre dnešného diváka. Šesť autorských dokumentov preto nerozoberá jednotlivé obdobia kinematografického vývoja chronologicky, ale každá z častí sa sústreďuje na vytýčenú tému. Diváci tak získavajú napríklad možnosť dozvedieť sa, prečo mýtus Jánošíka na filmovom plátne funguje u každej generácie, kam sa podeli slovenské princezné, alebo prečo v žiadnom domacom filme nemôže chýbať krčma.

„Slovenské kino konzekventne udržiava pri každom diele na dlhometrážnej ploche kreativnú rôznorodosť, výsostne autorský režijný kľúč, pestré a mnohovrstevnaté filmové rozprávanie, a tak predstavuje výnimočný a ojedinelý tvorivý koncept. Druhá séria je plná prevrpení, paradoxov, emócií. Táto kolekcia je opäť autorsky, tematicky aj formálne rôznorodá,“ hovorí o Slovenskom kine 2012 jeho dramaturgička Ingrid Mayerová a prácu na projekte označuje za dramaturgickú lahôdku. „V jednej chvíli sa vrstvía faktografické informácie z dejín či teórie filmu, kreatívna hra s jedinečnými autorskými nápadmi, hľadanie nových súvislostí pri výbere a skladbe ukážok z archívov, vedomé zobrazenie tém v historickom a politickom kontexte. Tu sa dramaturgia nedá obkecať.“

Ako determinovala politická moc našu kinematografiu

Na zvláštny jav lásky a nenávisť politikov k filmu a ešte zvláštnejší postoj umelcov k establišmentu naprieč historickými a politickými peripetiami sa zameriava režisérka a scenáristka Lenka Moravčíková-Chovanec. Prečo všetci politici potrebujú film? Existuje po revolúcii u nás nezávislá filmová tvorba? Prečo filmári s obľubou šifrujú politický postoj do svojich filmov? Film priemietaný v šere kinosály má nevidanú moc. Čo

s ňou? Snímka vznikla v čase, keď dokumentaristka Zuzana Piussi čelila obžalobe zo strany sudkyne, ktorej výpoveď použila v dokumente *Nemoc tretej moci* (2010). V archívnych záberoch sa však režisérka vracia k viacerým mílnikom slovenskej histórie, do čias druhej svetovej vojny, Slovenského štátu, budovania, rozkvetu i pádu socializmu. Komentár v úvode označuje snímku *FILM A POLITIKA – perfídne obdobie* za „film o tom, ako mocní na Slovensku pomocou kinematografie ovplyvňovali to, čo si spoločnosť myslí.“ Darí sa im to dodnes? Televízna premiéra: 10. 4. 2013, Dvojka

Žánrová kinematografia pohľadom (nielen) Petra Michaloviča

Scenáristka Dominika Karasová a režisér Samuel Jaško sa vo filme *SLZY A SMIECH – slzy cez smiech* zameriavajú na emocionálny účinok filmu. Paralely a variácie na to, čo je smutné a čo smiešne v slovenskej kinematografii hľadajú spolu s filozofom a estetikom Petrom Michalovičom, filmármi či protagonistami vybraných snímok. V slovenskej kinematografii nachádzajú slzy zo smiechu, smiech zo žiaľu, výsmech, slzy z bezmocnosti, slzy dojatia či smiech z trápnosti. Pátrajú po fungovaní mechanizmu emócií a jeho využívaní, nezabúdajúc na to, že niekedy sa smiali či plakali aj samotní tvorcovia. Aké emócie na šikmých a zladovatených plochách Vysokých Tatier prežíval pri nakrúcaní *Medenej veže* (1970) Martin Hollý? S čím bojovala Milka Zimková pri nakrúcaní legendárnej snímky *Pásla kone na betóne* (r. Štefan Uher, 1982)? A... „Čo je to ten kokot?“ (*Všetko, čo mám rád*, r. Martin Šulík, 1992) Na hľadanie existencie čistého žánru – komédie alebo tragédie – autori rezignujú, pátrajú po styčných plochách a po prístupe slovenských filmárov a divákov k nim.

Televízna premiéra: 17. 4. 2013, Dvojka

Ženské svety v slovenskom filme

V časti nazvanej *ŽENY – od lásky k hnevu* autorka Zuzana Liová spolu s poprednými filmovými teoretikami, vedkýňami, ale aj tvorkyňami a tvorcami slovenských filmov skúma zobrazenie ženy v nich, často stereotypné a schematické. Cieľom tejto časti cyklu je zamyslieť sa, či slovenská kinematografia ponúka pravdivý, reálny obraz ženy, alebo obraz zdeformovaný mužskou optikou či spoločensko-politickým kontextom. Kde sa za tým všetkým skrýva žena ako ľudská bytosť so svojou myslou, dušou, srdcom? Prečo často končí tragickou smrťou a ako takýto osud svojich postáv vnímajú ich herecké predstavitelky? „Pokiaľ tá žena v každom filme alebo v každej divadelnej inscenácii netrpí a neplače, tak to nie je žena,“ hovorí

nadnesene o údele slovenských dramatických hrdiniek herečka a režisérka Ingrid Timková. Bohatý výber archívnych materiálov, zhŕňajúci obdobie medzi filmami *Varuj...!* (r. Martin Frič, 1946) a *Líštičky* (r. Mira Fornay, 2009), jej slová našťastie niekoľkokrát rázne vyvracia.

Televízna premiéra: 24. 4. 2013, Dvojka

Čoho sa boja slovenskí filmári tvorcovia a ich diváci?

Strach a napätie v slovenskom filme skúma režisér Miro Remo spolu so svojím otcom Mirom Remom st., autorom scenára dokumentu *STRACH A NAPÄTIE o slovenský film*. Spolu s rozhlasovými moderátormi Balážom a Hubinákom, s investigatívnym Ladislavom Chudíkom, mlčiacim mímom Miroslavom Kasprzycem a množstvom filmových teoretikov i praktikov poukazujú na to, čo bolo v slovenskom filme hrôzostrašné a napínave – pred kamerou aj za ňou, v profesionálnych i v amatérskych podmienkach. Formálne film balansuje medzi fikciou a dokumentom, vytvára celok, v ktorom nakrútený materiál o tvorcovch splyva s ich vlastnými dielami a naopak. Otec a syn Removci sa nevyhýbajú ani paradoxom, vznikajúcim, keď tvorca u diváka podnecuje strach, no ten sa smeje, neobchádzajú témy autocenzúrnych obáv, atmosféry strachu v spoločnosti a ich vplyvu na filmové diela.

„Strach a napätie sa nevyskytuje len vo filme, ale má silný presah všade navôkol. V našom prípade vychádza zo strachu o budúcnosť slovenského filmu na pozadí prítomného napätia v celej krajine,“ hovorí o dokumente jeho režisér Miro Remo. „Korupcia, klientelizmus, rodinkárstvo atď. nevedú k ničomu. Prispeli sme tak svojou troškou i my v boji s týmto udomácneným fenoménom, ktorý podľa nášho názoru ničí všetko vrátane slovenského filmu. Umožnil nám to projekt Slovenské kino.“

Televízna premiéra: 30. 4. 2013, Dvojka

Pavel Branko počas nakrúcania Slovenského kina, foto: Mateľ Králik



14 - Slovenské kino v de

Chceli by ste študovať film?

Dá sa nájsť v ponuke slovenských umeleckých vysokých škôl odbor, v ktorom sa prepája praktická a teoretická časť filmového umenia? Správna odpoveď je: áno!

Na Katedre audiovizuálnych štúdií študenti vytvárajú svoje autorské diela, sú v kontakte so súčasnými trendmi a postavami slovenskej kinematografie všetkých generácií. Súčasne majú prístup k rozšírenému poznaniu dejín svetovej kinematografie – od jej začiatkov až po najnovšiu podobu. Rozvíjanie analytického myslenia na seminároch a schopnosti vyjadrovať svoje názory písanou aj ústnou formou je pridanou hodnotou štúdia v období, keď je nevyhnutné vedieť prezentovať svoju prácu v konkurenčnom prostredí.

Úspešní absolventi a absolventky porozprávali o tom, čo sa naučili a ako získané skúsenosti ovplyvnili ich súčasnú žurnalistickú, organizačnú a programovaciu prácu.

Daniel Bernát, šéfredaktor Film.sk

Momentálne pôsobím ako šéfredaktor mesačníka Film.sk. Okrem toho, čo je samozrejme, mi štúdium filmovej vedy poskytlo aj impulz na hľadanie možností publikovania. Boli sme nútení písať, kontaktovať redakcie denníkov a časopisov, dávať o sebe (aspoň trochu) vedieť, čo s odstupom času hodnotím pozitívne. V redakčnom prostredí som napokon aj zakotvil.

Od ukončenia môjho štúdia sa v rámci výučby určite veľa zmenilo a keďže súčasný stav dobre nepoznám, hovoriť o výzvach je ťažké. No v čase slubne sa rozvíjajúceho audiovizuálneho prostredia by sa žiadalo, aby mal tú tvorbu aj kto reflektovať, spolupytávať a komentovať jej podmienky. A tiež by sa zišli odborníci, ktorí sa v čase diskusných fór plných dojmov, skomolených pojmov a predsudkov voči domácej tvorbe pokúsia zvyšovať filmovú gramotnosť.

Peter Konečný, šéfredaktor portálu Kinema.sk

Čomu sa momentálne venujem? Vďaka bohu veľa veciam. Prevádzkujem filmový internetový portál, vyrábam pre SME.sk pravidelnú filmovú reláciu, spolupracujem s Rádiom FM na filmovej rubrike, prednášam v niekoľkých kluboch a školách po celom Slovensku, pripravujem program letného kina SNG a sériu diskusií o stave slovenskej kinematografie, som v programovej rade filmového festivalu Cinematik a aktuálne pripravujem PR pre sériu trinástich nových slovenských dokumentov v projekte Colnica.

Aké impulzy mi poskytlo štúdium na katedre? Prakticky tie, ktoré teraz využívam. Výzvy, ktorým momentálne čelím, sú predovšetkým zostať pracovať vo filmovej oblasti a vymýšľať čo najviac projektov. Spoznať ľudí, ktorých názory sú zaujímavé a hlavne prehlbovať si znalosti z dejín kinematografie a filmovej teórie.

Lubica Orechovská, koordinátorka Bažant Kinematografu

Venujem sa vlastne tak trochu všeličomu. Pred a počas leta dlhodobo dramaturgickej a organizačnej práci pri realizácii projekcií letného kina už desať rokov nesúceho názov Bažant Kinematograf. Spolupracujem pri uvádzaní niektorých slovenských a českých filmov do filmovej distribúcie a popritom s kolegami produkuje a spolupracujeme na príprave niekoľkých zaujímavých filmov.

Študovala som na VŠMU koncom deväťdesiatych rokov, a to odbor, ktorý šiel naprieč dvoma fakultami – divadelnú a filmovú vedu. Za najdôležitejšie, čo mi študijný pobyt na škole dal, považujem asi práve tie impulzy a inšpirácie. Nevedela som presne, čomu sa chcem po štúdiu venovať. Bavilo ma skrátka sledovať a zaujímať sa viac o dobré divadlo a dobrý film. Určite ma na škole vedome aj podvedome ovplyvnilo veľa vecí... asi najviac niektorí pedagógovia, ktorí boli v mojich očiach kapacitou vo svojom odbore a prirodzenou autoritou zároveň. Okrem toho veľa energie od spolužiakov z viacerých ročníkov a odborov. Veľkou výhodou štúdia na VŠMU je, že je vlastne komornou školou, študenti sa poznajú, stretávajú a majú šancu skutočne sa ovplyvňovať. Popritom sme spoločne navštevovali a neskôr začali pomáhať a pracovať pre viaceré filmové semináre a festivaly na Slovensku a v Čechách.

Študovať a skúmať akékoľvek umelecké dielo je zaujímavé a úžasné pátranie. A film nie je výnimkou. Dá sa pri tom do života získať všeličo. A vôbec neprekáža, že možno kvôli neprajnosti kultúry v našej krajine skončí absolvent štúdia filmového umenia v celkom inej sfére. Je dobré vedieť oddeliť to dobré a výnimočné od povrchného a triviálneho. Nielen pri písaní filmovej recenzie.

Pavel Smejkal, programmer Medzinárodného filmového festivalu Bratislava

Ku koncu sa blíži obdobie môjho doktorandského štúdia, ku ktorému okrem iného patrí aj pedagogické pôsobenie. S piatkami sa stretávame na seminári, kde spoločne diskutujeme o otázkach súčasného svetového filmu. Popri škole pracujem pre Medzinárodný filmový festival Bratislava. Zostavujem súťaž dokumentárnych filmov a ako konzultant vstupujem do kreovania programovej sekcie slovenských filmov. Pre viaceré domáce filmové periodiká píšem filmové kritiky, občas tiež rozhovory a iné publicistické útvary. A v hlave nosím niekoľko nápadov, ktoré zatiaľ iba čakajú na realizáciu. Lákajú ma intermediálne prieniky filmu, videa, objektu...

Najdôležitejšie počas štúdia boli celkom iste stretnutia s ľuďmi, ktoré ma inšpirovali a motivovali. Komunita ľudí, ktorí sa na Slovensku profesionálne venujú mysleniu a písaniu o filme, nie je veľká a katedra je jej prirodzeným centrom. A keďže impulzy nemusia byť výlučne intelektuálne, zdá sa mi, že cinefilská vášeň pre film, ktorou som na škole nakazil, je aspoň taká dôležitá ako vedomosti či schopnosť kritického myslenia.

V názve katedry prednádnom filmovú vedu nahradili audiovizuálne štúdiá. Táto úprava je reakciou na dynamické zmeny, ktoré prináša elektronická a internetová éra. Naši študenti sa vo svojich prácach čoraz častejšie venujú počítačovým hrám, virálnym videám alebo problematike CGI (počítačom generovaných obrazov). Slovenské realie ukazujú, že si odbornú reflexiu zaslúži aj proces digitalizácie kín alebo nové distribučné platformy. Pre audiovizuálne štúdiá sú časy, v ktorých žijeme, nesmierne vzrušujúce – porovnateľné azda s nástupom televízie či zvukového filmu.

Maroš Hečko, spisovateľ, scenárista a šéfdramaturg Rádia FM

Momentálne sa venujem Rádiu FM. Stal som sa jeho šéfdramaturgom.

Aké impulzy mi poskytlo štúdium na katedre? Päť rokov som sa mohol naplno venovať filmu. Vidieť dva-tri filmy denne v kinosále. A viesť siahodlhý dialóg s ľuďmi, ktorí mali rovnaké zaniebanie pre film ako ja. Na VŠMU sú na to vytvorené podmienky. Spoznal som zaujímavých ľudí. S mnohými spolupracujem dodnes.

V čom môže byť užitočné takéto štúdium a akým výzvam musí čeliť v súčasnosti? To by si mal asi v sebe zadefinovať každý, kto sa na túto školu ide prihlásiť. A výzvou by mohol byť dobrý slovenský film.

Doplňujúce prijímačky na Katedru audiovizuálnych štúdií FTF VŠMU 5. a 6. júna. Prihláška do 8.5. 2013.

FESTIVAL NOVÁ DRÁMA VALCUJE SÚČASNÁ SLOVENSKÁ TVORBA

Deviaty ročník festivalu Nová dráma/New Drama 2013 predstaví osem súťažných inscenácií hier súčasnej domácej a svetovej drámy z Bratislavy, Martina, Žiliny a Košíc. O tom, kto sa stane víťazom a získava Grand Prix Nová dráma 2013, bude rozhodovať päťčlenná medzinárodná porota v zložení Zuzana Mistríková, Maja Hrišik, Kamila Černá, Martin Ondriška a Tomasz Grabiński.

V súčasnej tendencii uvádzania hier novej drámy v slovenských divadlách dominujú texty domácich autorov. Dokazuje to šesť z ôsmich súťažných inscenácií, ktoré vychádzajú z pôvodných slovenských textov. Ich spoločným motívom je vzťah minulosti a súčasnosti, prenos skúseností z minulosti do dnešného života, ironický pohľad na minulosť. Silnú tendenciu uvádzania domácich autorov podčiarkuje festival aktuálnou témou, tento rok sa Nová dráma/New Drama 2013 sústreďuje na podporu slovenskej tvorby.

Jedným z domácich textov v súťaži je aj *Jánošík 007* Michaely Zakuťanskej, ktorý zinscenovalo Mestské divadlo Žilina. Tvorcovia si posvietili nielen na legendárnu postavu, ale aj jej nasledujúce umelecké spracovania, ktoré sú na Slovensku populárne. Autorské Divadlo SKRAT sa inšpirovalo románom Franza Kafku *Proces* a zaoberá sa (slovenským) justičným absurdistanom. Slovenské komorné divadlo Martin experimentuje s divadelnými žánrami a na divadelné dosky prináša divadelný sitcom Doda Gombára *www.narodnycintorin.sk*, ktorého prvý diel uvidia diváci na festivale Nová dráma. Slovenské osobnosti pochované na martinskom cintoríne v ňom musia riešiť priam existenčnú otázku: kde zložia svoje kosti, keď cez cintorín povedia dialnica...

S podporou domácej tvorby súvisí aj hlavný bod sprievodného programu. Je to konferencia s názvom *Nová dramaturgia, nový dramaturg*, ktorá sa uskutoční 14. a 15. mája v Štúdiu 12 v Bratislave. Konferencia otvára problém transformácie dramaturgie v súčasnom divadle, spracovávanie súčasných tém, vyrovnávanie sa s minulosťou, vytváranie dramaturgickej koncepcie. Vystúpia na nej dramaturgovia zo slovenských divadiel, aj nezávislí tvorcovia. Konferenciu budú viesť dramaturgičky Darina Abrahámová, Miriam Kičiňová a divadelná kritička Dáša Čiripová.

Súčasnou pracovnou časťou programu festivalu je aj master class – seminár pre dramatikov, na ktorom sa budú rozoberať metódy písania divadelných hier. Povedie ho macedónsky divadelný teoretik a teatroológ Goran Stefanovski, ktorý v súčasnosti žije a prednáša vo Veľkej Británii. Divadelný ústav vydal jeho knihu *Malá kniha nástrah, príručka na písanie hier*.

Pre študentov je pripravený kritický seminár, ktorý povedie teatrologička Lubica Krénová. V rámci analýz a kritického hodnotenia inscenácií uvedených na festivale budú spoločne hľadať odpovede na rôzne otázky týkajúce sa žurnalistiky, lingvistiky, metodológie či etiky písania.

Na májovom festivale nebude chýbať tradičný divadelný Trojboj, inscenované čítanie, na ktorom sa predstavia texty finalistov súťaže pôvodných dramatických textov v slovenskom a českom jazyku DRÁMA 2012. Trojboj umožňuje autorom konfrontovať svoj nový, dosiaľ nepublikovaný ani neinscenovaný text s divákmi vo forme inscenovaného čítania, rovnako dáva šancu perspektívnym režisérom prezentovať svoje divadelné videnie.

Počas dlhých divadelných festivalových večerov sa diváci môžu spoločne stretávať v nočnom klube A4 – priestore pre súčasnú kultúru. Festivalové ocenenia sa rozdajú počas slávnostného ceremoniálu v posledný festivalový deň, v sobotu 18. mája, v bratislavskom Mestskom divadle Pavla Országha Hviezdoslava. Dozvieme sa mená víťaza festivalu, finalistov a víťaza súťaže DRÁMA 2012.

Záverom predstavíme festivalu bude špeciálny hosť český Kabaret Kafka z Národného divadla Brno. Spracováva najznámejší list Franza Kafku – *List otcovi*, v ktorom otvára najintímnejšie témy a pomenováva svoj postoj k životu. Spoluautorkou Kabaretu Kafka je Dora Viceníková, ktorá je autorkou oceňovanej hry *Korespondence V+W* o listoch medzi Voskovcom a Werichom.

DÁRIA F. FEHÉROVÁ

programová manažérka festivalu

PROGRAM

PONDELOK 13. 5.

19.00 / Divadlo Aréna
Viliam Klímáček:
Holokaust
r. Rastislav Ballek,
Divadlo Aréna

UTOROK 14. 5.

10.00 / Mestské divadlo P. O.
Hviezdoslava
Dodo Gombár:
www.narodnycintorin.sk
r. Dodo Gombár, Slovenské
komorné divadlo Martin

19.00 / Mestské divadlo P. O.
Hviezdoslava
Ján Rozner / Peter Pavlac:
Sedem dní do pohrebu
r. Lubomír Vajdička,
Slovenské komorné divadlo
Martin

22.00 / A4 – nultý priestor
**Ján Šimko: Steel my
heart (túlame sa nocou
požieraní ohňom)**
r. Ján Šimko, OZ Tucet
a SPOTS

STREDA 15. 5.

19.00 / SND, nová budova
Anna Jablonská: Pohania
r. Marián Amsler, Činohra
Slovenského národného
divadla

22.00 / A4 – nultý priestor
**Proces procesu procesom
(Pôjdeš do basy? Hajzell!)**
r. Dušan Vicen, Divadlo
SKRAT

ŠTVRTOK 16. 5.

19.00 / Štúdio 12
Simona Semenič:
Schalanovsk
r. Adriana Totiková, Štúdio
12 – štúdio pre novú drámu

PIATOK 17. 5.

19.00 / Mestské divadlo
P. O. Hviezdoslava
Michaela Zakuťanská:
Jánošík 007
r. Ján Luterán, Mariana
Đurčeková, Mestské
divadlo Žilina

SOBOTA 18. 5.

19.00 / Mestské divadlo
P. O. Hviezdoslava
**Slávnostné odovzdávanie
festivalových cien**
**Franz Kafka, Daniel
Špinar, Dora Viceníková:**
Kabaret Kafka
r. Daniel Špinar, Národné
divadlo Brno – Divadlo
Reduta (ČR)



Záber z filmu *Burst City*

MOTORKY, MUTANTI A KOVOŠROT

styčné body japonskej cyberpunkovej kinematografie

Pre notorický a zo všetkých možných uhlov pohľadu definovaný pojem *cyberpunk* je najdôstojnejšie označiť ho za mŕtvu. Od začiatkov novej vlny sci-fi, cez romantické hnutie, ktoré postupne opustilo literatúru a stalo sa akousi formou estetického kánonu, až po rozplynutie sa do nekonkrétnej, bol cyberpunk jednou z domén kontrakultúry konca 20. storočia. Poučkou pre nový vek sci-fi sa stalo *High-Tech vs low-life*.

NEBO NAD JOKOHAMOU

Nová vlna uvažovania nad budúcnosťou vyšla z obáv. Hyperbolizovala nástup technológií, ktoré si človek až príliš pustí k telu, zrýchľovanie doby, pokus o studenú vojnu vo vesmíre a pocit odcudzenia zabalený do Reaganizmu. Dej opustil pompéznosť *space opery* a bol podľa vzoru Hammetta¹ vrhnutý naspäť na Zem, ktorej vládnu megakorporácie a zvyšok obyvateľstva skôr vegetuje ako napreduje. Výhodiskovou literatúrou boli detektívky drsnej školy, burroughsovské halucináčne fragmenty a paranoidné vízie P. K. Dicka. V polovici 80. rokov prerástla skupina autorov píšucich (už zadefinovaný) cyberpunk do „hnutia“. Zástupným dielom sa jednohlasne stal *Neuromancer* W. Gibsona, kde sa nachádzajú všetky rekvizity, pocity, ale aj prešľapy raného (a svojim spôsobom idealistického) obdobia cyberpunku.

Sme ELEKTRONICKÉ MOZGY
skupina rebelov s otvorenou myslou.
Cyberpunkeri.
Žijeme v Kyberpriestore,
Sme všade, nepoznáme hranice.²

BUDÚCNOSŤ JE STARÁ

Cyberpunk sa okrem literatúry, hudby, počítačových hier, či architektúry prirodzene uchytil aj vo filme. Prelomové filmy *Alien*, *Terminator* a najmä *Blade Runner* zobrazili budúcnosť ako opotrebovanú prítomnosť. Technológia prestáva slúžiť a stáva sa problémom číslo jeden. Cyberpunk sa vo svojej najčistejšej podstate vo filme ohrial iba na chvíľu a sci-fi filmy začali cyberpunk nechcane parodovať, resp. si z neho brali iba trblietavé hackerské rekvizity, „cool“ postoj a iné ľúbivé výrazové prostriedky. V literárnej podobe si zachoval ešte akú takú dôstojnosť: na prelome tisícročí vznikol postcyberpunk... alebo také niečo. Dnes si to už môže každý zadefinovať sám.

JAPONSKÝ PUNK, JAPONSKÉ MOTORKY

Kým si západný svet hovel v snívaní o elektronických ovečkách, v Japonsku si cyberpunk prešiel podobnými peripetiami. Na rozdiel od USA a Európy sa cyberpunkový film zrodil nie z literatúry, ale priamo z hudby. Preto je aj oslobodený od vysvetľovania súvislostí a príčin a divákovi nič neulahčuje.

Japonský punk 80. rokov nemusel chodiť po inšpiráciu ďaleko. Krajina začala doplácať na ekonomickú bublinu a ťaživá atmosféra nedávnej masívnej výstavby industriálnych komplexov prerástla do odcudzenia. Japonské veľkomestá naberali až príliš reálne kontúry chaotických megalopolisov budúcnosti ospevovaných v raných cyberpunkových dielkach.

Prvým režisérom, ktorý sa rozhodol zachytiť vtedajšiu atmosféru, bol Sogo Išii. Jeho nízkorozpočtové 8 mm filmy sa často točili okolo nespútananej anarchie, motorkárskych gangov a samozrejme punkových kapiel. Podobne ako undergroundoví hudobníci, aj Išii musel tvoriť s obmedzeným rozpočtom. Do-it-yourself estetika sa mu stala jediným východiskom, uhladenosť a precíznosť musel nahradiť surovosťou a autenticitou. Postoj japonského undergroundu dokonale dokumentuje práve jeho *Burst City* (1982) – punkrockový muzikál plný gitár, motoriek, neónov a bezohľadného násillia. Film je zasadený do nekonkrétnej postindustriálnej budúcnosti a príbeh o súboji dvoch motorkárskych gangov plní funkciu nevyhnutnej kostry. Zvyšok deja sa skladá z koncertných vystúpení punkových kapiel 80. rokov (The Stalin, The Roosters a The Rockers) a prehliadky rôznych druhov pouličného násillia, všetko na vlnu všadeprítomného japonského punk-rocku. Neuhladené zábery a ručná kamera, ktorá je často doslova ušľapovaná davom, vytvárajú dojem, že *Burst City* je skôr dokument na spôsob *Godspeed You! Black Emperor*,³ akurát nakrútený v Tokiu budúcnosti. Tam, kde *Blade Runner* aspoň trochu vysvetľuje, prečo a ako spoločnosť dospela do opisovaného štádia, *Burst City* bez zbytočného filozofovania ukazuje, kde sa práve nachádza.⁴ Hoci zostal *Burst City* divácky takmer nepovšimnutý, podarilo sa mu v tomto smere ovplyvniť ďalšie generácie japonských režisérov a ukázať im cestu, ktorou sa vedome, či nevedome vydali.

VYTVORIL MA DR. LOO

*Neboj sa, všetko bude v poriadku.
Len sa tvár, že vieš čo sa deje.
Nič tu nedáva zmysel – presne ako v živote.
Nenechaj sa zmiast pocitom falošnej reality.
Chápeš, nie?**

Išiiho bezprostredným nástupcom sa stal Šigeru Izumija, ktorý tiež pochádza z hudobnej scény. Na *Burst City* spolupracoval ako hlavný architekt, a preto bolo pre neho prirodzené zasadiť svoj film *Death Powder* (1986) do podobného prostredia. Na

rozdiel od Išiiho sa rozhodol pre rozvinutejší príbeh a prišiel s ďalšími motívmi charakteristickými pre japonskú cyberpunkovú kinematografiu. *Death Powder* jej v prvom rade dal infekciu.

Všetko sa točí okolo stráženia Guernicy, androida ženského pohlavia. Guernica je výsledkom nekonkrétneho biologického experimentu a dokáže z úst vychrstnúť smrteľný prach, čo v jednej chvíli aj urobí. Prach preniesie zasiahnutého strážcu do inej reality, kde sa spolu s ním dozvedáme o pozadí celého experimentu. Po návrate do „nášho sveta“ sledujeme bolestivú mutáciu, prerod človeka na nekonkrétny žľazovitý objekt, ktorý je síce obdarený maximálnym rozšírením vedomia, no jeho telo nie je schopné normálneho života.

Death Powder takýmto spôsobom predučil jeden z najväčších rozdielov medzi západným a východným konceptom cyberpunku. Kým euroamerická vetva opisuje proces, kde sa človek technológiám postupne a dobrovoľne odovzdáva, japonská vetva zobrazuje technológie ako niečo, čo na človeka bezdôvodne útočí a nekompromisne ho znásilňuje.⁶ Spomínaný high-tech (vs. low life) je nahradený civilizáčnym odpadom. Preto sa aj väčšina nasledujúcich filmov odohráva prevažne v opustených továrenských halách a postindustriálnych prostrediach. Japonský cyberpunk ponúka bezprostrednú skúsenosť, na svet sa díva optikou postáv, pre ktoré je (z nášho pohľadu) obrátený rebríček hodnôt samozrejmostou.

„Night City bol ako nepodarený experiment v oblasti sociálneho darwinizmu navrhnutý znuđeným vedcom, ktorý stále drží prst na tlačidle rýchleho pretáčania.“

W. Gibson, *Neuromancer*

TETSUO: IRON MAN

Čistú esenciu japonského cyberpunku nájdeme o niekoľko rokov neskôr, vo filmoch Šinju Cukamota. Jeho *Tetsuo* séria ponúkla celkom nový pohľad na vznikajúci žáner. Najdôležitejším posunom je zasadenie deja do prítomnosti a úplné zbavenie sa akýchkoľvek sci-fi rekvizít (prístroje, androidi, futuristické zbrane). Cukamotov prvý dlhometrážny film *Tetsuo: Iron Man* (1989) sa síce odohráva v Tokiu (resp. v odľahlých industriálnych častiach Tokia) a tiež opisuje bolestivú premenu ľudského tela na robotického netvora, no zámerne používa iba to, čo bolo koncom 80. rokov k dispozícii. Za použitia vysoko kontrastného 16 mm filmu ukazuje, že všetky negatíva postindustriálnej spoločnosti sa stávajú realitou už dnes.

16 -
Sute



Záber z filmu *Iron Man*

Tetsuo: Iron Man úplne popiera high-tech a nahrádza ho takmer nepoužiteľným odpadom, ktorý zrazu oživa a ako rakovina vyrastá priamo z tela. Cukamoto akoby nezaujímal svet megakorporácií a neohrozených hekerov. Tematicky čerpá viac z body hororu Cronneneberga (*The Fly*, *Videodrome*) a Lyncha (*Ereaserhead*, *Elephant Man*) ako z kontemplatívosti *Blade Runnera*. Dokonca ani jeho hlavné postavy nie sú ničím výnimočné. Namiesto punkrockových superhrdinov, neohrozených motorkárov, či kybernetických žoldnierov sa rozhodol pre obyčajného úradníka, ktorého najvýraznejšou vlastnosťou je jeho bezmocnosť čokoľvek zmeniť. Dej je ešte viac minimalizovaný a roztrieštený. Väčšina filmu opisuje život mladého páru po zrazení (a zbavení sa tela) neznámeho človeka s bezbrehým fetišom pre kovový odpad. Úradník začne trpieť nočnými morami, kde ho jeho priateľka naháňa po podzemných chodbách s chápadlom z kovového odpadu namiesto ruky, pričom sa v „reálnom“ svete mení na netvora. Z tela mu vyrastajú hrdzavé trubky a dróty, ich sexuálny život sa mení na surový akt násillia, najmä keď sa jeho penis zmení na obrovskú vibrujúcu vrtačku. U Cukamoto je medzi sexualitou a násillím veľmi tenká hranica, oba tieto pudy totiž majú veľmi blízko k zneužívaniu. Na horor príliš bizarný, na pornografiu príliš nekonvenčný *Tetsuo* vnútil japonskej kinematografii šokujúcu zmenu.

Cukamoto sa k *Tetsuo* vrátil dvakrát. V roku 1992 pokračovaním *Tetsuo: Body Hammer*, kde ešte viac rozvinul témy obsiahnuté v prvom filme a po takmer dvoch dekádach tretím pokračovaním *Tetsuo: The Bullet Man*, ktorý je nakrútený v angličtine a svetovú premiéru mal v roku 2009 na MFF v Benátkach. Medzitým sa Cukamoto ponoril do konvenčnejších žánrov (triler, vzťahová dráma), kde sa venoval viac či menej podobným témam, ktoré načrtnol vo svojej rannej tvorbe. Cukamoto zároveň dostal japonský cyberpunk spolu s dielami svojich predchodcov na mapu sveta.

964 PINOCCHIO

Jedným z posledných režisierov, ktorí obohatili japonský cyberpunk, bol Šozin Fukui. Začínal ako asistent réžie na Išiho a Cukamotových filmoch, čo mu dalo dosť dôvodov, aby ponúkol svoj výklad nového žánru. Fukuiho prvý film *964 Pinocchio* (1991) sa vracia ku témam nelogických experimentov s ľudským telom podobným *Death Powder*, no zároveň objavuje nové spôsoby, ako zotročiť. Kým kontaminácia mäsa kovovým odpadom kladie otázku, kedy prestáva byť telo ľudské, Fukui sa zameriava na stratu identity po zotročení mozgu.

Pinocchio je produktom neznámej korporácie, ktorá mu vymazala pamäť a urobila z neho sexuálneho otroka. Keď už nie je schopný mať erekciu, je svojím majiteľom vyhodnený na ulicu, kde bezcieľne blúdi a nevie sa zaradiť. Prichýli ho Himiko, dievča s podobným osudom a učí ho opäť rozprávať a pomáha mu nájsť nové miesto v tomto svete. Opäť sa vracia do Tokia, no prostredie už nemá charakter geigerovskej industriálnej gotiky a dej sa odohráva na bežnej ulici, v podchodoch metra a kanáloch. Absencia pamäti, či iné mozgové anomálie u postáv majú za následok rovnako šokujúci dej a utrpenie jednotlivca je tu okrem rôznych psychedelických útokov sprostredkované nie oživeným šrotom, ale práve ďalšími postavami. Technologickým odpadom sa v tomto prípade stáva sám človek. Rovnaký prístup zvolil Fukui aj vo svojom druhom filme *Rubber's Lover* (1996), kde sa z ľudí stávajú pokusné zvieratá, mučené novými drogami, alebo úpravou mozgu priamym prepojením s počítačom. Násillie spôsobené technológiami Fukui priblížil realite najviac zo všetkých spomínaných režisierov.

STOP-JAP

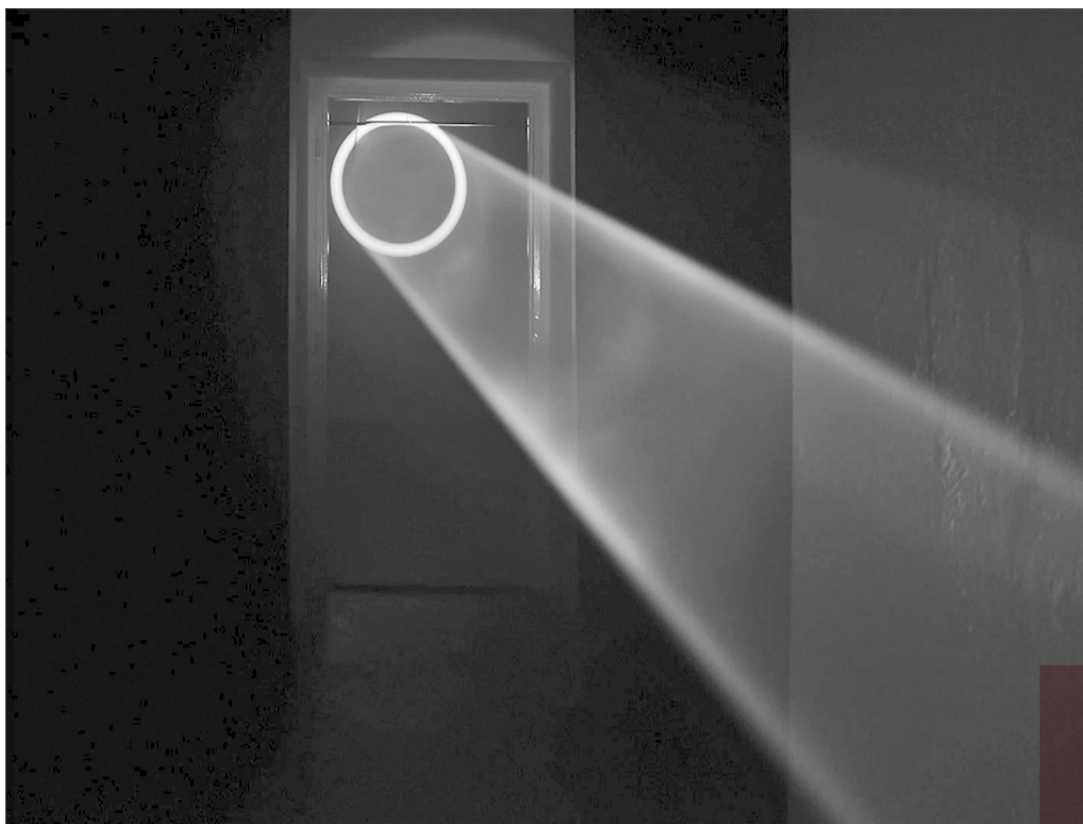
V polovici 90. rokov 20. storočia sa japonská cyberpunková kinematografia dostala do podobnej slepej uličky, ako cyberpunk vo všeobecnosti. Pôvodní, či noví režiséri v žánri buď z pohodlnosti zakotvili a na drobné výnimky⁷ nakrúcali nevýrazné variácie na *Tetsuo* či *Pinochia*, alebo sa nechali strhnúť čisto hororovými prvkami a živili divákov obskúrnymi zmesami krvi, samurajstva a pornografie (*Hellevator*, *Tokyo Gore Police*, *Machine Gun Girl*).

Japonský cyberpunk sa už od svojho vzniku ponoril aj do oceánu anime, ktoré mu ponúklo možnosť vyjadriť sa oveľa pružnejšie. Z tejto pozície sa mu aj lepšie hral ping-pong so svojím euroamerickým protikladom. Táto vzájomná inšpirácia sa prejavila napríklad aj v „postcyberpunkovej“ tvorbe W. Gibsona, ktorý postavil svoj dej okolo hľadania zdroja neznámeho virálneho videa v románe *Pattern Recognition*, kde hlavnú postavu privedie pátranie aj do otaku⁸ komunity v srdci Tokia. Podobným spôsobom sa originálny koncept cyberpunku stal akýmsi ideálom minulosti. Alebo práve naopak – realitou.

- 1 Dashiell Hammett, autor drsnej školy, ktorého Raymond Chandler v eseji *Simple art Of Murder* označil za inovátora, lebo vrátil vraždu zo skleníkov viktoriánskych usadlostí naspäť na ulicu – kam naozaj patrí. Hammetova *Krvavá žatva* (1929) svojím konkrétnym a surovým rozprávaním tiež prispela ku tónu raného cyberpunku.
- 2 In: *A Cyberpunk Manifesto*, Christian As. Kirtchev (1997), Text, ktorý sa pokúsil cyberpunk definovať, no mesiášsky tón mu skôr ublížil ako pomohol. Podobnú medvediu službu cyberpunku urobil Billy Idol, nie veľmi vydareným pokusom o koncepčný album *Cyberpunk* (1993).
- 3 *Godspeed You! Black Emperor* (1976), r. Micuo Janagimači, dokument o agresívnom motorkárskom gangu Black Emperors
- 4 Oba filmy boli uvedené do kín v roku 1982.
- 5 Sekvencia „DR. Loo Made Me“ z filmu *Death Powder*, kde šialený vedec Dr. LOO tesne potom, ako dohrá na elektrickej gitare, začne protagonistovi vysvetľovať, kde sa práve nachádza a o čo vlastne ide
- 6 Oba pohľady na cyberpunk vo filme spojilo anime Kacuhira Otoma *Akira* (1988), adaptácia rovnomenného manga komiksu. Neónové Tokio podobné Los Angeles 2019 je síce uhladenejšie ako *Burst City* a príbeh nie je rozbitý na fragmenty ako *Death Powder*, no motorkársky gang Bósózoku, kam patrí hlavná postava Tecuo a jeho ľudské mäso infikované káblami dávajú jasne najavo svoju inšpiráciu. *Akira* tak na jedno podanie spopularizovala anime pre USA a Európu, posunula štafetu citácie ďalej a zároveň pripravila pôdu pre zlatý vek japonského cyberpunkového filmu.
- 7 *Electric Dragon 80.000V* (2008), r. Sogo Iši. Oproti hororovým tecuo-prvkom vizuálne uhladenejší a komiksovo ladený súboj medzi elektrinou nabitým „Dračím okom“ Morrisonom a „Bleskovým“ Buddhom, ktorý sa odohráva na strechách veľkomesta v spleti bzučania televízneho signálu a praskaním výbojov vysokého napätia.
- 8 Japonské označenie pre ľudí, ktorí majú obsesiu pre anime a mangu.

Bezpredmetný film

Rozhovor s umelcom a kurátorom
Viktorom Takáčom



Bezpredmetný film, foto: Viktor Takáč

18 -

Poza

Galérie TIC (Turistického informačného centra) v Brne tvoria tri výstavné priestory s odlišným výstavným programom: Galerie U Dobrého pastýře, Galerie mladých a Galerie Kabinet. Už dlhšie sledujem výstavný program týchto priestorov, ktoré by si často zaslúžili viac pozornosti. Na jeden z ich projektov sa dôkladnejšie pozrieme v budúcom vydaní Kinečka, do ktorého pripravujeme rozsiahlejšiu správu o práci kurátora Martina Mazanec a jeho projekte Křehké kino. Teraz ma tam však veľmi zaujala výstava s názvom *Bezpredmetný film*, realizovaná v priestoroch Galerie U Dobrého pastýře tento rok v marci.

O výstave som sa dozvedela od jedného z vystavených umelcov – Tomáša Moravca. *Bezpredmetný film* opisal ako zážitkovú výstavu, kde kurátor značne zasahoval do vystavených diel, a vyslovene z nich dizajnoval priestor. Jeho opis výstavy ma natoľko zaujal, že som sa rozhodla položiť niekoľko otázok kurátorovi a autorovi koncepcie – Viktorovi Takáčovi (VT). Viktor Takáč je mladý multimediálny umelec, ktorý končil minulý rok na AVU v Prahe. A dočasne si vyskúšal úlohu kurátora vo svojom projekte *Bezpredmetný film*, asistenta kurátora mu robil už spomínaný Martin Mazanec.

GP: Ako by si v krátkosti opísal výstavu *Bezpredmetný film*, jej koncepciu, výber autorov a rozmiestnenie v priestore?

VT: Výber vystavených diel slúži ako materiál na priestorové delenie výstavy. Výstava má charakter svetelnej hry a vizuálnej kompozície, ktorá sa stráca a vyjavuje v hmle, kde je možné v niektorých chvíľach zbadat abstraktné obrazce, text, alebo vzducholoď. Celá inštalácia je zahalená do tmy, ktorú narušujú len lúče jednotlivých projektorov a svetlo odrazené stenami zahradených projekcií.

GP: Ako vznikala koncepcia výstavy *Bezpredmetný film*?

Vychádzal si pri jej vymýšľaní z diel svojich rovesníkov, ktoré si zostavil dokopy, alebo si od začiatku išiel po danej téme?

VT: Na začiatku bolo uvedenie si spoločných výrazových tendencií niekoľkých autorov, ktoré sa mi zdali dostatočne silné na usporiadanie spoločnej výstavy. Väčšinou išlo o kamarátov z rôznych odborov a fakúlt – animácia, CAS, FAMU, AVU. Už dlhšie to viselo vo vzduchu, bolo len otázkou času, kedy to praskne. Jednotliví autori boli už skôr prezentovaní v rozličných kontextoch – od verejných prezentácií cez festival animovaného filmu, kinosálu, po umiestnenie v galerijnom blackboxe. Každý z uvedených autorov sa aspoň raz vo svojej tvorbe dotkol bezpredmetného zobrazenia v určitej forme. Či

to bol Martin Bůřil a jeho Monoskop – animácia, v ktorej sú prerušené cesty k zdrojovým súborom, kde zostáva len pohyb zástupných monoskopických útvarov, Krystof Pešek a jeho matematicky generované sústavy bodov, Tomáš Moravec a jeho projekcia nejasného motívu v hmle, či projekcia Romana Štetinu zaznamenávajúca aktivitu filmového ruchára. Uvedení autori sa až programovo vymedzujú voči možnostiam filmu rozprávať príbehy alebo naopak na tieto príbehové mechanizmy poukazujú; v podstate ma zaujímalo, či sa dá z tohto pomerne úzko vyprofilovaného výberu prác a tendencií vytvoriť inštalácia a interpretačne sa rozširujúci priestor.

GP: Vystavené diela neboli ani zďaleka také bezpredmetné. Je bezpredmetným filmom z názvu celá výstava?

VT: Otázkou je, čo označuješ za vystavené diela. Jednotlivé videá sú vlastne inštalácie narušené, nekompletné. Sú buď schované za zástenou, uväznené v objektoch, projekciám chýba záhytná plocha – projekčné plátno. Nie je jasné, čo je vlastne vystaveným artefaktom a kto je jeho autorom. Osobne vnímam architektúru výstavy ako abstraktnú kompozíciu niekoľkých entít so vzájomnými vzťahmi, ktorá je zastavená v čase.

GP: Výstava bola podľa sprievodného textu tvojou prvou skúsenosťou v role kurátora. Zmenil sa tvoj prístup pri práci s odlišným „materiálom“, vedel si takto zmeniť svoju úlohu?

VT: Teraz si sa trafla. Najväčšou skúsenosťou pre mňa bola práve tá neschopnosť z roly umelca vyskočiť. Keď by som si pre seba v rámci výstavy hľadal nejakú rolu, bola by to predstava filmovej klapky.

GP: K dielam na výstave si pristupoval radikálne. Ja ako kurátorka by som len ťažko presviedčala umelcov, aby pristúpili k takýmto zásahom do autonómie ich diel. Mohol si túto výstavu spraviť takto vďaka tomu, že vystavení umelci sú tvoji kamaráti? Trúfol by si si na takúto úlohu aj pri práci s umelcami, ktorých by si predtým nepoznal?

VT: Možno trúfol, ak by nepišli na vernisáž. Myslím, že áno. Záleží na vízii a dobre obhájenom zámere. Musím však povedať, že ma bezúhonnosť a prejavovaná dôvera vystavovaných umelcov prekvapila. Vzhľadom na to, že prizvaní autori pochádzali z odlišných kontextov a rôznych oblastí prístupu k filmu, bolo zaujímavé pozorovať, ako sa s touto lekciami sebazaprenia vyrovnávajú.

GP: Je dôležitejšie celkové vyznenie výstavy než mentálny priestor pre jednotlivé diela?

VT: Ten pomer nedokážem rozhodnúť. Ponúka sa odpoveď, že všetko by malo byť v rovnováhe a zároveň okorenené kontrastmi. Baví ma na niektorej z Malevičovych suprematických kompozícií červený štvorec svojou farbou, alebo tým, že keby nebol červený vypadáva zo vzťahu k ostatným predmetom na obraze, a tým by som si ho skoro ani nevšimol?

GP: Sú českí kurátori málo odvážni? Chcel si im to trochu „ukázať“?

VT: Na túto otázku si netrúfam odpovedať. Rola kurátora ma niečím veľmi fascinuje. Asi trochu školáckou predstavou upozadenej nadroly, ktorej úlohou je hľadať nepopísané miesta v priestore medzi odosobneným štruktúrnym nadhľadom a osobným prístupom. Všeobecne mám pocit, že sa tu vzájomne – kurátori a umelci – málo hneváme. Mám na mysl takto zdravé hnevanie, pri ktorom vyplávajú na povrch aj iné než osvedčené riešenia.

GP: Budeš ďalej kurátorom?

VT: Asi opäť v rámci kurátorskej spolupráce. Martin Mazanec – môj asistent v tomto projekte – ma hneval výborne.

GP

<http://viktortakac.cz>

<http://galerie-tic.cz>

Ryža v anglickom parku

Ťažko sa posudzuje, či **Sakarín Krue-on** patrí k tým najlepším autorom súčasného thajského vizuálneho umenia. Zdroje v anglickom jazyku neposkytujú práve najlepší prehľad o tamojšej scéne, a zorientovať sa bez priameho kontaktu s thajskými umelcami a ich dielami sa samozrejme nedá.



Sakarín Krue-on: Terraced Rice Field Art Project, Kassel, 2007. Foto: archív autorky

Na túto tému dokáže pobaviť článok na Wikipédii o súčasnom thajskom umení, ktorý menuje zopár mien z národných pavilónov na benátskom bienále, no v prípade ďalšej svetoznámej prehliadky umenia – Dokumenty v Kasseli, spomína len, že sa tam súkromnému sektoru podarilo „pretlačiť“ v roku

2007 dve thajské mená. Kto vlastne boli títo umelci, sa z článku nedozviete. Jedného z nich sa mi vo výstavnom katalógu najšť vôbec nepodarilo. Dielo toho druhého bolo pre mňa tým najzásadnejším, čo som na Documente v roku 2007 videla. A keďže som chcela zareagovať na aktuálnu tému Kinečka a tiež sa trocha „dovzdelať“, rozhodla som sa, že napíšem o Sakarínovi Krue-onovi, jedinom thajskom umelcovi, ktorého trocha poznám, a na jeho dielo som si dokázala spomenúť aj po šiestich rokoch.

Nakoľko sa súčasné umenie v Thajsku odlišuje od trendov v Európe, nie je vôbec jasné. Niektoré lokálne špecifiká sa majú nájsť hneď na prvý pohľad – v spracúvaných témach sa často objavuje odkaz na tradičnú thajskú kultúru a náboženstvo. A to je presne to, čo očakáva európska scéna od umenia z východu – umenie nasledujúce západné postupy konceptuálneho myslenia, a zároveň trocha exotické témy, motívy a ich spracovanie. Sakarín Krue-on (1965) je v tomto zmysle výborným exportným artiklom. Svoje diela orientuje na témy, ktoré sa viažu k jeho thajskému pôvodu. Vďaka účasti na niekoľkých veľkých medzinárodných prehliadkach umenia je v Európe zrejme najznámejším thajským umelcom (a na rozdiel od ďalších thajských umelcov sa o ňom dá nájsť veľa informácií v Angličtine). Pochádza z Mae Hong Son, malého mestečka na severozápade Thajska. Študoval na Silpakornskej univerzite v Bangkoku, kde v súčasnosti pôsobí ako vedúci Oddelenia thajského umenia. Jeho site-specific inštalácie, videá a objekty využívajú tradičné techniky a žánre thajskej maľby, lokálne mýty a symboliku farieb. Irónia a kritika jeho diel smeruje k paradoxom súčasnej spoločnosti, najmä materiálnej orientácii Thajska, kde je hlavným náboženstvom budhizmus so svojou nemateriálnou filozofiou.

Teraz spravím malú odbočku a vrátim sa k môjmu zážitku s jedným dielom Sakarína Krue-ona. Je jeseň v roku 2007, slnečný deň, a ja kráčam do kopca v nádhernom anglickom parku z 18. storočia v nemeckom Kasseli, smerom k zámku Wilhelmshoehe, ktorý v súčasnosti slúži ako galéria. Tu má byť inštalovaná veľká časť známej medzinárodnej prehliadky súčasného umenia Documenta. Monumentálna baroková architektúra zámku, orientovaná na stredovú os uprostred svahu s priehľadmi do hornej aj dolnej časti zámku, však akoby stála na nedokončenom stavenisku. Namiesto anglického trávnikára sa vo svahu pod zámkom nachádza niekoľko navrhovaných výkopov zeminy. Keď prídem bližšie, medzi výkopmi nachádzam terasy s plytkou stojacou vodou a rastúcou ryžou. Že je to ryža, však nemusí byť bežnému európskemu návštevníkovi bez predchádzajúceho kontaktu s ryžovými poľami vôbec jasné. Na prvý pohľad je to skôr vyslovene brutálny a necitlivý zásah do romantického európskeho parku. Až popíska umiestnená vedľa terasy objasní autora a názov diela – Sakarín Krue-on: *Terraced Rice Field Art Project*. Teraz je už definitívne jasné, že nejde o organizátormi podcenenú prípravu okolia galérie na prehliadku; je to monumentálne gesto súčasného umenia. Počas trvania prehliadky tu vznikli skutočné ryžové polia, o ktoré sa celú sezónu stará tím poľnohospodárskych pracovníkov. Nie je to teda len statická inštalácia, ale akcia presunu celého prostredia. Umiestnenie v parku bolo zvolené takmer geniálne. Nad zámkom sa nachádza ďalšia časť parku s barokovou sochou Herkula a obrovskou kaskádovou fontánou pod ním – ryžové terasy teda opakujú krajinnú situáciu z druhej strany zámku. Na jednej strane tradičná technológia mokrého pestovania ryže, na ktorú sú odkázané milióny ľudí, najmä v Ázii, na druhej strane európska parková úprava, pôvodne určená pre úzky okruh aristokratických obdivovateľov. 3 200 štvorcových metrov obrábaného ryžového poľa prináša do nemeckého Kasselu celkom inú realitu, a takmer surovo ju konfrontuje s lokálnym prostredím. Druhé Krue-onovo dielo v Kasseli v roku 2007 je tiež konfrontáciou s ázijskou kultúrou. Kriedová maľba s názvom *Nang Fa* (Anjeli) na stenách

schodiska v kasselskej Novej galérii je tradičným thajským motívom, ktorého materiálne spracovanie zdôrazňuje proces „miznutia“ zo steny galérie. Medzi ďalšími súčasnými dielami prekvapí skôr svojou jemnosťou; len ťažko sa dá táto efemérna, meditatívna kresba prepojiť s ryžovými poľami pred zámkom Wilhelmshoehe.

Sakarín Krue-on sa na európskych prehliadkach súčasného umenia predstavil ešte dva razy, a to v thajskom pavilóne na benátskom bienále. Na 53. benátskom bienále v roku 2009 bolo jeho dielo súčasťou výberovej výstavy *Gondola al Paradiso Co., Ltd.*, kde bolo ironicky predstavované „vždy usmiate“ Thajsko ako ideálna destinácia pre zahraničných turistov, plná krásnych žien, výborného jedla a tradičnej kultúry. Interaktívna inštalácia vo forme fiktívnej cestovnej kancelárie satirizovala turistickým priemyslom deformované predstavy Európanov nielen o Thajsku, ale o viacerých ázijských krajinách. Konkrétna úloha Sakarína Krue-ona na tomto kolektívnom diele sa spätne dohľadáva len ťažko, v každom prípade sa podieľal na príprave hlavného propagačného videospotu. A práve to naznačuje ďalšiu oblasť tvorby Sakarína Krue-ona, ktorou je video a animácia. Z animácií sa oplatí spomenúť napríklad päťminútové video *Circle of Hope* (2001). Je to projekcia kruhového obrazca, ktorý vznikol multiplikovaním ilustrácie bohyně prosperity

Nang Gwan. Obrázky bohyně v rôznych farbách a v niekoľkých sústredných kruhoch vytvárajú hypnotizujúci obrazec pohyblivej mandaly. Opäť je tu ironizovaný západný koncept prosperity a túžby prostredníctvom tradičných thajských motívov. Celkom iný žánr predstavuje Krue-onov film *Manorah and Best Friends of the Snake* (2010) – herecké a tanečné spracovanie tradičnej thajskej rozprávky o večnej láske medzi nadpozemským dievčaťom a obyčajným chlapcom. Na výstavách bolo premietanie dopĺňané celou škálou kresieb, malieb a artefaktov, ktoré súviseli so vznikom filmu.

Väčšina diel Sakharína Krue-ona, ktoré som bola schopná dohľadať, majú podobnú konceptuálnu štruktúru pracujúcu s protikladmi minulosti a prítomnosti, tradičnej thajskej kultúry a modernej spoločnosti, a konfliktu medzi východom a západom. No napriek myšlienkovkej konzistencii a kvalitnému vyhotoveniu všetkých diel sa len máločo z jeho tvorby vyrovná hlbokému zážitku s ryžovými poľami v anglickom parku. Dojem takejto disproporcie môže byť zapríčinený obrovským priestorom a zrejme aj dobrou materiálnou podporou, ktorej sa v Kasseli Sakarínovi Krue-onovi dostalo. V každom prípade, z Documenty 12 si toto dielo pamätá zrejme každý, kto tam vtedy bol.

GP

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 (štampast)
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

Vydanie časopisu a výrobu DVD finančne podporil:

af AUDIO VIZUÁLNY FOND

Ďakujeme za dôveru našim partnerom



Sledujte stránku www.kinecko.com

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

Obrazová hádanka na titulke

Odpoveď na hádanku z teplého KINEČKA je *Akvabely* (Water Lilies, r. Céline Sciamma, 2007). Za správnu odpoveď získava Iva Sýkorová celoročné predplatné Kinečka. Uhádnite z akého filmu je obrázok na titulke Kinečka teraz a vyhrajte aj vy. Píšte na kinecko@kinecko.com.

AUDIOVIZUÁLNA BUDÚCNOŠŤ KRAJINY

Začalo nám to tu audiovizuálne žiť. Tvoria za kvalitné (a stále aj nekvalitné) slovenské filmy zbierajúce úspechy v zahraničí. Kiná naštartovala digitalizácia. O slovenskom filme diskutujeme, aj keď zatiaľ bez návrhov konkrétnych riešení.¹ Na prvý pohľad to vyzerá, že všetko „klope ako hodinky“. Zdanie môže však klamať a v tomto prípade aj klame.

Audiovizuálne prostredie sa pasuje s naozaj rôznorodými de-
monmi. Či už je to nezáujem slovenského diváka o slovenský film, neisté financovanie kultúry štátom v budúcnosti, chýbajúce technické zázemie alebo nulová motivácia súkromného sektora investovať do filmu. Jednoznačne chýba stratégia rozvoja – Audiovizuálna budúcnosť krajiny. Audiovizuálny fond (Rada AVF spolu s riaditeľom) začal vyvíjať v tomto smere iniciatívu a zaoberá sa vytvorením SWOT analýzy.²

I. Analýza ako podklad

Najprv si dovoľím vám, čitateľom KINEČKA pracujúcim v audiovizii z otvoreného srdca povedať, kde robíte chybu. Keď sme na našich kinečkových kanáloch prosili o váš príspevok k SWOT analýze pripravovanej fondom, prišla nám od vás až jedna pripomienka. Áno, rozumiem, neviete ani čo to SWOT analýza znamená, je vám jedno, ako funguje AVF, hlavne nech sú peniaze na filmy, všakže? Otravný prístup. Každý, kto pracuje v audiovizii, by sa mal zamýšľať nad tým, kam celý vývoj smeruje a ako ho zlepšiť. Ak tak neurobí, stráca nárok na akékoľvek pripomienky a sťažnosti voči systému.³

Audiovizuálny fond sa z vlastnej iniciatívy začal zaoberať SWOT analýzou slovenského audiovizuálneho prostredia⁴, jednoducho povedané – opisom podmienok. Evidentne sa chystajú na štátnej úrovni strategické usmernenia, ciele, nástroje, možno dokonca aj novelizácia zákonov. SWOT analýza je síce metódou staršieho dáta, ale aj tak môže poskytnúť východiská potrebné na strategické riešenia vytvorené na štátnej úrovni ak je kvalitne spracovaná. Základom však zostáva nebyť vágny a prejsť ku konkrétnym riešeniam. Zapojiť sa. Každý, kto pracuje v akomkoľvek audiovizuálnom odvetví, dobre pozná svoje potreby, vie čo nefunguje, vie čo by sa mohlo zlepšiť. Preto nechápem, prečo mlčíte. A ak nemlčíte, tak si to nechávate k pivu. Naozaj je potrebné sa spoločne zaoberať aj dlhodobou koncepciou vývoja nielen na štátnej úrovni.

II. Analytik Audiovizuálny fond

Jednou zo základných chýb pri vytváraní tohto druhu analýzy je nedostatočne definovaný cieľ, cieľový stav. Definovať cieľový stav vhodný pre celé audiovizuálne prostredie je veľmi náročné. Základným cieľom, z ktorého môžeme vychádzať, keďže autorom analýzy je fond, je podpora a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu. Takto pomenovaný cieľ je však vhodný na opis činnosti AVF, nie na analýzu Audiovizuálneho prostredia. Aj pojem udržateľnosti je vágny. Aký je cieľ SWOT analýzy⁵?

III. Konkrétne riešenia

Aby sme my v KINEČKU neostali vágny, rozhodla som sa vám ponúknuť nasledujúce dlhodobé riešenia problémov, ako ich vidím zo svojho hľadiska.

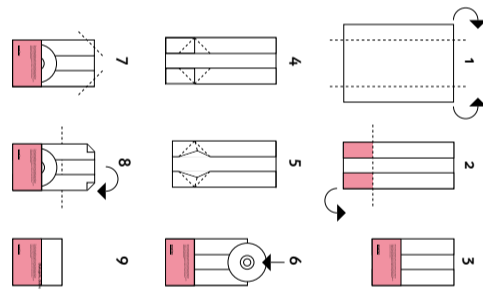
– Základným legislatívnym krokom, ktorý v tomto momente treba vyriešiť, je začlenenie filmovej výchovy do vzdelávacieho systému základných a stredných škôl. V súčasnosti existuje v rámci osnov pre školy hudobná výchova, výtvarná výchova, divadlo a jeho základy sa vyučujú rámci slovenského jazyka. Filmu nie je poskytnutý nijaký priestor, pričom práve s týmto druhom umenia mladí ľudia prichádzajú najčastejšie do kontaktu, či už v kine alebo v televízii.

– Základným ekonomickým opatrením, ktoré by sa malo zaviesť do právneho poriadku SR, je daňové zvýhodnenie pre investície do výroby filmových diel. Zavedenie takéhoto daňového opatrenia v prvom rade umožňuje získať finančné prostriedky od súkromných subjektov a zvýši záujem zahraničných filmových producentov o nakrúcanie v Slovenskej republike. Ide o vo svete široko rozšírený mechanizmus (v súčasnosti funguje v 15 krajinách EÚ, Kanade, Austrálii a Novom Zélande a v 40 štátoch USA). Zároveň by sa podporila konkurencieschopnosť slovenského filmového priemyslu na globálnom poli svetovej kinematografie. Ako príklad môže poslúžiť hollywoodska produkcia. Jej celkový objem nakrúcaný mimo územia USA dosiahol napr. v roku 2005 sumu 7,2 miliardy USD.

EVA PA

- 1 Aj KINEČKO bude čoskoro diskutovať o slovenskom filme v rámci série rozhovorov „Ako sa vám páči?“. Všetky potrebné informácie sa dozviete v pravý čas.
- 2 Je veľmi pravdepodobné, že tento pojem nič nehovorí. Ide o nástroj strategického plánovania. Analyzuje silné a slabé stránky, príležitosti a hrozby, ktoré ovládajú skúmaný priestor. Monitoruje interne a externé prostredie.
- 3 Prepáčte, nedalo mi.
- 4 Celý text SWOT Analýzy nájdete tu: www.avf.sk/Libraries/Dokumenty_na_pripomienkovanie/SWOT_analyza_AV_prostredie.sflb.ashx
- 5 Ako zo štatútu AVF (čl. 2) vyplýva:
Poslaním fondu je aj
a) prispievať k napĺňaniu strategických zámerov a dlhodobých koncepcií rozvoja audiovizuálnej kultúry a priemyslu v Slovenskej republike schválené Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky (ďalej len „ministerstvo“),
b) prispievať k uskutočňovaniu kultúrnej politiky Slovenskej republiky a Európskej únie v oblasti audiovizuálnej kultúry a priemyslu,
c) navrhovať opatrenia na podporu a rozvoj audiovizuálnej kultúry a priemyslu,

Tu odstrihnete a podľa návodu si zložíte obal na DVD



Mekong Hotel (2012) je stredometrážny film thajského režiséra Apichatponga Weerethakula, známeho predovšetkým filmom Stryko Búmmí (2010). Podobne ako vo svojich predchádzajúcich dielach, aj v Mekong Hotel Weerethakul výrazne čerpá z thajského prostredia, mytológie a kultúry, no robí tak spôsobom vychádzajúcim z európskej modernej a amerického experimentálneho filmu: využíva autoreflexívne prvky, koncept vyprázdnenia, či rozbitie kauzality, otvára otázky spojené s filmom ako médiom, umeleckým dielom a jeho možnosťami rozprávania. Zároveň ide o jeden z jeho divácky prístupnejších filmov, ktorý môže otvoriť cestu k starším a odvážnejším dielam.

AUDIO
VIZUÁLNY
FOND

Výrobu a distribúciu
DVD finančne podporil:

KINEČKO



KINEČKO

Mekong Hotel